



HAL
open science

La performativité dans l'œuvre et la pratique artistique de Gao Xingjian

Simona Polvani

► **To cite this version:**

Simona Polvani. La performativité dans l'œuvre et la pratique artistique de Gao Xingjian. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Università degli studi (Bologne, Italie), 2019. Français. NNT : 2019PA01H307 . tel-02971288

HAL Id: tel-02971288

<https://theses.hal.science/tel-02971288>

Submitted on 19 Oct 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 Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art

Università Alma Mater Studiorum de Bologne
Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali

Thèse de doctorat en cotutelle
Arts et sciences de l'art – Mention Arts plastiques

**LA PERFORMATIVITÉ
DANS L'ŒUVRE ET LA PRATIQUE ARTISTIQUE
DE GAO XINGJIAN**

**PRESENTÉE PAR
SIMONA POLVANI**

**SOUS LA DIRECTION DE MADAME PASCALE WEBER
MAÎTRE DE CONFÉRENCES HDR À L'UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE**

**ET DE MONSIEUR GERARDO GUCCINI
PROFESSEUR À L'UNIVERSITÀ ALMA MATER STUDIORUM DE BOLOGNE**

Soutenue publiquement le 19 décembre 2019

Membres du jury :

Monsieur Matteo CASARI

Professeur en disciplines du spectacle à l'Università Alma Mater Studiorum de Bologne

Madame Claire CONCEISON

Professeur en culture chinoise et arts de la scène au Massachusetts Institute of Technology, Cambridge

Monsieur Michel DRAGUET

Professeur d'histoire de l'art à Université Libre de Bruxelles

Monsieur Philippe GOUDARD

Professeur en arts du spectacle à Université Paul-Valéry Montpellier 3

Monsieur Alain MILON

Professeur en philosophie à l'Université Paris Nanterre

Monsieur Michel SICARD

Professeur en arts plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

À mes parents Evelina et Mauro

À mon neveu Alberto

À mon frère Simone

Remerciements

Je remercie tout d'abord ma directrice de thèse Madame Pascale Weber pour le travail maïeutique qu'elle a accompli avec moi pendant ces trois dernières années. Elle m'a invitée à « dire ma thèse » quand ma voix ne trouvait pas encore son chemin. Elle m'a posé, avec constance les questions cruciales qui ont permis à la dimension performative de l'œuvre de Gao d'émerger.

Je remercie également Monsieur le Professeur Gerardo Guccini, mon co-directeur de thèse. Son approche d'historien du théâtre a été précieuse pour que je déploie la mise en perspective du sujet de ma thèse.

Je remercie Madame la Professeure Paola Ranzini, qui a été ma directrice de thèse au tout début de mon doctorat et Monsieur Ivan Magrin-Chagnolleau.

Je remercie Madame Evelyne Istria et Monsieur le Professeur Philippe Goudard, Madame Claude Mathieu, Monsieur Alexandre Pavloff et Monsieur Clément Hervieu-Léger (tous les trois sociétaires de la Comédie Française) pour les entretiens qu'ils m'ont accordés.

Je remercie Monsieur le Professeur Christian Biet, Messieurs les Professeurs Giovanni Azzaroni et Matteo Casari pour les pistes de réflexions qu'ils m'ont indiquées.

Je remercie Mesdames les Professeures Mabel Lee et Claire Conceison, et Messieurs les Professeurs Noël Dutrait, Gilbert C. F. Fong et Madame Simona Gallo pour avoir été d'une grande disponibilité – même à distance – en partageant leur connaissance de l'œuvre de Gao Xingjian.

Je remercie Madame Sylvie Roques pour ses révisions du français qui ont ponctué la rédaction de ma thèse et pour son constant encouragement.

Je remercie également Ludivine Allegue, Filippo Bruschi, Agnès Chenevois, Barbara Formis, Deborah Gallin, Jeanne Laurent, Vega Partesotti, Benoît Sudreau, Ismail Wardi pour leurs relectures et leur amitié.

Je remercie l'équipe EsPas et le Laboratoire du Geste pour toutes les fabuleuses expériences de recherche-créations.

Je remercie Gloria Paris pour m'avoir accompagnée et pour notre fécond et amical dialogue.

Je remercie Luigi La Rosa, Salvatore Spada et Corinna Torregiani, pour leur délicate présence.

Je remercie ma famille, de son soutien et de son amour.

Enfin, je remercie Gao Xingjian, pour l'extrême générosité avec laquelle il s'est livré à l'accompagnement de ce travail de thèse depuis sa gestation. Avec une grâce sublime il est devenu ainsi, pour moi, un maître d'art et de vie. Je lui suis éternellement reconnaissante.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE	21
PERFORMANCE, PERFORMATIF, PERFORMATIVITÉ DE L'UTILISATION DE CETTE TERMINOLOGIE À PROPOS DE L'ŒUVRE DE GAO XINGJIAN	21
CHAPITRE I.....	23
TENTATIVES DE DÉFINITION DE LA PERFORMANCE ET DE L'ART PERFORMANCE ?	23
1.1.A - PERFORMANCE, EXCURSUS LEXICAL : ESSAI DE DÉFINITION	23
1.1.B - PERFORMANCE : RETOUR EN FRANCE COMME TERME ANGLAIS	24
1.1.C - LA PERFORMANCE EN TANT QU'ART PERFORMANCE (PERFORMANCE ART)	25
1.1.D - ÉCART ENTRE LES DÉFINITIONS ANGLO-SAXONNE ET FRANÇAISE	27
CHAPITRE 2	29
DE LA PERFORMANCE AU PERFORMATIF.....	29
1.2.A - L'ART PERFORMANCE : UN ART THÉÂTRAL ?	29
1.2.B - LE FUTURISME : DES MANIFESTES ET DES PERFORMANCES POUR DE NOUVELLES IDÉES.....	41
1.2.C - UNE ŒUVRE THÉÂTRALE ENTRE ART PERFORMANCE ET THÉÂTRE PERFORMATIF	53
CHAPITRE 3	59
LA CRÉATION COMME PERFORMANCE	59
1.3. A - GAO XINGJIAN ET LA PERFORMANCE DE L'ACTEUR	60
1.3. B - <i>LE QUÊTEUR DE LA MORT</i> : LA PERFORMANCE AU THÉÂTRE <i>VERSUS</i> L'ART CONCEPTUEL.....	94
1.3.C - PERFORMATIVITÉ, PRATIQUE ARTISTIQUE CLANDESTINE ET ÉCRITURE À LA MARGE	123
DEUXIÈME PARTIE.....	141
HISTOIRE D'UNE ECRITURE CLANDESTINE.....	141
CHAPITRE 1	143
PREMIÈRES EXPÉRIMENTATIONS THÉÂTRALES.....	143
2.1.A - PREMIERS PAS	143
2.1.B - LE <i>YANGGE</i> : DU RITUEL DE COUR AU THÉÂTRE MILITANT DE RÉSISTANCE	144
2.1. C - PETITES PERFORMANCES EN FAMILLE.....	149
2.1.D - LA COMPAGNIE DU THÉÂTRE DE LA MOUETTE.....	150
2.1.E - DE LA MÉTHODE STANISLAVSKI À BRECHT.	152
2.1.F - LE JEU DE L'OPÉRA DE PÉKIN : COMMENT RENOUVELER LA TRADITION ?.....	153
2.1.G - <i>L'AVARE</i> DE MOLIÈRE : LA DÉCOUVERTE DU COMIQUE CLASSIQUE	154
2.1.H - <i>LE CENTER-FORWARD EST MORT À L'AUBE</i> DE CUZZANI : VERS UN JEU ANTIRÉALISTE.....	155
CHAPITRE 2	157
CONTEXTE HISTORIQUE	157
2.2.A - L'ART SELON <i>LE PETIT LIVRE ROUGE</i>	158
2.2.B LA RÉFORME DU THÉÂTRE CHINOIS SELON JIANG QING : LES HUIT PIÈCES MODÈLES	160
2.2.C - PERSÉCUTION DES ARTISTES.....	162
CHAPITRE 3	164
PERFORMER L'INTERDIT	164
2.3.A - ÉCRIRE EN CLANDESTINITÉ ET BRÛLER (1).....	165
2.3.B - ÉCRIRE, CRÉER UN ESPACE DE LIBERTÉ ?.....	173
2.3. C - LES PIÈCES-FANTÔMES.....	176
2.3. D - ÉCRIRE EN CLANDESTINITÉ ET BRÛLER (2).....	180
2.3.E - FABIENNE VERDIER ET LA CHINE	193
2.3.F - TRANSFORMATION DU FEU	198

CHAPITRE 4	204
ÉCRIRE « LIBREMENT » : L'APRÈS REVOLUTION CULTURELLE	204
2.4.A - L'APRÈS RÉVOLUTION CULTURELLE : APERÇU HISTORIQUE	205
2.4.B - <i>XIANDAI XIAOSHUO JIQIAO CHUTAN (PREMIER ESSAI SUR L'ART DU ROMAN MODERNE)</i>	205
2.4.C - LES PIÈCES MISES EN SCÈNE AU THÉÂTRE D'ART DU PEUPLE DE PÉKIN	209
TROISIÈME PARTIE	218
LA PERIODE FRANÇAISE	218
CHAPITRE 1	220
TRADITIONS, INVENTIONS ET DRAMATURGIE POLYPHONIQUE	220
3.1.A - PREMIERS ÉCRITS EN FRANCE.....	220
3.1.B - <i>LA FUITE</i>	221
.....	225
3.1. C - ÉCRIRE EN FRANÇAIS.....	226
3.1. D - RETOUR SUR LE « THÉÂTRE OMNIPOTENT »	230
3.1.E - LE « THÉÂTRE OMNIPOTENT », UN THÉÂTRE PERFORMATIF (POST-DRAMATIQUE) ?.....	233
CHAPITRE 2	238
LE TROISIEME CŒIL, UNE INNOVATION DANS LE JEU D'ACTEUR	238
3.2.A - <i>AU BORD DE LA VIE</i> ET LA MÉTAPHORE DE L'ŒIL GÉANT	240
3.2. B - L'ART DU JEU DE L'ACTEUR ET LE TRIPLE JEU DE REPRÉSENTATION	243
3.2. C - L'ACTEUR-NEUTRE ET LE TROISIÈME CŒIL.....	245
3.2. D - LA CONSCIENCE RÉVEILLÉE.....	247
3.2.F - IMPACT DU <i>TROISIÈME CŒIL</i> SUR LE JEU DE L'ACTEUR	248
3.2. F - LE POINT DE VUE DU COMÉDIEN : ESPACE DE JEU, DE LIBERTÉ, D'AMUSEMENT, DE PLAISIR	250
3.2.G - VERS UNE ESTHÉTIQUE AUGMENTÉE ?	252
CHAPITRE 3	254
ABANDON ET MAINTIEN, DEUX PRINCIPES ANTAGONISTES ET COMPLEMENTAIRES	254
3.3.A - GAO À LA MISE EN SCÈNE	254
3.3. B - ABANDON ET MAINTIEN	263
3.3. C - <i>AU BORD DE LA VIE</i> : UNE VIBRATION QUANTIQUE	267
3.3. D - <i>QUATRE QUATUORS POUR UN WEEK-END</i> À LA COMÉDIE FRANÇAISE	270
.....	282
QUATRIÈME PARTIE	283
ALTÉRITÉ ET DÉMULTIPLICATION DU SUJET	283
CHAPITRE 1	285
DÉMÈMBREMENT DANS LA DRAMATURGIE	285
4.1. A - LE MONDE INTÉRIEUR, UN SUJET DRAMATIQUE	288
4.1. C - IL/ELLE/TU, LA DISTANCE OU LE DIALOGUE IMPOSSIBLE	289
4.1. D - LE PERSONNAGE DÉMULTIPLIÉ	290
4.1.E - <i>LE QUÊTEUR DE LA MORT</i> : LE CORPS ET SON DOUBLE.....	291
4.1. M - <i>AU BORD DE LA VIE</i> : LES CORPS-HOLOGRAMMES.....	293
4.1. N - LA NOTION DE <i>CORPS-CONSTELLATIONS</i>	298
CHAPITRE 2	300
PENSER AU FEMININ	300
4.2.A - LA RELATION À L'AUTRE COMME POSSESSION.....	301
4.2. B- <i>L'AUTRE RIVE</i> : « LA FEMME » ET « LA FOULE ».....	302

4.2. C - LES PIÈCES DE L'APRÈS L'EXIL.....	315
4.2. D - ÉCRIRE AU FÉMININ.....	318
4.2. E - <i>MINGCHENG (LA CITÉ DES MORTS) : UNE FEMME AUX ENFERS</i>	319
4.2. F - <i>AU BORD DE LA VIE : UNE VOIX FÉMININE LIBÉRÉE</i>	324
4.2. G - <i>BALLADE NOCTURNE : UN MANIFESTE FÉMININ</i>	325
4.2. H - LES ENJEUX DU DISPOSITIF NARRATIF DANS LA REPRÉSENTATION DU GENRE.....	331
4.2. I - LA FEMME COMME TROISIÈME PERSONNE.....	334
CHAPITRE 3	337
MISE EN PLACE D'UN LANGAGE PLASTIQUE	337
4.3. A - APERÇU DE LA PEINTURE DE GAO XINGJIAN	337
4.3. B - LE FEU DANS L'ENCRE	338
4.3. C - <i>LES FLAMMES</i>	343
4.3. E - <i>FACE AU FEU</i>	344
CHAPITRE 4	347
LITTÉRATURE ET (IM)POSTURE POLITIQUE.....	347
4.4. A - CONTRE UNE « LITTÉRATURE RÉVOLUTIONNAIRE »	348
4.4. B - AU-DELÀ DE LA POLITIQUE.....	352
4.4. C - LITTÉRATURE ET LIBERTÉ	353
4.4. D - LE CONCEPT DE LIBERTÉ, DE L'OCCIDENT À LA CHINE.....	357
4.4. F - NOUVELLE LITTÉRATURE DU MOI.....	364
4.4. G - RÉPRESSION DU MOI : LE MOI ASSERVI À L'IDÉOLOGIE D'ÉTAT	364
4.4. H - SUBJECTIVATION DANS LA LITTÉRATURE DE L'APRÈS RÉVOLUTION CULTURELLE	366
4.4. I - ENTRE « DISPONIBILITÉ » ET LIBERTÉ.....	367
4.4. J – LITTÉRATURE TAOÏSTE, ZEN, ET ANARCHISME	370
CONCLUSION.....	374
BIBLIOGRAPHIE	380
TABLE DES IMAGES	401
ANNEXES.....	407
BIOGRAPHIE DE GAO XINGJIAN.....	408
LISTES DES ENTRETIENS RÉALISÉS DANS LE CADRE DE MA THÈSE	420
ENTRETIENS AVEC GAO XINGJIAN	422
AUTOUR DES PIÈCES DISPARUES	422
LA PERFORMANCE ET (PAS) MOI	427
PORTOFOLIO ARTISTIQUE DE SIMONA POLVANI	433

INTRODUCTION

S. POLVANI : Dans la pièce *Le Quêteur de la mort* le personnage « PARLEUR A » se moque d'une certaine façon de la performance. Peux-tu définir ce qu'est pour toi la performance ?

GAO X. : Non, ça je n'ai pas d'idée, je ne peux être dans l'improvisation, pour répondre à ces questions.

S. POLVANI : Est-ce que tu vas y réfléchir ?

GAO X. : Sur quoi ?

S. POLVANI : Sur ton rapport à la performance, ce que signifie pour toi la performance ?

GAO X. : Non, ce ne peut être dans l'immédiat. On peut faire une thèse, après. (GAO X. rit)

S. POLVANI : Je ne te dis pas maintenant. Est-ce que tu vas y réfléchir ? Je te reposerai cette question ?

GAO X. : Non. Je ne pratique pas de la performance non plus. Mes pièces sont toutes entièrement déjà écrites. De ce fait le texte préexiste avant la représentation. Pour moi une pièce que j'ai écrit n'est pas une performance ni une improvisation car le texte est arrêté. Cependant l'improvisation est nécessaire dans mon travail : elle est source de création pour les acteurs¹.

Pourquoi traiter de la performance chez Gao Xingjian ?

Dans sa conception de l'art conçu comme art total ainsi que dans la perception de la figure de l'artiste qu'il met en œuvre, Gao pratique plusieurs disciplines artistiques. Il est à la fois romancier, poète, dramaturge, essayiste, metteur en scène, peintre, cinéaste. Dans sa jeunesse, il est quelquefois monté sur les planches. Cette pluridisciplinarité constitue en effet la marque

¹ Gao Xingjian, *La Performance et (pas) Moi*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 04 octobre 2018. Cet entretien est joint dans les annexes.

prééminente de sa création. En revanche, il n'a jamais véritablement pratiqué lui-même la performance et ne se qualifie pas de performeur.

Dans les corpus de ses textes parus en français, sa langue d'adoption, qu'il s'agisse de pièces ou bien d'essais, rares sont les cas où nous rencontrons le terme même de « performance ». Jamais n'y paraît le lemme « performativité » ni celui de « performatif », même lorsque celui-ci est associé au terme de « théâtre », pour donner l'expression « théâtre performatif ». Proposée par Josette Féral², cette définition, qui revendique d'opérer une rupture épistémologique en unissant le théâtre et la performance, est employé en effet comme un équivalent de celui de théâtre post-dramatique.

Si nous nous en tenions seulement à la qualification que le dramaturge donne de sa pratique artistique et à ces données quantitatives de récurrence terminologique, nous en devrions probablement conclure que la performance n'occupe absolument pas une place prépondérante dans sa création.

Néanmoins, même si la récurrence du terme est presque absente, la question de la performance en ce qui concerne sa pratique artistique et sa réflexion sur l'art n'est pas complètement écartée par Gao.

Pour présenter de manière synthétique les cas où Gao mentionne la performance, il me paraît intéressant d'étudier le contexte d'apparition et la modalité de ce terme.

Lorsque Gao évoque la notion de *performance*, il le fait souvent dans une dimension négative, en marquant un écart par rapport à sa conception esthétique de l'art et du théâtre. C'est le cas dans son essai d'esthétique théâtrale *De l'art du jeu de l'acteur*³(2009). Dans ce contexte, Gao allie la performance à l'exhibition d'un acteur jouant de façon naturaliste, en soulignant qu'au maximum cette exhibition peut aboutir à une imitation réussie, mais elle ne peut être pour autant qualifiée de véritable création. La performance, évoquée à ce propos, est placée au cœur d'un débat sur l'art théâtral. Gao disqualifie en ce sens le style naturaliste de matrice stanislavskienne vis-à-vis d'un style antiréaliste.

Dans sa pièce *Le Quêteur de la mort* (2000)⁴, que nous analyserons ultérieurement, il est clairement question de la *performance* au sens de l'art- performance. C'est une vision critique qui en émerge. Se déroulant dans un musée d'art contemporain, dans lequel le personnage Parleur A reste enfermé

² Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 112.

³ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », dans *De la création*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 91-127.

Avant d'être publié dans *De la création*, le texte « De l'art du jeu de l'acteur » est un essai écrit en 2009 et traduit du texte chinois *Lun wutai biaoyan yishu* par Denis Molčanov.

⁴ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », dans *Le Quêteur de la mort suivi de L'Autre rive et La neige en août*, trad. Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

malgré lui, cette pièce est une prise de position critique à l'égard de l'art du XX^e siècle. C'est notamment le *ready-made* qui est visé, tout comme l'art conceptuel et la performance contemporaine, représentée de façon paradoxale comme commode et vidée de la portée véritablement dérangeante qu'elle avait à ses débuts, à la fin des années soixante. Une réflexion sur l'état de l'art y est développée, mêlée à une réflexion sur la politique et l'existence. Pour finir sur un défi à la notion de performance désormais vulgarisée, par le suicide défini comme « auto-assassinat » du personnage Parleur A.

Déjà, à travers ces exemples, il est possible de constater que deux champs de la notion de performance sont pris en compte par Gao. Une notion, celle évoquée dans son essai sur l'art du jeu de l'acteur, se réfère plutôt à l'accomplissement par l'acteur d'une action sur la scène. Performance, en ce sens, est synonyme d'interprétation, exploit. L'autre notion, abordée dans la pièce *Le Quêteur de la mort* (2000) renvoie à l'art-performance, c'est-à-dire au domaine de l'art corporel.

C'est aussi à cette notion de l'art performance que Gao se réfère quand il soutient, comme nos entretiens en témoignent, de ne pas faire de la performance. Il affirme que ces pièces étant déjà totalement achevées, il n'existe pas d'improvisation sur scène et que, par conséquent, ses spectacles ne sont pas des performances. Gao identifie l'improvisation en tant que caractéristique de la performance : pour que celle-ci ait lieu, il doit y avoir de l'improvisation. Il en résulte aussi qu'un spectacle n'est pas une performance. Toutefois, durant nos entretiens, malgré ses premières réticences ou plutôt résistances à l'égard de l'approche performative de sa pratique et de son œuvre, en s'accordant sur certains sens de la notion de *performance*, Gao lui-même a reconnu dans sa pratique la présence d'une dimension performative, se référant notamment à son processus de création théâtrale et à sa conception du jeu de l'acteur.

Dans ces trois exemples présentés, Gao aborde la performance en se situant en dehors de son horizon, en revendiquant la non pratique de cette discipline. Néanmoins, il reconnaît le fait qu'il est possible de parler de performance vis-à-vis de certains aspects de sa théorie et de sa pratique.

Ces trois cas nous montrent de toute évidence la présence dans la pratique de Gao d'un nœud conceptuel qu'il est possible de questionner davantage par rapport à la performance. D'une part en s'appuyant sur la rareté du recours direct de Gao à cette notion ; d'autre part en mettant en perspective son œuvre et sa pratique artistique, d'abord dans le contexte politique, culturel et artistique chinois, puis français, il me paraît légitime de se poser la question de la *performance*, du *performatif* et de la *performativité*. Celle-ci apparaissant comme en creux.

Avoir une approche performative de l'œuvre de Gao, c'est regarder dans les plis.

À quelles observations devons-nous nous référer pour légitimer une telle perspective performative de l'œuvre et de la pratique de Gao ? Qu'est-ce qui permet d'évoquer les notions de « performance, performatif, performativité » ? Comment partir de la radicalité initiale de l'affirmation « je ne pratique pas la performance » et envisager une performativité de sa pratique et de son œuvre ? Comment argumenter et fonder une telle affirmation, tel est mon projet de thèse.

Levons les incertitudes quant aux intentions dont ma démarche est porteuse. Certes, il ne s'agit pas d'aller contre l'artiste, dans ce qu'il définit comme étant son identité profonde et son inscription dans des disciplines artistiques identifiées. Il s'agit en revanche de chercher dans les plis – en évoquant le concept de Deleuze⁵ – de tenter de déplier, de faire œuvre d'abstraction, et de faire émerger des dimensions cachées, qui se manifestent dans ses pratiques et dans son œuvre à son insu. Pour ce faire, il est aussi question de déplacer le regard, afin de trouver un autre point d'ancrage. Cette image du changement de regard est utilisée à dessein. On peut considérer en effet que la question du regard est un point focal dans l'œuvre de Gao. Dans toute sa pratique la métaphore et l'image de l'œil sont prégnantes. L'expression « le troisième œil » est récurrente et désigne un axe dominant dans sa poétique littéraire et son dispositif dramatique. En tant qu'état éveillé de la conscience, ce troisième œil opère comme mise à distance du sujet et de l'objet et cela lui permet de faire jouer ceux-ci avec nombre de potentialités inattendues. Les notions de la *performance*, du *performatif*, de la *performativité*, dans la complexité de leurs portées à la fois esthétique, anthropologique, philosophique, linguistique, au centre des *performances studies*, deviennent métaphoriquement notre « troisième œil », ce regard qui nous permet d'apercevoir les plis, et d'appréhender différemment la pratique et les dynamiques en jeu. En même temps, la *performance*, en tant que pratique artistique, est également la matière même qui est pliée et que nous tentons de faire émerger dans l'œuvre de Gao.

Or, pour être en mesure de bien cerner ces questions, il me semble essentiel au préalable de nous interroger d'abord sur ce que sont la *performance*, le *performatif*, la *performativité*. En se plongeant dans les essais théoriques et dans l'étude des pratiques performatives, c'est-à-dire des événements artistiques qui se définissent et se proposent comme des performances, il est évident que la notion

⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988. Cours du 16 décembre 1986 à l'Université de Paris 8.

ou plus exactement les notions de performance sont moins qu'univoques. Comme le remarque Marvin Carlson dans son essai *What's performance ?*⁶, ces dernières années le terme performance est devenu très populaire dans une large gamme d'activités relevant des domaines des arts, de la littérature et des sciences sociales. Par conséquent, les écrits critiques des chercheurs se multiplient dans les différents domaines, avec la création d'un vocabulaire terminologique spécifique, dans le but de comprendre de quel type d'activité il s'agit. La multiplication des études sur ce sujet contribue à la confusion qui entoure ce terme : ces réflexions et analyses, « pour une personne qui souhaite étudier la performance [...] peuvent sembler au début plus un obstacle qu'une aide⁷ ». Si cette considération était valable en 2007, date de parution de cet essai, elle est encore plus d'actualité aujourd'hui. Dès lors, le domaine de la *performance* n'a pas cessé de s'affirmer avec des nouvelles formes et d'être interrogé comme un objet très problématique par les artistes et les chercheurs.

N'ayant pas toutefois l'intention de proposer une théorie générale de la *performance*, mais d'explorer l'existence possible de formes de performance, de performatif, de performativité, dans l'œuvre et la pratique de Gao et dans ce cas-là, de comprendre comment elles opèrent, j'aborderai cette question en trois temps.

Tout d'abord, j'avancerai des définitions théoriques de la performance dans les champs évoqués par Gao. Cela nous permettra de considérer pourquoi Gao affirme décidément de ne pas pratiquer la performance.

Dans un deuxième temps, à la lumière de ces notions, j'analyserai précisément les occurrences du terme dans l'œuvre de Gao.

Le troisième temps sera consacré à introduire des théories de la performance, du performatif et de la performativité qui peuvent fournir à mon sens des outils d'analyse de l'œuvre et de la pratique artistique de Gao, nous permettant d'adopter des nouvelles approches et perspectives sur celles-ci. Je m'appuierai notamment sur des études de Victor Turner, de Arnold Van Gennep, de Richard Schechner, de J. L. Austin et de Hans-Thies Lehmann.

⁶ Marvin Carlson, « What is performance ? », dans BIAL, Henry [dir.], *The Performance Studies Reader. Second edition*, Oxon and New York (London), Routledge, (2007) 2010, p. 70-75.

⁷ *Ibid.*, p. 70. Ma traduction du texte anglais original : « For the persons with an interest in studying performance, this body of analysis and commentary may at first seem more of an obstacle than an aid ».

Avec un profond respect pour l'auteur, nous argumenterons pour faire reconnaître la nature performative de certains aspects de ses œuvres et de sa pratique. En ce sens le fait d'interpréter une œuvre, une pratique ou bien un geste comme relevant de la performance – il reste bien sûr à déterminer quels sens nous accordons à cette notion –, ne contredit pas le fait que ceux-ci soient des peintures, des pièces, des spectacles, des pratiques d'écriture littéraire et théâtrale. Ces aspects performatifs de l'œuvre et de la pratique de Gao, ici présentés, seront ultérieurement plus amplement abordés et analysés.

Quels sont les sujets performatifs dans l'œuvre et la pratique de Gao ?

En empruntant à la photographie l'image du développement d'un cliché, il n'est pas question d'approcher seulement son œuvre – l'objet artistique – et seulement dans son aspect « positif », dans la manifestation de ce qui apparaît comme résultat en tant qu'objet artistique, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un spectacle, d'un tableau, ou d'un ciné-poème.

Il s'agit, en revanche, de s'intéresser aussi et de façon inédite au « négatif », à ce qui n'apparaît pas. Je distingue, de ce point de vue, trois sujets d'analyse émergeant comme des « négatifs ». Premièrement la pulsion créative de Gao face à l'interdit et à la censure qui existent en Chine et les stratégies de détournement qu'il met en place pour contourner les contraintes. Deuxièmement la création, en tant qu'objet artistique, disparue suite à la destruction réalisée par Gao lui-même. Tertio, le processus de création pratiqué par Gao dans les différentes disciplines et notamment dans le domaine du théâtre.

Il sera question dans ce travail de recherche de la pulsion créatrice face à l'interdit et des stratégies de détournement mises en place par l'artiste-auteur.

Le dialogue entretenu avec Gao pendant le grand nombre d'entretiens qu'il m'a accordés dans le cadre de ce travail de thèse a mis en lumière, avec encore plus d'évidence qu'auparavant, la pulsion de l'artiste à créer en tant que force souterraine et intarissable.

Cette pulsion s'est manifestée malgré des circonstances critiques telles celles qui ont caractérisé toute la vie de Gao en Chine – avec des discontinuités selon les périodes avant, pendant et après la Révolution culturelle – jusqu'au son départ en exil en France en 1987. Ces différentes contraintes exercées par le régime politique de Mao Zedong mais qui ont perduré de manière différente dans l'ère post-maoïste, l'ont amené à imaginer et activer des stratégies particulières de survie et de création. On peut considérer *la fuite* (qui est le titre d'une de ses pièces) comme exemple de ces stratégies. L'exil, en ce sens, est sa variante la plus radicale. La création clandestine, que Gao a

pratiquée durant plusieurs années, est une autre conséquence de ces contraintes et une autre stratégie de survie. Elles l'ont également poussé à concevoir des modalités particulières de destruction de son œuvre. Ces stratégies sont pour la plupart répétées et ritualisées. Ces stratégies, pour citer Lacan, font symptôme. Ces stratégies sont donc une réponse de détournement face aux contraintes. Elles ont influencé à mon sens le façonnement de son identité d'artiste, ainsi que ses conceptions de l'art et son esthétique, comme elles sont théorisées et mises à l'œuvre dans ses créations dans les différents domaines artistiques.

Gao divulgue certains éléments et indices de ses différentes stratégies dans plusieurs de ses entretiens, dans ses essais, dans ses pièces, dans ses romans. Ainsi *La Montagne de l'Âme*⁸ peut être conçue comme le résultat de la *fuite* en tant que stratégie de survie. Ce roman s'inspire du voyage que Gao accomplit pendant huit mois entre 1983 et 1984 dans les montagnes le long du fleuve Yangzi. Il s'était éloigné de Pékin suite à la censure qui avait frappé son spectacle *Arrêt de bus* mis en scène au Théâtre de l'Art du Peuple⁹ de Pékin en 1983. Ce spectacle avait été un des cibles de la campagne contre la « pollution spirituelle ». La pièce *La Fuite* peut être considérée comme un manifeste sur l'exil comme seule issue possible face à un pouvoir oppressif.

Toutefois, c'est durant nos entretiens que la trame de ces stratégies et leurs enjeux sont apparus plus clairement. Ce dialogue avec Gao a permis l'émergence de différents éléments inédits qui se manifestent dans ses pratiques artistiques et ses stratégies. Leur valeur performative a pu ainsi être repérée et questionnée.

Il existe – et je mesure le contresens que l'emploi de ce verbe peut comporter – toute une partie de l'œuvre littéraire de Gao qui se pose en tant que négatif pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'au début, quand elle a été écrite, elle a été créée de façon clandestine et gardée secrète. Gao a pratiqué l'écriture clandestine jusqu'à l'arrivée au gouvernement de Deng Xiaoping en 1978. Jusqu'au déclenchement de la Révolution culturelle en 1966, Gao garde ses œuvres secrètes en raison du fait qu'elles violent l'interdit d'aborder certains sujets et l'obligation de respecter le style réaliste prôné par le Parti communiste. Durant les cinq années de rééducation culturelle que Gao passe à la

⁸ Gao Xingjian, *La Montagne de l'Âme* (1990, *Lingshan*), traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour-d'Aigues, coll. Points, Éditions de l'Aube, (1995) 2007.

⁹ « Le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin est un théâtre national au style unique, fondé le 12 juin 1952 par Cao Yu, grand auteur de théâtre chinois. Depuis sa création, il a accueilli près de 300 pièces de théâtre de diverses époques et origines » [« Théâtre d'Art du Peuple de Pékin », *Hybridités France-Chine*, <https://www.hybriditesfrancechine.com/partenaires/organization/theatre-de-lart-du-peuple-de-pekini/> (consulté le 26 septembre 2019)].

campagne pendant la Révolution culturelle, il lui est imposé l'interdiction absolue de pratiquer une quelconque activité artistique. Cependant, Gao continue à écrire en cachette. De retour à Pékin en 1975, il va traverser une troisième courte période d'écriture clandestine.

Deuxièmement, toutes ces œuvres écrites clandestinement ont été détruites par l'artiste lui-même. Une première fois quand la Révolution culturelle est déclenchée (1966). Ensuite pendant la période de rééducation culturelle que Gao a subi à la campagne (1970-1975) et après la mort de Mao à l'occasion des premières manifestations de la place Tien'anmen (1976). Par conséquent, ces œuvres n'existent plus. Leur disparition a engendré des fantômes. Quelle filiation enfantent ces œuvres disparues ?

Le troisième sujet qui relève d'« un négatif » est celui du processus de création. Il s'agit de ce qui se situe en amont et en chemin par rapport à l'œuvre achevée, de ce qui amène et permet l'existence de l'œuvre – « le positif », dans notre métaphore – mais qui demeure en même temps généralement caché vis-à-vis du lecteur, du spectateur, du public. Il s'agit en ce sens d'adopter une approche génétique de l'œuvre et de la pratique artistique de Gao.

Or, dans la performance et le performatif, le processus est central.

Je questionnerai notamment le processus de création dans l'écriture théâtrale. Dans celle-ci, la dimension orale joue un rôle primaire. Gao dit et enregistre souvent ses textes avant de les écrire. Je m'intéresserai aux processus des répétitions dans certaines de ses pièces pour lesquelles Gao a collaboré à la mise en scène, à l'époque où il était dramaturge du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, ou celle pendant laquelle il a assuré personnellement la mise en scène. Cela concerne la période qui a suivi son exil en France.

Au cours des années 1990 et jusqu'en 2003 il met en scène plusieurs de ses pièces dans de nombreux pays. Comme cela peut émerger des entretiens que j'ai réalisés avec Gao et avec des acteurs qui ont travaillé avec lui, il existe dans son processus de création des pratiques basées notamment sur l'improvisation au sens très large. Bien que le théâtre de Gao soit textuel, ce texte agit (comme dans la performance) lors des répétitions presque comme un protocole à l'intérieur duquel l'acteur est censé trouver son geste, le déroulé de ses actions, à partir des expérimentations et des improvisations parfois les plus ardues, antinaturalistes, ludiques.

Il s'agit de questionner les processus de création et de destruction dans l'écriture : ceux-ci, plus que des actes opposés se révéleront des alliés.

Nous aborderons dans une première partie l'œuvre de Gao en questionnant la terminologie relative à la performance et nous argumenterons la mise en relation de l'œuvre de Gao avec la notion spécifique de performativité.

Dans la deuxième partie notre approche sera davantage historique et nous permettra de faire le lien entre la biographie de l'auteur, le contexte historique de la Chine et le parcours clandestin d'une création.

Nous reviendrons dans la troisième partie sur des principes esthétiques fondateurs de la création de Gao, sur son écriture novatrice marquée par son exil et la nécessité de se réinventer autant que de renouveler une écriture.

Enfin, dans la quatrième partie nous verrons comment Gao développe une pensée de l'altérité, dans sa création dramatique mais aussi en confrontant écriture et création plastique, création et politique.



Fig. 1 - Gao Xingjian, avec les coréalisateurs Alain Melka et Jean-Louis Darmyn pendant le tournage de leur film *La Silhouette sinon l'ombre*, 2006 (France).

PREMIÈRE PARTIE

PERFORMANCE, PERFORMATIF, PERFORMATIVITÉ

DE L'UTILISATION DE CETTE TERMINOLOGIE À PROPOS DE L'ŒUVRE DE GAO XINGJIAN

Afin d'analyser le sens de la notion de *performance*, comme elle se manifeste dans l'œuvre et la pratique de Gao, il me paraît important d'introduire les significations que ce terme polysémique possède et de le faire à partir d'une analyse étymologique. D'ailleurs, différents chercheurs ont proposé des définitions de la *performance* en partant de l'étymologie de ce lemme et de sa signification. En considérant toujours comme un point de départ fort intéressant sinon essentiel l'histoire étymologique d'un mot et de son évolution, ce point de départ me semble d'autant plus pertinent, dans le cas de la notion de *performance*. Comme nous verrons, face à la performance, il est question aussi de migration du mot d'une langue à une autre, de retour dans la langue d'origine, de réintégration, assimilation et dissémination.

Comme le dit Jean-Marie Pradier, qui reprend la terminologie de Greimas, « le sémème 'performance' comporte aujourd'hui une telle collection de sèmes, parfois antonymiques, qu'il est parfois difficile d'estimer la capacité de résistance du noyau sémique¹⁰ ».

Comme nous pouvons lire dans le dictionnaire Larousse, *performance* est un terme anglais, formé à partir de l'ancien français « parformance », qui signifie « achèvement ¹¹ ». Il est ensuite revenu dans la langue française (mais aussi en italien) et dans beaucoup d'autres langues du monde entier. Il existe plusieurs significations du terme « performance », qui trouvent leurs applications dans différents domaines.

Jean-Marie Pradier reconstruit ainsi les transformations de sens du lemme *performance* :

¹⁰ Jean-Marie Pradier, « La performance ou la renaissance de l'action », paru initialement dans la revue *Communications*, n°92 : Performance - Le corps exposé, Christian Biet et Sylvie Roques [dirs.], 2013, p. 278, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2710 (consulté le 11 mars 2019).

¹¹ Cf. Entrée « performance » dans le dictionnaire en ligne *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/performance/59512?q=performance#59151> (consulté le 17 février 2019).

La « performance » est passée dans la langue anglaise par l'anglonormand, en provenance de l'ancien français qui l'avait empruntée au latin par substantivation. À l'origine se trouve le verbe latin *performare*, devenu « parformer » et « parfumer » en ancien français. Le verbe latin *formare* indique l'action de donner une forme, façonner, représenter, figurer. Au sens figuré, il signifie « faire », « former », « travailler », « dresser », « instruire »; puis « former dans son esprit », « concevoir », « imaginer »; enfin, « composer », « écrire ». Le préfixe *per-* surenchérit. Il indique que l'acte est parachevé, accompli de bout en bout. Sa valeur superlative souligne l'intensité de l'action¹².

Le « parachèvement » est une des acceptions les plus originales du terme *performance*, que je propose de questionner à travers un excursus lexical couvrant la parution de ce terme ainsi que son évolution en français et en anglais. Nous pourrions ainsi contextualiser dans un premier temps son émergence dans le domaine des arts de la scène, puis dans le domaine de l'art contemporain. Nous explorerons la notion d'art performance et examinons l'origine de son avènement au début du XX^e siècle, grâce à l'analyse de certains caractères des mouvements d'avant-garde, notamment du futurisme que Roselee Goldberg identifie comme le premier courant à avoir introduit l'art performance comme moyen pour exprimer de nouvelles idées en rupture avec le théâtre et l'art de leur époque. Nous pourrions observer la tension entre théâtre et art performance ainsi que la porosité du théâtre vis-à-vis de différentes innovations et approches de l'art performance. De cette appropriation et cette contamination de formes, un nouveau type de théâtre est né : le théâtre post-moderne ou performatif. Le théâtre de Gao paraît correspondre à cette forme.

Grâce à l'analyse de quelques exemples dans lesquels Gao, se référant au théâtre et à l'art performance, emploie le terme *performance*, nous présenterons sa théorie de l'art du jeu de l'acteur omnipotent, laquelle est éminemment anti-stanislavskienne. Sa pièce *Le Quêteur de la mort* nous offrira les clefs pour comprendre son positionnement face à l'art conceptuel et à l'art performance, qui sont bien questionnées et mises à mort dans cette pièce.

Les études anthropologiques sur le rituel d'Arnold Van Gennep, avec son idée de *marge*, les notions de « drame social », *liminal* et *liminoïde* développées dans le domaine de l'art par Victor Turner, ainsi que les réflexions sur la performance élaborées par Richard Schechner nous permettront de faire émerger une performativité dans la pratique d'écriture clandestine et de la destruction de ses propres œuvres que Gao a opérée en Chine, jusqu'à la fin des années 1970.

¹² Jean-Marie Pradier, *op. cit.*, p. 279.

CHAPITRE I

TENTATIVES DE DÉFINITION DE LA PERFORMANCE ET DE L'ART PERFORMANCE ?

Dès son origine, *performance* signifie à la fois l'exécution d'une *action* qui met en forme et représente. Par extension, au sens figuré, il indique aussi une action se situant dans la sphère de l'esprit et engageant la conception, l'imagination, la composition, l'écriture. En même temps, cette action matérielle et spirituelle se perçoit comme entièrement accomplie, parachevée.

1.1.a - Performance, excursus lexical : essai de définition

Ces mêmes sens sont gardés dans l'ancien français, dont des traces de ce mot sont présentes dans des documents à partir du XIII^e siècle. À la fin du XIX^e, comme témoigne le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècles* (1880-1895) de Frédéric Godefroy, « performance », parfois orthographié « performence », signifie « accomplissement », « exécution »¹³.

Pour revenir à la langue anglaise, dont l'emploi contemporain de *performance* est emprunté, au XIX^e siècle, le verbe « to perform » et le substantif « performance » indiquent « l'action et sa qualité, y compris dans les domaines de la vie sociale et des arts¹⁴ ». Par rapport aux domaines des arts et du spectacle, Pradier note que dans le lexique *A Compendious Dictionary of the English Language* (1806) de Noah Webster, seul le mot *performer* se réfère au spectacle : « one who performs, one who plays¹⁵ » est la définition retenue, bien que « to play », dans sa valeur polysémique peut évoquer « aussi bien l'activité sportive que ludique et théâtrale (to act)¹⁶ ». Au début du XIX^e siècle, ce même dictionnaire introduit des usages du verbe « to perform » liés au domaine du spectacle :

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

La deuxième édition en deux volumes, publiée en 1913, précise : «To carry through ; to bring to completion ; to achieve ; to accomplish ; to execute ; to do. » Distinguant les tournures transitives et intransitives de *to perform*, il note leur emploi dans la pratique des arts de la scène et la musique : « To do ; to act a part. The player performs well in different characters. The musician performs well on the organ. » [...] Quant à *performance*, il lui accorde quatre groupes de significations, dont le deuxième définit le jeu de l'acteur, prenant pour exemple Garrick, le fameux comédien qui enthousiasma Diderot : « *The acting or exhibition of character on the stage. Garrick was celebrated for his theatrical performances.* »¹⁷

Au début du XIX^e siècle, le verbe « *to perform* » relève déjà des arts de la scène, comme le montre le substantif *performer* dont une des significations est « one who performs, one who plays¹⁸ ». Cette polysémie du verbe anglais « *to play* », d'ailleurs est présente aussi en français dans le verbe équivalent « jouer ». Nous pouvons en effet traduire la précédente citation par « celui qui accomplit [une action], celui qui joue ». Sans l'indication du contexte, demeure l'indétermination quant à savoir si « jouer » est employé dans son sens sportif ou ludique ou bien théâtral. Au-delà de l'indétermination, ce qui importe est la synonymie entre « *to perform* », « *to play* » et « *to act a part* ». Si le *performer* est celui qui joue (dans un spectacle, une pièce, un rôle), la *performance* est par conséquent le jeu de l'acteur, l'action de jouer : « The acting or exhibition of character on the stage¹⁹ », « le jeu [l'interprétation] ou l'exhibition du personnage sur le plateau ». Si, le noyau fondamental inscrit dans « *to perform* », « *performer* », « *performance* » est l'accomplissement d'une *action* – étymon contenu aussi dans le verbe « *to act (a part)* » –, par rapport au domaine du théâtre (mais on pourrait le dire également de tous les autres arts de la scène) où on joue un personnage, faire une action implique autant une action physique réelle qu'une action fictive, comme celle de la « représentation » d'un personnage. En ce sens, dans « le faire » de la *performance*, coexistent à la fois le réel et le fictionnel dans une même action.

1.1.b - Performance : retour en France comme terme anglais

Le retour du lemme « *performance* » dans la langue française date de la première moitié du XIX^e siècle. Il revient comme un anglicisme et son emploi se trouve d'abord dans le lexique hippique

¹⁷ *Ibid.*, p. 279-280.

¹⁸ *Ibid.*, p. 279

¹⁹ *Ibid.*, p. 280.

(1839), ensuite sportif (1872, 1876, 1877)²⁰, des physiologistes (1869), de l'ingénierie (1929)²¹. Quand le Littré l'introduit en 1872, en faisant référence à la forme française du lemme à son tour dérivé du latin, et à sa signification d'accomplissement, la *performance* relève du monde des courses de chevaux. « Performances » (substantif féminin pluriel), en effet, est un mot employé dans la langue du turf pour indiquer le tableau d'épreuves d'un cheval de course dans l'hippodrome. Ensuite, dans l'édition de 1877, la « performance » désigne aussi la façon de se comporter d'un cheval pendant une course, sa manière de courir.

En accord avec l'extension de l'usage du mot « performance » dans le monde anglo-saxonne, où il s'applique désormais dans les domaines de la technologie, de la psychologie, de la linguistique, le supplément au Robert en six volumes de 1974 atteste l'usage de cet anglicisme dans ces vocabulaires spécifiques. En 1991 le *Dictionnaire des anglicismes* de Josette Rey-Debove et Gilberte Gagnon recense avec abondance d'exemples les entrées « performance », « performant », « performer » et « performatif », dont les domaines des sciences sociales se sont emparés. « Économistes, industriels, sociologues, anthropologues, philosophes s'interrogent sur les nouveaux champs de la performance, où semble se construire un mode particulier d'aliénation lorsque, affectée à la production, elle s'introduit dans le monde du travail », observe Jean-Marie Pradier²².

1.1.c - La performance en tant qu'*art performance* (performance art)

En 2010, « performance » et « performeur » sont acquis comme termes de la langue française. Ils figurent dans la liste des termes, expressions et définitions du vocabulaire de la culture et de la communication adoptés par la commission générale de terminologie et de néologie²³. Voici les définitions données de ces termes :

performance, n.f.
Domaine : Arts.

²⁰ Les dates reportées entre parenthèse se réfèrent à la date de parution du lemme *performance* dans les dictionnaires français.

²¹ *Ibid.*, p. 281.

²² *Ibid.*, p. 282.

²³ *Ibid.* (« le Journal officiel de la République française en date du 22 juillet 2010 a publié dans la rubrique « Avis et commission », texte 105, la liste des termes, expressions et définitions du vocabulaire de la culture et de la communication adoptés par la commission générale de terminologie et de néologie créée en 1986 par Alain Juppé. L'information a été reprise par le numéro 43 du Bulletin officiel du ministère de l'Éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative, du 25 novembre 2010. « Performance » et « performeur » y figurent, marquant ainsi leur acquisition de la nationalité française »).

Définition : Évènement artistique qui recourt à différents modes d'expression dont l'exécution constitue l'œuvre elle-même.

Voir aussi : performeur.

Équivalent étranger : performance.

performeur, -euse, n.

Domaine : Arts.

Définition : Personne qui exécute une performance artistique.

Voir aussi : performance.

Équivalent étranger : performer²⁴

L'entrée dans la langue française officielle des termes « performance », « performeur » et « performeuse » est notamment liée à leur acception artistique. La performance est un « événement artistique » relevant « des différents modes d'expression », c'est-à-dire de différentes disciplines et pratiques artistiques. L'œuvre artistique consiste dans « l'exécution » de ces différents modes d'expression. *Ortolang-Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de Langue (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)* à l'entrée « exécution » indique :

« A. Accomplissement de ce qui a été préconçu par l'esprit ou par la volonté²⁵ »

« B. Réalisation sous une forme sensible, et d'après certaines règles, soit d'une chose qui a été l'objet d'une prévision, d'un plan préalable, soit d'une chose dont l'idée vient spontanément à l'esprit²⁶ »

« 1. B-A. Façon personnelle que l'artiste, l'exécutant, ont de réaliser ou d'interpréter une œuvre²⁷ »

Si nous nous en tenons à ces significations, il apparaît que le terme « exécution » identifie autant l'action de mettre à l'œuvre – ou bien dans ce cas précis de mettre en œuvre – que de réaliser et accomplir ce qui a été conçu comme un projet artistique dans le cas de la *performance*. L'exécution est en ce sens soit le processus qui permet de réaliser l'œuvre, que nous appellerons le processus de création, soit son accomplissement, l'œuvre elle-même.

Ce qui paraît significatif est la possibilité que l'exécution concerne la mise en œuvre et l'accomplissement de quelque chose – un projet artistique – régi par certaines règles, qui est déjà

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cf. Entrée « execution », *Ortolang-Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de Langue*, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/exécution> (consulté le 14 juillet 2019).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

préconçu au préalable dans un plan, comme d'une chose qui vient à l'esprit sur le moment. Par cela, nous pouvons déduire que dans l'exécution, l'improvisation est ainsi prévue comme une des possibilités du processus d'exécution.

Le terme « exécution », enfin, a aussi une signification éminemment artistique, indiquant, dans son acception 1.B-A la qualité qui lui est particulière, le savoir-faire, qu'un artiste a dans la réalisation et l'interprétation d'une œuvre.

La définition de « performance » adoptée par le vocabulaire de la culture et de la communication en 2010 implique donc la coprésence des plusieurs disciplines artistiques et leur exécution. Celle-ci, à son tour, peut comporter la réalisation d'un projet préalable autant que de l'improvisation, ou bien les deux. Il existe, dans cette définition, quelque chose qui demeure ouvert, « un faire qui est en train de se faire ».

1.1.d - Écart entre les définitions anglo-saxonne et française

À travers l'examen que Jean-Marie Pradier a réalisé de l'histoire du terme *performance* nous avons vu précédemment que dans le monde anglo-saxon, notamment aux États-Unis, depuis le début du XIX^e siècle le verbe « to perform » et ensuite les substantifs *performance* et « performer » sont liés aux arts de la scène. Nous avons aussi remarqué que si les lemmes « to perform », *performance*, « performer » sont porteurs d'une action, cette action peut être aussi une représentation. Elle peut donc intégrer du fictionnel, comme cela s'avère en particulier le cas dans l'art théâtral, indépendamment du fait que cet art s'ancre dans une tradition naturaliste, réaliste, expressionniste ou bien post-dramatique, cette signification étant encore d'actualité de nos jours. C'est l'usage premier de ce terme dans les arts de la scène.

En ce sens, cette notion de *performance* ne semble pas coïncider avec celle introduite par le vocabulaire de la culture et de la communication français en 2010. Le terme anglais de *performance*, en effet, dans la signification que nous venons d'évoquer, se traduit en français directement par l'expression « exécution (réalisation, exploit, interprétation artistique) ».

Si nous nous penchons sur un autre dictionnaire, le Larousse, l'entrée *performance* ne propose pas de définition relative aux arts de la scène. La définition générale que nous pouvons retenir et que peut couvrir partiellement le champ du terme anglais appliqué à la performance artistique d'un

artiste de la scène, est la suivante : « Exploit ou réussite remarquable en un domaine quelconque²⁸ ». En revanche, le Larousse recense le terme *performance* comme relevant de l'art contemporain en tant que « synonyme d'action²⁹ ». Et comme dans un cercle qui apparemment se ferme, nous semblons revenir au point de départ de notre discours autour de la signification de la performance qui indique « action », en latin, en ancien français et en anglais ancien et contemporain.

Cet écart entre le sens et l'emploi du terme *performance* en anglais et en français est souligné aussi par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*³⁰. À l'entrée *performance* il précise ainsi :

Si le terme anglais de performance s'applique à toute action, activité, opération, à tout ce que l'on peut accomplir, le terme français, outre son sens actuel de rendement, d'exploit sportif ou de prouesse commerciale et économique, se limite à ce qu'on nomme en français « la performance » (en anglais *performance art*). Il y a donc ici une différence radicale qui rend la comparaison extrêmement problématique, mais aussi stimulante [...]³¹.

En réalité le retour à la racine sémantique de *performance*, à celle d'*action*, permet d'ouvrir sur une autre notion de la *performance* que je souhaite développer dans le cadre de cette thèse, en abordant l'exploration de la notion de *performance* en tant qu'art performance.

Il existe en effet la *performance* en tant que genre artistique se distinguant de celle que nous venons de présenter dans le monde anglophone liée aux arts de la scène. Cette distinction est fort significative car la *performance* en tant que genre artistique se développe notamment en opposition à certains principes qui régissent l'art théâtral. Comme nous l'avons vu, c'est cette pratique qui est visée par Gao dans sa pièce *Le Quêteur de la mort* (2000) et à laquelle il se réfère quand il soutient ne pas pratiquer la performance.

²⁸ Cf. Entrée « performance », Larousse en ligne - dictionnaire français : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/performance/59512> (consulté le 15 juillet 2019).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

³¹ *Ibid.*, p. 174.

CHAPITRE 2

DE LA PERFORMANCE AU PERFORMATIF

Dans son essai *La Performance du futurisme à nos jours*³², dans lequel elle retrace l'histoire de cette discipline au XX^e siècle, Roselee Goldberg souligne que la reconnaissance de la performance en tant que « technique d'expression artistique à part entière³³ » a eu lieu dans les années 1970 à l'époque de l'affirmation de l'art conceptuel. Privilégiant « un art des idées au détriment du produit, et un art ne pouvant pas être acheté ni vendu³⁴ », l'art conceptuel trouve dans la performance la forme d'expression d'élection.

La performance se prête en effet parfaitement à être « une démonstration ou mise en œuvre³⁵ » de ces idées.

Nous pouvons nous appuyer pour établir cela sur l'histoire des avant-gardes en particulier du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme.

1.2.a - L'art performance : un art théâtral ?

Si la performance trouve dans cette période son affirmation formelle, Roselee Goldberg souligne, en revanche, l'existence d'une longue tradition d'artistes qui ont eu recours à la performance comme moyen d'expression de leurs idées et le rôle clé ainsi joué par celle-ci dans l'histoire de l'art. La performance effectivement se configure comme un dispositif pour « mettre en œuvre [de la part des différents artistes] des nombreuses idées formelles et conceptuelles sur lesquelles repose la genèse de l'art³⁶ ». Celle-ci traverse l'histoire de l'art marquant tous les tournants de passage d'un courant artistique à un autre, toutes les mises en crise d'un mouvement artistique où des

³² Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours (Performance Art from Futurism to the Present)*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, (2001) 2006.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

revirements et de nouvelles nécessités et pensées apparurent, en rupture avec les périodes précédentes.

Selon l'étude de Roselee Goldberg, les futuristes italiens sont les premiers à avoir recours à la performance pour rendre tangibles leurs idées perturbatrices et révolutionnaires telles qu'elles étaient exprimées dans nombre de leurs manifestes artistiques.

Roselee Goldberg ainsi énonce l'importance de la performance dans l'évolution de l'art au siècle dernier :

Une position aussi radicale a conféré à la performance son statut de catalyseur dans l'histoire de l'art du XX^e siècle : à chaque fois qu'une école particulière, qu'il s'agisse du cubisme, du minimalisme ou de l'art conceptuel, sembla engagée dans une impasse, des artistes adoptèrent la performance pour briser les catégories et indiquer des nouvelles orientations. De plus, dans le cadre de l'histoire des avant-garde – c'est-à-dire de ces artistes qui se situaient à la pointe des ruptures avec chacune des traditions successives –, la performance a occupé au XX^e siècle une place de premier plan dans ce type d'activité : celle d'une « avant avant-garde ». Si l'essentiel des textes consacrés de nos jours à l'œuvre des futuristes, des constructivistes, des dadaïstes et des surréalistes continue à se focaliser sur les objets d'art, c'est le plus souvent la performance qui fut l'activité fondatrice de ces mouvements et c'est par elle qu'ils tentèrent d'apporter des réponses à un certain nombre de questions³⁷.

Depuis la perspective de l'histoire des avant-gardes, la *performance*, définie avec une si belle finesse comme une « avant avant-garde », se pose comme un phénomène qui catalyse les ferments artistiques à un moment de passage, de transition, des mouvements qui se présentent déjà comme des avalanches de ruptures. Il en résulte que la *performance* surgit ainsi comme une forme réflexive, où des artistes à la place et avant de créer des objets d'art, mettent en tension de nouveaux concepts sur l'art s'inscrivant dans la société.

À travers et avec la performance ils expérimentent de nouvelles idées par de nouvelles formes, qui se constituent en tant que possibles réponses à certaines questions. Ces caractères de la performance me semblent de ce fait faire écho à la théorie de Victor Turner sur la nature réflexive, subversive et expérimentale, « performative » de la phase liminale du *rituel de passage*, à partir de laquelle il théorise la naissance des arts³⁸. J'aborderai ces notions successivement, notamment au

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cf. Victor Turner, *Dal rito al teatro (From Ritual to theatre. The Human Seriousness of Play)*, traduction de Paola Capriolo, sous la direction de Stefano De Matteis, Bologna, Società editrice il Mulino, (1986) 2017.

sujet de la pratique d'écriture clandestine de Gao et de la condition de l'artiste « en marge » de la société, comme il l'a définie dans différents essais.

Entre théâtre et art contemporain

Chercher à définir ce qu'est la/une performance, dans l'acceptation de l'art-performance, n'est pas un exercice aisé. Roselee Goldberg affirme à ce propos que « de par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire d'*un art vivant mis en œuvre par des artistes*³⁹ ».

Le souci qui anime son choix, comme elle le précise d'ailleurs, est de garder une définition tellement essentielle, sans recours à d'autres qualifications, pour ne pas nier « immédiatement la possibilité de la performance même⁴⁰ » en tant que forme d'art qui fait appel à une multiplicité de disciplines et techniques différentes relevant autant des arts plastiques et visuels que des arts de la scène, dans des combinaisons surprenantes et inédites.

Certes, cette définition élémentaire possède l'avantage d'une part de mettre en évidence ce qui constitue l'essence de la *performance* par rapport à d'autres arts contemporains ; d'autre part elle reste une définition suffisamment ouverte pour ne pas limiter la performance par rapport au recours à une pluralité de « modes d'expressions⁴¹ » – pour reprendre la définition énoncée par le dictionnaire de la communication et de la culture de 2010 – ou bien des disciplines et techniques, recours qui constituent un de ses caractères prééminents et fondamentaux.

Cependant, cette définition, ainsi formulée, me paraît être insuffisante à différencier la performance des autres arts vivants. Or, cette distinction ne me semble pouvoir être négligée. Elle prend en considération le fait que Gao considère la performance comme étant étrangère à sa pratique artistique laquelle englobe pourtant le théâtre et les arts visuels, notamment la peinture et le cinéma sous forme de ciné-poèmes.

À mon sens, d'ailleurs, cette même définition « d'un art vivant mis en œuvre par des artistes » pourrait bien être une définition élémentaire et essentielle valable aussi pour le théâtre ou pour la

³⁹ *Ibid.*, p. 9. Je mets en italique.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Jean-Marie Pradier, *op. cit.*, p. 282.

danse ou encore pour la musique ou le cirque, c'est-à-dire en fait pour tous les arts vivants qui sont aussi communément regroupés sous la qualification d'« arts de la scène ».

Qu'est-ce qui caractérise alors la performance et permet de dire qu'il ne s'agit pas de théâtre ?

La performance peut indifféremment faire appel à diverses disciplines et techniques, afférentes aux arts visuels – tels les arts plastiques ; la photographie, le cinéma, l'art vidéo, l'art numérique, l'art décoratif, l'art textile, l'architecture –, au théâtre, à la danse, à la musique, à la poésie, à la littérature.

Souvent une performance résulte notamment de la combinaison de ces multiples expressions artistiques. Mais même le théâtre dans son acception d'art total, tel qu'il a été préconisé par Richard Wagner dans sa notion de *Gesamtkunstwerk* (*œuvre d'art total*⁴²), et traduit successivement par la notion de *théâtre total* développée par nombre d'artistes – entre autres les architectes du Bauhaus comme Schlemmer, Meyerhold, Artaud, Gropius et Piscator – se veut le résultat de l'union d'une multiplicité d'arts visuels, scéniques, littéraires.

La vision d'un *théâtre total* est aussi le modèle de théâtre théorisé par Gao dans sa conception du « théâtre omnipotent⁴³ » comme il l'a d'abord appliqué à l'écriture de ses pièces et pratiqué dans ses propres mises en scène, comme nous l'examinerons plus loin. Cette notion de *théâtre omnipotent* est d'autant plus radicale qu'elle ne se limite pas à envisager un théâtre comme une œuvre dans laquelle plusieurs disciplines artistiques coexistent en une synthèse. Ce *théâtre omnipotent* est en fait idéalement conçu pour un « acteur omnipotent⁴⁴ », un « performer » en ce sens, formé dans plusieurs disciplines artistiques, telles que le jeu, le chant, la danse, la musique, le cirque.

Cette conception nous paraît être en accord avec la dimension multidisciplinaire de la création artistique personnelle de Gao, qui pratique à la fois des arts visuels, littéraires et de la scène. Elle reflète aussi sa prédilection à l'égard de certains modèles théâtraux qu'il inscrit parmi ses références principales⁴⁵, comme l'Opéra de Pékin, mais aussi l'opéra occidental, le théâtre nō et le Kabuki

⁴² Autour de 1850 Richard Wagner forge le terme *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art total), pour indiquer son idée d'œuvre théâtrale. Dans son esthétique du drame, Wagner recherche une œuvre qui réalise au suprême degré une union entre différentes expressions artistiques, telles que la musique, la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture, et la plastique scénique. Cette idée de théâtre s'inscrit dans le mouvement artistique du symbolisme et reflète une notion particulière du théâtre et de la mise en scène. (Cf. : Entrée « Opera d'arte totale », dans Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, [sous la direction de Paolo Bosisio], traduit du français par Paolo Bosisio et Paola Ranzini, Bologna, Zanichelli editore, (1998) 2002, p. 272-273).

⁴³ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », traduit du chinois par Denis Molčanov, dans *De la création* (recueil d'essais), sous la direction de Noël Dutrait, Paris, Éditions de Seuil, 2013, p. 61-89.

⁴⁴ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

japonais. Toutes ces formes qui se composent de danse, de chœurs, de musique, de textes dramatiques et lyriques, sont aussi des pratiques que l'artiste maîtrise et qui lui permettent de s'exprimer en même temps dans plusieurs disciplines.

Si nous voulons donc trouver ce qui représente la différence entre la *performance* et les autres arts vivants, il est à mon sens nécessaire de prendre en considération d'autres éléments. Cette nécessité me semble d'autant plus justifiée que, comme nous l'avons déjà évoqué, la performance au XX^e siècle depuis ses premières manifestations se présente non seulement comme différente par rapport au théâtre, mais plutôt comme en rupture vis-à-vis de celui-ci.

Si ce caractère paraît univoque en ce qui concerne l'art performance conçu à partir de la fin des années 1960 en tant qu'art vivant dans le cadre de l'art conceptuel, et appelée notamment *body art*, la distinction entre théâtre et *performance* est moins nette en ce qui concerne les avant-gardes. Les courants du futurisme, de dada, du structuralisme, du surréalisme, du Bauhaus s'affranchissent des formes traditionnelles de la représentation théâtrale contemporaine. Avec la rencontre entre poètes, artistes de la scène, musiciens et notamment l'apport des plasticiens, ces courants inventent des modalités scéniques différentes. Cependant, l'horizon dans lequel ils s'inscrivent demeure dans la plupart des cas théâtral, même s'ils entretiennent avec ce medium une relation d'opposition. Le théâtre pour tous ces courants est « la » discipline à renouveler.

Cette ambiguïté d'appartenance et de pertinence disciplinaire ne nous semble pas anodine. Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, à l'entrée « théâtre expérimental », précise que « le terme de *théâtre expérimental* est en concurrence avec ceux de *théâtre d'avant-garde*, *théâtre-laboratoire*, *performances*, *théâtre de recherche* ou simplement *théâtre moderne*⁴⁶ ».

La performance est rapprochée ici des formes expérimentales de théâtre, telles qu'elles sont aussi définies comme d'avant-garde. Tandis que Roselee Goldberg opère une classification entre ces avant-gardes appartenant à l'histoire de la *performance*, des chercheurs en études théâtrales qui s'inscrivent plutôt dans l'histoire du théâtre du XX^e siècle comme c'est le cas pour l'historien du théâtre Cesare Molinari, les rattachent à l'histoire du théâtre au XX^e siècle. Cependant, ce dernier lui-même remarque la difficulté de situer ces artistes uniquement dans le milieu théâtral.

⁴⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (4^e édition augmentée), Paris, Armand Colin, 2019, p. 591.

Il souligne en effet que les futuristes, les dadaïstes, les surréalistes ne « furent pas des hommes de théâtre dans le sens technique et professionnel du terme⁴⁷ », mais des artistes, des écrivains, des poètes, qui utilisent le théâtre pour diffuser leurs idées. En ce sens, Cesare Molinari partage, même dans une perspective théâtrale, l'interprétation de Roselee Goldberg en ce qui concerne l'apparition de la performance (ou bien pour Cesare Molinari des formes atypiques de théâtre) pour diffuser et affirmer essentiellement de nouvelles idées⁴⁸.

Cesare Molinari décrit ainsi les soirées dada, dont il repère un antécédent du « nihilisme corrosif⁴⁹ » dans le spectacle *Ubu Roi* de Jarry et Lugué-Poe mis en scène au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896 :

[Les] dadaïstes, dans leurs représentations, ou plutôt leurs soirées, de 1920, dont les protagonistes, étaient des auteurs et amis – Tristan Tzara, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes – tentèrent de mettre en crise le langage et la logique, en dissolvant le spectacle et par la provocation directe des spectateurs. Pendant ces soirées, les dadaïstes se présentaient au public en personne, c'est-à-dire sans la médiation d'acteurs extérieurs au groupe : le spectacle, si on peut l'appeler ainsi, pouvait s'achever par une lecture de poèmes, de programmes ou de manifestes, ou de textes polémiques⁵⁰.

Comme Cesare Molinari le remarque, toutefois, c'est la forme même de la représentation et du spectacle qui sont remis en cause par les dadaïstes. Dans la plupart de ces « soirées », les piliers sur lesquels repose le spectacle théâtral dramatique traditionnel de l'époque, n'existent plus. Ces piliers, sont le texte dramatique fondé sur la *mimesis*, l'identification entre l'acteur et le personnage, la séparation entre scène et salle, soit entre les acteurs et les spectateurs, et ils sont subvertis par les dadaïstes. Il n'y a véritablement plus un drame à jouer sur la scène. L'artiste est présent sur le plateau en son propre nom. Cela ne signifie pas seulement – comme le souligne Cesare Molinari – qu'il n'y a plus la médiation assurée par le recours à des acteurs professionnels.

⁴⁷ Cf. Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, (1996) 1998, p. 267. Ma traduction du texte italien original : « non furono uomini di teatro nel senso tecnico e professionale del termine ».

⁴⁸ *Ibid.* Au sujet des futuristes Molinari écrit que ces artistes « considéraient le théâtre non seulement comme un lieu idéal de rencontre, mais aussi le meilleur instrument pour la propagande de leur idéologie vitaliste, nationaliste et technocratique. » (Ma traduction du texte italien original : « che consideravano il teatro non solo un ideale punto d'incontro, ma anche il migliore strumento di propaganda delle loro ideologia vitalistica, nazionalistica e tecnocratica »).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 265. Ma traduction du texte italien original : « corrosivo nihilismo ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 265-266. Ma traduction du texte italien original : « [I] Dadaisti nelle loro rappresentazioni, o meglio, nelle loro serate del 1920, di cui gli autori e i loro amici – Tristan Tzara, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes – erano i protagonisti, cercarono di mettere in crisi il linguaggio e la logica, giungendo alla dissoluzione dello spettacolo e alla diretta provocazione degli spettatori. In queste serate i dadaisti si presentavano al pubblico in prima persona, senza cioè la mediazione di attori esterni al gruppo : lo spettacolo, se così è lecito chiamarlo, poteva esaurirsi nella lettura di poesie, nella presentazione di programmi e di manifesti, in battute polemiche ».

Il signifie aussi le dépassement entre l'idée d'un personnage à jouer et de l'acteur qui le joue. Le spectateur n'est plus enfermé dans son monde, en train de « regarder » et jouir de la vision du spectacle. Il est interpellé, tiraillé, provoqué de façon à le faire sortir de son rôle commode et passif. Cela d'une part advient car la distance physique entre interprètes et spectateurs est annulée. Les artistes s'emparent aussi de la salle, s'insérant dans le public. D'autre part le contenu et la forme des propositions qui fustigent la morale bourgeoise et le sens commun de l'art, l'interpellation directe du public, produisent un choc sur ce dernier.



Fig. 2 - *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, de Tristan Tzara, Festival Dada, Salle Gaveau, Paris, 1920.

Si la « dissolution du spectacle⁵¹ » domine la plupart de ces soirées dadaïstes, il existe aussi des œuvres qui conservent un minimum de structure dramatique. C'est le cas des *Aventures Célestes de Mr Antipyrine* (1916) de Tristan Tzara, créées au Théâtre de l'Œuvre à Paris le 20 mars 1920. Il s'agit d'un « double quatuor⁵² », c'est-à-dire d'un monologue à huit voix. Il est joué par les dadaïstes,

⁵¹ *Ibid.*, p. 266. Ma traduction du texte italien original : « dissoluzione dello spettacolo ».

⁵² *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Le intenzioni sovvertitrici della logica teatrale sono chiare : poiché ci sono otto attori per un solo personaggio, questo perde la sua funzione di elemento unitario e fondante la finzione

qui pour cette occasion portent des costumes dessinés par Picabia, évoquant des dessins des aliénés⁵³. La scénographie est constituée de peu d'éléments : seule une roue de bicyclette et des cordes tendues traversant la scène, devant les « acteurs improvisés⁵⁴ ». Cesare Molinari ainsi analyse la portée subversive de cette œuvre de Tzara :

Les intentions subversives de la logique théâtrale sont claires : parce qu'il y a huit acteurs pour un seul personnage, celui-ci perd sa fonction d'élément unitaire et fondateur de la fiction scénique, d'autant plus que le discours absurde, se développant à travers de multiples voix, ne permet aucune identification de natures sociologique et psychologique; la scénographie éclate en différents éléments dépourvus de sens et de fonction, mais identifiables en tant que des choses réelles : elle ne crée pas de décor, mais filtre, et empêche vaguement que l'on voit les acteurs. De cette façon, précisément parce que l'action se déroule sur une scène, le bouleversement des rapports logiques que la scène avait jusque-là entraînés devient explicite⁵⁵.

Même quand la dimension dramatique n'est pas complètement absente, les inventions scéniques sont en rupture par rapport aux règles habituelles du théâtre dramatique. Ce qui à mon sens est intéressant dans ce dispositif scénique « pseudo » dramatique, est la dissémination d'un personnage unique dans les corps de plusieurs interprètes. Nous pouvons voir la mise en œuvre d'un « processus de démultiplication et de démembrement du personnage ». J'ai utilisé cette même expression pour identifier le dispositif à l'œuvre dans plusieurs pièces de Gao datant de la période française. C'est le cas d'*Au bord de la vie*⁵⁶ (1991), *Le Quêteur de la mort* (2000) et de sa dernière pièce *Ballade nocturne*⁵⁷ (2007), sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.

scenica, tanto più che il discorso assurdo, sviluppandosi a più voci, non permette alcuna identificazione di carattere sociologico e psicologico ; la scenografia si dissolve in pochi elementi privi di senso e di funzione, ma identificabili nel loro essere cose reali : essa non crea ambientazione, ma filtra, e vagamente impedisce la visione degli attori. In questo modo, quindi, proprio perché l'azione si svolge su una scena, viene esplicitato lo scompaginamento dei rapporti logici che la scena aveva sino ad allora comportato ».

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Gao Xingjian, « Au bord de la vie », dans *Gao Xingjian. Théâtre 1*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2000, p. 82.

⁵⁷ GAO Xingjian, *Ballade Nocturne. Libretto for a Dance Performance*, édition bilingue français-anglais, traduit du français par Claire Conceison, Paris, Center for Writers & Translators, The American University of Paris, London, Sylph Editions, 2010.

Un processus similaire est identifié dans un autre texte de Tzara intitulé *Le Cœur à Gaz*⁵⁸ (1921). Celui-ci, joué le 10 juin 1921⁵⁹ dans le cadre du Salon Dada organisé à la Galerie Montaigne⁶⁰, me paraît particulièrement significatif. Les personnages portent le nom de parties du corps ou bien d'organes sensoriels : Oreille, Bouche, Nez, Œil, Cou, Sourcil. Ils sont également interprétés par des dadaïstes, notamment Tzara (Sourcil) et Louis Aragon (Œil). Ils portent des costumes raffinés en carton dessinés par Sonia Delaunay⁶¹. Certains des personnages sont parmi les spectateurs. Le texte mêle conversations du quotidien et poésie dans un style absurde. Cesare Molinari souligne ainsi la mise en crise des conventions dramatiques opérée par ce spectacle :

La dissolution du personnage est ici réalisée en termes anatomiques, et soulignée précisément par le fait que les répliques, tout en restant substantiellement absurdes, gardent cependant une trame de narration. Il y a des déclarations d'amour, des discussions sur l'ennui de la conversation, des allusions interrompues à ce pseudo-bavardage qui sera cher à Ionesco trente ans plus tard : « Oui, je sais - Merci, pas mal », etc. L'histoire et les personnages sont saisis, pourrait-on dire, au moment où ils sont en train de se perdre, au moment même où leur dissolution fait apparaître qu'ils ne sont que des conventions⁶².

En effet, dans le traitement que Tzara réalise, ces personnages apparaissent comme les porteurs d'une parole disséminée entre eux plutôt que des personnages incarnés. L'apparente cohérence assurée par certaines répliques réalistes, peine à faire oublier l'absurde de répliques déversées et qui circulent d'un personnage à l'autre. D'ailleurs, la non-incarnation du personnage et la nature non mimétique du spectacle sont revendiquées. Cet aspect est dénoncé par ce bref échange :

Nez : « Elle est charmante votre pièce, mais on n'y comprend rien »

Sourcil : « Il n'y a rien à comprendre tout est facile à faire et à prendre⁶³ »

⁵⁸ Tristan Tzara, *Le cœur à gaz*, Paris, G.L.M., 1946, McGill University Library Digitized Title, Toronto, https://archive.org/details/McGillLibrary-rbsc_coeur-gaz_Uncat1400-17647/page/n6 (consulté le 2 août 2019).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 86. Le Salon Dada fut organisé par Soupault, Ribemont-Dessaignes, Aragon, Éluard et Péret à la Galerie Montaigne en juin 1921.

⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

⁶² Cesare Molinari, *Storia del teatro*, *op. cit.*, p. 266. Ma traduction du texte italien original : « La dissoluzione del personaggio è qui realizzata in termini anatomici, e sottolineata proprio dal fatto che le battute, pur restando sostanzialmente assurde, hanno tuttavia una minima parvenza narrativa. Ci sono dichiarazioni d'amore, discussioni sulla noia della conversazione, accenni interrotti di quel pseudo-conversare salottiero che sarà caro a Ionesco trent'anni dopo : " Si, lo so – Grazie, mica male", eccetera. La storia e i personaggi sono colti, si potrebbe dire, nel loro perdersi, nell'atto stesso di una dissoluzione che li rivela come pure convenzioni ».

⁶³ Tristan Tzara, *Le cœur à gaz*, *op. cit.*, p. 25.

D'autres avant-gardes comme le surréalisme, qui sont du domaine du théâtre et de la performance, me semblent tout à fait pertinentes pour ancrer mon projet.

En ce qui concerne le surréalisme, il entretient un rapport moins extrême aux conventions théâtrales. Né de la rupture en 1921 de Breton, d'Éluard, d'Aragon et de Péret avec les dadaïstes⁶⁴, mais fondé officiellement en 1924 par la publication du *Manifeste du surréalisme*, il est animé essentiellement par deux principes : l'automatisme psychique et la valorisation de la dimension du rêve. Le manifeste ainsi définit la notion de surréalisme :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURRÉALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac⁶⁵.

Le *Manifeste du surréalisme* jette une nouvelle lumière sur certaines œuvres et événements apparemment absurdes des années précédentes, réalisées et proposées sous la bannière dada.

Comme l'affirme Roselee Goldberg :

[...] il était désormais possible de considérer ces œuvres comme une tentative de donner libre cours, en mots et en actes, aux images étrangement juxtaposées des rêves. De fait, Breton était, depuis 1919 déjà « obsédé par Freud » et par l'étude de l'inconscient : en 1921, il avait écrit avec Soupault le premier poème surréaliste « automatique », *Les Champs magnétiques*. Ainsi, donc, si les Parisiens acceptaient le qualificatif de « dada » pour décrire leurs travaux, la plupart des événements du début des années 1920 avaient déjà une saveur surréaliste distincte et pourraient, rétrospectivement, être tenus pour autant d'œuvres surréalistes⁶⁶.

⁶⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 87.

⁶⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11-64 : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4438381/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surréalisme.pdf (consulté le 5 août 2019).

⁶⁶ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 89.

Du point de vue théâtral, les pièces des surréalistes se rapprochent à nouveau de la structure dramatique, de l'idée du personnage, de l'intrigue. Néanmoins, « l'ordre de différents épisodes est illogique, ou bien les épisodes contiennent leur propre logique, les personnages sont incohérents, les situations injustifiées ou bien impossibles⁶⁷ ». Les pièces « à lire » de Salacrou, Daumal et Gilbert-Lecompte sont impossibles à mettre en scène⁶⁸. Comme le remarque Molinari, une seule pièce surréaliste demeure dans le répertoire théâtral. Il s'agit de *Victor, ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, mise en scène pour la première fois par Antonin Artaud⁶⁹.

Comme le remarque Roselee Goldberg, les avancées de la psychologie et ses influences sur le surréalisme ont permis de faire entrer « les vastes royaumes de l'esprit⁷⁰ » comme un matériau pour de nouvelles explorations dans les domaines des arts de la scène et de la performance. Bien que les pièces surréalistes ne soient pas conçues comme étant véritablement jouables c'est bien le théâtre davantage que la performance qui s'est appuyé sur les inventions surréalistes. « Par l'attention qu'il portait au langage, c'est sur l'univers dramatique que le surréalisme devait exercer son plus grand impact, davantage que sur la performance. Car après la Seconde Guerre mondiale, c'est vers les principes fondamentaux du dadaïsme et du futurisme – le hasard, la simultanéité et l'inattendu – que les artistes, indirectement ou directement, se tournèrent⁷¹ » relève Roselee Goldberg.

De ce point de vue, la dramaturgie de Gao confirme cet impact. Son théâtre de la période française peut être défini comme un théâtre de la pensée, du rêve et de l'inconscient. Gao explore les dimensions du conscient et de l'inconscient comme du rêve. Celui-ci est présent dans les pièces *Le Somnambule*⁷² (1993), *Ballade nocturne* (2007). Comme leurs titres le rappellent : ces deux pièces mettent en scène l'univers nocturne et les rêves d'un personnage principal. Le rêve est aussi présent dans la pièce *Quatre quatuors pour un week-end* (1995). Les pièces telles *Au bord de la vie* (1991), *Le Somnambule*, *Le Quêteur de la mort* (2000), *Ballade nocturne*, par le processus du récit,

⁶⁷ Cesare Molinari, *Storia del teatro*, op. cit., p. 266-267. Ma traduction du texte italien original : « l'ordine dei vari episodi è illogico, oppure gli episodi rimangono in sé conclusi, i personaggi sono incoerenti, le situazioni immotivate o impossibili ».

⁶⁸ Cf. Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 95.

⁶⁹ *Victor, ou les enfants au pouvoir* a été récemment mise en scène par Christian Schiaretti au Théâtre National Populaire de Villeurbanne (7 mars 2019), <https://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/victor-ou-les-enfants-au-pouvoir/> (consulté le 12 août 2019).

⁷⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 96.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Gao Xingjian, « Le Somnambule », dans *Gao Xingjian, théâtre 1*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2000, p.124.

présentent toutes un voyage fait dans l'intime des personnages, dans leurs pensées, souvenirs, rêves. Selon Gao ce même voyage représente « un seul profond mouvement de l'âme⁷³ ».

En poursuivant l'examen du rapport que les artistes de la performance entretiennent avec le théâtre, afin de discerner des éléments caractérisant la performance, il nous faut remarquer que le théâtre n'est pas étranger pour nombre d'artistes du courant du *happening* dans les années 1960. À propos des artistes plasticiens tels Red Grooms, Robert Whitman, Al Hansen, qui animent, voire créent, la scène de la performance à New York dans les années 1960, Roselee Goldberg écrit :

Red Grooms puisait l'inspiration de sa peinture et de ses performances dans le cirque et dans les galeries d'attraction, et Robert Whitman, malgré son passé de peintre, considérait principalement ses performances comme des événements théâtraux. « Cela prend du temps », écrivit-il, et pour lui, le temps était un matériau au même titre que la peinture ou le plâtre. Al Hansen, quant à lui, se tourna vers la performance par révolte devant l'« absence totale de tout intérêt pour les formes plus traditionnelles du théâtre ». Le type d'œuvre qui l'intéressait le plus était celui qui « englobait le spectateur [et] faisait se chevaucher et s'interpénétrer différentes formes d'art ». Attribuant l'origine de ces idées aux futuristes, aux dadaïstes et aux surréalistes, il proposait une forme de théâtre dans lequel « on rassemble des éléments comme on réalise un collage »⁷⁴.

Ces artistes confirment tous la nature encore ambivalente de la performance comme genre artistique. Bien que les lieux où leurs performances sont présentées ne soient pas des théâtres, mais des galeries d'art contemporain, des musées, des lofts, ou bien la Judson Memorial Church de Washington Square, la perception que ces artistes affichent à l'égard de leurs œuvres est de continuer à les inscrire comme une forme de théâtre. Pour Robert Whitman, la performance se rapproche d'un événement théâtral. En expliquant sa pratique de la performance par le manque d'intérêt pour les formes plus traditionnelles du théâtre, Al Hansen ne fait que corroborer l'idée selon laquelle pour lui la performance est une forme artistique nouvelle s'inscrivant pourtant dans l'aire du théâtre, qu'elle est censée renouveler. Et pour Red Grooms les formes de spectacle vivant telles que le cirque et les galeries d'attraction demeurent sources d'inspiration pour ses performances.

C'est lors de l'avènement du *body art* à la fin des années 1960 que le genre de la performance paraît acquérir une dimension à part entière (Roselee Goldberg repère 1968 comme date du début de ce phénomène). La performance est proposée comme réponse de l'art conceptuel face aux crises

⁷³ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 63.

⁷⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 128.

politiques et à la critique des valeurs de la société de l'époque. Une des conséquences au niveau de l'art c'est la remise en question aussi de la production de l'œuvre d'art en tant qu'objet. Elle est considérée de façon négative comme une marchandise. C'est à ce moment que la performance semble s'affirmer pleinement et s'affranchir du théâtre.



Fig. 3 - Robert Whitman, *Prune Flat*, présenté à la Filmmaker's Cinémathèque de New York (photo d'une reconstitution plus récente en 1976)⁷⁵.

1.2.b - Le futurisme : des manifestes et des performances pour de nouvelles idées

Le futurisme, fondé par le poète italien Filippo Tommaso Marinetti, est la première avant-garde du XX^e siècle dont les productions en public sont considérées comme des performances par Roselee Goldberg. Entre 1909 et 1933 il mène une activité intense et effervescente se proposant de refonder les différents arts et notamment l'art théâtral bourgeois de l'époque.

Le format du manifeste est le support dont les futuristes se servent pour proclamer et diffuser leurs conceptions « explosives » sur l'art. Nous examinerons certains de ces manifestes, d'une part dans le but de mettre en évidence les caractéristiques de ruptures les plus marquantes par rapport au

⁷⁵ Image tirée du site : <http://babettemangolte.org/stills/RW-Prune-Flat-50676-6-22.html>.

théâtre de l'époque de la perspective de la performance et d'autre part afin de cerner les éléments qui résonnent avec la conception et la pratique de théâtre de Gao.



Fig. 4 – Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni et Gino Severini, pour l'inauguration de la première exposition Futuriste à Paris en 1912.

Le Manifeste du futurisme

Le premier *Manifeste du futurisme*⁷⁶ fut publié le 20 février 1909 par Filippo Tommaso Marinetti dans *le Figaro* à Paris. Dans ce manifeste, les futuristes s'en prennent surtout à la littérature et à l'art du passé exposé dans les musées, qui sont comparés à des cimetières⁷⁷.

Bien que le théâtre ne soit pas visé dans ce manifeste fondateur, il est le point de départ de leurs démarches artistiques révolutionnaires qui mèneront à la création de ce qu'on peut considérer comme les premières performances du XX^e siècle. Celles-ci sont porteuses des aspirations qui seront

⁷⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Manifeste du futurisme*, Le Figaro, Paris 20 février 1909 (document non paginé), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item> (consulté le 19 juillet 2019).

⁷⁷ *Ibid.*

à la base aussi de l'art performance qui s'est développée en tant que genre artistique successivement à partir de la fin des années 1950.

Le premier article du *Manifeste du futurisme* affirme en effet : « Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité⁷⁸ ». L'amour du danger, ou le défi que représente le danger, la valorisation des états et de la dépense énergétiques du corps et de l'esprit étant des traits majeurs de la performance et du *body art*.

C'est avec la création de sa pièce de théâtre *Le Roi Bombance – tragédie satirique en 4 actes* présentée au Théâtre de l'Œuvre à Paris le 2 avril 1909⁷⁹, là même où fut créée *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, que Marinetti tenta de mettre en pratique les idéaux futuristes affirmés dans son manifeste. En réalité, le style de ce spectacle, auquel le public afflua en masse, n'était pas si révolutionnaire, car le texte datait de 1903. Les idées qu'il contient font de ce spectacle une anticipation des manifestations performatives successives des futuristes.

Les peintres futuristes

C'est en revanche la rencontre avec des peintres de Milan tels qu'Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini et Giacomo Balla en 1910 qui constituera un tournant pour le futurisme et ses manifestations. C'est de cette rencontre que naîtront le *Manifeste des peintres futuristes*⁸⁰ (11 février 1910) et le *Manifeste technique de la peinture futuriste*⁸¹ (11 avril 1910). À ces écrits succédera une première exposition de peinture futuriste en 1911.

Pour présenter leurs œuvres réalisées à partir des principes du *Manifeste du futurisme*, en particulier des principes de vitesse et d'amour du danger⁸², le groupe des peintres futuristes invente des nouvelles formes artistiques, que Roselee Goldberg qualifie de performances. Elle en déduit ainsi :

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Cf. Spectacle *Le Roi Bombance* : https://data.bnf.fr/fr/39459513/le_roi_bombance_spectacle_1909/ (consulté le 14 août 2019).

⁸⁰ Le *Manifesto dei Pittori futuristi (Manifeste de peintres futuristes)* fut publié à Milan le 11 février 1910. Il fut signé par Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Bibliothèque Numérique Mondiale (World Digital Library) : <https://www.wdl.org/fr/item/20025/view/1/3/> (consulté le 20 juillet 2019).

⁸¹ *La pittura futurista. Manifesto tecnico (Manifeste technique de la peinture futuriste)* fut publié à Milan le 11 avril 1910. Il fut signé par Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Bibliothèque Numérique Mondiale (World Digital Library) : <https://www.wdl.org/fr/item/20026/view/1/1/> (consulté le 20 juillet 2019).

⁸² Cf. Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours, op. cit.*, p. 13-14.

La performance était le moyen le plus sûr de semer le doute chez un public plein de suffisance ; elle autorisait les artistes à être à la fois des « créateurs », dans la mesure où ils développaient une nouvelle forme de théâtre d'artistes, et des « objets d'art », en ce sens qu'ils n'établissaient pas aucun cloisonnement dans leur art en tant que poètes, en tant que peintres et en tant qu'interprètes sur scène. Des manifestes ultérieurs préciseraient clairement ces intentions, invitant les peintres à « sortir dans la rue, à monter à l'assaut des salles de théâtre et à faire le coup de poing dans la bataille artistique ». Ce qu'ils firent, conformément à cet esprit. La réaction du public ne fut pas moins violente [...] ⁸³.

Dans leur démarche, les peintres futuristes s'attaquent à l'art du passé et aux traditions, pour embrasser avec un élan effréné le dynamisme et l'énergie d'un présent fait d'innovations techniques et technologiques, renvoyant toutes aux idées de mouvement et de vitesse.

La performance en tant qu'art vivant permet aux artistes plasticiens de dépasser le clivage entre l'œuvre créée et l'artiste. En ce sens, ils sont à la fois « créateurs » et « objets d'art ». À côté ou bien à la place du concept d'« objets d'art », on pourrait aussi envisager celui de « sujets d'art ». Définir les performers comme « sujets » et non comme « objets » permet de valoriser l'aspect vivant de la performance durant laquelle le sujet se soustrait à la réification par sa nature d'être vivant. La pièce *Le Quêteur de la mort* (2000), de Gao prend en compte cette double nature de l'artiste impliqué dans la performance. Elle joue aussi sur le paradoxe de la réification d'un être vivant, envisageant la possibilité que celui-ci soit exposé dans un musée d'art contemporain.

Même dans le cadre d'une recherche d'innovation en arts plastiques, ce qui me paraît intéressant, c'est la dimension théâtrale qui s'y trouve inscrite. Elle est clairement affichée comme paradigme négatif à dépasser. Comme dénote l'affirmation de Boccioni « la peinture n'était plus une scène extérieure, le cadre d'un spectacle théâtral ⁸⁴ ». La peinture se qualifie en positif et se définit ainsi par rapport au spectacle théâtral. La peinture n'est plus à son service, car elle s'affranchit de la fonction d'être un simple décor.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

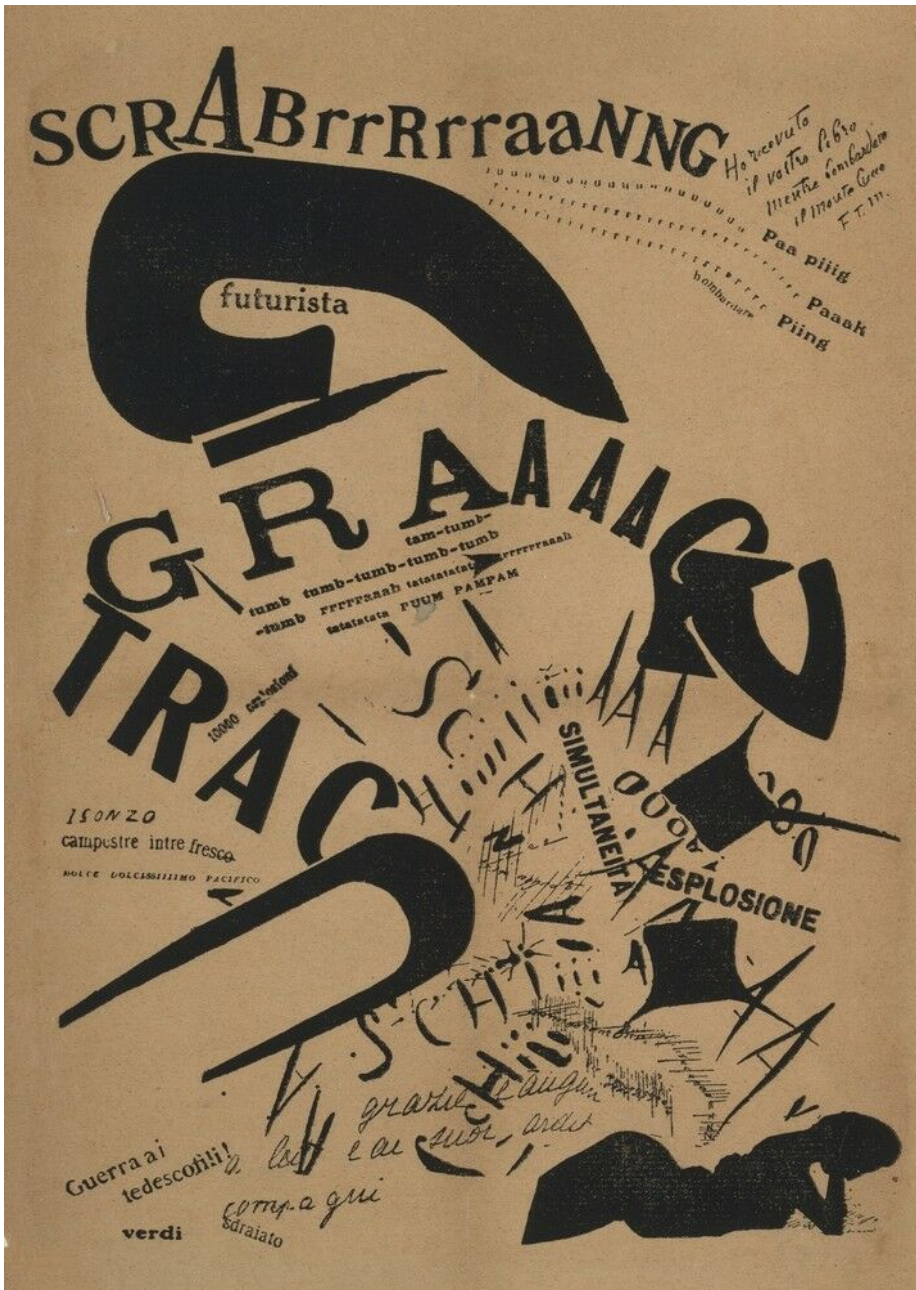


Fig. 5 - Filippo Tommaso Marinetti, *Alla sera, disteso sul letto*, 1919.

Les salles de théâtre sont le lieu à conquérir, de façon agressive, comme l'évoque l'invitation « à monter à l'assaut⁸⁵ » de celles-ci. Le but en tout cas n'est pas de détruire les salles de théâtre. Pour les futuristes celles-ci demeurent encore les lieux où se produire. C'est en effet au Théâtre de l'Œuvre à Paris, nous l'avons vu, que Marinetti présente son spectacle *Le Roi Bombance*. Bien que les futuristes envisagent la lutte dans les rues, leurs différents manifestes seront mis en œuvre dans nombre de salles théâtrales en Italie et à l'étranger.

Le Manifeste du théâtre de variétés

Bien que le théâtre soit devenu leur cible privilégiée, pour les futuristes il ne s'agit pas tant de démolir les théâtres en tant que lieux de spectacle, que de remplacer le théâtre en tant que genre artistique pratiqué par une nouvelle forme. Il s'agit d'en renouveler les fondements.

Au fur et à mesure des réflexions, des manifestes et des soirées qu'ils organisent, leur idée de théâtre va s'affirmer. Le plus significatif est certainement le *Manifesto del teatro di varietà*⁸⁶ (*Manifeste du théâtre de variétés*, 1913). Celui-ci contient l'énoncé des futuristes en matière de théâtre. Face au théâtre contemporain qui est centré sur la reconstruction historique ou sur la reproduction de façon photographique de la vie quotidienne⁸⁷, sur le psychologisme, les futuristes prônent un Théâtre de Variétés. Celui-ci, aurait pour mérite d'être « absolument pratique, car il se propose de distraire et de divertir le public au moyen d'effets comiques, d'excitation érotique et de stupeur imaginative⁸⁸ ».

Ce type de théâtre est censé créer « le merveilleux futuriste⁸⁹ », dont les caractères principaux sont la production de caricatures, l'esprit de ridicule, l'ironie, l'hilarité, le cynisme, le rire, le sourire, la bêtise, l'absurde, la raillerie, les devinettes, les significations mystérieuses de la lumière, des bruits, de la parole, les pantomimes satiriques, tout cela accéléré pour aiguïser l'intelligence, détendre les nerfs, exalter la sensibilité du public.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà* (13 novembre 1913) (document non paginé), publié dans le *Daily-Mail* le 21 novembre 1913 : <http://www.arengario.it/opera/il-teatro-di-varietà-manifesto-futurista-4842/> (consulté le 1 septembre 2019).

⁸⁷ Cf. l'incipit du manifeste de *Il Teatro di Varietà*.

⁸⁸ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « assolutamente pratico, perchè si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo ».

⁸⁹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « il meraviglioso futurista ».

Le Théâtre de Variétés se présente comme une série de numéros mirobolants, exécutés avec rapidité par un ensemble éclectique et hétérogène d'artistes, entre autres comiques, poètes, humoristes, danseurs, jongleurs, musiciens. Cette forme de théâtre rompt avec l'idée de personnage, la fabula et l'imitation de la vie quotidienne. Il doit être une expérience étonnante et étrange. Le défi du danger est promu comme principe moteur de l'action. Ainsi il est énoncé dans ce manifeste : « Le Théâtre de Variétés est une école d'héroïsme en raison des différents records de difficultés à vaincre et des efforts à surmonter, qui créent sur la scène l'atmosphère forte et saine du danger⁹⁰ ».

Au psychologisme qui s'est imposé dans le théâtre naturaliste, ce manifeste oppose une valorisation exacerbée de la présence du corps dans sa prouesse. En ce sens ce passage du manifeste en est la proclamation :

Tandis que le Théâtre actuel exalte la vie intérieure, la méditation professorale, la bibliothèque, le musée, la lutte monotone de la conscience, les analyses stupides des sentiments, c'est-à-dire (chose et mot immondes) la psychologie, le Théâtre de Variétés exalte l'action, l'héroïsme, la vie en plein air, l'habileté, l'autorité de l'instinct et de l'intuition. À la psychologie, il oppose ce que j'appelle physico-folie [(fiscifollia)]⁹¹.

Marinetti invente donc le néologisme italien « *fiscifollia* », en français « physico-folie ». Résultant de l'union entre le terme de *fisico*/physico et celui de *follia*/folie, ce nouveau terme paraît souligner la centralité de la dimension corporelle, conçue au niveau énergétique. Le corps de l'artiste futuriste, comme une machine moderne, est dans un mouvement permanent, qu'il soit propulsé par la vitesse ou qu'il s'exécute avec une lenteur exaspérée⁹².

Il produit de l'énergie. Il en dépense, se dépense, et se régénère, dans une sorte, de cycle en boucle. Il n'est pas un corps qui simule un mouvement ou un effort, il l'exécute, le ressent, l'éprouve.

⁹⁰ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. Salti della morte, Looping the loop in bicicletta, in automobile, a cavallo) ».

⁹¹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fiscifollia* ».

⁹² Cf. *Manifesto Futurista*, op. cit. (Document non paginé).

Un autre principe important est la disparition de la séparation entre la salle et la scène. Dans le Théâtre de Variétés, le quatrième mur n'existe absolument plus. La scène n'est plus située seulement sur le plateau. Les artistes performant en se déplaçant librement dans la salle, dans les loges, parmi le public. L'action, commencée dans la salle, continue après le spectacle, dans le foyer et en dehors du théâtre⁹³.

Toute réaction qui se produit pendant l'événement théâtral est considérée partie intégrante de celui-ci. Parmi ces réactions sont incluses la bagarre, les insultes entre artistes et spectateurs, les lancers de légumes variés de la part du public. En cela, on peut reconnaître à l'œuvre la notion de performance théâtrale, telle qu'elle est théorisée par Richard Schechner⁹⁴. Cette notion se démarque de celle du spectacle, car elle considère l'événement théâtral dans son intégralité, comprenant l'amont et l'aval.

Le rapport au public représente un des aspects les plus innovants théorisés dans ce manifeste. Le propos est de faire sortir le public de son rôle passif de spectateur immobile assis dans son fauteuil pour lui faire partager l'action, l'impliquant directement dans la performance, provoquant ses réactions. C'est un spectateur qui sort du silence celui qu'envisage Marinetti :

Le Théâtre de Variétés est le seul qui utilise la collaboration du public. Celui-ci ne demeure pas passif comme un voyeur stupide, mais il participe bruyamment à l'action, en chantant lui aussi, en accompagnant l'orchestre, en communiquant et interpellant de façon imprévue lors de curieux dialogues avec les acteurs⁹⁵.

Le public s'inscrit ainsi dans le spectacle, y participe. Par ses réactions il contribue à l'activer. Et d'autre part, dans ce projet futuriste, le mot d'ordre est de provoquer le public, à la fois pour le stupéfier, le heurter. Les futuristes préconisent les moyens les plus bizarres pour le faire réagir, comme d'envisager de mettre de la colle sur les fauteuils ou bien de vendre à plusieurs spectateurs la même place pour les déconcerter et provoquer la bagarre⁹⁶.

Les futuristes, qui s'affirment contre toute imitation de ce qui a déjà été conçu, ne souhaitent pas non plus se conformer juste au modèle du Théâtre de Variétés. Comme ils l'annoncent dans la

⁹³ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, *op. cit.*, art. 8.

⁹⁴ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (Third edition), London et New York, Routledge, 2013, p. 28.

⁹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, *op. cit.*, art. 8. Ma traduction du texte italien original : « Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori ».

⁹⁶ *Ibid.*, art. 3.

deuxième partie de ce manifeste, le futurisme se propose de transformer ce théâtre en « théâtre de la stupeur, du record et de la physico-folie⁹⁷ ». Il s'agit en effet de déjouer toute la logique, l'esthétique, la tradition en œuvre dans le Théâtre de Variétés même pour exalter les dimensions de l'absurde, du paradoxe, du grotesque, de la parodie, de l'excentrique, de la subversion, de la provocation du public et, par conséquent, de la participation toujours plus active de celui-ci.

Le Théâtre futuriste synthétique

La réflexion et les expérimentations des artistes futuristes autour d'un nouveau théâtre perdurèrent. Leurs idées se sont encore renforcées davantage, dans une direction visant à dynamiser entièrement les formes du théâtre existantes et à dépasser aussi le Théâtre de Variétés. À la suite d'une série de soirées marquées par l'affranchissement de tous les codes et les techniques du théâtre contemporain, défini comme « théâtre passéiste⁹⁸ », Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra conceptualisent un nouveau modèle de théâtre, proposé dans le manifeste *Le théâtre futuriste synthétique* (Atechnique dynamique – simultané – autonome – alogique – irréel) (1915). Au début de la première guerre mondiale, l'Italie n'est pas encore certaine de son choix au regard de sa participation au conflit. Ce manifeste déclare à la fois le militantisme politique et artistique des futuristes. Le théâtre est alors envisagé comme un instrument de propagande politique :

Afin que l'Italie apprenne à se décider avec une rapidité foudroyante, à se lancer, à soutenir chaque effort et chaque malheur éventuel, il ne faut pas s'appuyer sur les livres et des magazines. Ceux-ci n'intéressent qu'une minorité ; ils sont plus ou moins fastidieux, encombrants, ce sont des freins, ils ne peuvent que refroidir l'enthousiasme, briser l'élan et empoisonner avec des doutes un peuple qui se bat. La guerre, futurisme intensifié, nous oblige à marcher et à ne pas pourrir dans les bibliothèques et les salles de lecture. Nous pensons donc qu'il n'est possible aujourd'hui d'influencer de façon combative, l'âme italienne que par le théâtre. En fait, 90% des Italiens vont au théâtre, alors que seulement 10% lisent des livres et des magazines. Mais il faut un théâtre futuriste, c'est-à-dire absolument opposé au

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico* (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale), 11 gennaio 1915 - 18 febbraio 1915 (document non paginé) : <http://www.arengario.it/opera/il-teatro-futurista-sintetico-atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale-5001/> (consulté le 1 septembre 2019). Ma traduction du texte italien original: « teatro passatista ».

théâtre passéiste qui prolonge ses cortèges monotones et déprimants sur les scènes somnolentes de l'Italie⁹⁹.

Dans cet incipit du manifeste est déployé l'idéal politique futuriste, qui prône la participation de l'Italie à la première guerre mondiale¹⁰⁰. Ce qui nous semble frappant, si l'on met en perspective le contexte socio-politique dans lequel a vécu Gao en Chine, c'est l'identification du théâtre comme moyen de diffusion des idées futuristes et de persuasion politique. Le théâtre était en effet plus populaire que d'autres productions culturelles, comme les livres ou bien la presse. Le théâtre synthétique futuriste est alors conçu au niveau esthétique aussi et surtout en fonction de la diffusion de son message politique dans le contexte politique de la première guerre mondiale. Sans vouloir approfondir l'impact des futuristes sur la population et le gouvernement italien de l'époque dans le choix d'entrer en guerre, je remarque en revanche les similarités avec l'instrumentalisation du théâtre à des fins politiques qui a eu lieu en Chine de la part du Parti communiste à l'époque de Mao. Je me réfère notamment au moins à deux moments que je prends en considération dans cette thèse. Pendant la guerre sino-japonaise, l'armée communiste de résistance utilise une performance théâtrale pour mobiliser les populations de paysans à s'engager contre l'envahisseur japonais.

À l'époque Gao était enfant, mais il participe à un spectacle militant mis en scène par sa mère. Comme le soulignent les études de Nicola Savarese¹⁰¹, sous Mao le théâtre a été l'instrument privilégié pour l'éducation des masses aux valeurs du maoïsme. Cette conception du théâtre trouve son apogée à l'époque de la Révolution culturelle, avec la réforme de huit pièces modèles. L'esthétique théâtrale est modulée en fonction de son message.

Bien évidemment, le futurisme a été un mouvement d'avant-garde, tandis que dans le cas chinois, cette instrumentalisation du théâtre est dirigée par le pouvoir. Au-delà de différences, demeurent toutefois les similarités entre la situation italienne et chinoise par rapport à la faible alphabétisation d'une population en majorité paysanne et à la valeur pédagogique inhérente au théâtre, depuis l'antiquité, tant en Occident, qu'en Orient.

⁹⁹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Perché l'Italia impari a decidersi fulmineamente, a slanciarsi, a sostenere ogni sforzo e ogni possibile sventura non occorrono libri e riviste. Questi interessano e occupano solo una minoranza; sono più o meno tediosi, ingombranti e rallentanti, non possono che raffreddare l'entusiasmo, troncane lo slancio e avvelenare di dubbi un popolo che si batte. La guerra, futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marciare nelle biblioteche e nelle sale di lettura. Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro. Infatti il 90% degli italiani va a teatro, mentre soltanto il 10% legge libri e riviste. È necessario però un teatro futurista, cioè assolutamente opposto al teatro passatista, che prolunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnolente d'Italia ».

¹⁰⁰ L'Italie entre en guerre le 24 mai 1915.

¹⁰¹ Cf. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese, op.cit.*, p. 133.

Le manifeste s'érige avant tout contre les principes dramatiques hérités d'Aristote prescrivant une forme de construction de la pièce, tel le respect d'une longueur préétablie, d'une répartition en actes et en scènes, d'un climax ascendant de l'action, certaines caractéristiques du héros, de l'héroïne et des personnages secondaires, des variations dans les décors et la mise en contexte¹⁰².

Ce texte en revanche propose « un théâtre synthétique ».

Ainsi il oppose le théâtre contemporain passéiste, qu'il définit comme « prolixe, analytique, psychologique dans une manière pédantesque, explicatif, statique¹⁰³ » au théâtre futuriste synthétique. Celui-ci est, par contre conçu comme « très bref¹⁰⁴ ». Il précise qu'il faut : « Réduire en quelques mots et quelques gestes d'innombrables situations, sensibilités, idées, sensations, faits et symboles¹⁰⁵ ». Il s'agit d'un théâtre qui peut se résumer – et consiste donc en quelques gestes, comme c'est le cas dans la performance de Marinetti *Ils arrivent*¹⁰⁶ (1915).

D'autres principes méritent d'être relevés dans ce manifeste. L'improvisation est identifiée comme modalité essentielle de création. Celle-ci apparaît comme liée au caractère du dynamisme et de la simultanéité que les futuristes recherchent dans l'acte de création défini comme « saut dans le vide [...] en dehors de tous les champs explorés¹⁰⁷ ». Celui-ci est :

Dynamique, simultané, c'est-à-dire né de l'improvisation, de la foudroyante intuition, de l'actualité impressionnante et révélatrice. Nous croyons qu'une chose vaut en ce qu'elle a été improvisée (heures, minutes, seconds) et non préparée longuement (mois, années, siècles). Nous avons une invisible répugnance pour le

¹⁰² Cf. Aristote, *Poétique*, (introduction, traduction du grec et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche (Librairie Générale Française), 2016.

¹⁰³ Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, op. cit. (Document non paginé). Ma traduction du texte italien original : « prolisso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico ».

¹⁰⁴ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « brevissimo ».

¹⁰⁵ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Noi creiamo un Teatro futurista Sintetico cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli ».

¹⁰⁶ Roselee Goldberg donne une description du déroulement de la performance de Marinetti *Ils arrivent* : « Dans *Ils arrivent*, synthèse de Marinetti de 1915 les accessoires mêmes devenaient les "personnages" principaux. Dans une luxueuse pièce éclairée par un grand lustre, un majordome annonçait simplement : " Ils arrivent. " À ce moment, deux domestiques se précipitaient pour disposer à côté d'un fauteuil huit chaises en arc en cercle. Le majordome traversait la pièce en courant et en s'écriant " Briccatirakamekame ", puis sortait. Il accomplissait cette singulière action une seconde fois, puis les domestiques redisposaient les meubles et éteignaient le lustre, laissant la scène éclairée faiblement par " le clair de lune pénétrant par la porte-fenêtre. " Ensuite, les domestiques " se calaient dans un coin et attendaient en tremblant, montrant tous les signes de l'angoisse, pendant que les chaises quittaient la pièce " ». (Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 26-28).

¹⁰⁷ Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, op. cit., art. 8 (Document non paginé). Ma traduction du texte italien original : « salto nel vuoto [...] fuori da tutti i campi esplorati »

travail fait à la table, a priori, sans tenir compte de l'environnement dans lequel il devra être représenté¹⁰⁸.

Il s'agit là de refuser toute abstraction par rapport au lieu et à la situation dans lesquels le théâtre se produit. L'improvisation est devenue par la suite, l'une de clés de voûte de l'art performance et du théâtre performatif. Elle découle de la possibilité d'interagir avec ce qui advient, ce qui se propose à l'artiste, dans l'immédiateté du moment présent.

La simultanéité, autre principe promu par ce manifeste, indique la compénétration des deux milieux différents et la mise en action simultanée de plusieurs temporalités¹⁰⁹. Cette idée engendre une autre perception du temps et de l'action, et la représentation synchronique des événements qui en revanche sont restitués de façon diachronique dans le théâtre classique. Ce principe a été ensuite intégré dans certains spectacles de théâtre futuristes. De telles innovations ne sont pas sans rappeler les procédés esthétiques mis en place par Gao au niveau théâtral et plastique. On peut faire référence notamment au spectacle *Dialoguer /Interloquer* dans la mise en scène de Gao pour sa création française au théâtre Molière-Scène d'Aquitaine (Bordeaux) en 1999. Cette mise en scène avec les mêmes comédiens a été représentée à la Biennale Teatro de Venise en 2006. C'est à cette occasion que j'ai pu assister à ce spectacle. La scène est occupée par deux tableaux se juxtaposant de manière simultanée. À l'avant-scène se trouve un couple d'amants qui se querellent violemment. À l'arrière-plan, un moine est présent et rythme la scène avec un instrument traditionnel oriental. Les scènes semblent figurer deux fragments de nature hétérogène qui sont à recomposer de manière libre par le spectateur. Ce geste de décomposition et recomposition semble être en lien avec les principes posés par le manifeste. Il me semble aussi correspondre à ce que nous pouvons voir à l'œuvre en peinture. Certains tableaux de Gao, notamment *Les flammes* (1991) peuvent être interprétés de cette façon : la représentation en même temps de plusieurs sujets et scènes qui entretiennent l'une avec l'autre un rapport diachronique¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Dinamico, simultaneo, cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi) e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli). Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato ».

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ J'analyserai la peinture *Les flammes* (1991) de Gao dans le chapitre 3 « Mise en place d'un langage plastique », de la quatrième partie de cette thèse.

1.2.c - Une œuvre théâtrale entre art performance et théâtre performatif

À partir des manifestes que nous venons d'évoquer, notre souhait est de pouvoir identifier certains éléments fondamentaux qui caractérisent les performances futuristes et qui seront également perceptibles dans les performances contemporaines ainsi que dans certaines formes de théâtre qui se sont développées aux XX^e et XXI^e siècles.

Du point de vue de la conception esthétique, le théâtre n'est plus le lieu de la représentation conçu en tant qu'espace mimétique ni le lieu de l'illusion. Il n'est plus soumis au vraisemblable et au psychologisme¹¹¹. L'identification entre l'acteur et le personnage est remise en question, tout comme la figure de l'acteur professionnel. Parfois, c'est la présence corporelle de l'acteur qui est remplacée par des marionnettes mécanisées. La frontière disciplinaire qui distingue les compétences artistiques est, de fait, abandonnée. L'artiste, qu'il soit poète, écrivain, musicien, peintre, se libère de la simple identification à sa propre discipline artistique, pour devenir multidisciplinaire. Cela est particulièrement visible dans la nouvelle approche que les peintres futuristes expérimentent avec la peinture. La présence du corps est privilégiée dans sa dimension physique, énergétique. Le défi du danger est pris en considération¹¹². La scène devient pour l'artiste le lieu du faire et du dire. Il agit en son nom propre.

Le théâtre lui-même se place dans cette optique multidisciplinaire. Il donne à voir une série de numéros merveilleux, saisissants, étonnants¹¹³. La modernité implique l'usage de technologies et mécaniques des plus sophistiquées. En même temps, cependant, le théâtre doit être en mesure d'accomplir une fonction pédagogique. Il ne peut pas être seulement divertissement¹¹⁴. Il doit aussi être une fenêtre ouverte sur ce qui se passe dans le monde¹¹⁵. Le rôle politique du théâtre est ainsi affirmé¹¹⁶. Les registres privilégiés, pour que le théâtre soit un « théâtre de variétés » à vocation politique, sont ceux de l'absurde, du grotesque, du comique¹¹⁷. L'improvisation est introduite comme principe créatif¹¹⁸. La simultanéité devient une des modalités privilégiées pour la

¹¹¹ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, op.cit. Ma traduction du texte italien original : « tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolisso, analitico, pedantesco, psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico ».

¹¹² Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà* (13 novembre 1913), op. cit.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.* Cf. aussi Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, op. cit. (Document non paginé).

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

présentation des actions scéniques¹¹⁹. La logique du discours est brisée, on lui préfère la libre association, résumée dans le concept esthétique des « mots en liberté¹²⁰ » formulé par Marinetti. La scène n'est plus limitée au plateau¹²¹. Elle coïncide désormais avec toute la salle, dans laquelle les artistes peuvent circuler indifféremment. Par conséquent, la séparation entre les artistes et le public s'amenuise. Le spectateur, cible de toute forme de provocation, est soustrait de son rôle passif de spectateur et impliqué dans la performance¹²².

Ces caractéristiques du théâtre futuriste que nous venons d'évoquer représentent une fracture avec les conventions de la représentation théâtrale jusque-là pratiquées. À partir de ces principes, les futuristes proposèrent des événements spectaculaires pouvant servir à la diffusion de leurs idées nouvelles. Il faut noter que nombre de ces principes énoncés par le théâtre futuriste italien, avec leurs propres particularités, se trouvent également dans d'autres mouvements artistiques de la première avant-garde au XX^e siècle, tels que le futurisme et le structuralisme russes, le dadaïsme, le surréalisme.

Ce qui me paraît pertinent, cependant, c'est le rôle de ces principes révolutionnaires. Ceux-ci font partie intégrante de l'art performance qui se développe et s'affirme à partir des années 1950 comme une discipline artistique à part entière. Il n'y aura aucun doute quant à sa qualification, en tant qu'art appartenant au domaine du théâtre ou bien perçue comme une forme d'art distincte.

Comme Roselee Goldberg le souligne, les futuristes ainsi que les dadaïstes ont eu un impact décisif sur les artistes d'après-guerre : « [...] après la Seconde Guerre Mondiale, c'est vers les principes fondamentaux du dadaïsme et du futurisme – le hasard, la simultanéité et l'inattendu – que les artistes, indirectement ou directement, se tournèrent¹²³ ». L'expérience étonnante du Black Mountain College que des artistes tels que John Cage et Merce Cunningham fréquentaient en est un exemple. Cage et Cunningham adoptèrent le hasard et l'indétermination comme principes pour arriver à de nouvelles conceptions dans les domaines de la musique et la chorégraphie¹²⁴.

¹¹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settemelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, *op. cit.* (Document non paginé).

¹²⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) (Document non paginé) : <http://www.arenario.it/opera/manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista-4838/> (consulté le 1 septembre 2019).

¹²¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto Futurista*, *op.cit.* (Document non paginé).

¹²² Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, *op. cit.*, art. 8. (Document non paginé).

¹²³ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op cit.*, p. 96.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 121-126.

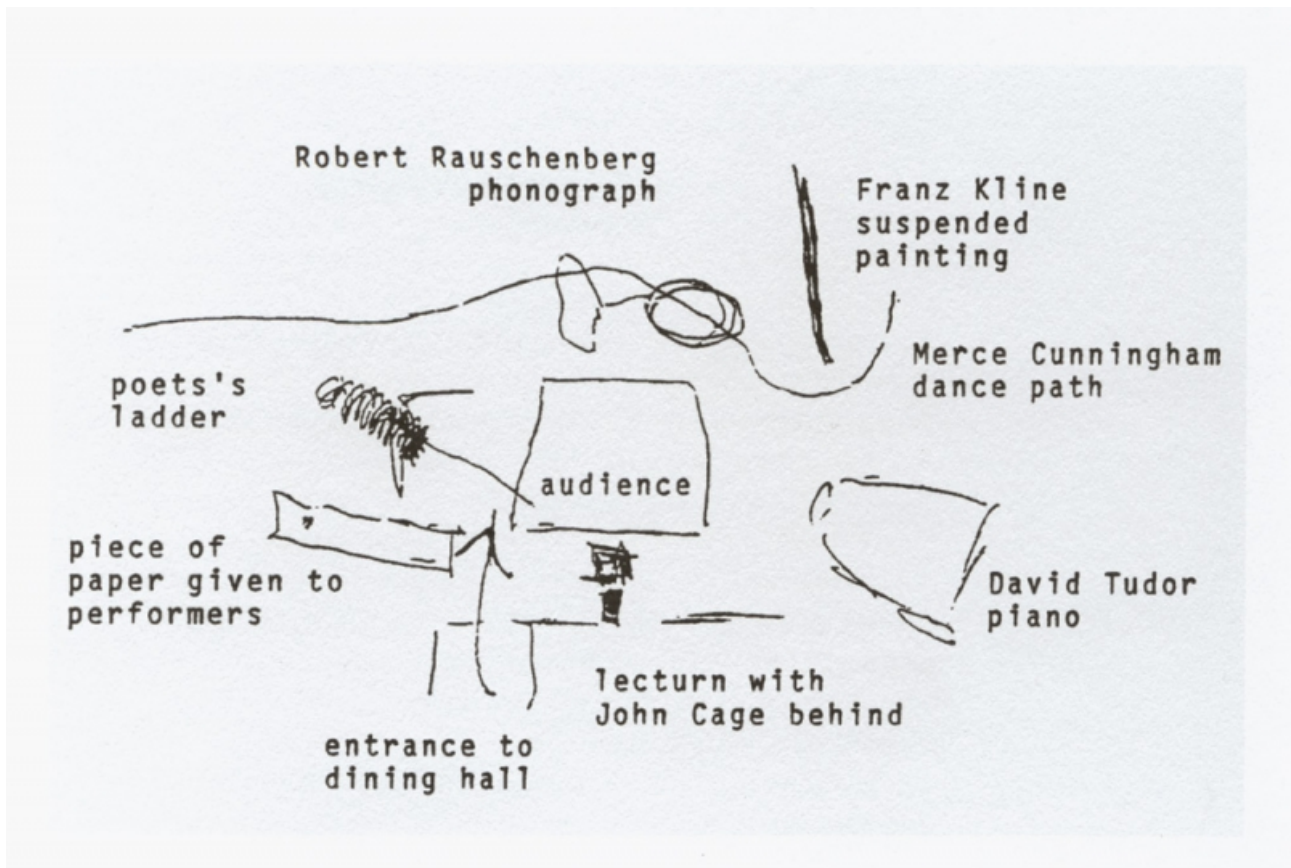


Fig. 6 - M.C. Richards, plan de la performance *Theater Piece No. 1* (1952) de John Cage, dessiné par William Fetterman en 1989¹²⁵.

En témoigne la performance *Untitled Event* nommé aussi *Theater Piece No.1* qu'ils organisèrent en 1952 au Black Mountain College¹²⁶. On peut retenir de cet événement à la fois la simultanéité de plusieurs actions, l'implication active du public, la forme événementielle du spectacle, la multidisciplinarité. Celle-ci est représentée par la présence d'éléments sonores et musicaux, de la danse, des arts visuels. Cet événement a ensuite inspiré de nombreuses performances qui ont eu lieu sur la scène américaine et new-yorkaise en particulier à la fin des années 1950 et 1960, tels que les *happenings*, que nous avons déjà évoqués.

Avec l'avènement de l'art conceptuel, les modalités expressives qui ont permis l'implication active de l'artiste, sont définitivement établies. L'artiste se considère non plus comme producteur d'œuvres d'art – c'est-à-dire d'objets –, mais devient lui-même une œuvre d'art. Par conséquent, il s'envisage comme un art vivant. La performance reflète alors le rejet, propre à l'art conceptuel, des

¹²⁵ Image publiée sur le site de l'Institut of Contemporary Art, Boston, <https://www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited>.

¹²⁶ *Untitled Event* nommé aussi *Theater Piece No.1* a été conçu par John Cage avec la collaboration de Merce Cunningham et du pianiste Tudor. Cf. Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 125.

matériaux traditionnels tels que la toile, le pinceau, le ciseau du sculpteur¹²⁷. Les artistes de la performance adoptent dès lors leur propre corps comme matériau artistique. Roselee Goldberg énonce ainsi les changements de paradigme qui découlent de la performance en tant qu'expérience corporelle vis-à-vis d'un art d'objet :

Puisque l'art conceptuel impliquait l'expérience du temps, de l'espace et du matériau plutôt que leur représentation sous la forme d'objets, le corps devenait le vecteur d'expression le plus direct. La performance était donc un moyen idéal de matérialiser les concepts artistiques et constituait à ce titre une pratique conforme à nombre de ces théories. Ainsi, les idées relatives à l'espace pouvaient tout aussi bien être traduites dans un espace réel que dans le format conventionnel, bidimensionnel, de la toile peinte ; la notion de temps pouvait être suggérée par la durée de la performance ou à l'aide de moniteurs vidéo et de retour vidéo. Les caractéristiques sensibles attribuées à la sculpture – la texture du matériau, par exemple, ou la disposition des objets dans l'espace – devenaient d'autant plus tangibles dans le cas d'une représentation publique. La traduction de ces concepts dans des œuvres vivantes aboutit à de nombreuses performances qui semblaient assez abstraites aux yeux de spectateur, car l'on cherchait rarement dans ces œuvres à créer une impression visuelle globale ou à fournir des clés de compréhension au moyen d'objets ou d'une narration. Il revenait plutôt au spectateur de se faire une idée, par association, de l'expérience particulière que lui présentait l'artiste de performance¹²⁸.

Comme nous l'avons évoqué précédemment avec la référence aux avant-gardes, la révolution performative a eu lieu dans le domaine théâtral avec la contribution des artistes visuels.

En prenant en compte l'art conceptuel, le phénomène performatif est redéfini, et se situe définitivement dans le domaine de l'art contemporain. On peut en déduire que des éléments sont particulièrement marquants dans le domaine de l'art performance et du *body art*. Il faut relever notamment la conception du corps de l'artiste comme matériau, la présence physique tangible aux prises avec l'action réelle et concrète, celle que Richard Schechner définit « doing¹²⁹ », c'est-à-dire « le faire. » S'y adjoint aussi une nouvelle approche de l'espace et du temps, le renoncement à l'unité de sens, ainsi que l'implication active du spectateur, qui est appelé à vivre une expérience sensible avec l'artiste.

Au début de notre introduction concernant la performance, nous nous sommes posé la question de ce qui dans la définition donnée par Roselee Goldberg de la performance comme « un art vivant mis

¹²⁷Cf. Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op cit., p. 152.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁹ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (Third edition), London et New York, Routledge, 2013, p.28.

en œuvre par des artistes¹³⁰ » permet de la distinguer du théâtre. L'énonciation des principes mis en œuvre par les futuristes ainsi que ceux-ci affirmés par les autres avant-gardes jusqu'à l'art performance des années 1970, nous offre maintenant une perspective pour saisir le phénomène de la performance et l'opposer au théâtre, conçu lui-aussi comme « art vivant mis en œuvre par des artistes ».

Cependant, comme le souligne Josette Féral, le théâtre bénéficie assurément des révolutions de la performance :

S'il est un art qui a bénéficié des acquis de la performance, c'est bien le théâtre puisqu'il a adopté certains des éléments fondateurs qui ont bouleversé le genre (acteur devenu performeur, événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou à des modes de perception propres aux technologies...). Tous ces éléments, qui inscrivent une performativité scénique devenue aujourd'hui fréquente sur la plupart des scènes théâtrales occidentales (États-Unis, Pays-Bas, Belgique, Allemagne, Italie, Royaume-Uni en particulier) constituent les principales caractéristiques de ce que j'aimerais appeler le « théâtre performatif »¹³¹.

Cette influence de la performance sur le théâtre, qui s'est développée en sens « performatif » a généré un tournant décisif sur les scènes contemporaines et notamment en ce qui concerne le théâtre flamand¹³². Cet écho est perceptible aussi dans la création italienne, notamment de Romeo Castellucci¹³³, Pippo Delbono¹³⁴, Emma Dante¹³⁵.

Après cet examen des caractéristiques de la performance, il nous faut conclure que le théâtre y a puisé – des avant-gardes jusqu'à la scène contemporaine – pour se renouveler à son tour.

Il nous semble avoir trouvé les outils pour élucider le sens et la portée de la performance et du performatif dans la création de Gao. Nous les utiliserons tout d'abord pour analyser la référence à la performance dans l'essai *De l'art du jeu de l'acteur* (2009), ainsi que dans la pièce *Le Quêteur de la mort* (2000). Notre entretien avec l'auteur apportera également un éclairage sur cette notion.

¹³⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

¹³¹ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, op. cit., p. 109.

¹³² Cf. Théâtre/Public N°211, *La vague flamande : mythe ou réalité ?* Josette Féral, Christian Biet [dirs.], 2014.

¹³³ Cf. Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

¹³⁴ Cf. Pippo Delbono, *Le don de soi*, Arles, Actes Sud, 2018.

¹³⁵ Audrey Chazelle, « Bêtes de scène », Mouvement, 14 mars 2018,

<http://www.mouvement.net/critiques/critiques/betes-de-scene> (consulté le 10 septembre 2019).

Nous nous proposons, dans les autres parties de cette thèse, d'examiner au-delà de l'apparente incongruité du sujet, s'il existe des éléments de théâtre performatif dans l'esthétique et la pratique théâtrale de Gao. En effet, il nous semble que certains éléments esthétiques qui caractérisent l'approche du théâtre et de la performance des avant-gardes historiques soient présents également dans son théâtre. Il s'agit notamment des dimensions antinaturalistes, anti-mimétiques, antipsychologiques de sa conception du théâtre et du jeu de l'acteur¹³⁶. L'absurde, la stylisation, l'expressionnisme, corrélés à l'anti-naturalisme, distinguent son esthétique. Le théâtre est également conçu comme un divertissement. Enfin, comme nous verrons à travers les sujets qu'il aborde, celui-ci n'est pas étranger à certaines thématiques concernant la politique, le rôle et la place de l'individu dans la société, la notion de la liberté individuelle. La conception et la mise en œuvre du théâtre et l'acteur sont multidisciplinaires : pour signifier cette dimension, Gao a inventé notamment les notions de « théâtre omnipotent » et d'« acteur omnipotent ». L'identification de l'acteur avec son rôle est niée. Celle-ci est remplacée par un dispositif sophistiqué que Gao définit comme « triple jeu de l'expression théâtrale¹³⁷ » qui prévoit la présence d'un état intermédiaire nommé « acteur neutre¹³⁸ ». Celui-ci, à mon sens, empêchant l'acteur de s'identifier à son rôle, lui permet en revanche de garder un espace de distance et d'auto-observation par rapport à son identité d'acteur et à son rôle. Il lui permet également d'augmenter l'effet fictionnel sans nier la présence réelle de l'acteur sur la scène. Cette conscience de coprésence de l'acteur et du rôle, mise en relation par l'« acteur neutre », remet en question à mon sens la notion du personnage théâtral. Celui-ci, en tant qu'apparence et réalité fictive présentée, portée et ôtée « comme un costume » par l'acteur, perd sa valeur absolue de signifiant de la réalité scénique. La séparation de l'espace de jeu des acteurs par rapport à la salle où se situent les spectateurs est remise en question, comme en témoigne la pièce *L'Autre rive* (1986). Dans sa didascalie du début, elle indique : « Les acteurs peuvent jouer parmi les spectateurs, ou bien sont les spectateurs qui peuvent se trouver parmi les acteurs¹³⁹ ».

Tous ces aspects feront l'objet d'analyses successives au cours de notre travail, et nous aborderons les innovations et les originalités du théâtre de Gao dans le cadre du « théâtre performatif » contemporain.

¹³⁶ Cf. Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre » ; « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*

¹³⁷ Cf. Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 104-106.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 108-109.

¹³⁹ Gao Xingjian, « L'Autre rive », dans *Le Quêteur de la mort, suivi de L'Autre rive et La Neige en août*, traduction du chinois par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 55.

CHAPITRE 3

LA CRÉATION COMME PERFORMANCE

L'un des exemples de l'utilisation du concept de performance dans l'œuvre de Gao apparaît dans le paragraphe *Le jeu n'est pas une imitation*¹⁴⁰ contenu dans l'essai d'esthétique théâtrale *De l'art du jeu de l'acteur* (2009), qui figure dans le recueil *De la création* (2013). Ce dernier titre, n'est pas sans importance pour comprendre ce qu'est « la création » selon Gao, notamment dans le jeu théâtral. L'essai constitue, en effet, l'un des documents théoriques fondateurs de la pensée théâtrale de Gao car il y propose sa conception de l'« acteur omnipotent¹⁴¹ » et du jeu comme « art ».

Le point de départ du développement théorique dans l'essai est la nécessité d'un retour au primat du théâtre de l'acteur, après des décennies dominées par le théâtre du metteur en scène¹⁴². Il nous semble pouvoir affirmer que la perspective à partir de laquelle Gao s'exprime est celle prônée par le théâtre occidental le plus récent, privilégiant la figure du metteur en scène. Toutefois il importe de souligner que la vision du théâtre défendue par Gao se présente surtout comme syncrétique par rapport à certaines traditions théâtrales orientales et occidentales.

Nous étudierons dans cette partie la performance de l'acteur, notamment dans le ciné-poème *Le Deuil de la beauté* (2013) et dans la pièce *Le Quêteur de la mort* (2000). Cette pièce nous donne également l'occasion d'introduire sa conception de l'art contemporain et de la peinture. Nous verrons également la dimension performative de la pratique artistique clandestine et de l'écriture à la marge.

¹⁴⁰ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », dans *De la création*, *op. cit.*, p. 92-93.

Je fais ici plus particulièrement référence au paragraphe intitulé « Le jeu n'est pas une imitation », tiré « De l'art du jeu de l'acteur ».

¹⁴¹ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 66.

Avant d'être publié dans *De la création*, ce texte écrit en 2007 sous le titre *Xiju de qianneng*, fut traduit du chinois par Denis Molčanov.

¹⁴² Cf. Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 91-92. Sur cette même notion, voir aussi : Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 61-62.

1.3. a - Gao Xingjian et la performance de l'acteur

L'essai *Le potentiel du théâtre*¹⁴³ (2007), de même que *De l'art du jeu de l'acteur* (2009), défend la vision esthétique théâtrale de Gao. En effet on peut affirmer que ces deux essais ensemble font *corpus*, se complétant l'un l'autre dans la présentation de l'esthétique théâtrale de leur auteur. Parmi les exemples envisagés par Gao, on peut aussi considérer comme paradigme fondamentaux l'Opéra de Pékin¹⁴⁴, le nō¹⁴⁵, le Kabuki¹⁴⁶, la Comédie de l'Art¹⁴⁷, des formes théâtrales toutes axées sur l'art de l'acteur. Au sujet de cet art, d'autres références sont représentées par certaines expériences du théâtre d'avant-garde, comme le théâtre d'Artaud¹⁴⁸, Brecht¹⁴⁹, la conception de l'acteur de Grotowski¹⁵⁰, ou encore Kantor¹⁵¹.

Le jeu n'est pas une imitation

Dans le paragraphe *Le jeu n'est pas une imitation*, Gao aborde le thème controversé et éminemment esthétique de la relation entre imitation et création. C'est dans ce contexte qu'il emploie le terme *performance* :

Le but du jeu n'est pas d'imiter, l'effort pour « ressembler » occupe seulement les échelons inférieurs de l'expression théâtrale. Jouer au chien et au chat n'est qu'un jeu d'enfant, l'imitation d'un objet fait partie des toutes premières étapes de la formation d'acteur. L'imitation d'un personnage suppose un modèle, mais, lorsque l'acteur ne fait que copier une forme qui, sur la scène, a déjà eu lieu, on ne peut pas parler d'un acte créatif. L'imitation n'est qu'une copie, une reproduction d'une forme reconnaissable. Or poser la ressemblance en critère de jugement du jeu d'acteur, c'est lui faire suivre un modèle, par ailleurs inatteignable. Pour un acteur, l'imitation restera une *performance*¹⁵² grâce à laquelle il gagnera aisément les

¹⁴³ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op.cit.*, p. 61-89.

¹⁴⁴ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 70-73 ; « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁵ Gao Xingjian, *Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 18 décembre 2017.

¹⁴⁶ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁷ Gao Xingjian, *Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 18 décembre 2017.

¹⁴⁸ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁹ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 68-69 ; Gao Xingjian, « Wo yu Bulaixite » (*Brecht et moi*), *Qingyi*, dans *Dui yizhong xiandai xiju de zhuijiu* (À la recherche d'une forme moderne de théâtre), Zhongguo xiju chubanshe, Pékin, 1988.

¹⁵⁰ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 63 ; « Ping Geluotuoofusiji de Mai xiang zhipu xiju » (*Une critique sur « Pour un théâtre pauvre » de Grotowski*), *Xiju bao*, n°7, Pékin, 1986.

¹⁵¹ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 63.

¹⁵² Je mets en italique.

faveurs du public, mais qui, dans la création artistique elle-même, n'aura jamais droit de cité¹⁵³.

Gao définit sa propre conception de la finalité du jeu et le fait d'une manière radicale. Il considère que la formation de l'acteur prévoit dans ses phases initiales une approche fondée sur l'imitation. Il écarte toutefois la possibilité que l'art du jeu puisse entièrement reposer sur la capacité de reproduire par mimesis la réalité. Selon Gao, jouer n'est pas de l'ordre de l'imitation, mais de la création. Il opère ainsi une hiérarchisation dans le champ du jeu, en appliquant une échelle de valeurs esthétiques. Pour l'auteur, l'acte d'imiter, qui produit la ressemblance avec un objet qui existe déjà dans la nature ou bien qui a déjà été représenté sur scène, occupe l'un des plus bas niveaux de l'expérience et de la pratique d'acteur.

Par ailleurs – poursuit Gao – l'imitation comme critère pour mesurer la capacité d'un acteur présente une erreur substantielle. Il est voué à l'échec, car le modèle est inaccessible. Le jeu, qui aspire à devenir de l'art, selon Gao, doit s'affranchir de l'imitation. Ce n'est qu'alors qu'il peut devenir un acte créatif. En ce sens – dit Gao – « pour un acteur, l'imitation restera une *performance* grâce à laquelle il gagnera facilement la faveur du public, mais qui, dans la création artistique elle-même, n'aura jamais droit à la citoyenneté¹⁵⁴ ».

L'emploi que l'artiste fait du terme *performance* nous paraît se référer au sens principal que l'on a identifié précédemment, lorsque nous avons proposé différentes définitions de cette notion. Il s'agit de celle qui envoie à « action » de l'acteur sur la scène comme accomplissement, succès, exploit. Dans ce propos, il nous semble intéressant de souligner que Gao ne se limite pas à affirmer qu'un acteur, qui joue (du verbe « jouer » dont le sens équivaut à celui du verbe anglais « to perform », mais également « to play ») selon les principes de l'imitation, sera en mesure d'atteindre le succès du public, mais que ce n'est pas pour cette raison que sa *performance* sera considérée comme une création artistique. Il faut reconnaître que Gao n'affirme pas que « la performance est une imitation », mais que « l'imitation restera une performance¹⁵⁵ ». Ce que nous entendons souligner c'est que l'agencement qui structure l'assertion de Gao permet d'inscrire l'imitation dans le domaine de la performance, c'est-à-dire de l'exhibition scénique de l'acteur, tout en laissant

¹⁵³ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op.cit.*, p. 92.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

ouverte la porte à d'autres types de performance de l'acteur qui ne se résument pas à des imitations.

Même si le contexte dans lequel Gao emploie ce terme de performance est un contexte négatif, en réalité ce terme nous paraît posséder une acception neutre dans le cas présent. Pour mieux comprendre cette perspective, la définition que Patrice Pavis donne de la performance théâtrale, nous paraît intéressante :

Appliquée au théâtre, la *performance* c'est le fait d'accomplir une action, par l'acteur, ou plus généralement par tous les moyens de la scène. C'est à la fois le processus de fabrication et le résultat final. Là où le français voit une imitation, une re-présentation, l'anglais insiste sur l'accomplissement d'une action, et pas seulement sur une scène, mais dans le monde¹⁵⁶.

Dans cette définition, la performance théâtrale n'est pas seulement l'action que l'acteur réalise sur la scène. La performance, du point de vue théâtral, est identifiée dans chacune des actions qui se déroulent sur scène, à travers tous les médiums scéniques. Sous l'angle de la performance théâtrale, l'acteur est alors seulement l'un de ses « acteurs ». Il s'agit de prendre ce terme dans son sens étymologique comme « celui qui agit, qui effectue une action ».

Patrice Pavis souligne ensuite la différence de la notion de « performance théâtrale » entre le contexte linguistique-culturel français et celui anglais. Il affirme que la langue française identifie dans la performance une imitation, une "re-présentation". Dans la langue anglaise, cependant, la performance indique l'accomplissement d'une action aussi en dehors du domaine de la scène. Il est significatif également que la notion de la performance comme imitation dans le contexte français, rappelle le sens que Gao lui-même attribue au terme *performance* dans le passage que nous venons d'évoquer. L'imitation de l'acteur est « une performance », dit-il.

L'imitation – affirme Patrice Pavis – est une « re-présentation¹⁵⁷ ». Le fait de distinguer le préfixe « ré », qui indique une « répétition », du nom « présentation », souligne ainsi l'acte de présenter ce qui existe déjà, en proposant à nouveau quelque chose qu'on est en train d'imiter. En italien, le jeu de terminologie est moins facile, mais il est toujours compréhensible : en italien nous pouvons utiliser le mot « rappresentazione » ou directement le calque de « ri-presentazione » (les deux termes se traduisent par « représentation »). À cet égard, bien que nous ne soyons pas confrontés

¹⁵⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 174.

¹⁵⁷ *Ibid.*

à un terme théâtral au sens technique, on voit émerger avec précision l'acceptation de la « répétition » de la « présentation », qui donne lieu à la « représentation ».

Avant de définir le jeu de l'acteur lorsqu'il prétend imiter un modèle existant, Gao déclare que « l'imitation n'est qu'une copie, une reproduction d'une forme reconnaissable¹⁵⁸ ». La reproduction, dans le sens de « faire à nouveau », est-elle en ce sens assimilable à la ré-présentation, c'est-à-dire à la représentation ?

Lorsque Gao affirme que « l'imitation reste une performance... » au lieu de dire « la performance est une imitation », cela présuppose que la performance de l'acteur, c'est-à-dire notamment l'action de l'acteur sur scène – en se référant à la définition primaire de performance – puisse être autre chose que de l'imitation. De ce point de vue, en réalité, Gao paraît se positionner plutôt en rupture avec la notion exclusive française par laquelle la performance se recoupe avec la notion d'imitation. Son idée de la performance d'acteur, en tant que processus et résultat ne visant pas à la reproduction mimétique de la réalité nous paraît en ce sens proche de la notion anglaise. En réalité, cette idée d'une performance non imitative, où l'acteur montre son jeu, présente son jeu face à un public, me semble relever du champ de la performance de l'acteur telle qu'elle est conçue dans les traditions orientales du théâtre, et notamment dans l'Opéra de Pékin. Son esthétique de l'art du jeu de l'acteur puise aussi dans l'Opéra de Pékin, comme nous le verrons par la suite.

Dans *De l'art du jeu de l'acteur*, Gao poursuit l'explication de son concept de l'art du jeu, dans lequel l'imitation et la création s'opposent. Il précise ainsi ce qui tombe pour lui dans la sphère de l'imitation, quel est l'objet de la reproduction qui permet de considérer la performance de l'acteur comme une imitation et l'imitation comme une performance. Il explique :

L'imitation de la vie quotidienne, des gestes banals de tout un chacun, la reproduction de formes déjà apparues sur la scène, resterons toujours du copiage, rien d'autre. L'imitation de situations de la « vie réelle » est toujours insipide, elle peut s'approcher de la perfection d'une copie tout au plus, mais de ses fausses apparences elle ne se débarrasse jamais¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 92-93.



Fig. 7 - *L'Autre rive*, pièce et mise en scène de Gao Xingjian, Hong Kong Academy of Performing Arts, Hong Kong, 1995.

À travers la référence à l'imitation et à la reproduction des gestes de la vie quotidienne et des situations de la vie réelle, Gao rappelle et critique sans le mentionner directement, les formes du théâtre réaliste et naturaliste. À quel type précisément de théâtre en revanche se réfère-t-il lorsqu'il désigne l'exemple de « la reproduction de formes déjà apparues sur la scène¹⁶⁰ » ? S'agit-il du théâtre réaliste et naturaliste, ou bien des formes de théâtre ayant un répertoire gestuel arrêté, comme par exemple le même Opéra de Pékin ? En ce sens, sa critique ne serait pas en contradiction avec le fait que Gao s'en inspire pour créer son esthétique du jeu, car les renouvellements que Gao introduit vont dans la direction d'affranchir le jeu vis-à-vis d'un répertoire gestuel arrêté. Ou bien s'agit-il uniquement d'une référence plus générique à des pratiques théâtrales s'appuyant sur l'imitation plutôt que sur la recherche des créations nouvelles ?

À ce stade de notre analyse, la référence au théâtre réaliste et naturaliste dans la phrase « L'imitation de la vie quotidienne, des gestes banals de tout un chacun¹⁶¹ », nous paraît certaine. Elle devient explicite dans le paragraphe suivant intitulé *Le caractère fictif de l'expression*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

*dramatique*¹⁶². Voilà comment Gao s'exprime dans deux passages qu'il est intéressant de rapprocher :

Tout ce qui se passe sur la scène, même si cela peut être très proche du réel, reste faux. L'expression théâtrale est d'abord un jeu ; l'idée d'un théâtre qui serait la reconstitution de la réalité sur la scène n'est apparue qu'à la fin du dix-neuvième siècle. La reconnaissance du caractère fictif des principes mêmes de l'expression dramatique libère le jeu de l'emprise de l'imitation, permet une pleine exploitation de cet art et donne à la création dramatique, à la dramaturgie donc, des possibilités nouvelles. La conception de la mise en scène et les arrangements scéniques devraient faire ressortir le jeu de l'acteur, lui laisser le champ libre et éviter la reconstitution d'une fausse réalité qui, au contraire, affaiblit voire dissimule l'expression de l'acteur¹⁶³.

« La vérité sur la scène » est une phrase creuse et dépourvue de sens : sur la scène, tout est faux, même dans une pièce très réaliste qui ne veut montrer que des scènes de la vie quotidienne. Plutôt que d'imiter les dispositions réalistes et les gestes de chaque jour, il est plus naturel au théâtre de reconnaître justement le caractère fictif du jeu et de lui rendre par là une plus grande liberté artistique¹⁶⁴.

L'allusion au théâtre réaliste et naturaliste devient alors sans équivoque. En contestant l'intérêt du théâtre qui tend à reproduire la « vérité sur la scène¹⁶⁵ », Gao n'affirme pas seulement que le théâtre est un lieu de fiction mais aussi que toute tentative de la dissimuler nuit à l'art théâtral. Celui-ci en est limité. Une interprétation peut être avancée : c'est comme si l'imitation créait des barrières (des digues de confinement) par rapport au potentiel de la « dramaturgie¹⁶⁶ » du spectacle, selon la formule de Marco De Marinis. En faisant référence à la notion sémiotique de « texte spectaculaire¹⁶⁷ » ou bien de « performance text¹⁶⁸ », Marco De Marinis affirme l'existence d'une « dramaturgie » appuyée sur la notion de « composition de l'œuvre théâtrale, du spectacle¹⁶⁹ ». De fait, la « dramaturgie du spectacle » est le résultat d'un « certain nombre de dramaturgies partielles¹⁷⁰ ». La dramaturgie partielle de l'auteur, celle du metteur en scène, celle

¹⁶² *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Cf. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 29. Ma traduction du texte italien original : « dramaturgia ».

¹⁶⁷ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « testo spettacolare ».

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « composizione dell'opera teatrale, dello spettacolo ».

¹⁷⁰ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « un certo numero di dramaturgie parziali ».

du dispositif scénique, celle de l'acteur et enfin celle du spectacle dans son intégralité¹⁷¹ se trouveraient alors toutes être affaiblies par « l'emprise de l'imitation¹⁷² ».

Selon Gao, cependant, la seule limite que l'expression scénique peut subir est constituée par les possibilités physiques de l'acteur :

Toute forme intentionnelle d'expression scénique ne doit être limitée que par une chose : les capacités physiques de l'acteur, en dehors de quoi le jeu ne saurait avoir de règles ou dogmes. L'acteur, à la fin d'une formation complète, devrait savoir chanter, danser, user de son corps, de sa mimique faciale pour, avec le plus grand naturel, monter au ciel, descendre aux enfers, jouer les esprits, les démons, vivre et mourir, faire montre de son omnipotence¹⁷³.

Dans ce passage, on comprend la valeur que Gao attribue à la préparation et aux capacités physiques de l'acteur. Le corps de celui-ci, avec sa dimension organique, est au centre de sa conception de l'acteur. Dans ces premiers paragraphes de *De l'art du jeu de l'acteur*, sont déjà présentes en germe les caractéristiques de sa théorie de « l'acteur omnipotent¹⁷⁴ », sur lequel est fondée son idée de « théâtre omnipotent ». De même que cette idée de théâtre propose un théâtre total multidisciplinaire, ainsi « l'acteur omnipotent » est un type d'acteur à la formation solide, qui maîtrise plusieurs disciplines artistiques. Il n'est pas seulement acteur dramatique, mais aussi chanteur, danseur, mime. Dans *Le potentiel du théâtre*, Gao énumère plus précisément les qualités que cet acteur doit posséder : habilités circassiennes, prestidigitation, usage du masque et du maquillage et nombreux styles de jeu¹⁷⁵. L'acteur doit encore avoir la capacité de jouer d'un instrument de musique, comme on le voit dans *L'Homme sauvage (Yeren)*, *La Cité des morts (Mincheng)*, *Dialoguer-Interloquer*, *Ballade nocturne*, pièces dans lesquelles un ou plusieurs personnages jouent d'un instrument. La référence à l'acteur de l'Opéra de Pékin nous paraît évidente. Celui-ci est d'ailleurs le point de départ de Gao pour la conception de son idée du « triple jeu de représentation¹⁷⁶ » qui est le principe fondamental de son art du jeu d'acteur¹⁷⁷.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 93.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre » (2007), *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 65-66.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

En même temps, dans cette description, il nous semble pouvoir reconnaître la primauté du corps de l'acteur qui s'est affirmée au cours du XX^e siècle dans les expériences théâtrales de certains maîtres tels que Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba. Le caractère multidisciplinaire et l'accent mis sur les capacités physiques permettent d'inscrire « l'acteur omnipotent » dans les expériences les plus récentes de l'acteur-performeur propre au théâtre performatif. En ce sens, des exemples extraordinaires sont offerts par les interprètes (acteur-performeurs) engagés dans les spectacles de Pippo Delbono, Jan Lauwers, Jan Fabre, Angelica Liddell, pour n'en nommer que quelques-uns. Nous aborderons par la suite avec plus de détails, la notion de l'« acteur omnipotent ». Pour revenir à la perspective de l'opposition entre imitation et création, dans le théâtre de Gao, disons que la représentation n'y connaît qu'une seule limite : les possibilités physiques de l'acteur. Cependant, celles-ci sont supposés être hors norme, extraordinaires, voire omnipotentes.

Gao continue d'examiner les différences entre l'imitation et la création, approfondissant le sens de sa conception à travers l'énonciation des conditions par lesquelles, dans sa vision esthétique, l'action peut se mettre en place. Il souligne que :

L'art du jeu scénique commence par le rôle, par son apparition, il ne s'agit pas de ressembler à quelque chose, mais de jouer quelque chose et de savoir comment le jouer afin de créer, à travers des représentations, les différentes formes scéniques, toujours nouvelles et vivantes. Le jeu de l'acteur n'accède à l'art qu'en dépassant les limites de l'imitation, il arrive, par toute une série de procédés, à révéler le personnage de la pièce dans une forme scénique pleine d'expression, capable d'émouvoir, ébranler ou réjouir le spectateur à tel point qu'il ne retient plus son rire et doit applaudir. Ressembler au personnage n'est, pour cet art, qu'un simple point de départ qui, en aucun cas, ne peut servir de critère de jugement artistique¹⁷⁸.

Gao oppose à l'action d'imiter, celle d'agir. L'action, dans l'idée de Gao, a deux caractéristiques fondamentales. C'est le résultat de la connaissance, qui se réfère à une technique. Il s'agit d'une activité créative, qui vise à mettre en place des formes scéniques nouvelles et vivantes. Celles-ci se manifestent comme des représentations qui ne sont pas des imitations. Seul l'acteur, qui dépasse la limite de l'imitation d'un personnage et qui est capable de créer, sera en mesure d'accéder à l'art. Comme nous pouvons constater, l'acte créatif de l'acteur est lié à l'effet qu'il peut ainsi produire sur le spectateur, à sa capacité d'éveiller des émotions. Gao identifie celles-ci principalement avec des

¹⁷⁸ *Ibid.*

émotions agréables. Par ce biais, il réitère la condamnation de l'imitation, et par conséquent ces pratiques scéniques qui mettent au centre de la représentation théâtrale la reproduction de la réalité, sans écart.

Lorsque Gao dans les passages cités critique l'imitation comme principe esthétique du jeu de l'acteur, et par cela le réalisme et le naturalisme, il ne s'inscrit pas seulement dans un courant antinaturaliste propre aux avant-gardes artistiques et notamment théâtrales du XX^e siècle que nous avons déjà évoqué. Il prend position et s'affranchit également de l'esthétique dominante en Chine concernant le genre du « théâtre parlé » (*huaju*). Celui-ci, apparu seul à la fin du XIX^e siècle, s'inspire des principes du théâtre naturaliste et réaliste occidental, notamment stanislavskien. Le réalisme socialiste façonne ce « théâtre parlé », autant du point de vue de son esthétique que de son contenu. Le *huaju* devient ainsi un des instruments culturels privilégiés pour diffuser l'idéologie maoïste parmi les masses chinoises. Cette forme de « théâtre parlé » était la seule forme de théâtre fondé sur la parole pratiquée en Chine jusqu'aux années 1980, lorsque le théâtre expérimental, dont Gao a été un des pionniers, se présente sur la scène théâtrale chinoise. Tout au début de ses premières expériences théâtrales (1959-1961), Gao lui-même, comme il était coutume, se forme à l'esthétique et à la « méthode » du jeu d'acteur de Stanislavski. Mais il s'en dégage bientôt, se tournant vers d'autres esthétiques, telles celles de Maïakovski, de Meyerhold et de Brecht qui avaient elles-mêmes déjà pratiqué des ruptures vis-à-vis du naturalisme. Il se tourne également vers l'Opéra de Pékin.

Comme nous l'avons vu, Gao présente en premier lieu sa conception de la performance de l'acteur par une définition en négatif. Il introduit en première instance le type de jeu d'acteur qui selon lui ne relève pas de la création et de l'art. En définitive, il s'approche de son idée de théâtre en s'écartant de l'idée du théâtre qu'il conteste, en l'occurrence le réalisme, à la fois de façon très nette et par des retours de plus en plus précis sur les définitions de celui-ci. Il y ajoute des détails, il définit à nouveau ses idées, comme à ouvrir des sillons, qu'il creuse progressivement, en marquant davantage son refus. Ce sont des sillons qui séparent ce qui se situe à l'intérieur de sa dimension esthétique, de ce qui ne s'y trouve pas. Cette façon d'avancer dans la réflexion autour d'un sujet est une façon qui lui est propre, qui parcourt tous ses essais. Cette modalité, nous invite d'une certaine façon à le suivre dans sa démarche, en passant par un bref examen du naturalisme et du réalisme, en tant que point de départ que l'esthétique de Gao ne partage pas, mais qui représente l'environnement théâtral dans lequel il a été immergé malgré lui en Chine. À travers l'indication de certains éléments caractérisant le naturalisme et le réalisme, à travers un procédé par opposition,

nous croyons d'une part pouvoir mieux montrer les particularités de l'esthétique du jeu de l'acteur propre à Gao. Et d'autre part nous pourrions penser le rapport de sa conception du jeu, vis-à-vis du réel et du fictionnel, en le situant dans le contexte à la fois philosophique et esthétique de la mimesis et de la performativité.

Quelques principes de la représentation réaliste et naturaliste

Dans le théâtre naturaliste, « La représentation [naturaliste] se donne comme la réalité même, et non comme une transposition artistique sur la scène¹⁷⁹ ». Bien que le réalisme et le naturalisme soient deux courants esthétiques distincts – comme le souligne Patrice Pavis – « Le réalisme au théâtre ne se distingue pas toujours nettement de l'illusion ou du naturalisme¹⁸⁰ ». Même la représentation réaliste, comme la représentation naturaliste, possède « la volonté de doubler par la scène la réalité, d'en donner une imitation aussi fidèle que possible¹⁸¹ ».

Courant esthétique apparu historiquement entre 1830 et 1880, le réalisme est aussi une technique par laquelle on rend compte objectivement de la réalité psychologique et sociale de l'homme¹⁸². Comme le souligne Patrice Pavis : « Dans tous les arts où se trouve esquissé un portrait de l'homme ou de la société, une représentation réaliste cherche à donner une image jugée adéquate à son sujet, sans idéaliser, interpréter personnellement ou incomplètement le réel. L'art réaliste présente des signes iconiques de la réalité dont il s'inspire¹⁸³ ». Le réalisme peut être identifié par deux types : le réalisme imitatif et le réalisme critique. Dans le réalisme imitatif, la représentation entend produire au plus haut niveau l'illusion de la réalité sur la scène. À ces fins, le milieu est recréé sur la scène d'une manière fidèle à la réalité, afin de tromper quant à sa réalité. Les dialogues sont caractérisés et reconnaissables comme des discours d'une certaine classe socioprofessionnelle ou bien d'une époque donnée¹⁸⁴. Quant au jeu de l'acteur en particulier, il « naturalise au mieux le texte en aplatissant les effets littéraires et rhétoriques par une emphase de sa spontanéité et de sa psychologie¹⁸⁵ ». De façon paradoxale, pour créer l'effet de réalité, l'utilisation de l'artifice est nécessaire.

¹⁷⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre (4^e édition augmentée)*, op. cit., entrée « naturaliste (représentation) », p. 356.

¹⁸⁰ *Ibid.*, entrée « réaliste, (représentation) », p. 451.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

Le réalisme critique n'a pas le but de la production d'apparences ou d'une copie mimétique de la réalité. Dans le réalisme comme code du réel, la réalité et sa représentation ne doivent pas coïncider. L'objectif est, comme le souligne Patrice Pavis, de « donner de la fable et de la scène une image qui permette au spectateur, grâce à son activité symbolique et ludique, d'accéder à la compréhension des mécanismes sociaux de cette réalité¹⁸⁶ ». La représentation réaliste critique cherche donc à donner une interprétation de la réalité, qui soit conforme au système de valeurs de son temps ou au système que l'on veut promouvoir. Il vise à identifier ces modalités dialectiques qui permettent de représenter la réalité. Ce n'est pas un hasard si le réalisme est en fait associé à divers courants artistiques, tels que l'expressionnisme, et à certaines avant-gardes.

Du point de vue de l'acteur, dans la représentation naturaliste, le jeu vise à créer une illusion, pour renforcer l'impression d'une réalité mimétique. À l'acteur il est demandé de s'identifier avec son personnage. Le jeu est conçu et finalisé pour la reproduction du vraisemblable. Il est recréé scéniquement par une étude attentive et l'imitation des postures, de la façon de parler, des gestes tirés de la vie quotidienne, comme dans l'exemple donné par Gao. Le jeu « vise à l'illusion en renforçant l'impression d'une réalité mimétique et en poussant l'acteur à une identification totale au personnage¹⁸⁷ ». La scène, lieu de la représentation, est séparée de la salle par un *quatrième mur* hypothétique et invisible¹⁸⁸. Opaque pour l'acteur, ce mur est transparent pour le spectateur, qui est appelé à assister comme « un témoin fortuit, d'un événement, d'une "tranche de vie" ¹⁸⁹».

« Le besoin de vérité historique qui s'est affirmé dans la première moitié du XIX^e siècle ne doit pas être considéré comme étranger à la naissance du naturalisme », fait valoir Cesare Molinari¹⁹⁰. Le naturalisme qui se développe en France au sein de la pensée positiviste, du point de vue théâtral, a un précédent significatif dans la troupe des Meiningen¹⁹¹. En effet, cette expérience a été un modèle

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 451-452.

¹⁸⁷ *Ibid.*, entrée « naturaliste (représentation) », p. 357.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Cesare Molinari, *Storia del teatro, op. cit.*, p. 245. Ma traduction du texte italien original : « casuale testimone di un avvenimento, di un "tranche de vie" ».

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 244. Ma traduction du texte italien original : « un piccolo ambiente la cui atmosfera sporca e polverosa sarà per anni quasi il simbolo dell'avanguardia teatrale ».

¹⁹¹ En ce sens, dans le domaine théâtral, cette recherche de la vérité devient le but de créations de la troupe du duc de Meiningen, dirigée par Ludwig Kronegk. Poursuivant la reconstruction sur la scène de milieux historiquement crédibles, Ludwig Kronegk limite l'utilisation de la peinture scénique dans la mesure du possible en introduisant plutôt l'utilisation de véritables accessoires. Les spectacles de cette troupe, qui se produisent dans de nombreuses tournées, sont magistralement orchestrés. Cela est dû à l'émergence de la figure du metteur en scène, à laquelle Kronegk apporte une contribution importante.

pour André Antoine (1858-1943) en France et Stanislavski (1863-1938) en Russie, qui sont les deux grands maîtres du naturalisme.

Si le naturalisme a en Émile Zola son plus grand et plus célèbre représentant dans le domaine littéraire, c'est André Antoine son fondateur du point de vue théâtral, à travers la pratique expérimentale du Théâtre Libre, « un petit environnement dont l'atmosphère sale et poussiéreuse sera pour années presque le symbole de l'avant-garde théâtrale¹⁹² ». Le naturel est recherché : « Il n'y avait pas de décors, seulement des meubles de la salle à manger de la mère d'Antoine, des choses vraies, donc, qui ne pouvaient que favoriser le naturel de l'action. Depuis ce jour-là, le Théâtre Libre devint le centre reconnu du théâtre naturaliste, dont d'autres initiatives s'inspirent¹⁹³ ». Molinari parle du jeu de l'acteur : « Antoine construisait son personnage avec une série de petits gestes fortement individualisés, renonçant à toute forme de caractérisation et en mettant en évidence en revanche les symptômes d'une pathologie qui est devenue la manière d'être de l'individu¹⁹⁴ ». En matière d'acteur, commente Molinari que « [...] Antoine, lui-même excellent acteur, le considère comme un pur instrument ¹⁹⁵ ».

Stanislavski et la « reviviscence »

En ce qui concerne Stanislavski, au début de sa carrière, il est lui aussi, comme André Antoine, particulièrement impressionné par la perfection des mises en scène de la troupe des Meiningen. Ceux-ci influencent ses premières créations au Théâtre d'Art de Moscou, le lieu qu'il fonde en 1898 avec l'écrivain Vladimir Danshenko.

Alors que pour Antoine l'acteur n'est qu'un instrument, Stanislavski en fait le cœur de son art théâtral. Son théâtre s'appuie sur l'art de l'acteur, comme c'est le cas pour le théâtre de Gao. Cependant, les deux conceptions de cet art divergent. Pour Stanislavski, l'art de l'acteur coïncide

¹⁹² Cf. Cesare Molinari, *Storia del teatro, op. cit.*, p. 245. Le Théâtre Libre est inauguré le 30 mars 1887 avec la création du spectacle *Jacques Damour*. Il s'agit d'une réduction de la nouvelle de Zola qui porte le même titre. Ma traduction du texte italien original : « un piccolo ambiente la cui atmosfera sporca e polverosa sarà per anni quasi il simbolo dell'avanguardia teatrale ».

¹⁹³ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « non c'erano scenari, ma solo i mobili del tinello della mamma di Antoine, cose vere, quindi, che non potevano che favorire la naturalezza dell'azione. Da quel giorno, Il Théâtre Libre divenne il riconosciuto centro del teatro naturalista, da cui altre iniziative trassero esempio ». Parmi les initiatives, qui s'inspirent du *Théâtre Libre* d'Antoine, une grande notoriété eut celle de la Freie Bühne à Berlin.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 246. Ma traduction du texte italien original : « Antoine costruiva il suo personaggio con una serie di piccoli gesti fortemente individualizzati, rinunciando a qualsiasi forma di tipizzazione e rilevando invece i sintomi di una patologia diventata modo di essere dell'individuo ».

¹⁹⁵ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Antoine, eccellente attore egli stesso, lo considera un puro strumento ».

avec l'art de la *reviviscence* (pereshivanje). Par cette notion, Stanislavski indique le processus qui permet à l'acteur de revivre l'ensemble des sentiments, des passions du personnage qu'il joue. Il peut ainsi lui donner une vie qui n'a été qu'esquissée dans ses grandes lignes par l'auteur. L'acteur est appelé à revivre, comme s'il agissait de la première fois, les sentiments, les passions et les sensations des personnages à chaque représentation. Pour que cet effet, ou état psychophysique, se reproduise tous les soirs, Stanislavski conçoit une méthode s'appuyant sur une psychotechnique. Grâce à des stimulations externes contrôlables, il est possible d'éveiller ces sentiments, passions, émotions, générés par le subconscient, qui autrement échapperaient à la production volontaire. Comme le précise Marco De Marinis, la « reviviscence¹⁹⁶ » – qui est le pivot de la relation acteur-personnage – a « été totalement mise en coincidence avec l'“identification”¹⁹⁷ », provoquant une série interminable de malentendus et certaines images caricaturales de la récitation stanislavskienne, à mi-chemin entre la séance spirituelle et la transe. En fait, cette vision est le résultat d'un malentendu. Comme le souligne De Marinis :

[...] il est indubitable que la reviviscence de l'acteur est liée à son identification au personnage, mais, d'une part, elle ne s'épuise pas dans l'identification et, d'autre part, elle est loin d'être totale. En outre, il est vrai que Stanislavski a indiqué dans le « Je suis » le moment clé du travail de l'acteur sur lui-même, en l'expliquant ainsi: « J'existe, vis, sens, pense exactement comme le protagoniste »; mais il est également vrai que le « Je suis » ne représente pas le résultat final de l'interprétation, son point d'arrivée, mais un outil psychologique que l'acteur utilise pour *commencer* le voyage d'approche du personnage, c'est-à-dire pour commencer précisément le processus de reviviscence comme une activation de la sensibilité scénique intérieure¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, op. cit., p. 108. Ma traduction du texte italien original : « reviviscenza ».

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 108. Ma traduction du texte italien original : « è stata fatta coincidere totalmente con l'“immedesimazione” ».

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 108-109. Ma traduction du texte italien original : « è indubbio che la reviviscenza dell'attore ha a che vedere con la sua identificazione nel personaggio, ma, da un lato, essa non si esaurisce nell'identificazione e, dall'altro, questa è bel lungi dall'essere totale. Inoltre, è vero che Stanislavskij ha indicato nell' “Io sono” il momento chiave del lavoro dell'attore su se stesso, spiegandolo così: “io esisto, vivo, sento, penso esattamente come il protagonista”; ma è altrettanto vero che l' “Io sono” non rappresenta il risultato finale dell'interpretazione, il suo punto di arrivo, bensì uno strumento psicologico di cui l'attore si serve per *iniziare* il viaggio di avvicinamento al personaggio, e cioè per cominciare appunto il processo della reviviscenza come attivazione della sensibilità scenica interiore ».



Fig. 8 - Scène du spectacle *La Cerisaie*, pièce d'Anton Tcheknov, mise en scène Constantin Stanislavski, Théâtre d'art de Moscou, 1904¹⁹⁹.

L'identification pour Stanislavski – poursuit Marco De Marinis – est nécessairement toujours et seulement partielle pour deux raisons. D'une part, puisque l'acteur ne peut que revivre ses sentiments : aussi semblables qu'ils soient aux sentiments « éprouvés » par le personnage, ceux-ci ne peuvent pas être les mêmes que ceux du personnage. D'autre part, l'identification ne sera que partielle puisqu'elle ne doit pas provoquer l'annulation de l'acteur dans le personnage. Comme l'exprime Stanislavski dans son essai, la « perspective du personnage » et la « perspective de l'acteur » doivent coexister et rester actives tout au long du processus de construction et d'interprétation²⁰⁰.

Par rapport à ce que nous sommes en train d'analyser concernant le rejet du naturalisme de la part de Gao, le concept de « perspective de l'acteur » nous semble particulièrement intéressant. Gao ne reconnaît pas de qualité créative à l'imitation. Afin d'avoir « la perspective de l'acteur », il est nécessaire pour celui-ci d'accéder à son imagination et à « ses compétences romanesques²⁰¹ » pour accomplir ce travail fondamental de la méthode stanislavskienne qui est – selon la définition de

¹⁹⁹ Image tirée du site Wikipedia,

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cerisaie#/media/Fichier:The_Cherry_Orchard_MAT.jpg.

²⁰⁰ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, op. cit., p. 109.

²⁰¹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « competenza romanesche ».

Cesare Molinari – « l'achèvement du personnage ²⁰² ». Pour pouvoir l'accomplir, l'acteur s'appuie sur le sous-texte ²⁰³. C'est-à-dire qu'il reconstitue le passé et l'avenir du personnage. Cette activité créative de l'acteur vise la création de cette nouvelle entité que Stanislavski définit comme « acteur-personnage ²⁰⁴ ». Celui-ci résulte « de la fusion d' "éléments de l'acteur" et d'"éléments du personnage" ²⁰⁵ ». Gao connaît très bien la méthode de Stanislavski. Celle-ci est en réalité son point de départ pour l'étude du jeu et de la mise en scène lors de ses premières expériences avec la Compagnie de la Mouette, la troupe d'acteurs qu'il crée pendant les années universitaires à Pékin (1959-1960). Cette démarche est tout à fait conventionnelle dans le milieu théâtral de la Chine de l'époque. La méthode Stanislavski était en effet mise en pratique dans le jeu théâtral du réalisme-social. Celui-ci constituait le style admis dans l'art par le régime maoïste. Par conséquent, les spectacles du « théâtre parlé » sont réalisés en style naturaliste et réaliste.

Gao prend rapidement ses distances avec la méthode de Stanislavski. Il se tourne vers les expériences des avant-gardes qui sont en rupture avec le naturalisme. Maïakovski, Meyerhold et enfin Brecht, comme nous l'avons déjà mentionné, sont les maîtres sur lesquels il s'appuie pour élaborer ses théories et sa pratique théâtrales.

Le « théâtre parlé » (huaju)

Dans son rejet absolu du réalisme et du naturalisme, Gao s'aligne sur les positions exprimées en fait par l'avant-garde historique et la seconde avant-garde (néo avant-garde). Dans celle-ci s'inscrivent à la fois le courant du théâtre de l'absurde – auquel l'œuvre théâtrale de Gao est souvent associée par la critique –, et le théâtre post-dramatique. Des études récentes, telle que celle menée par Mary Mazzilli ²⁰⁶, proposent d'inscrire l'œuvre et la pratique de Gao dans cette dernière catégorie. Toutefois, à mon sens, en ce qui concerne Gao, la référence au naturalisme et à son rejet revêtent une importance particulière sur laquelle il nous semble intéressant d'attirer l'attention. Gao, en effet, ne s'inscrit pas seulement dans les débats et les mouvements répandus contre le naturalisme,

²⁰² Cesare Molinari, *L'attore e la recitazione*, Bari, Laterza, 1992, p. 54. Cité dans Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, op. cit., p. 109. Ma traduction du texte italien original : « completamento del personaggio ».

²⁰³ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, op. cit., p. 109.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 110. Ma traduction du texte italien original : « attore-personaggio ».

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 110. Ma traduction du texte italien original : « dalla fusione di "elementi dell'attore" e di "elemento del personaggio" ».

²⁰⁶ Mary Mazzilli, *Gao Xingjian's post-exile plays: transnationalism and postdramatic theatre*, New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2015 [ebook].

débats qui ont représenté une certaine tendance du théâtre d'avant-garde et du théâtre expérimental en Occident, depuis notamment le symbolisme. Pour comprendre la démarche de Gao, il nous faut considérer le contexte politique et culturel de la société chinoise à l'époque de sa vie en Chine (qu'il définit comme « sa première vie²⁰⁷»). Ce contexte concerne la conception et la pratique théâtrale également. Or, le « théâtre parlé » (*huaju*), pratiqué en Chine à l'époque de sa jeunesse et jusqu'aux années 1980, était un théâtre réaliste-socialiste né des germes du naturalisme.

Jusqu'à la fin du XIX^e, le « théâtre parlé », c'est-à-dire une forme de théâtre assimilé au théâtre dramatique occidental, n'existait pas en Chine. Le théâtre était représenté principalement par l'opéra (*xiqu*), dont l'Opéra de Pékin est le modèle le plus célèbre. Il s'agit d'un genre de « théâtre chanté » se situant parmi les genres du « théâtre total ». Avec le chant, l'opéra chinois comprend également de la danse, de la musique et des acrobaties²⁰⁸. L'Opéra de Pékin, qui était le théâtre traditionnel le plus populaire, se caractérisait par un style très codifié, stylisé et particulièrement spectaculaire. Il existait aussi d'autres formes théâtrales traditionnelles, comme le théâtre de marionnettes²⁰⁹ et le théâtre d'ombres²¹⁰.

La création du « théâtre parlé » a lieu concomitamment avec la crise de l'Empire chinois qui s'effondre en 1911 sous le vent de la révolution, l'instauration de la République de Chine en 1912 et la rencontre avec la culture occidentale. À la fin du XIX^e, l'Empire chinois traverse une période de crise profonde. Cette crise et la révolution provoquent des changements radicaux dans la société chinoise et remettent en question toutes les formes de vie culturelle et les traditions les plus anciennes. Cette ère de changement violent et radical, comme le souligne Nicola Savarese, conduit la population chinoise à se tourner vers le reste du monde²¹¹. Le résultat de cette ouverture est représenté par une prise de conscience alarmante de l'isolement et du retard dans lesquels la société chinoise se trouve en comparaison avec la société occidentale : « Chaque tradition, us et coutume apparaissait en fait comme le signe tangible du profond écart par rapport à la civilisation

²⁰⁷ Cette expression revient à plusieurs reprises dans nos entretiens inédits, dont la liste se trouve dans les annexes. Cf. également: « Gao Xingjian. Le Tre Vite di un artista: entretien avec Simona Polvani », dans *Il Tremisse Pistoiese*, Pistoia, Periodico quadrimestrale di Cultura della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia S.p.A., 98 / 9, agosto 2009, p. 19. Dans cet entretien, Gao définit sa vie en exil en France comme « sa deuxième vie ». Celle-ci se termine lorsque Gao obtient le Prix Nobel de littérature, qui marque le début de sa « troisième vie ».

²⁰⁸ Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese, op. cit.*, p. 91.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 152-154.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 148-152.

²¹¹ *Ibid.*, p. 115.

occidentale, des lacunes qui devaient être comblées, des pas à faire vers la modernité²¹² ». C'est dans ce contexte de modernisation de la Chine que la nécessité et l'intérêt de rénover le théâtre mûrissent également. Cette action se déroule de deux façons²¹³. D'une part, la réforme de certains aspects de l'Opéra de Pékin est réalisée, mais sans recourir à des changements drastiques. D'autre part, est créée « une toute nouvelle forme de théâtre, inspirée du modèle européen, appelée "théâtre parlé" (*huaju*) pour la distinguer de celle chantée selon les modèles traditionnels²¹⁴ ». Alors que la première représentation dramatique d'inspiration occidentale est attestée en novembre 1899 à l'Université St. John's à Shanghai, les premières véritables tentatives de réforme du théâtre chinois ont d'abord été menées en dehors de la Chine, au sein de la communauté des étudiants chinois basée à Tokyo. En 1907, un groupe fonde la Troupe (Association théâtrale) *Salice di Primavera* [*Saule de Printemps* en français] avec laquelle il met en scène *Camille* de Dumas fils²¹⁵, suivi d'une adaptation du roman *La Case de l'oncle Tom* (*Uncle Tom's Cabin*) de l'écrivaine américaine Harriet Beecher Stowe, intitulé *Il pianto dello schiavo nero a Dio* [*Le Cri à Dieu de l'esclave noir* en français]²¹⁶. En 1907, certains étudiants retournent à Shanghai où ils donnent vie à des expériences similaires, diffusant ainsi le goût pour le théâtre occidental. Il s'agit encore d'expériences amateurs. Bien qu'elles ne soient pas particulièrement encourageantes, l'année suivante, en 1908, le théâtre occidental débarque également à Pékin.

Comme le souligne Nicola Savarese :

À cette époque, la révolution chinoise pour changer le système politique était en pleine effervescence et le mouvement pour un « théâtre parlé » (*huaju*) adhéra à celle-ci de manière directe. De fait, en 1912, la première année de la République, de nombreux dirigeants des mouvements dramatiques étaient membres du parti révolutionnaire et beaucoup de leurs spectacles étaient une propagande ouverte en faveur du nouveau régime²¹⁷.

²¹² *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Ogni tradizione, costume e usanza infatti appariva come il segno tangibile del distacco profondo dalla civiltà occidentale, delle lacune che andavano colmate, dei passi da fare verso la modernità ».

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 116. Ma traduction du texte italien original : « [...] una forma di teatro completamente nuova, ispirata al modello europeo, chiamata "teatro parlato" (*huaju*) per distinguerlo da quello tradizionale cantato ».

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

²¹⁷ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « In quel momento la rivoluzione cinese per cambiare il sistema politico era in pieno fermento e il movimento per un teatro parlato aderì ad essa in modo diretto. Di fatto, nel 1911, primo anno della Repubblica, molti capi dei movimenti drammatici erano membri del partito rivoluzionario e molti dei loro spettacoli erano di aperta propaganda al nuovo regime ».

Alors qu'en 1914 les troupes professionnelles commencent à se répandre, avec l'avènement du Mouvement du 4 mai, qui est considéré comme la première véritable révolution culturelle chinoise, les intellectuels chinois s'engagent véritablement dans la tentative de créer un nouveau type de théâtre. En ce sens, le Mouvement du 4 mai joue un rôle décisif dans la diffusion des textes théâtraux occidentaux contemporains, à travers un important travail de traduction et de publication de plusieurs pièces dans la revue *Nouvelle Génération*. L'attention est retenue notamment par les œuvres d'Ibsen et de George Bernard Shaw. Ibsen, en particulier, reçoit une plus grande attention, grâce à ses pièces axées sur l'émancipation des femmes. À cette époque, la condition de la femme en Chine se trouve dans un état d'oppression affligeante. C'est pourquoi, différentes traductions des textes d'Ibsen sont ainsi réalisées et commencent à circuler. En même temps, le besoin de dramaturgies chinoises originales se fait de plus en plus sentir. Les années 1920 et 1930 se caractérisent par l'apparition de plusieurs pièces écrites par des écrivains du « théâtre parlé ». Ceux-ci qui, bien qu'ils suivent des modèles du théâtre occidental, privilégient des sujets concernant les questions de l'actualité de la société chinoise. « L'ancien système familial qui a servi de frein au développement moderne, l'émancipation des femmes, l'exploitation des paysans et enfin, pendant la guerre avec le Japon, le patriotisme²¹⁸ » : tous ces sujets sont abordés par la nouvelle dramaturgie parlée chinoise. Le « théâtre parlé » devient rapidement un outil de propagande politique pour le Parti communiste. Sur le rôle joué par le « théâtre parlé » dans le domaine de la modernisation et de la réforme de la République de Chine, Nicola Savarese précise :

[...] le théâtre parlé, traduit et recréé, a apporté une contribution considérable en jouant un rôle politique non indifférent avec une production d'engagement civil et politique qui était loin des formes et du contenu de l'opéra chinois classique. À partir des années 1930, le Parti communiste chinois, créé en 1921, apercevant le rôle didactique du théâtre parlé, favorisa la formation de compagnies et d'associations d'acteurs qui pouvaient le diffuser et ainsi établir un réseau sur tout le territoire national. Dans le sillage de ces impulsions, certains intellectuels chinois tournèrent leur activité vers le théâtre²¹⁹.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 118. Ma traduction du texte italien original : « [L']antico sistema familiare che agiva come un freno sullo sviluppo moderno, l'emancipazione della donna, lo sfruttamento dei contadini e infine, durante la guerra con il Giappone, il patriottismo ».

²¹⁹ *Ibid.*, p. 120. Ma traduction du texte italien original : « [...] il teatro parlato, tanto quello tradotto come quello ricreato, dette un notevole contributo svolgendo un ruolo politico non indifferente con una produzione di impegno civile e politico che era lontanissima dalle forme e dai contenuti dell'opera classica cinese. A partire degli anni Trenta, il Partito Comunista cinese, sorto nel 1921, accortosi del ruolo didattico del teatro parlato, promosse la formazione di compagnie e di associazioni di attori che potessero diffonderlo e stabilire così una rete su tutto il territorio nazionale. Sulla scorta di questi stimoli, alcuni intellettuali cinesi rivolsero al teatro la propria attività ». Parmi les intellectuels qui s'engagèrent dans l'écriture des pièces de théâtre parlé, on peut compter les écrivains Cao Yu et Guo Moruo.

L'influence des dramaturges occidentaux réalistes comme Ibsen, Tchekhov, Eugene O'Neill, l'intérêt pour la représentation des questions sociales, la volonté du Parti communiste d'utiliser le théâtre à des fins pédagogiques, contribuent à l'affirmation du réalisme comme le style théâtral dominant du nouveau « théâtre parlé ». Avec l'avènement de Mao Zedong et la création de la République populaire de Chine (1949), le réalisme social devient le seul style autorisé pour le « théâtre parlé ». Cette injonction perdure jusqu'à la mort de Mao Zedong (1976). Ce n'est qu'au début des années 1980 que le système politique permet l'émergence des premières avant-gardes, dont Gao est considéré comme l'un de plus éminents représentants²²⁰.

Michael Kirby à l'égard de l'avant-garde affirme que :

Certains artistes acceptent les limites de l'art tel qu'il est défini, connu, donné ; d'autres tentent de le faire changer, d'élargir son champ, ou d'échapper aux impératifs esthétiques et stylistiques qui leur sont légués par leur cultures²²¹.

Si nous acceptons son point de vue, nous pouvons alors affirmer que, dans le cas de Gao, le rejet du naturalisme et du réalisme est sans aucun doute une tentative d'échapper aux impératifs esthétiques et stylistiques que la culture chinoise non seulement lui a transmis mais qu'elle lui a imposés. C'est dans le cadre non d'une tendance stylistique dominante, mais d'une coercition à créer dans le style réaliste qu'il faut en fait mesurer l'acte de rupture de Gao. Ce geste, ainsi interprété, revêt une importance et une force encore plus radicales. Pour encore mieux saisir ce geste, il convient de souligner (noter, mettre en évidence) également que le rejet d'une telle esthétique de la part de Gao mûrit à partir de ses premières expériences théâtrales. Elles ont lieu à l'époque de l'université à Pékin au sein de sa Compagnie de la Mouette (1959-1961). L'étude et la pratique initiale de la psychotechnique de Stanislavski sont abandonnées sous la fascination qu'exercent les théories de Maïakovski, Meyerhold et surtout de Brecht, comme nous l'avons évoqué précédemment et comme nous le verrons encore par la suite. Les théories et les œuvres de ces maîtres constituent les points de départ de l'élaboration de sa propre théorie théâtrale axée sur l'art de l'acteur²²². Celle-ci trouve son fondement également dans l'appropriation de certaines

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Michael Kirby, *The Art of Time*, Dutton, New York, 1969, p. 18-19. Je reprends cette citation à Richard Schechner (Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 382).

²²² Cf. *Gao Xingjian, Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

techniques et de l'esthétique de l'Opéra de Pékin. Tout cela nous permet d'observer que bien que l'essai *De l'art du jeu de l'acteur* ait été écrit en 2009, la position « d'avant-garde » de Gao ne remonte pas aux années 1980, lorsque le théâtre expérimental a commencé à se répandre en Chine. Dans les années 1950-1960, à l'époque où la néo-avant-garde (ou deuxième avant-garde) s'affirme en Europe et aux États-Unis, intégrant certains des principes des avant-gardes historiques, Gao est attiré par ces mêmes principes en rupture avec le naturalisme et le réalisme. Il les adopte ainsi déjà dans ses premières pratiques théâtrales entre la fin des années 1950 et la première moitié des années 1960, jusqu'au déclenchement de la Révolution culturelle en 1966. Cela se produit dans une situation où, au niveau officiel, il n'y a pas d'alternative possible dans la pratique du « théâtre parlé » par rapport à la ligne esthétique prônée par le Parti communiste qui impose le réalisme social. Ses positions antinaturalistes, Gao les a déjà exprimées dans le recueil d'essais *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* (*À la recherche d'une forme moderne de théâtre*)²²³. Publié en 1988, cet ouvrage réunit plusieurs essais que Gao a écrit à partir de 1982.

Le « génie créateur » de l'acteur selon Gao

Bien que le théâtre de Stanislavski s'inscrive dans le naturalisme, et donc son esthétique tend à reproduire la réalité, dans le processus « imitatif », un processus créatif n'est cependant pas absent. Même la mimésis de la réalité n'est pas une simple reproduction. Lorsque Gao soutient que l'imitation ne rentre pas dans le domaine de la création, nous sommes confrontés à la question éminemment esthétique de la conception de l'art et du rapport que celui-ci entretient avec la réalité. Depuis Platon, qui a été le premier dans l'histoire de la pensée européenne à concevoir l'art comme une mimésis, la question de la nature de l'art a occupé la philosophie occidentale au cours des siècles. De la radicalité de Platon, qui considère l'art une copie d'une copie, niant ainsi la présence de toute créativité dans l'œuvre d'art, les philosophes et les artistes se sont essayés à comprendre ou imaginer le rapport entre l'art et la nature, c'est-à-dire le monde, ainsi qu'entre l'art et la transcendance. La définition de la mimésis en effet oscille entre une notion qui la veut comme une simple reproduction, c'est-à-dire une imitation de la nature, ou bien comme un acte créatif lui-même. L'art, par conséquent, serait-il imitatif ou bien créatif ? Comme nous l'avons vu précédemment, Gao conçoit deux types d'imitation. La première consiste dans l'imitation par

²²³ Gao Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* (*À la recherche d'une forme moderne de théâtre*), Zhongguo xiju chubanshe, Pékin, 1988.

l'acteur d' « une forme qui, sur scène, a déjà eu lieu²²⁴ », qui a déjà été représenté d'autres fois (par exemple : l'imitation d'un personnage qui suppose un modèle). La deuxième réside dans l'imitation de la réalité (par exemple : la reproduction des gestes naturels du quotidien). Ces deux types d'imitation ne sont pas des actes créatifs. La position de Gao semble adhérer à une conception esthétique qui désavoue la notion de l'art comme imitation en faveur d'une idée qui au contraire envisage l'intervention d'un génie créatif. Cette idée évoque des visions esthétiques qui s'affirment entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, notamment grâce à Charles Batteaux et Denis Diderot. Celle-ci a trouvé son affirmation pleine avec le romantisme, comme Elio Franzini et Maddalena Mazzocut-Mis le soulignent :

[...] On peut relever une crise croissante du concept d'imitation, particulièrement compris comme une copie de la nature. Les thèmes liés au génie créateur, à la crise de la beauté et à la naissance de nouvelles catégories esthétiques mettent en lumière la nécessité de souligner le moment *expressif*, qui contraste avec celui de la mimésis reproductrice passive. Le romantisme rompt définitivement le lien avec une réalité naturaliste et ordinaire, donnant de l'espace au domaine de l'imagination créatrice²²⁵.

Cette conception a trouvé son apogée dans l'idée kantienne de « génie créateur » telle qu'elle a été exprimée dans son essai *Critique de la faculté de juger* (1790).

« La restauration du comportement »

Dans son idée de création théâtrale, qui rejette donc le naturalisme et le réalisme – dans la mesure où ceux-ci se présentent comme une simple reproduction de la réalité – Gao invite l'acteur à puiser dans sa créativité pour manifester pleinement son « expression²²⁶ ». Le concept d'« expression » nous paraît très important car, dans la formulation de Gao, il est opposé à celui d'imitation. L'imitation limite en fait l'expression de l'acteur. Dans sa définition de l'art du jeu, bien qu'il prenne position sur le style et les techniques qu'il rejette, dans les passages des essais en question, Gao ne

²²⁴ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 92.

²²⁵ Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica*, Milano, Bruno Mondadori editore, 2010, p. 260. Ma traduction du texte italien original : « Si può rilevare una sempre più marcata crisi del concetto di imitazione, soprattutto intesa come copia della natura. Le tematiche legate al genio creatore, la crisi del bello e la nascita di nuove categorie estetiche portano alla luce l'esigenza di sottolineare il momento *espressivo* che viene contrapposto a quello della passiva mimesi riproduttiva. Con il Romanticismo si rompe definitivamente il legame con una realtà naturalistica e ordinaria, dando spazio al regno dell'emancipazione creatrice ».

²²⁶ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 94.

fournit pas de définitions sur ce que signifie « l'expression » de l'acteur. La façon dont Gao procède rappelle à plusieurs reprises la qualité du théâtre comme un espace de fiction et de « jeu ». On peut cependant se référer à ses pièces, en particulier à celles de la période française et à ses mises en scènes, pour comprendre l'anti-naturalisme, le grotesque et l'absurde, qui informent l'« expression » de l'acteur selon Gao. L'acteur est appelé à produire des interprétations scéniques plastiques et verbales nouvelles et originales ; l'originalité et la nouveauté constituant, à notre avis, les critères primaires de sa conception de l'art du jeu. Aux qualités de jeu nous pourrions également ajouter l'adjectif « inhabituel ». Ce que l'acteur doit représenter, c'est une réinterprétation, et non une imitation, de ce qui existe dans la nature. En fait, la recherche stylistique de Gao réside dans la possibilité de représenter le réel à travers une sémiotisation du geste et de l'espace de l'acteur qui s'appuie sur les codes de l'absurde et non à ceux du naturel. Mais comment la « performance » de l'acteur peut-elle se renouveler de façon originale ? Quels sont les codes de l'absurde ?

Pour répondre à cette interrogation, je propose de nous référer à Richard Schechner lorsqu'il conçoit la performance comme « restauration du comportement²²⁷ ». Plus précisément, il considère que « la restauration du comportement est en réalité la caractéristique première de la performance²²⁸ » : « les performances – dans l'art, les rituels et la vie ordinaire – sont “comportements restaurés”, “comportements vécus deux fois”, des actions performées pour lesquelles les gens s'entraînent et qu'ils répètent²²⁹ ».

En soulignant cette notion, Richard Schechner, nous permet de jeter une autre lumière sur le rapport entre création et imitation et de surmonter par là même l'opposition présente dans la notion de Gao entre le jeu d'acteur conçu comme imitation ou bien comme création. La notion de Richard Schechner de « restauration du comportement » s'applique également aux performances dans les arts, les rituels et la vie quotidienne. Richard Schechner remarque que « la vie quotidienne implique des années et des années d'entraînement et de pratique, d'apprentissages comportementaux culturellement appropriés, ajustés et performant le rôle que l'on tient dans la vie en fonction des circonstances personnelles et sociales de chacun²³⁰ ».

Il affirme que :

²²⁷ Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 397.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction* (second edition), Londres et New York, Routledge, 2006, p.28. Ma traduction du texte anglais original : « Performances – of art, rituals or ordinary life –are “restored behaviors”, “twice-bahaved behaviors”, performed actions that people train for and rehearse ».

²³⁰ *Ibid.*, p. 28-29. Ma traduction du texte anglais original : « everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one's life roles in relation to social and personal circumstances ».

L'événement global peut sembler nouveau ou original, mais ses parties constitutives – si elles sont subdivisées suffisamment finement et analysées – résultent de comportements restaurés. [...] Mais il est également vrai que de nombreux événements et comportements sont des événements uniques. Cette « unicité » est une fonction contextualisante, de la réception et des innombrables façons dont les comportements peuvent être organisés, exécutés et affichés²³¹.

En fait, chaque comportement est la représentation, la réitération d'un geste et d'une action antérieurs. C'est l'assemblage d'une série de gestes, d'actions déjà accomplies précédemment, par le sujet qui les exécute, ou par d'autres avant lui, qu'il a imités ou dont il a hérités. Cependant, la performance en ce sens n'est pas une simple copie ou imitation. Lorsque le sujet – dans notre cas spécifique, l'acteur – propose à nouveau cette série de gestes et d'actions, il le fait selon un schéma d'assemblage qui est différent.

En ce qui concerne notre sujet, en s'appuyant sur ces notions de la performance, on peut en déduire que la performance de l'acteur est à la fois toujours imitation et acte créatif original. Selon ce principe, la nature de la performance ne varie pas, qu'elle soit naturaliste ou, comme dans la notion dont Gao est porteur, stylisée et expressionniste. En ce sens, l'antinomie entre la mimésis et l'art est ici résolue. Ce qui semble distinguer le naturalisme de la stylisation et de l'expressionnisme, c'est donc la plus grande originalité ou atypie avec laquelle les gestes naturels – des comportements – sont recombinaés et le contexte dans lequel ils s'expriment. La qualité fictive – et ludique – de l'action soutenue par Gao, se rapporte alors à la nature expressive de la performance, à l'exaltation de la dimension du spectaculaire par rapport à celle du naturel.

²³¹ *Ibid.*, p. 29. Ma traduction du texte anglais original : « The overall event may appear to be new or original, but its constituent parts – if broken down finely enough and analyzed – are revealed as restored behaviors. [...] But it also true that many events and behaviors are one-time events. Their “oneness” is a function of context, reception, and the countless ways bits of behavior can be organized, performed, and displayed ».



Fig. 9 - Snapshot du ciné-poème *Le Deuil de la beauté*, réalisé par Gao Xingjian (France, 2013).

Le Deuil de la beauté

Afin de mieux saisir cette dimension du jeu de l'acteur chez Gao, il me paraît intéressant d'analyser un exemple récent où il a mis en œuvre ses théories. Il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre, mais d'un de ses ciné-poèmes, *Le Deuil de la beauté* (2013). Ce choix, qui nous amène du théâtre au cinéma, s'appuie sur le fait que sa notion du jeu de l'acteur dans le domaine de la création théâtrale et dans celui de la création cinématographique repose sur les mêmes principes. La création de l'image d'un ciné-poème ne diffère pas pour Gao de celle d'un spectacle de théâtre.

« Si l'on abandonne les fausses images qui collent à la réalité, l'image au cinéma est alors conçue et fabriquée comme sur une scène de théâtre ; concevoir, recréer l'espace, construire des images, c'est tellement intéressant et tellement libre²³² », explique Gao dans son texte *Au sujet du deuil de la beauté et du ciné-poème* (2013). Les acteurs font partie de ces images. Dans cet essai, Gao revient sur son film *Le Deuil de la beauté* et sur la notion de ciné-poème, qu'il a développée à partir de sa conception du cinéma comme une œuvre d'art.

Le deuil de la beauté est une réflexion en images sur le monde actuel, dans lequel, selon Gao, la beauté et le sens de la beauté ont disparu. Cette réflexion est mise en images à travers la reconstitution des figures archétypiques de l'histoire de la pensée et de la culture – celles notamment du poète, du penseur, de Dieu, de l'esprit, de la Mort, de Venus, de la Madonne, d'Hamlet, de Don Quichotte –, et des œuvres d'art emblématiques. Parmi celles-ci, figurent des chefs-d'œuvre – de la sculpture grecque, de la peinture italienne de la Renaissance, ainsi que de Rodin, de Munch, pour n'en citer que quelques-uns. Comme toile de fond – au sens plastique (pictural) de terme –, figurent les images tournées dans plusieurs villes du monde par Gao pendant ses différents voyages, ainsi que certains de ses tableaux à l'encre de Chine. Sur cette toile de fond trente-huit acteurs hommes et femmes, qui recourent au jeu et à la danse, représentent, ou plutôt recréent et interprètent ces figures archétypiques et ces œuvres d'art.

Comme pour son théâtre, également pour son cinéma d'art, les acteurs jouent leur rôle mais ils ne s'y identifient pas, car ils « ne cachent pas leur statut d'acteur²³³ ». À propos de comment les acteurs peuvent jouer dans le ciné-poème, Gao s'interroge :

²³² Gao Xingjian, « Au sujet du deuil de la beauté et du ciné-poème », dans *L'art d'un homme libre*, traduit et préfacé par Noël Dutrait Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 93.

²³³ *Ibid.*, p. 90.

[...] dans l'art du jeu, ce qu'on appelle communément le rôle, c'est-à-dire un personnage littéraire ou théâtral que l'on recrée grâce au jeu, la question de savoir s'il est ressemblant ou non ne se pose pas. Il vaut mieux poser la question autrement : est-ce que le jeu de l'acteur devant la caméra est intéressant ? Est-il savoureux ? A-t-il une force d'expression ? Est-il stupéfiant ? Est-il inoubliable ? Est-il choquant ? C'est ce jeu-là que recherche le film *Le deuil de la beauté*. Les modèles et formes d'expression naturaliste ou réalistes qui consistent à imiter les scènes et comportements de la vie ordinaire sont tous également abandonnés²³⁴.

Gao écarte, même pour son ciné-poème, une approche naturaliste ou réaliste du jeu de l'acteur. Il me paraît intéressant de remarquer que contrairement aux passages tirés de son essai *De l'art du jeu de l'acteur*, dans ce passage-ci Gao a recours à la distinction entre naturalisme et réalisme, au lieu de les englober dans une seule notion. Ces différents caractères qu'il énonce – intéressant, savoureux, stupéfiant, inoubliable, choquant – comme relevant du jeu, en réalité, ne me paraissent pas en eux-mêmes une marque d'anti-naturalisme ou bien d'antiréalisme. Ces caractères ainsi énumérés ne semblent pas véritablement inhérents au jeu de l'acteur, comme une qualité intrinsèque d'un type de jeu. Ils dépendent en effet de la réception des spectateurs, et du goût et de l'approche esthétique de l'artiste. En ce sens, il n'est pas exclu, par exemple, qu'on puisse aussi trouver comme savoureux aussi un jeu naturaliste. En revanche, afin que ces qualités soient effectives dans le jeu, autant du côté de l'acteur que du spectateur, la façon de jouer me semble déterminante. Celle-ci indique la modalité spécifique avec laquelle un geste est exécuté, porté, mis en relation par l'acteur dans un agencement d'autres gestes, accomplis par le même acteur, ou bien réalisés par d'autres acteurs. Dans cette perspective, en soulignant l'importance du jeu des acteurs dans le tournage de *Le deuil de la beauté*, Gao spécifie certains détails très intéressants du procédé du jeu :

Souvent, devant la caméra, cela consiste à s'efforcer d'être naturel en prenant comme critère l'imitation de la vie quotidienne afin de coller le plus possible aux situations habituelles de la vie. C'est cela la norme du jeu des acteurs de téléfilms et du cinéma commercial. Un autre jeu est demandé aux acteurs dans *Le deuil de la beauté*, dans une dimension beaucoup plus forte que sur une scène de théâtre. Les acteurs partent de leur attitude habituelle, jusqu'à des mouvements violents et des gestes physiques d'une grande difficulté avec une amplitude de jeu extrême. Sans parler des regards et des expressions très fines qui, grâce aux gros plans, sont parfaitement clairs. Pour les états de passion, les visages se tordent, les transformations sont soulignées par l'éclairage, ce qui permet de leur donner encore davantage d'expression. Même si ce sont des acteurs de théâtre, certaines scènes sont filmées au ralenti pour porter à son paroxysme la tension du jeu, jusqu'à ressembler à de la danse. En ce qui concerne les danseurs, non seulement

²³⁴ *Ibid.*, p. 92.

s'expriment-ils par leur corps, mais les expressions de leur visage font-elles aussi partie de la chorégraphie. Les visages, les regards et les corps dansent en même temps. Face à la caméra, il n'y a pas la même distance que lorsque les acteurs et les danseurs sont sur scène, la caméra capte parfaitement chacun de leurs gestes et attitudes et chaque détail de manière encore plus aboutie que sur une scène²³⁵.

Dans cette description, on peut saisir la dimension physique du jeu qui est demandée aux acteurs comme aux danseurs. Il s'agit d'exécuter, de performer, en ce sens, une partition de « mouvements violents²³⁶ », de « gestes physiques d'une grande difficulté²³⁷ » – par des postures non naturelles, inconfortables, qui demandent de l'effort, de la maîtrise, un entraînement particulier et « une amplitude de jeu extrême²³⁸ ». Les passions sont exprimées par des expressions qui torturent et transforment les traits du visage. Ceux-ci se tordent, se plient en grimace, en cris, en pleurs, en béatitude. Comme les acteurs sont censés adopter un jeu très physique, énergétique, de surcharger leurs corps et les décharger, de les soumettre à l'idée d'exploration des limites, de même c'est pour les danseurs. Ceux-ci sont amenés à « activer » leurs visages – la partie du corps qui d'habitude est la plus négligée dans la danse, même la danse contemporaine –. Leurs visages doivent porter la chorégraphie – les muscles faciaux font apparaître à la surface de la peau fine de leur visage les émotions et les sentiments – au même titre que le quadriceps permet d'élancer ou retenir une jambe, ou le pied d'imprimer une torsion au buste.

²³⁵ *Ibid.*, p. 102.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*



Fig. 10 -Snapshot du ciné-poème *Le Deuil de la beauté*, réalisé par Gao Xingjian (France, 2013).

Dans *Le deuil de la beauté*, nous voyons s'incarner l'idée de l'« acteur omnipotent» propre à Gao, avec la primauté de l'expression corporelle, plastique du jeu. On retient aussi l'importance de la danse, qui en effet est présente comme élément à part entière dans toutes les pièces de théâtre de Gao, non seulement dans le livret pour les spectacles de danse comme *Variation sur les sons lents* (*Sheng sheng man bianzou*) et *Ballade nocturne*. Les personnages de Gao, dans un moment ou un autre, dansent, même juste pour se moquer d'eux-mêmes, comme contrepoint, pour soulager le corps d'un état émotionnel morose, affligeant (comme dans *Le Quêteur de la mort*). La danse n'est pas en ce sens conçue comme une expression apollinienne et les références privilégiées ne sont pas pour Gao celles de la danse classique occidentale, bien qu'il ait déclaré qu'il adore le ballet²³⁹. Mais lorsqu'il a fait appel au chorographe étoile de l'Opéra de Paris Nicolas Le Riche, pour la partition des gestes chorégraphiés dans sa création de *Quatre quatuors pour un week-end* à la Comédie Française en 2003, il lui a demandé plutôt de créer une partition de danse contemporaine. Généralement,

²³⁹ Gao Xingjian, *Autour de la danse*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 14 avril 2015.

pour ses spectacles et pour ses ciné-poèmes il recourt à l'esthétique de la danse butō et du nō japonais, à l'expression du théâtre-danse de Pina Bausch²⁴⁰.

Par ce mouvement qui amène l'acteur vers l'expression du danseur et le danseur vers celle de l'acteur, jeu et danse se recourent dans un – quasi – seul geste, pris alors dans un seul mouvement : « Les visages, les regards et les corps dansent en même temps²⁴¹ », mis en valeur par l'usage de lumière, des gros plans, des effets comme le ralenti.

Il faut remarquer que dans *Le Deuil de la beauté*, l'expression corporelle, même paroxystique, n'est pas sans contrôle. La dépense d'énergie n'est pas épuisement. Le corps de l'acteur et du danseur est poussé jusqu'à ses limites physiques, mais dans la maîtrise. Le jeu n'est pas sans forme.

Ce type de jeu qui exalte l'expression corporelle de l'acteur, qui n'est pas purement dans la représentation, mais qu'y entre et en sort, qui accomplit des gestes en dehors de la narration linéaire, qui produit des images, nous évoque la notion de *l'intensification*.

Dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Patrice Pavis introduit *l'intensification* (*heightening* en anglais, élévation), pour signifier « la notion d'intensité et ce processus d'intensification qui caractérisent la mise en scène et le jeu contemporains, lorsqu'ils s'éloignent du réalisme quotidien, concentrant leurs effets comme en un creuset ou un miroir concave, donnant à la forme une densité et une intensité exceptionnelles²⁴² ».

Je crois qu'il s'agit d'un processus d'intensification, celui que Gao opère par l'engagement expressif des corps des acteurs et des danseurs dont la gestuelle exalte la forme plastique et celle-ci génère un enchaînement continu d'images qui s'entrecoupent, s'organisant par tableaux vivants.

« *L'intensification* porte également sur toutes les composantes de la mise en scène. Cette dernière brille alors par ses choix systématiques et sensibles tout au long de la représentation, avec les variations nécessaires²⁴³ », continue Patrice Pavis.

Ne s'agit-il pas d'une intensification par des différentes composantes techniques et artistiques de la mise en scène, lorsque Gao décrit l'usage de l'éclairage pour souligner les transformations des visages des acteurs pour « leur donner encore davantage d'expression²⁴⁴ », ou bien le recours au

²⁴⁰ Cf. Gao Xingjian, *Autour de la danse*, Paris, 14 avril 2015 et Gao Xingjian, *La Danse dans le théâtre total*, Paris, 02 juillet 2019, entretiens inédits avec Simona Polvani.

²⁴¹ Gao Xingjian, « Au sujet du deuil de la beauté et du ciné-poème », *op. cit.*, p. 102.

²⁴² Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 128.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Gao Xingjian, *Au sujet du deuil de la beauté et du ciné-poème*, *op. cit.*, p. 102.

gros plan pour rendre clairs « [les] regards et [...] [les] expressions très fines²⁴⁵ » des visages ou le tournage au ralenti « pour porter à son paroxysme la tension du jeu, jusqu'à ressembler à de la danse²⁴⁶ »? À ce propos, Patrice Pavis donne l'exemple de l'intensité d'un éclairage à « l'intensité presque surnaturelle » employé par Robert Wilson²⁴⁷. Comme il l'explique, bien que l'intensification ne concerne que la danse, dans la danse et dans le geste chorégraphiques ce processus est plus aisément perceptible :

La danse est en effet un mouvement perçu comme retravaillé, redessiné, refait dans un cadre spécifiquement créé à cet effet. [...] L'acteur possède le pouvoir de présenter sa gestuelle et sa diction avec un effet de stylisation. D'où parfois un certain maniérisme, une artificialité, une façon de faire sentir la « face palpable des signes » (Roman Jacobson)²⁴⁸.

Dans les mises en « ciné-poème » de Gao, l'ensemble des acteurs et danseurs font corps à travers la danse. Par des mouvements poussés, mais jamais brutaux, ils se rapprochent d'effets de stylisation. Celle-ci est en opposition au naturalisme contesté par Gao dans toute sa réflexion et sa pratique sur l'art du jeu de l'acteur omnipotent, la dimension de son théâtre et de son cinéma. Chez le spectateur, l'intensification ne vise pas à établir un système de signification intelligible de ce qui advient sur la scène – ou de ce qui est filmé – mais une intensification des sensations :

L'intensité de l'expérience vécue s'oppose dans la théorie et la pratique du théâtre contemporain, à la signification du sens reçu. Si la signification résulte d'une analyse sémiologique des signes de la représentation, l'intensité, elle, n'est pas liée au signe, mais à l'énergie déployée. [...] L'énergie et l'intensité [...] se manifestent dans le flux, la vectorisation des affects et des impressions, et non plus dans l'élaboration d'une signification cachée ou symbolique²⁴⁹.

Cette définition nous paraît concorder avec ce que Gao écrit à propos de la pensée fondée sur l'image :

Il y a principalement deux formes de pensée chez l'homme. Celle qui fait appel au langage ou celle qui fait appel à l'image. Les informations que transmettent les images sont si intenses et si directes que parfois elles vont au-delà de la langue. Depuis l'art pariétal des hommes primitifs jusqu'à la peinture de la Renaissance, les

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 128-129.

connaissances acquises par les hommes grâce à ces peintures sont très riches, et certaines sont difficiles à exprimer par la langue. La poésie que transmettent les images cinématographiques dépasse parfois le langage et cette poésie, pourquoi ne pas l'appeler poésie intrinsèque de l'image ? Laisser parler l'image au moment où on ne peut plus parler, que le langage cède la place²⁵⁰.

Bien que Gao parle de pensée, opposant celle qui s'appuie sur le langage à celle qui fait appel à l'image, je crois que le processus qu'il est en train de décrire n'est pas totalement discordant par rapport à celui de l'intensification. La poésie qui découle des exemples des peintures auxquelles Gao fait recours pour expliquer sa notion de la poésie intrinsèque de l'image – d'où la définition de ses ciné-poèmes – fait appel d'abord aux sensations des spectateurs par la charge d'affects dont – selon la notion de Deleuze – l'œuvre d'art qu'est le ciné-poème est porteuse.

L'acteur-danseur dans *Le Deuil de la beauté*, faisant appel à son « omnipotence », se déployant en images à travers une panoplie de gestes, faisant apparaître et disparaître des formes stylisées et expressionnistes, refusant l'identification à son rôle, inscrit ainsi sa performance d'acteur dans l'horizon du théâtre performatif à la recherche d'une autre beauté. Demeure une question : le ciné-poème peut-il se poser comme une forme performative en elle-même ?

Dans *Le théâtre de la cruauté*, à l'entrée « Cinéma » Artaud écrit :

À la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. D'ailleurs au point de vue de l'action on ne peut comparer une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie²⁵¹.

Certes, il existe un écart entre l'image tridimensionnelle et la présence corporelle de l'acteur dont on peut jouir au théâtre et la bidimensionalité et la virtualité de l'image du cinéma. À travers la forme de ciné-poème Gao a tenté de dépasser le clivage entre théâtre et cinéma, entre la visualisation « de ce qui est » et l'images de ce qui n'est pas. Il a créé une nouvelle poétique de l'image, où le théâtre, par le jeu de l'acteur, est convoqué. Cette poétique, à mon sens, s'appuie notamment et tire sa force et sa grâce d'une modalité anti-mimétique de construire les images, de la renonciation, voire le refus de la narration linéaire, du déplacement de la parole. Celle-ci est une voix off – c'est-à-dire hors corps, hors champ. Elle n'a pas le but de communiquer, mais d'évoquer

²⁵⁰ Gao Xingjian, *Au sujet du deuil de la beauté et du ciné-poème*, op. cit., p. 96.

²⁵¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, (1964) 2014, p. 153.

et stimuler l'imagination du spectateur. Cette poésie est obtenue notamment grâce à la valorisation des potentiels du langage, de l'image et du son, sans une hiérarchisation entre eux. Gao introduit la notion de « cinéma aux triples jeux » – ce qui nous rappelle celle du triple jeu de représentation concernant l'acteur – pour énoncer le fondement sur lequel s'appuie son esthétique cinématographique :

Si le langage, l'image et le son sont à un certain niveau indépendants et autonomes les uns les autres, ce que j'appelle le « cinéma aux triples jeux » pourra être établi. Alors, le cinéma conventionnel dans lequel l'image est dominante tandis que le son ou la musique ne servent qu'à souligner l'atmosphère que l'on veut créer, ce cinéma-là est abandonné. Que ce soient les sons ou la musique, ils peuvent, au même titre que le langage, être indépendants les uns les autres, s'exprimer chacun, se développer partiellement en une sorte de contrepoint²⁵².

Gao traite ces trois éléments de façon autonome, en permettant ainsi d'attendre une expressivité particulière, dans le but est de rompre avec la logique de l'intelligibilité, et de la continuité logique. L'effet qu'il recherche est un cinéma multi-sensoriel, qui se présente comme un flux, selon des principes de saturation et raréfaction, de l'image, autant que des sons, de la musique et des corps. Le fait qu'il libère le son et la musique de leur rôle propre au cinéma conventionnel ou commercial de « créer une atmosphère » ne surprend pas. Comme Gao affirme : « Le son et la musique ont recours à l'ouïe, ils provoquent aussitôt une réaction instinctive sans aucune réflexion, leur sensibilité et leur force dépassent souvent en intensité la réaction provoquée par la vision²⁵³ ». La poésie du ciné-poème naît du son autant que de l'image.

Ce procédé que Gao adopte pour ses ciné-poèmes nous paraît être semblable à l'un des principes que Hans-Thies Lehmann repère comme continu et inhérent au théâtre post-dramatique, lorsqu'il énonce celui de la « dé-hiérarchisation des procédés théâtraux²⁵⁴ ». Il le définit ainsi :

« L'épisation » – la négation du drame dans l'image – ne représente pourtant qu'un aspect de cette esthétique qui relie l'immobilisation et l'engourdissement des poses à la juxtaposition conséquente des signes. Ce qui se passe ici dans le cadre de ce média qu'est la peinture, on la retrouve dans la praxis théâtrale postdramatique : des genres différenciés se trouvent reliés dans une représentation (danse, texte narratif, performance...) ; tous les moyens sont utilisés

²⁵² Gao Xingjian, *Au sujet du deuil de la beauté et du ciné-poème*, op. cit., p. 92.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, 2010, p. 135.

avec une même importance. Jeu, objets, langage proposent différentes directions de significations et forcent à une contemplation tranquille et rapide tout à la fois. La conséquence est un changement d'attitude de la part du spectateur. Dans l'herméneutique psychanalytique, on parle « d'attention également flottante ». Freud utilisa cette dénomination pour caractériser le mode dont l'analyste écoute l'individu analysé. Il emporte ici que l'on ne comprenne pas tout d'emblée. La perception doit plutôt demeurer réceptive pour surprendre aux endroits les plus inattendus des liens, des correspondances, des explications qui laissent apparaître en une lumière nouvelle ce qui a été dit précédemment. Ainsi, par principe, la signification demeure différée²⁵⁵.

Ce que Hans-Thies Lehmann repère au niveau théâtral, est à mon sens, non seulement valable pour le « théâtre omnipotent » de Gao, mais à la lumière de l'analyse que nous avons menée, il est également valable pour ses ciné-poèmes. Ce qu'énonce l'auteur par le « cinéma aux triples jeux » évoque exactement la coprésence des genres différenciés et de l'absence de hiérarchisations que formule le théoricien du théâtre post-dramatique. Nous croyons ainsi de pouvoir être en mesure de répondre à la question que nous avons avancée précédemment, en envisageant par conséquent le ciné-poème comme une forme de cinéma performatif.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 136-137.



Fig. 11 - Snapshot du ciné-poème *Le Deuil de la beauté*, réalisé par Gao Xingjian (France, 2013).

1.3. b - *Le Quêteur de la mort* : la performance au théâtre versus l'art conceptuel

Gao aborde la notion de performance, au sens d'art performance, dans sa pièce théâtrale *Le Quêteur de la mort*²⁵⁶ (2000) et le fait avec un esprit polémique. Cette pièce pourrait être interprétée comme une mise à mort de la performance. Et dans un certain sens, cela n'est pas faux. Cette mise à mort s'inscrit dans une remise en cause et une condamnation sans sursis de l'art contemporain identifié aux courants d'avant-garde qui se sont affirmés en Occident au cours du XX^e siècle. Gao a manifesté son scepticisme vis-à-vis de ces courants esthétiques d'avant-garde également dans ses écrits théoriques, notamment dans l'essai *Pour une autre esthétique*²⁵⁷ (1999). Comme dans la pièce *Le Quêteur de la mort*, dans cet essai il est question de définir les conditions d'une nouvelle esthétique dans les arts visuels, qui propose à la fois de renouer avec les arts plastiques plus traditionnels (tels que la peinture, la sculpture) et d'innover.

Pour une autre esthétique et *Le Quêteur de la mort* ont été écrits à une année de distance. Je me propose de questionner la relation qu'entretiennent ces deux textes, le premier, de nature théorique, dédié aux arts plastiques, le deuxième, de nature dramatique, exprimant un point de vue critique sur l'art contemporain et la performance.

Au sujet de la nature de *Pour une autre esthétique*, dans le préambule, Gao écrit :

Ceci n'est pas un manifeste artistique, un tel manifeste de nos jours aurait tout l'air d'une publicité sans effet. Il ne s'agit que de notes prises en marge de ton travail de peinture, des notes que tu ne pensais pas de publier, car tu préfères qu'on regarde tes tableaux plutôt que de recourir à tes écrits en guise de démonstration ou de commentaire. Y-a-t-il seulement quelque chose à démontrer en art ? La logique ou la dialectique, en gros la théorie et même l'idéologie, sont toujours très éloignée de l'art. Et jusque dans le langage dont on use pour expliquer l'art, la définition des mots reste peu fiable tandis que les concepts abstraits débordent d'acceptions différentes : ils sont beaucoup moins clairs qu'un trait de pinceau ou une tache d'encre²⁵⁸.

²⁵⁶ La pièce *Le Quêteur de la mort* a été créée au Théâtre du Gymnase de Marseille, en 2003, avec la mise en scène de l'auteur et de Romain Bonnin, avec les acteurs Damien Rémy et Thierry Bosc.

²⁵⁷ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique » (1999), traduit du chinois par Noël Dutrait, dans *De la création*, sous la direction de Noël Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 169-252.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 169.

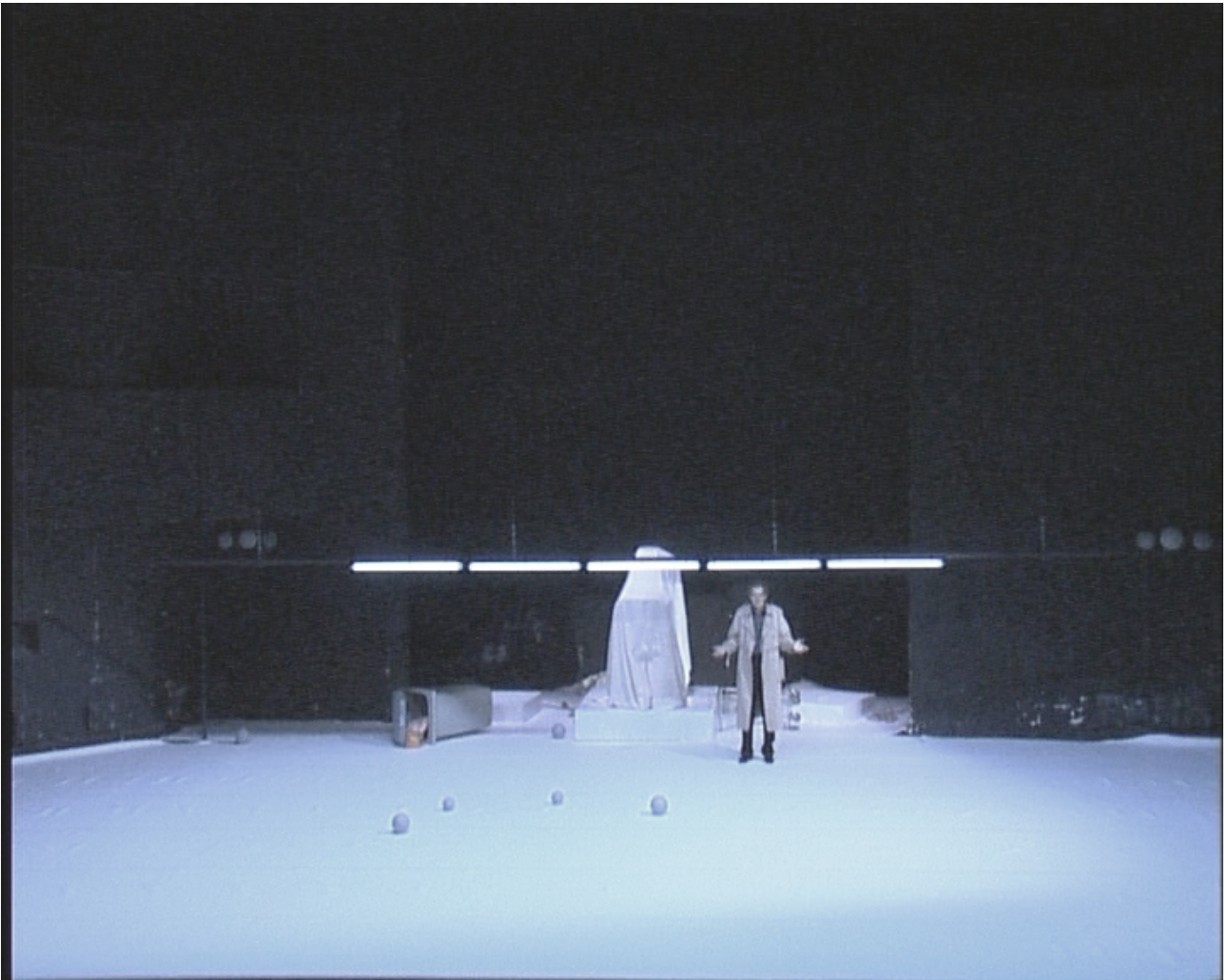


Fig. 12 - *Le Quêteur de la mort*, texte Gao Xingjian, mise en scène Gao Xingjian avec la collaboration de Romain Bonnin, Théâtre du Gymnase de Marseille, 2003.

Gao exprime de la sorte son scepticisme vis-à-vis des « proclamations » d'intentions dont les manifestes sont supposés être porteurs. Plus largement, il se montre sceptique sur la possibilité de recourir efficacement au langage pour exprimer l'essence d'une œuvre d'art.

Le langage paraît révéler ses limites lorsqu'on veut élaborer un jugement esthétique provoqué par la vision d'une œuvre d'art : celle-ci serait le domaine des sensations. Par ailleurs, le langage est susceptible d'être manipulé par la logique, la dialectique, la théorie et surtout l'idéologie. De plus, l'idée du manifeste renvoie immédiatement à la pléthore de manifestes artistiques qui depuis le début du XX^e siècle se sont multipliés en Occident avec les avant-gardes, historiques et les nouvelles avant-gardes, comme nous avons aussi partiellement vu en détaillant certains éléments du futurisme et du surréalisme. Ces courants constituent l'objet polémique initial de l'essai de Gao et, comme nous le verront, également de la pièce *Le Quêteur de la mort*.

Le rôle joué par la théorie dans la modernité est souligné également par Josette Féral. En questionnant la performance « comme pratique artistique, relevant d'une démarche essentiellement moderne²⁵⁹ », elle relève que la modernité, depuis ses origines, que l'on fasse remonter celles-ci au début du XX^e siècle ou bien antérieurement²⁶⁰, a toujours entretenu des rapports privilégiés avec la théorie. Celle-ci a fourni des arguments pour soutenir le refus du passé, les raisons du changement et l'assurance du progrès à venir²⁶¹. Les diverses avant-gardes ont été toutes accompagnées ou suivies par des théories, et l'art contemporain des années 1970 et l'art performance n'ont pas été exemptes de ce phénomène. Ainsi, conclut Josette Féral : « Ce rapport à la théorie a été fortement présent dans la performance, du moins à ses débuts. Il en a constitué même le soubassement sur lequel s'est édifié la pratique. Il en a justifié les objectifs et expliqué les diverses modalités. Vue sous cet angle, la performance ne peut être que moderne²⁶² ».

La problématique de la modernité est très ancrée dans la réflexion et la pratique de Gao. À celle-ci il a consacré ses recueils *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du roman moderne, 1981)*²⁶³, questionnant la modernité dans la littérature chinoise – de la perspective du modernisme occidental – et *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu (À la recherche d'une forme moderne de théâtre, 1988)*²⁶⁴. Néanmoins, le positionnement de Gao face à la modernité est à plusieurs égards problématique. Bien qu'il ait contribué à introduire l'avant-garde théâtrale et littéraire en Chine, il se méfie du principe « révolutionnaire » qui est considéré comme étant constitutif des avant-gardes et de la modernité. En effet il définit la modernité comme « une maladie contemporaine²⁶⁵ ». Il n'adhère non plus, par conséquent, au concept de manifeste. Ses écrits théoriques n'ont jamais exprimé un point de vue consensuel, ni vraiment été partagés avec d'autres artistes. Gao n'a jamais adhéré formellement à un quelconque courant artistique, se bornant à écrire des essais sur sa pratique, où il propose son point de vue. Dans le préambule de *Pour une autre esthétique*, il tient à souligner qu'il s'agit d'une théorie qui diffère « de l'esthétique élaborée par les écoles philosophiques [car] elle est élaborée à partir du processus de création artistique et constitue une

²⁵⁹ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op.cit., p. 218.

²⁶⁰ « [...] au début de notre siècle, à l'époque romantique ou même à la Renaissance » (Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op.cit., p. 219.)

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Gao Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du roman moderne)*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1981.

²⁶⁴ Gao Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu (À la recherche d'une forme moderne de théâtre)*, op. cit.

²⁶⁵ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », op.cit., p. 177.

recherche de direction. La théorie de l'artiste est une théorie qui est en rapport direct avec sa création et, naturellement, elle lui est totalement personnelle²⁶⁶ ».

Ces notes écrites en marge de son travail de peinture, se veulent conçues comme la prise de parole d'un artiste peintre s'inscrivant dans une polémique concernant l'art contemporain. Celle-ci a été déclenchée en France par la revue *Esprit* en 1992²⁶⁷. Elle n'avait toujours pas cessé à l'époque où Gao écrit son essai, en 1999.

Dans cette démarche, Gao prend en compte son statut d'artiste étranger et en marge :

À l'origine, tu es un étranger à ce domaine, un artiste en exil, heureusement que la France t'a accueilli, tu as obtenu la liberté de t'exprimer et la liberté de créer. Mais tu as très vite découvert une autre pression qui pèse sur l'artiste, à cela près qu'il s'agit d'un consentement mutuel, sans la moindre coercition ; tu es libre, en tant qu'artiste, de choisir, la question est : quel choix fais-tu ?

Ton choix, c'est la liberté la plus grande possible dans les limites fixées par la société et par l'époque, c'est la liberté de ne pas te soucier des cours du marché, c'est la liberté de ne pas suivre les concepts artistiques à la mode, c'est la liberté de faire l'art que tu as le plus envie de faire, c'est la liberté de faire ce qui correspond le plus à tes goûts artistiques ; tu es certainement en train de devenir un artiste à contre-courant de son époque et tu es ce genre de peintre qui crée une œuvre impossible à faire entrer dans les annales de l'art contemporain. C'est pour cela que tu dois chercher pour toi-même une autre esthétique comme base, afin de te tenir en dehors des courants de l'époque, la conscience tranquille²⁶⁸.

Dans cette affirmation, on retrouve des thèmes récurrents dans le rapport de Gao à la création artistique, tel le sujet de la liberté de l'artiste. Même lorsqu'elle n'est pas limitée par un pouvoir politique, comme il a été le cas à l'époque de sa vie en Chine, Gao reconnaît qu'elle rencontre d'autres contraintes ; il identifie celles-ci notamment aux lois du marché et de la mode, qui se conditionnent réciproquement. Gao est conscient que la liberté est le résultat d'un choix, d'une position que l'artiste décide d'adopter face à ces mêmes lois du marché et modes artistiques. En ce sens, la pratique de la peinture à l'encre de Chine, entre figuration et abstraction, pratiquée par Gao, se situe à contre-courant, d'une époque où les courants à la mode dans l'art contemporain sont représentés par la performance, l'art conceptuel, la land-art, les installations, les arts numériques et l'art-transmedia. Sa pratique artistique n'est pas pour autant moins légitime, mais

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 191.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 170. Gao fait allusion précisément au numéro de la revue *Esprit* paru en février 1992 intitulé *La crise de l'art contemporain* : <https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/la-crise-de-l-art-contemporain/674> (consulté le 23 septembre 2019).

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 170-171.

pour Gao il devient nécessaire non seulement de formuler sa propre esthétique, mais même de la présenter. Cet essai semble trouver dans cette nécessité sa raison d'être.

Bien que *Pour une autre esthétique* ne puisse être considéré formellement comme un manifeste théorique de l'art visuel (puisque Gao rejette cette définition), il ne s'agit pas moins d'un essai de référence pour comprendre à la fois sa position vis-à-vis de l'art contemporain et l'esthétique concernant sa création picturale. Cette esthétique se veut comme une alternative, d'où sa qualification d'« autre ».

Un lien étroit unit cet essai à la pièce *Le Quêteur de la mort*, celle-ci pouvant être envisagée comme la traduction des idées de Gao sur le plan dramatique. La relation que cet essai et cette pièce entretiennent me paraît fort intéressante.

Gao se sert d'une pièce théâtrale pour remettre en cause au niveau théorique la forme esthétique de la performance. Il critique la performance à travers le théâtre. Or, comme nous l'avons vu précédemment, grâce au futurisme, au dada, au surréalisme la performance surgit exactement comme rupture vis-à-vis du théâtre naturaliste. Ces innovations drainent de nouvelles expressions dans le théâtre. Le théâtre d'avant-garde ainsi que le théâtre performatif (post-dramatique) naissent de la rencontre du théâtre et de la performance issue de celle qui apparaît au début du XX^e siècle et de celle identifiée comme art performance à la fin des années 1960.

En ce qui concerne Gao, le passage de l'art visuel à la mise en corps – la pièce de théâtre est un texte qui attend la mise en scène et la mise en corps par des acteurs apparaît comme une démarche similaire à celle que la performance sous-tend. À propos de celle-ci Roselee Goldberg soutient en effet qu'elle a été adoptée par des artistes « comme l'un des nombreux moyens pour affirmer leurs idées et [...] et à chaque fois qu'une école particulière [...] sembla engagée dans une impasse pour briser les catégories et indiquer de nouvelles orientations²⁶⁹ ».

Dans la performance, le corps de l'artiste est engagé directement dans cette démarche. Il incarne ces idées, il les agit, faisant œuvre avec elles. Ces observations initiales mettent en évidence les tensions sous-jacentes à l'approche de *Le Quêteur de la mort* vis-à-vis de la question de la performance et du questionnement que la pièce soulève au sujet de l'art contemporain. Mon projet

²⁶⁹ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 7.

est d'analyser la démarche de Gao pour élucider certains de ses caractères et nœuds problématiques. Nous pourrions ainsi observer que, de façon presque paradoxale, cette mise à mort de l'art performance dynamise le théâtre de Gao en un sens performatif.

Se déroulant dans un musée d'art contemporain, *Le Quêteur de la mort* met en scène deux personnages : Parleur A, « d'âge avancé, nerveux²⁷⁰ » et Parleur B, « très vieux, blagueur²⁷¹ ». Comme on peut lire dans « Personnages et scène²⁷² », Parleur A et Parleur B jouent « le même personnage, portant le même costume noir²⁷³ ». Ils entretiennent un rapport de duplicité : ils sont en effet des doubles, l'un de l'autre.

Dans cette pièce Gao expérimente son dispositif dramatique consistant dans l'usage de la locution du personnage par le sujet grammatical « tu ». Un des effets que ce type de locution produit est l'impression que les deux personnages Parleur A et Parleur B soient en train de dialoguer. En revanche, comme Gao le précise, même si parfois les répliques des personnages « prennent la forme d'un dialogue [...] il s'agit toujours, en fait, d'un monologue²⁷⁴ ».

Bien qu'il n'existe pas de subdivision de la pièce en différentes parties, des démarcations précises sont repérables. Pour cette raison il me paraît cohérent d'adopter une description de la pièce comme si elle était en réalité subdivisée en parties. J'appellerai ces parties « mouvements ». Ils sont trois.

Dans le premier mouvement, seul Parleur A est présent : il n'est pas question dans ce cas de douter s'il s'agit ou pas d'un monologue, étant donné que sur scène il y a un seul personnage. Dans le deuxième mouvement, Parleur B fait son apparition. Parleur A se tait, seul Parleur B parle. Comme Parleur B s'exprime par le « tu », le spectateur est induit à croire qu'il s'adresse à Parleur A. Dans le troisième mouvement les deux personnages parlent à travers des courtes répliques, donnant ainsi l'impression d'un véritable dialogue.

²⁷⁰ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 9.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

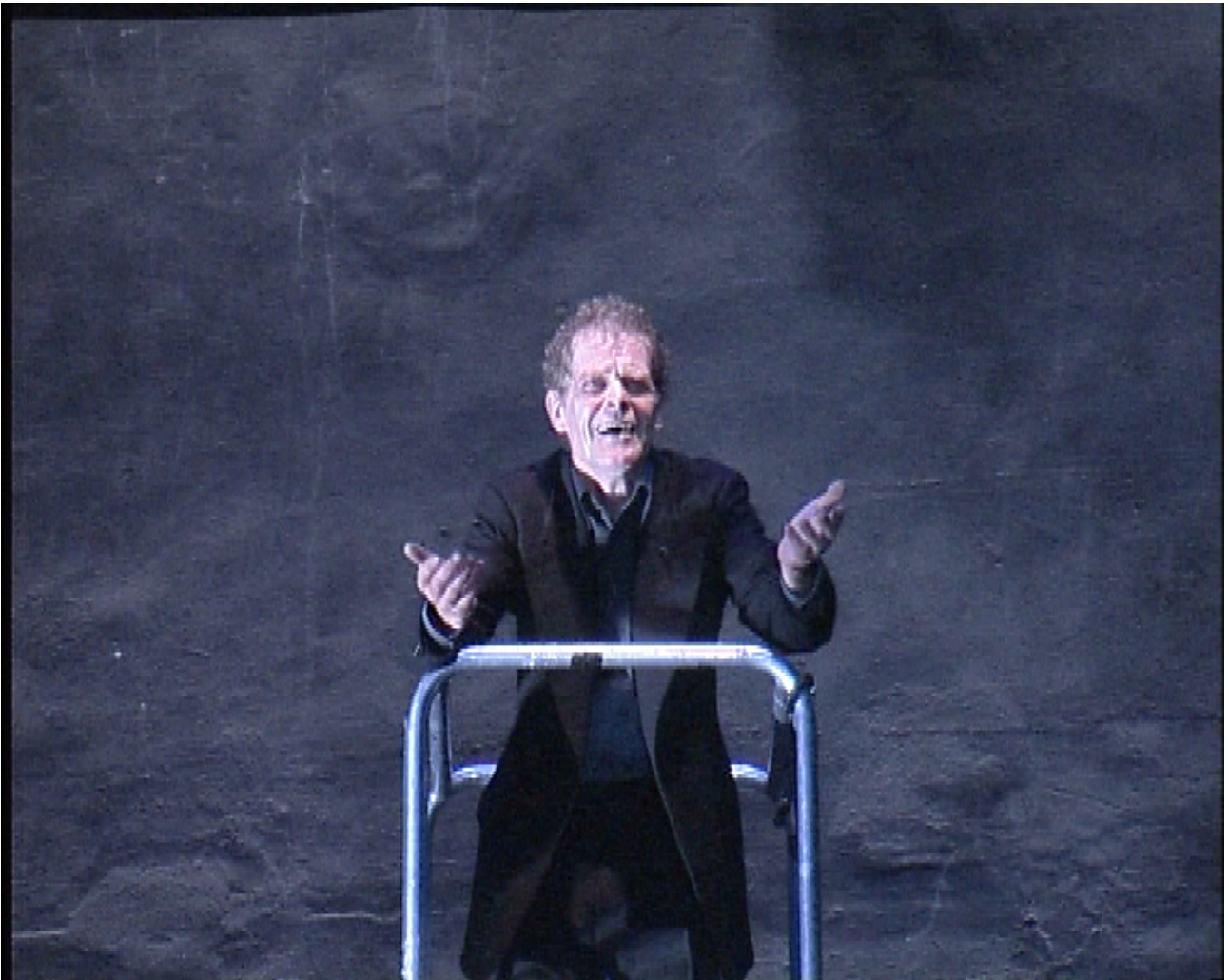


Fig. 13 – Thierry Bosc dans *Le Quêteur de la mort*, texte Gao Xingjian, mise en scène Gao Xingjian avec la collaboration de Romain Bonnin, Théâtre du Gymnase de Marseille, 2003.

C'est dans le premier mouvement que la question de l'art performance est abordée. Le personnage Parleur A se retrouve enfermé tout seul dans un musée d'art contemporain, un soir, où il s'y est rendu juste avant l'horaire de fermeture. C'est la situation qui constitue le cadre de la pièce. Le musée est étrangement désert. Furieux à cause de son emprisonnement, sollicitant en vain de l'aide, protestant, il s'abandonne à un soliloque à mi-chemin entre une dissertation acerbe et un défoulement désespéré sur l'état de l'art contemporain.

En s'adressant à la figure absente du conservateur du musée, Parleur A s' imagine être victime d'un jeu bien orchestré par les responsables du musée. Il s'agirait en fait du projet de l'exposition d'un être vivant à son insu. Pris par l'excitation de cette fantaisie, il se lance dans une construction hyperbolique :

PARLEUR A. Quel plaisir d'être exposé, et quelle chance d'avoir été choisi !

Ils te guettaient derrière la caisse, t'ont laissé entrer sans payer, comme un resquilleur, et hop ! ils t'ont capturé, sans que tu puisses protester. Et te voilà, on dirait un type exposé gratuitement. À côté des urinoirs de toutes sortes, américains et asiatiques, de ces *ready-made* de toutes tailles, du frigo tout neuf jusqu'aux assemblages et collages de vieux bibelots, des mégots ramassés aux papiers hygiéniques usagés, à condition qu'ils ne puent pas, ainsi que toutes ces saletés, désinfectées peut-être, et bien désaffectées, toutes étalées et présentées, il ne manque plus que l'être vivant. Et pourquoi pas ?

(Il donne vivement encore quelques coups.)

Puisque tous ces rebuts, ces vraies ordures sont entrés au musée, ont été catalogués, raisonnés en les termes les plus sophistiqués, l'homme minable, la créature la plus sale, la plus infernale, n'a-t-il pas le droit d'y rentrer aussi ? Bien sûr et loyalement, tu auras ta place ici !

(Il applaudit.)

Et c'est toi, le type justement tombé là !

(Il rit.)

L'exposition d'un être humain, quelle idée géniale ! À tous égards, que ce soit du point de vue anthropologique ou anthropomorphique, tout sera numériquement enregistré sur cédérom et toute la presse en parlera.

(Il est enthousiasmé et frappe de plus belle.)

D'un seul coup, tu seras rendu mondialement célèbre par les mass media, comme un footballeur, et en plus tu te seras épargné tant d'années de dur entraînement sur les terrains de sport et d'innombrables épreuves de compétition, loin du souci de te casser un membre, comme dans un tournoiement fascinant, tel un cerf-volant, tu seras porté aux nues et te laisseras ensuite tomber dans les annales de l'art, si celui qui a conçu ce projet obtient un budget publicitaire suffisamment élevé pour te lancer aussi haut et t'inscrire dans la future histoire de l'art, comme le premier représentant exposé de l'espèce humaine.

(Une pause. Il reprend des forces tout en respirant profondément.)

Et tu ne peux pas non plus te soustraire au narcissisme propre à chacun. Une fois aussi honoré d'avoir été choisi, apprécié comme une œuvre d'art, toi, en tant qu'archétype, tu seras commenté, analysé et disséqué comme une création

parfaite, digne des discours plus éloquents que les objets exposés précédemment²⁷⁵.

Parleur A s'attaque notamment à l'art objet, au ready-made, au pop art.

La situation que Parleur A se figure est des plus paradoxales. Dans son essai *Pour une autre esthétique*, Gao reconnaît en Marcel Duchamp le fondateur²⁷⁶ de l'art contemporain. Dans ce passage, l'évocation des « urinoirs de toutes sortes, américains et asiatiques²⁷⁷ » est une évidente allusion à l'œuvre très controversée *Fontaine* (1917) de Duchamp, le célèbre urinoir. Parleur A s'imagine qu'il pourrait être le premier homme vivant exposé dans un musée. Il s'ensuit un corollaire de considérations, qui déroulent dans une séquence de répliques flamboyantes tout le procédé de médiatisation qu'un tel événement artistique devrait impliquer. Dans un crescendo, souligné aussi par ses réactions corporelles, Parleur A arrive à envisager qu'il sera rendu célèbre au niveau mondial et sera inscrit dans les annales de l'art (ce que Gao affirme qu'il ne peut pas lui arriver en tant que peintre, comme on l'a vu précédemment). Parleur A pourrait conquérir bien plus que les quinze minutes de célébrité préconisées par Andy Warhol.

L'idée subversive d'un homme exposé dans une musée, suggérée ici par Parleur A comme une idée légitime, mais en même temps paradoxale, n'a-t-elle pas en réalité déjà été réalisée ? Et ne sont-elles pas encore des performances dans le cadre de l'art conceptuel qui ont proposé l'exposition d'un être humain comme s'il était un objet, une œuvre d'art ? À partir de la fin des années 1960, dans différents pays de l'Europe, ainsi qu'aux États-Unis, plusieurs artistes conçoivent des performances et des actions dans des musées fondées sur l'idée que l'artiste lui-même pouvait devenir un objet d'art²⁷⁸. La « sculpture vivante » de Gilbert et Georges en Angleterre, les « tableaux vivants » de Jannis Kounellis, les performances actionnistes de Luigi Ontani en Italie et celles de Scott Burton à New York s'inscrivent dans cette démarche.

Même si elles ne sont pas centrées uniquement sur l'idée que l'artiste devient lui-même une œuvre d'art, les actions de l'artiste allemand Joseph Beuys, telles que *Coyote : I like America and America Likes Me* peuvent faire penser qu'il s'agit de l'exposition d'un être humain dans un lieu consacré à l'art. Cette dernière performance fut présentée à la galerie René Block à New York en 1974²⁷⁹.

²⁷⁵ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 16-18.

²⁷⁶ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op. cit.*, p. 170.

²⁷⁷ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁸ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 169.

²⁷⁹ Sylvia Ladic, *Performance expliquée de Joseph Beuys : I like America and America likes Me*. e-cours-arts-plastiques. Ressources pour enseigner et apprendre les arts plastiques, 26 décembre 2014, <http://e-cours-arts->

Pendant une semaine, Beuys partage avec un coyote sauvage l'espace de la galerie, accomplissant tous les jours des rituels qui visaient à établir des interactions avec cet animal. En particulier Beuys conversait en tête-à-tête avec le coyote et lui présentait des objets (feutre, canne, lampe de poche et le Wall Street Journal)²⁸⁰, provoquant ainsi des réactions de la part de l'animal. Cette performance pour Beuys avait une valeur politique. Elle dénonçait « "le complexe du coyote" qui reflétait l'histoire des persécutions subies par les Amérindiens tout autant que "les relations entre les États-Unis et l'Europe dans leur ensemble" [...] Cette action représentait également selon Beuys une transformation de l'idéologie en l'idée de liberté²⁸¹ ». Dans ces actions, Beuys était animé par l'idée que l'art avait pour mission la transformation de la vie quotidienne des gens. Ainsi il affirmait : « Nous devons révolutionner la pensée humaine [...]. La révolution a lieu, avant tout, en l'homme. Et quand l'homme sera devenu un être réellement libre et créatif, capable de produire quelque chose de nouveau et original, il pourra révolutionner son époque²⁸² ».

Or, en contextualisant la situation de l'art par rapport aux conditions politiques à la fin des années 1980, dans le paragraphe intitulé *La fin de la révolution artistique*, contenu dans *Pour une autre esthétique*, Gao met en cause exactement la conception de l'art de la vie quotidienne de Beuys, la considérant parmi les causes de la crise de l'art et de l'artiste, comme il l'affirme :

Le problème est qu'après la chute du mur de Berlin l'enjeu idéologique des formes artistiques a disparu ; la signification politique qu'elles revêtent encore est moins un combat politique en tant que tel porté sur le terrain culturel qu'une polémique interne au milieu intellectuel à propos des choix préconisés par les institutions culturelles publiques d'Occident, par exemple les musées d'art moderne et les biennales internationales d'art contemporain, choix qui déterminent l'esthétique de l'art contemporain. Lorsque le sens politique et social s'est dissous, on s'est aperçu que la subversion par l'art n'était rien d'autre qu'une subversion de l'art lui-même et qu'elle n'atteignait que les artistes eux-mêmes. Joseph Beuys a proclamé au cours des années 1970 : « Chaque personne est un artiste ». De l'artiste surhomme créateur nietzschéen jusqu'aux ready-made de Duchamp à l'action-art de Beuys, il a été mis fin à l'art et aux artistes ; l'histoire de l'art contemporain est achevée et écrite pour la postérité. Il ne s'agit heureusement que d'une histoire de l'art particulière, voire d'une histoire de la pensée de la révolution artistique : on en retiendra que l'art ne réside pas dans les œuvres elles-mêmes, mais dans les définitions de l'art²⁸³.

plastiques.com/performance-expliquee-de-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/ (consulté le 24 septembre 2019).

²⁸⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 151.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Joseph Beuys, cité par Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 149.

²⁸³ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », op. cit., p. 174-175.

Il me semble intéressant de citer un après l'autre ces passages, car on pourra remarquer que pour Gao les points critiques qui affectent l'art contemporain consistent dans l'éclatement de l'œuvre d'art substituée par des concepts de l'art, c'est-à-dire de l'avènement de l'art conceptuel :

[...] l'art s'est transformé en anti-art ou non-art, les limites de l'art ont disparu, tout peut être considéré comme de l'art. Et ce que fabriquent les artistes, ce sont toutes sortes de définitions de l'art, le caractère et le style individuel des œuvres se sont dissous dans les derniers courants de l'unification mondiale. Le savoir-faire des artistes est remplacé par les nouvelles technologies et les nouveaux matériaux, les œuvres d'art sont aussi remplacées par les concepts et les ready-made²⁸⁴.

Les artistes qui se sont engagés dans le mécanisme de la consommation postmoderne se sont alors tournés vers des jeux purement intellectuels qu'on appelle subversion et provocation de l'art contemporain ; celles-ci ne sont pas dirigées contre le pouvoir politique ni n'atteignent vraiment la société, bien au contraire : elles sont soutenues et encouragées par les organismes culturels publics comme les musées d'art moderne ou les fondations d'art des groupes financiers internationaux. Leur caractère séculier et intellectualisé tout comme les perpétuelles innovations commerciales dont elles font l'objet fonctionnent dans le cadre de la société de consommation postmoderne. La rébellion politique sociale et esthétique, qui s'exprimait par l'attaque et la destruction des traditions artistiques menées de la fin du dix-neuvième siècle au début du vingtième siècle par le modernisme artistique, a totalement disparu dans le sillage de la mondialisation commerciale²⁸⁵.

Gao dénonce la dérive de la condition de l'art contemporain qui, ne s'appuyant plus sur des fondements idéologiques que par ailleurs il n'approuve pas, s'est vidé de sa valeur politique. Dans cette époque post-moderne l'art est soumis aux politiques culturelles qui président aux choix des différentes institutions culturelles. L'esthétique dans l'art devient ainsi une question de mode dans l'art, dictée par ces organismes. Dans la société post-moderne de consommation mondialisée, l'art risque d'être qu'une marchandise homologuée.

Si cela est le propos de Gao dans son essai, dans le *Quêteur de la mort*, Parleur A continue sa polémique contre l'art contemporain en mettant en cause la performance :

Néanmoins tu es inévitablement en retard, tu sais bien que ce qui compte de nos jours, c'est celui qui marque le premier son empreinte, peu importe ce qu'il fait, même s'il ne s'agit que d'un geste ridicule, comme de se masturber devant une caméra, ou de sauter par une fenêtre qui donne sur un boulevard devant des spectateurs. Évidemment, ce n'est pas pour se suicider, mais pour accomplir une

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 176-177.

*performance*²⁸⁶ en se recevant dans un drap agréablement tendu, pour l'inscrire ensuite dans la documentation artistique, et celui qui est en retard, pour se distinguer, fait table rase !²⁸⁷

L'évocation de la performance en tant qu'art performance est éclatante. Avec un ton presque haineux, Parleur A ridiculise ici certaines formes de l'art performance et notamment du body art. Dans ces formes d'art, le corps de l'artiste performeur est exposé sans recul, sans regard critique, sans médiation, dans ses pulsions sexuelles ou encore masochistes et autodestructrices, ainsi désacralisées, et dans lesquelles il se met en danger véritable. Nous pouvons citer les performances de Marina Abramović de la série *Rythme 0, 5, 10*²⁸⁸ (1973-1974), *Art Must Be Beautiful* (1975), *Thomas Lips* (1975) comme des exemples de l'exploration de limites physiques et psychiques de l'artiste-performeur, qui franchit le sens commun de la sauvegarde de sa propre intégrité, et s'expose au danger, par des actes d'automutilation.

Même si Parleur A ne qualifie de performance que l'exemple du performeur qui saute par la fenêtre, il nous semble pouvoir inscrire au domaine de la performance également l'exemple de la masturbation devant une caméra. Celui-ci pouvant relever plus spécifiquement du genre de l'art vidéo. Tous ces deux exemples sont des actions qui peuvent paraître dans une certaine manière comme transgressives ou dangereuses. En réalité, paraît affirmer Parleur A – et Gao à travers lui – ces actions sont des faux semblants.

Les performances imaginées dans cette pièce, nous évoquent des performances réelles dans lesquelles différents artistes se sont produits aux origines de l'art-performance.

L'exemple de la masturbation devant une caméra, considéré par Parleur A comme un « geste ridicule²⁸⁹ », nous évoque *Seedbed* (1971), la performance la plus célèbre de Vito Acconci, exécutée à la galerie Sonnabend de New York. Dans cette performance, Acconci se masturbe sous une passerelle construite à l'intérieur de la galerie, sur laquelle les visiteurs sont en train de marcher²⁹⁰. Acconci, poète avant de devenir performeur, pour ses performances s'appuyait sur la notion de « champs d'énergie²⁹¹ ». Celle-ci avait été formulée par le psychologue Kurt Lewin. L'artiste

²⁸⁶ Je mets en italique.

²⁸⁷ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁸ Entre 1973-1974 Marina Abramović réalisa *Rhythmes*, une série de cinq performances comprenant *Rhythm 10* (1973), *Rhythm 5* (1974), *Rhythm 2* (1974), *Rhythm 4* (1974), *Rhythm 0* (1974).

²⁸⁹ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 156-157.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 156.

cherchait « à déterminer un champ où se trouvait le public, de sorte que celui-ci devenait un élément de ce que je faisais [...] il devenait partie intégrante de l'espace physique dans lequel je me déplaçais²⁹² ». *Seedbed* relève de ce type de recherche.



Fig. 14 - Vito Acconci, *Seedbed*, performance, Galerie Sonnabend, New York, 1971.

L'action du performeur qui saute par la fenêtre nous rappelle tout de suite *Saut dans le vide* (1960) d'Yves Klein, immortalisée par une célèbre photographie. Klein y est en train de sauter d'un mur, les bras grands ouverts. Elle nous évoque également l'idée de mise en danger des actions de « trompe-la-mort²⁹³ » exécutées par l'artiste californien Chris Burden au début des années 1970,

²⁹² Vito Acconci. Je reprends cette citation à Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 156.

²⁹³ *Ibid*, p. 159.

telles que *Shooting Piece*²⁹⁴ (1971) et *Deadman*²⁹⁵ (1972). Pour la performance *Shooting Piece*, Chris Burden demanda à un ami de lui tirer une balle dans le bras gauche. Le dommage fut plus important que prévu. À la place d'une égratignure – dommage attendu –, le projectile emporta un morceau significatif de chair. *Deadman* se déroula dans un des boulevards très fréquentés de Los Angeles. Chris Burden s'enveloppa dans un sac de toile et s'allongea au milieu de la chaussée. Avant qu'il puisse se blesser, la police intervint pour mettre fin à la performance. Chris Burden réalisa d'autres performances toutes aussi dangereuses. Dans toutes ces performances Chris Burden aurait pu mourir. Il agissait selon le principe du risque calculé, qui était un principe stimulant.



Fig. 15 - Chris Burden, *Shooting Piece*, performance, au F Space Santa Ana, Californie (États-Unis), 1971²⁹⁶.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Cette image (fig. 15) et la suivante de la performance *Shooting Piece* de Chris Burden sont tirées du site : <https://www.artillerymag.com/burden-and-mapplethorpe/>



Fig. 16 - Chris Burden blessé au bras droit après la performance *Shooting Piece*, au F Space, Santa Ana, Californie (États-Unis), 1971.

« Ses exercices douloureux avaient pour finalité de transcender la réalité physique [...]. Avec ces actions exécutées dans des conditions semi-contrôlées, il espérait modifier chez les individus leur perception de la violence²⁹⁷ », souligne Roselee Goldberg.

Contrairement aux performances d'Acconci et Burden, dans les exemples évoqués par Parleur A, la dimension du danger est escamotée et l'exhibitionnisme semble l'emporter. Nulle trace, dans ces exemples, de travail artistique. L'implication de la part de l'artiste-performer dans l'exploration de ses limites physiques et psychiques n'est pas sans concession. Dans le premier cas, le geste solipsiste du performer se masturbant devant une caméra n'implique aucun rapport direct avec le public. Ce corps ne s'expose pas véritablement en présence d'autres personnes, la caméra constituant une médiation. Il n'existe pas de danger dans cette action, le danger d'une réaction de la part du public. Cette masturbation dans la perception de Parleur A ne paraît être différente de celle d'un acteur d'un film pornographique. En tout cas, la valeur artistique n'est pas prise en compte : il n'est aux yeux de Parleur A qu'un geste ridicule.

Dans le deuxième exemple, le performer qui saute par une fenêtre dans « un drap agréablement tendu²⁹⁸ », devant des spectateurs qui assistent, paraît singer le « danger contrôlé ». Mais, lorsque le sauvetage est orchestré à l'avance, où consiste le véritable danger ? Quel effet peut produire ce type de performance sur les spectateurs ? Quelle différence avec un numéro de cirque, par exemple, sinon le contexte ? Où est l'art dans ces actions, paraît se demander Parleur A (et Gao avec lui) ?

Le but dans ces performances semble se résumer à leur inscription dans la documentation artistique comme pour marquer des points. Demeure, en revanche, une dimension spectaculaire. Le performer qui simule le suicide, se donne en spectacle devant des spectateurs.

Mais ce que Gao met en relief est la volonté et la nécessité pour ces manifestations artistiques de rompre avec les traditions : « celui qui est en retard, pour se distinguer, fait table rase²⁹⁹ », conclut Parleur A au sujet de ces deux performances.

Le discours autour de la rupture et de la notion de révolution dans l'art est en réalité le fil rouge de tout ce premier mouvement de la pièce. Parleur A, tout en s'en prenant aux objets exposés dans le musée, – il les heurte, les fait tomber par terre en créant des effets sonores, etc. – profère cette forme de harangue :

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

²⁹⁸ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁹ *Ibid.*

(Il jette une grosse boule par terre, créant un effet sonore de chute d'objets.)

À bas les prédécesseurs ! Et toutes les vieilleries ! Et voilà accomplie une révolution de l'art ! Balayer tous ceux qui précèdent est la règle absolue, aussi bien en politique qu'en art, et la loi de la révolution fait son histoire, tout comme au bowling, faire tomber c'est gagner !

(Il prend une autre boule et la jette en créant un effet encore plus sonore.)

Vous voyez bien, pour se faire remarquer, il faut d'abord abattre ! Pour se distinguer, d'abord piétiner, écraser, déraciner, enlever, brûler, éliminer, jusqu'à faire disparaître, en gros exterminer ! L'histoire est faite de violence et de sang, alors que l'histoire de l'art, beaucoup plus douce, ne fait que la chasse aux vieux maîtres pour laisser la place aux jeunes loups, tout cela comme au jeu de tir à la foire, le père apprend à son fils à tirer pour qu'un jour le fils tue le père pour devenir le maître.

Et abattre Dieu pour se substituer au démiurge, n'est-ce pas pareil ?

(Il fait tomber quelque chose avec un bruit très fort)

Puisque Dieu est mort, on s'empresse de prendre sa place, ou tout au moins de s'identifier à son fils qui est malheureusement unique, c'est pourquoi tant de Jésus-Christ accablent notre pauvre planète. Et étant donné que le Fils de Dieu est né pour accomplir une mission et que le monde a déjà été créé et mal créé, puisque tout le monde en souffre, un sauveur est inéluctablement nécessaire³⁰⁰.

Comme nous avons vu dans les extraits de *Pour une autre esthétique*, Parleur A évoque ici le principe de la révolution dans l'art en la mettant en corrélation avec la révolution politique. Ce que remarque Parleur A – et Gao en l'occurrence – c'est l'action destructrice que ce principe et la révolution elle-même ont en commun. La valeur esthétique de l'art tiendrait dans sa capacité à rompre avec les traditions et ouvrir une voie. Cette approche de l'art est exactement celle que Gao conteste. De son point de vue, l'innovation et les traditions ne s'opposent pas.

Son expérience de la Révolution culturelle et plus généralement de la destruction perpétrée par le régime maoïste des traditions culturelles et artistiques chinoises me paraît déterminante dans l'adoption d'un tel point de vue.

L'art performance à proprement parler apparaît au début des années 1970, notamment comme réaction à l'art en tant qu'objet d'art. Mais il existe, dès les avant-gardes, des liens entre

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

performance, *ready-made* et pop art. Tous ces arts apparaissent comme des phénomènes en rupture, des arts « révolutionnaires », au sens évoqué par Parleur A.

Ce « premier mouvement » de la pièce s'achève avec un autre passage qui fait écho à certains concepts que Gao a énoncés dans son essai :

C'est cela que vous voulez voir, monsieur le conservateur ? Ce jeu-là est tellement ridicule ! Si vous avez besoin d'animer votre musée, le mieux serait de le fermer à jamais, puisque l'art est mort. Monsieur le conservateur, vous avez en beau construire ce musée pour en finir avec l'art, sachez bien qu'il était déjà mort avant que vous en preniez la responsabilité. Quand l'artiste se prenait pour un demiurge tout en proclamant la mort de Dieu, l'art était déjà en agonie. Et votre musée qui n'est en fait qu'un mausolée, vous devriez plutôt le transformer en supermarché, d'ailleurs vous l'avez déjà fait, mais cela c'est aussi une idée périmée. Le problème est que le supermarché qu'est votre musée, il est un peu plus kitsch, on ne peut plus facile, on ne peut plus nul, d'ailleurs, absolument pas nécessaire aux masses que vous prétendez servir, au contraire, il ne sert qu'à vous-même. Vous avez beau provoquer le public, il s'en fout. Si provocation il y a, c'est justement de s'être foutu des artistes pour laisser la place au bricolage.

L'art est mort, vraiment, l'art dans votre musée est vraiment mort, monsieur le conservateur, ce n'est pas vous qui l'avez fait se faner, tarir, périr, non, pas du tout, vous n'avez qu'à en finir avec la révolution de l'art afin que les noms des révolutionnaires soient gravés sur des pierres tombales. Ô quelle gloire, pour les tueurs de l'art !

Parleur B fait son apparition en face de Parleur A, tandis que Parleur A, qui reste muet, ne montre que le dos au public.

Parleur B. Tu as fini ton manifeste, ton blablabla ? Tu n'es pas fatigué ? Ta protestation, ta fureur et ta rancœur, à quoi ça sert ? Tu n'es qu'un visiteur de passage, à cette heure de la nuit, au clair de lune, à travers les grilles. Tu es coincé ici comme un prisonnier. [...] Néanmoins, ta mort est inévitable, ça c'est sûr ! Ce qui t'attend, c'est cette fin, aussi définitive qu'irréversible, voilà ton destin, malgré tout ce que tu auras fait et ce que tu auras raté, tu n'y échapperas pas !³⁰¹

Au niveau du langage dramatique, nous retrouvons ainsi traduit, d'abord, le concept de la mort de l'art. Ensuite celui des musées qui, ne récoltant que des *ready-made*, ne seraient désormais que des supermarchés. Cette image est encore plus prenante si on la met en lien avec la marchandisation de l'art, qui ne diffère désormais plus d'un autre produit de consommation. Parleur A propose de

³⁰¹ *Ibid.*, p. 22-23.

fermer les musées, car l'art, que l'institution muséale vise à faire périr, en réalité est déjà mort. Son propos fait étrangement écho à celui de Marinetti dans son *Manifeste du futurisme* lorsqu'il propose de débarrasser l'Italie des musées qui exposant l'art du passé ne sont que des cimetières³⁰². Quelques années après ce manifeste, à partir d'une autre démarche, mais avec un esprit également subversif, Marcel Duchamp crée son premier *ready-made* :

En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner.

Quelques mois plus tard j'ai acheté une reproduction bon marché d'un paysage de soir d'hiver, que j'appelai *Pharmacie* après y avoir ajouté deux petites touches, l'une rouge et l'autre jaune, sur l'horizon.

À New York, en 1915, j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : « En prévision du bras cassé » (*In Advance of the Broken Arm*).

C'est vers cette époque que le mot « ready-made » me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation³⁰³.

Comme le reconnaît Gao, ce fut le début de la révolution et la subversion de l'art. Ces nouveaux objets d'art, créés à partir d'objets ou ustensiles de la vie ordinaire, détournés de leur usage, sur lesquels l'artiste inscrit son geste d'artiste de façon minimale, comme une signature (les deux petites touches de couleur sur la reproduction ; une inscription sur la pelle à neige) sont exactement les œuvres d'art, auxquelles Gao n'accorde pas ce titre. La perspective de l'avant-garde se trouve ici renversée. Les musées doivent être fermés car l'art qu'ils exposent est mort. Ils sont des cimetières, dans le cas des futuristes que dans celui de Gao. Mais les œuvres d'art qui, pour les avant-gardes, renouvellent l'art, pour Gao elles le font périr. Cet art conceptuel, contrairement à ce qui s'est passé quand il est apparu au début du XX^e siècle, ne possède plus, dit Parleur A, un pouvoir véritablement subversif. Il ne provoque plus le public. Un autre principe de la performance est remis ainsi en question. Roselee Goldberg souligne que « La performance est une façon d'appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et ses rapports avec la culture³⁰⁴ » ; « les gestes manifestés en public ont été de tout temps utilisés comme autant d'armes dirigées contre les conventions de l'art officiel³⁰⁵ ».

Il ne s'agit pas de la seule visée de la performance et de l'art des avant-gardes, même si, comme en témoignent les chroniques des différentes soirées futuristes, dadaïstes, surréalistes, l'auditoire était

³⁰² Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, op. cit.

³⁰³ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013, p. 209.

³⁰⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 8.

³⁰⁵ *Ibid.*

effectivement secoué, heurté, choqué, révolté. Il réagissait d'ailleurs souvent violemment contre les artistes, comme je l'ai mentionné précédemment à propos des soirées futuristes.

Au moment où Parleur A incite le conservateur du musée (figure absente) à « en finir avec la révolution de l'art³⁰⁶ » afin qu'il puisse graver sur des pierres tombales les noms de révolutionnaire qui ont tué l'art, le personnage Parleur B fait son apparition. Il demande à Parleur A s'il a « fini son manifeste³⁰⁷ ». D'un son essai *Pour une autre esthétique*, Gao déclarait que celui-ci n'était pas un manifeste, mais qu'il ne s'agissait que de notes prises en marge de son travail artistique. Parleur B, le double, l'alter ego de Parleur A, en revanche, qualifie la tirade colérique, qui porte sur les mêmes sujets polémiques, exactement comme un manifeste.

Cet écart entre les deux définitions me paraît intéressant. À travers la comparaison de plusieurs extraits de l'essai et de la pièce, nous avons pu vérifier que celle-ci est effectivement la transposition sur le plan dramatique des idées de l'essai. L'espace fictionnel de la pièce, par la représentation de deux personnages Parleur A et Parleur B permet de créer un contrepoint. Parleur B comme une voix intérieure moqueuse, contredisant Parleur A, crée un court-circuit à l'intérieur de la pièce. Le réseau dense de renvois à des formes et des notions de l'art contemporain contenu dans tout le « premier mouvement » de la pièce, ce « je t'accuse » de Parleur A est comme piégé. Tout son discours, n'est qu'un autre manifeste.

Une question paraît se présenter à Parleur A en creux. L'art « vivant » où se trouve-il, s'il ne s'agit pas de ces *ready-made* exposés ou de ces faux semblants de performance, d'happening, d'installations, de tout art conceptuel ? Et quelle forme d'art ? Et quel sort attend l'artiste qui ne se conforme pas à cette idée dominante de l'art contemporain ?

Parleur B ne semble donner aucun espoir : à la mort de l'art, il rappelle la mort inéluctable de l'être humain. Le deuxième et le troisième mouvement sont en effet un monologue intime. La perspective est celle de Parleur B, qui est plus âgé que Parleur A. En parlant comme depuis un futur qui n'est plus qu'un « borbier³⁰⁸ » désolant, un désert, une vie ratée, Parleur B incite Parleur A au suicide. Le reste de la pièce, est en réalité une mise à mort de l'artiste en tant qu'homme fragile, en marge, qui vit à la recherche de l'instant de beauté, de la vibration des sens.

³⁰⁶ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 43.

Dans son essai, Gao se demande s'il existe une beauté universellement reconnue. En admettant qu'il n'y ait pas de réponse ni positive ni négative, car une telle hypothèse est impossible à démontrer, il affirme pourtant que :

La beauté est un sentiment individuel que l'espèce humaine possède en propre. La beauté est intuitive, elle ne vient pas du raisonnement. La raison et les concepts sont très éloignés de la beauté. Celle-ci se manifeste dans l'instant et cette immédiateté fait qu'elle n'existe pas qu'au moment où l'œuvre est créée ou au moment où elle est admirée³⁰⁹.

Cette idée de la beauté, qui est liée à son idée de l'œuvre d'art, Gao la représente par les biais d'images et d'actions dans deux passages du *Quêteur de la mort*.

La première scène se trouve dans le « deuxième mouvement ». Parleur B parle, tandis que Parleur A exécute une partition de gestes :

Parleur B. Et quand tu regardes derrière toi, n'est-ce pas un désert, hormis quelques souvenirs insaisissables, de plus en plus lointains, de plus en plus flous, de plus en plus sombres ?

Et au-dessus de toi, sous la surveillance d'un œil noir, ta conscience, ou tu veux, ton ego.

Parleur A sort un bout de papier de sa poche, souffle dessus pour qu'il s'envole.

Un papier volette, au gré du souffle qui l'emporte, sans raison d'être, et avant qu'il retombe, tant qu'il vole encore, c'est beau. Mais ce n'est pas le papier lui-même qui a quelque chose de particulier, c'est plutôt ton regard qui l'a rendu beau !

Parleur A laisse le bout de papier tomber au sol et baisse la tête. En même temps, sur un grand écran au-dessus de la scène, apparaît l'image d'un sac en plastique volant dans le vent.

Alors, même un sac, un truc en plastique, gonflé, soulevé par le vent, lorsque tu l' observes, gonflé et soulevé par l'air, tourner en voletant, même un sac-poubelle devient magnifique.

³⁰⁹ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op. cit.*, p. 193.

C'est cet œil-là qui a donné un sens à ton existence, qui t'a apporté parfois du bonheur rare, sinon, sans ce regard, ce monde matériel serait si fade³¹⁰.

L'autre scène se déroule dans le « troisième mouvement » de la pièce, où tous les deux, Parleur A et Parleur B parlent dans un faux dialogue :

Parleur B. Mais tu n'arrives jamais à la saisir, ta vie n'est-elle pas aussi comme cela ? Comme un singe attrape la lune dans l'eau.

Parleur A. Mais écoute, quand tu ramasses les reflets de lumière, même dans un marécage, que c'est beau !

Parleur B. En fait, tu ne récupères rien d'autre que de la saleté.

Parleur A. Peu importe, ce qui compte, c'est ce geste-là ! Et tu te contentes de ce moment où tu ramasses les reflets sans avoir la suite. Et ce que tu cherches, c'est juste ce sens du beau !

Parleur B. Un sens dans le vide, un sens dans le non-sens, un sens qui ne regarde pas les autres, qui n'existe qu'à cet instant, présent ici avec toi. C'est toi qui l'évoques, sachant bien que tu as beau être un esthète, après ta mort, tout sera fini. Et ce sens n'existe que dans l'immédiat, momentanément avec toi. Il ne dépasse pas l'au-delà.

Parleur A. Tu te fous de tout ce qui ne va nulle part ! Et tu es si égocentrique, et tu n'as que le sens du beau, voilà la seule vocation que mérite ta vie éphémère, l'ultime sens qui subsiste dans cet univers.

Parleur B. Oh, quelle merveille !

Parleur A. Et justement c'est cela que tu cherches dans l'immédiat ! L'avant ou l'après, tu t'en fous. Quel miracle ici présent, tu vois, tu écoutes, tu sens, tu goutes, tu touches, tu jouis et tu souffres. Et que ton être soit reconnu seulement eu moment où tu balbuties !³¹¹

Dans ces deux scènes, où la parole s'associe à la gestuelle, les objets scéniques, des projections, Gao représente l'enchantement éphémère et inexplicable – par la raison – de la beauté, sa nature, son surgissement. Il n'énonce pas une idée sur la nature du beau et du jugement esthétique, mais il fait plutôt vibrer la nature du sens du beau.

³¹⁰ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 29-30.

³¹¹ *Ibid.*, p. 45-46.

Comme il le souligne, la beauté n'est pas intrinsèque à l'objet, mais elle surgit de la rencontre d'un regard qui se pose sur un objet, le contemple, par cet œil de la conscience et d'un sentiment du beau, subjectif, qui surgit.

Parleur A fait voler un simple bout de papier et Parleur B, en le voyant voler, est saisi par sa beauté. Sur un écran au-dessus de la scène, est projetée l'image d'un pauvre sac en plastique que le vent emporte et fait virevolter ; Parleur B, en le regardant, est encore saisi par cette manifestation de la beauté. Cette idée d'un regard sensible au réel et révélateur de la beauté, me semble s'opposer à l'esprit des *ready-mades* de Marcel Duchamp. À propos de la création des *ready-mades*, Marcel Duchamp affirme :

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale du bon ou mauvais goût...en fait une anesthésie complète.

[...]

Une autre fois, voulant souligner l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les ready-mades, j'imaginai un « ready-made réciproque » (reciprocal ready-made) : se servir d'un Rembrandt comme table à repasser !

[...]

Une dernière remarque pour conclure ce discours d'égomaniaque : comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tous faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage³¹².

Duchamp, qui considère l'art et les *ready-mades* comme des réalités antinomiques, souligne que l'invention de ceux-ci se produit dans un moment d'anesthésie complète, d'indifférence visuelle. Cet état, où les sens ne sentent plus, tout est égal au regard, indifférencié, est l'état opposé de celui représenté dans *Le Quêteur de la mort*. Parleur A et Parleur B sont poreux vis-à-vis du réel. Tout en eux entre en résonance, comme dans des ondes vibratoires. Parleur A est exalté par le miracle de ses sens ouverts : « ici présent, tu vois, tu écoutes, tu sens, tu goutes, tu touches, tu jouis et tu souffres. Et que ton être soit reconnu seulement eu moment où tu balbuties³¹³ ».

³¹² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 209.

³¹³ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », op. cit., p. 46.



Fig. 17 – Snapshot du film *La Silhouette sinon l'ombre*, coréalisation Gao Xingjian, Alain Melka et Jean-Louis Darmyn (France, 2006).



Fig. 18 - Snapshot du film *La Silhouette sinon l'ombre*, coréalisation Gao Xingjian, Alain Melka et Jean-Louis Darmyn (France, 2006).

Les images qui, dans la pièce, représentent le sens du beau, sont constituées à partir d'objets quotidiens, banals, sans importance, où qui peuvent être même répugnants, comme un sac en plastique ou l'eau d'un marécage. Dans un certain sens, ces objets ne sont pas plus différents, probablement pas du tout plus beaux qu'une roue de bicyclette, qu'un tabouret ou bien qu'une pelle à neige, objets utilisés par Duchamp pour la fabrication de ses premiers *ready-mades*. En employant ou exploitant les propos de Duchamp « toutes les toiles du monde sont des *ready-mades* aidés et des travaux d'assemblage³¹⁴ », nous pourrions également dire que toutes les images que Parleur A et Parleur B fabriquent sont des *ready-mades*, des créations d'assemblage.

L'assemblage se réalise à partir de plusieurs combinaisons, s'appuyant toutes sur la rencontre entre le regard humain et un objet du réel animé par l'intervention d'un phénomène naturel. On trouve un premier exemple avec ce regard poreux sur un objet ordinaire (le papier, le sac en plastique) et le phénomène naturel du vent, et un deuxième exemple avec la rencontre de ce même regard avec le phénomène naturel de la lumière et un élément naturel (l'eau sale du marécage). Mais quelle est la raison pour laquelle la vue de ces objets provoque pour Parleur A et Parleur B le ravissement, la plénitude de l'expérience du beau ? Une expérience probablement partagée avec le spectateur de la pièce ? Qu'est-ce qui confère au sac en plastique, au bout de papier et même au marécage une qualité poétique, esthétique ?

À mon sens, il s'agit, d'une part, du choix des matériaux, et d'autre part de la transformation que la rencontre de ces regards avec ces objets opère. Le regard de Parleur A et de Parleur B saisit le vent qui bouge le papier, le vent qui gonfle en l'air le sac en plastique, le rayon de la lumière de la lune dans le marécage. Il y a un processus qui se met en place, de création, comme dans toute œuvre d'art. Ce regard découpe et rassemble le réel, par ses sens. La perception initiale permet de voir un objet et de le recréer comme œuvre d'art.

« L'œuvre d'art », affirme Gao, « possède une existence objective tandis que la beauté qu'elle recèle est une sorte de puissance latente qui peut éveiller ses sentiments esthétiques. [...] Le travail de création de l'artiste consiste précisément à insuffler dans l'œuvre d'art ce potentiel³¹⁵ ». Dans les deux scènes que nous venons d'analyser, Gao met en scène, métaphoriquement ce processus de création artistique.

À l'égard de ces images et de cette production singulière des œuvres d'art, il me semble intéressant d'observer le rapprochement que Michel Sicard fait entre poésie et art, comme il l'affirme : « J'ai

³¹⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 209.

³¹⁵ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », op. cit., p. 194.

toujours pensé qu'il y avait un rapport direct entre l'art et la poésie. L'art visuel c'est une forme de poésie que l'on arrive à un certain moment à court-circuiter le langage pour tomber devant les choses mêmes, ce contact avec la chose véritable, laquelle produit une espèce de co-présence à ce moment-là avec la chose³¹⁶ ». Cette co-présence entre les sens, l'esprit de l'artiste et ces choses véritables insuffle la beauté et la poésie – car pour Gao la beauté n'est pas autre chose que la poésie – dans ces objets. Cette même poésie se manifeste dans des scènes du *Quêteur de la mort*.

Non un suicide mais un auto-assassinat

La pièce se termine avec la mise en scène de la pendaison de Parleur A, qui, avec l'aide de Parleur B – son autre moi – réalise non un suicide, mais un « auto-assassinat lucide » :

Parleur A. Tu ne te suicides pas, mais tu te tues. La différence est que le suicide résulte de l'abandon dans le désespoir total, tandis que l'auto-assassinat vient d'une clairvoyance, c'est prendre sa mort dans ses propres mains et l'examiner en toute lucidité³¹⁷.

Dans le « premier mouvement » de la pièce, Parleur A avait attaqué la performance à travers l'exemple du performeur qui sautait par une fenêtre donnant sur un boulevard devant des spectateurs, mais pour être reçu « sur un drap agréablement tendu³¹⁸ ».

Cette performance, où le performer fait un saut à l'abri de tout danger, contredit ainsi à la nature même de la performance – au moins vis-à-vis de celle théorisée par ses fondateurs, comme par exemple Chris Burden. Elle paraît un exemple parfait de ce que Paul Ardenne dénonce comme « la comédie de l'écart, l'«écart bidon», l'écart-mimé³¹⁹ ». Pour Ardenne, la notion de l'écart fonctionne comme une méthodologie d'évaluation de la performance à même de répondre à la question si la performance est à l'heure actuelle « un genre inusable » :

L'écart ? Là où le comédien, qui interprète un texte, doit se tenir au plus près de celui-ci et placer son corps *dans* le texte, l'acteur-joueur qu'est le performer doit sans cesse s'écarter de ce qu'est le texte général de l'art, de la culture, un texte déjà écrit, et cultiver la pratique de l'écart –le cafouillage et le borborygme plutôt

³¹⁶ Michel Sicard, *Enfermement*, entretien vidéo avec Heiner Wittmann pour www.france-blog.info, <https://www.youtube.com/watch?v=eApeOXTQHcE> (consulté le 1 juillet 2019).

³¹⁷ Gao Xingjian, « Le Quêteur de la mort », *op. cit.*, p. 42.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

³¹⁹ Paul Ardenne, « Un genre inusable ? », dans Pascale Weber, Polina Dubchinskaya [dirs.], *Nouvelles formes de présence dans la performance* (Actes du colloque international, Saint-Pétersbourg 1-2 juin 2007), 2018, p. 47.

que la mise en scène calibrée et le son qui dit le sens. [...] cette donnée de l'écart constitue un bon thermomètre de la qualité d'une performance³²⁰.

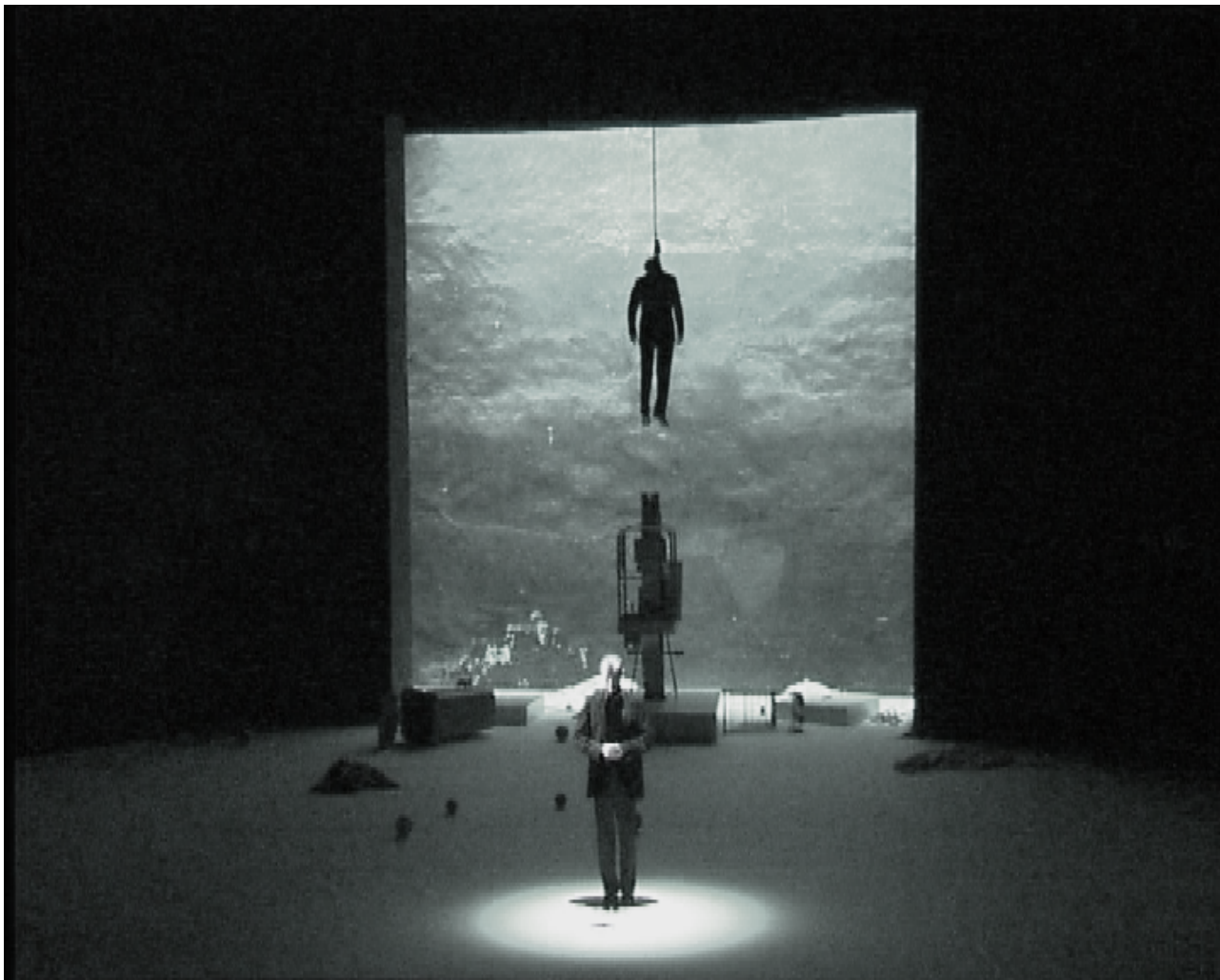


Fig. 19 - *Le Quêteur de la mort*, texte Gao Xingjian, mise en scène Gao Xingjian avec la collaboration de Romain Bonnin, Théâtre du Gymnase de Marseille, 2003.

En considérant par exemple quelques aspects de la performance historique, par rapport aux écarts maximaux atteints par les artistes, Paul Ardenne inscrit, entre autres, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramović dans « les écarts maxima³²¹ » à l'intérieur de la catégorie « résistance physique du corps³²² ». Il remarque que la pratique essentielle de l'écart réel s'est changée en une pratique cosmétique, affabulatoire, un pseudo-écart³²³. Dans l'exemple proposé par *Le Quêteur de la mort*,

³²⁰ *Ibid.*, p. 45-46.

³²¹ *Ibid.*, p. 46.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 47.

à la véritable mise en danger de Chris Burden, s'est substituée la pseudo-performance consistant dans un saut sans aucune prise de risque devant à un public acquiescent. Le suicide que le performer n'accomplit pas, mimant le danger sans l'affronter, Parleur A l'exécute dans l'espace fictionnel du théâtre.

En partant de la mort de l'art exposé dans les musées, *Le Quêteur de la mort* dessine une parabole qui conduit à la mort – l'auto-assassinat volontaire – de l'artiste qui se trouve enfermé dans la logique des musées-supermarchés. Par son dispositif de jeu, son discours, son esthétique on peut considérer cette pièce à la fois comme une critique de la performance et une représentation d'une performance elle-même, dans un musée. La dénonciation de la réalité méta-théâtrale de l'acteur qui est en train de jouer, clairement affirmée³²⁴ dans la pièce, crée un espace ambigu, où la performativité du réel s'infiltré et redéfinit la théâtralité. La performance, considérée souvent comme une mise à mort du théâtre, est à son tour mise à mort par cette pièce de théâtre performatif, dont plusieurs éléments relèvent des innovations introduites par la performance elle-même. À l'image de la performance qui se veut comme *embodiment*, d'une idée de la réalité et de l'art, *Le Quêteur de la mort* incarne dans les corps et le jeu de deux acteurs-danseurs l'idée de l'art plastique qui est propre à Gao Xingjian.

³²⁴ Gao Xingjian, *Ibid.*, p. 37: « Parleur A. Tu montres qu'un tel est un tel, sans commentaire, mais avec une certaine elegance, parce que tu es avant tout un comédien ».

1.3.c - Performativité, pratique artistique clandestine et écriture à la marge

À partir de son expérience d'anthropologue dans des villages africains de différentes communautés tels que Ndembu, Lamba, Kosa, Gisu, Victor Turner (1920-1983) invente le concept de « drame social³²⁵ », en tant qu'« unité de description et d'analyse³²⁶ » de processus sociaux. Pendant les trois ans qu'il passe auprès de ces villages, il observe la récurrence de certains phénomènes, qui se présentent comme névralgiques : « une sorte de drame émergeait sans cesse, même débordait de la surface assez uniforme de la vie sociale³²⁷ ». Turner remarque une évidente analogie, ou bien même – comme il la définit – une homologie entre la forme procédurale, « processuelle » à la fois du drame occidental depuis Aristote, avec des sagas et des poèmes épiques occidentaux, et avec des événements apparemment spontanés qui se produisent dans ces petites communautés africaines, faisant ressortir les tensions sous-jacentes. Comme dans un drame théâtral, pendant ces phénomènes « le temps dramatique se substituait à la routine de la vie sociale³²⁸ ».

C'est de cette homologie avec la structure du drame grec qu'il faut comprendre le choix de Turner de nommer ce phénomène « drame social ».

Le drame social, qui coïncide avec cette interruption de l'équilibre dans la vie d'une communauté, selon l'analyse de Turner peut être subdivisé en quatre phases : « rupture, crise, compensation et enfin réintégration *ou bien* reconnaissance de la fracture³²⁹ ». Turner reconnaît les causes de la crise dans une infraction au code reconnu du comportement :

Ce qui est arrivé c'est que le fonctionnement normal de la société a été interrompu par une rupture publique, qui peut aller d'une transgression grave du code de comportement jusqu'à un acte de violence [...]. Néanmoins, une fois que les antagonismes se sont manifestés ouvertement, les membres d'un groupe prennent inévitablement position, ou bien ils cherchent à pousser les adversaires à se réconcilier. Donc, la rupture débouche sur la crise³³⁰.

³²⁵ Victor Turner, *Dal rito al teatro (From Ritual to theatre. The Human Seriousness of Play)*, traduction de Paola Capriolo, sous la direction de Stefano De Matteis, Bologna, Società editrice il Mulino, (1986) 2017, p. 29.

³²⁶ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « unità di descrizione e di analisi ».

³²⁷ *Ibid.* Ma traduction du texte traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Una sorta di dramma emergeva continuamente, addirittura prorompeva dalla superficie per il resto assai uniforme della vita sociale ».

³²⁸ *Ibid.*, p. 30. Ma traduction du texte traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Il tempo drammatico si sostituiva alla routine della via sociale ».

³²⁹ *Ibid.*, p. 129. Ma traduction du texte traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « rottura, crisi, compensazione e infine reintegrazione *oppure* riconoscimento della spaccatura ».

³³⁰ *Ibid.*, p. 31. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Ciò che è accaduto è che il normale funzionamento della società è stato interrotto da una pubblica rottura, che può andare da

Dans ce cas précis, il advient que « des personnes fortement intéressées au maintien du *status quo ante*³³¹ », qui peuvent être des représentants de l'autorité juridique et religieuse³³² que Victor Turner par ailleurs qualifie de « critiques de la crise³³³ » tentent de rétablir une situation de paix. C'est notamment dans cette dernière phase que la communauté active différents « mécanismes de compensation³³⁴ » pour renouer les liens sociaux brisés et résoudre le conflit. Ces moyens peuvent être d'ordre juridique³³⁵ ou bien de type rituel. La gestion de ceux-ci est effectuée par les autorités religieuses. Victor Turner cite parmi les moyens rituels utilisés notamment :

[la] divination des raisons occultes du conflit social (sorcellerie, colère des aïeux, désapprobation des dieux), sacrifice prophylactique, rituel thérapeutique (qui implique l'exorcisation des esprits malins et l'invocation des esprits bienveillants) et enfin ils trouvent l'occasion propice pour l'exécution d'un rituel important qui célèbre les valeurs, les intérêts communs et l'ordre moral de la plus grande communauté culturelle et éthique reconnue, qui transcende les divisions du groupe local³³⁶.

Le drame social peut se conclure de deux façons : par la réconciliation des parties en conflit ou bien par la reconnaissance de l'impossibilité de réduire les différences, ce qui peut amener – comme le souligne Victor Turner – à une scission de la minorité dissidente par rapport à la communauté originelle³³⁷.

Ces phénomènes que Victor Turner observe dans des villages en Afrique, trouvent leur application aussi dans les sociétés modernes de grandes dimensions, où les drames sociaux « peuvent s'étendre du niveau local aux révolutions nationales, ou revêtir depuis le début la forme d'une guerre entre

una grave trasgressione del codice di comportamento a un atto di violenza, un pestaggio o addirittura un omicidio. [...] Nondimeno, una volta che gli antagonismi sono venuti allo scoperto, i membri di un gruppo prendono inevitabilmente posizione. O altrimenti cercano di indurre i contendenti a riconciliarsi. Quindi la rottura sfocia nella crisi ».

³³¹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Questi critici sono di solito persone fortemente interessate al mantenimento dello *status quo ante* ».

³³² *Ibid.* Il s'agit notamment des personnes âgées, des législateurs, des administrateurs, des juges, des prêtres, des représentants de la loi de la communauté.

³³³ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « i critici della crisi ».

³³⁴ *Ibid.*, p. 31. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « meccanismo di compensazione ».

³³⁵ Les procès judiciaires sont un des systèmes de cette typologie.

³³⁶ *Ibid.*, p. 31-32. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions « divinazione delle cause occulte del conflitto sociale (stregoneria, collera degli antenati, disapprovazione degli dei), sacrificio profilattico, rituale terapeutico (che implica l'esorcizzazione degli spiriti maligni e la propiziazione di quelli "buoni") e infine trovano l'occasione adatta per l'esecuzione di un rito importante che celebri i valori, gli interessi comuni e l'ordine morale della più ampia comunità culturale ed etica riconosciuta, che transcende le divisioni del gruppo locale ».

³³⁷ *Ibid.*, p. 32.

nations³³⁸ ». Les différences à l'intérieur de la société renvoyant à plusieurs facteurs tels que « les classes, sous-classes, groupes ethniques, sectes et cultes, religions, partis politiques, et associations basées sur la division du travail ou bien sur l'appartenance au même sexe et à la même génération ³³⁹ » – et ajouterai-je au même genre – provoquent des oppositions.

La caractéristique des drames sociaux est d'activer « ces *oppositions* classificatoires³⁴⁰ » et d'autres encore qui peuvent se présenter de façon transversale, en dépassant les divisions traditionnelles, ou bien réunissant des membres appartenant à des catégories différentes, par exemple, autour de nouvelles et communes valeur ou finalité. Comme l'indique Victor Turner, « les drames sociaux ont le pouvoir de transformer ces oppositions en conflits³⁴¹ ».

Au fur et à mesure que les sociétés ont évolué, en passant d'un état tribal à la modernité, avec les sociétés industrielles, jusqu'aux sociétés post-modernes, Victor Turner remarque qu'elles ont développé des habiletés toujours plus complexes et sophistiquées à concevoir des modalités culturelles pour faire face, comprendre et résoudre la phase de la crise. Les sociétés modernes et post-modernes qui en résultent, sont caractérisées par la croissante désacralisation et la séparation du temps du travail et du temps des loisirs. En revanche ces deux dimensions selon Victor Turner étaient réunies autrefois dans les rituels de la phase de *compensation*, du drame social. La révolution industrielle marque leur définitive séparation : le temps du travail et celui consacré au divertissement sont alors complètement distingués. À cette transformation des systèmes socio-économiques, correspond, d'après Victor Turner, le déplacement des *modalités de compensation*, typiques de la troisième phase du drame social, du cadre de la loi et de la religion à celui des arts. Ainsi Victor Turner explique cette « migration » fonctionnelle :

La troisième phase, celle de la modalité de compensation, qui a toujours contenu au moins un germe de l'autoanalyse, une manière publique pour évaluer notre comportement social, s'est transférée des sphères de la loi et de la religion à celles de différents arts. La croissante complexité de la division sociale et économique du travail, en plus de fournir la possibilité d'échapper, grâce à la spécialisation et à la professionnalisation, à l'absorption totale dans le processus social à l'œuvre, a

³³⁸ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « [...] i drammi sociali possono espandersi dal livello locale alle rivoluzioni nazionali, o assumere fin dall'inizio la forma di una guerra tra nazioni ».

³³⁹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « [...] classi, sottoclassi, gruppi etnici, sette e culti, regioni, partiti politici e associazioni basate sulla divisione del lavoro o sull'appartenenza allo stesso sesso e alla stessa generazione ».

³⁴⁰ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « queste opposizioni classificatorie ».

³⁴¹ *Ibid.*, p. 33. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « I drammi sociali hanno il potere di trasformare queste opposizioni in conflitti ».

produit aussi des systèmes socioculturels complexes avec d'efficaces instruments d'autocontrôle. Au moyen de genres tels que le théâtre, incluant les marionnettes et le théâtre des ombres, la danse et les ménestrels professionnels, des performances sont offertes qui sondent les points faibles d'une communauté, appellent ses chefs à en rendre compte, démystifient les valeurs et les croyances que la communauté tient en grande considération. Elles reproduisent ses conflits caractéristiques, en proposant des solutions, et en évaluant en général sa place actuelle dans le 'monde' connu³⁴².

Dans le drame social il existe donc un temps réflexif, d'auto-analyse, où la communauté, suite à la rupture et à la crise, remet en question son fonctionnement et ses valeurs. La fonction réflexive et critique, appartenant originellement à la troisième phase des *modalités de compensation*, avec l'industrialisation des sociétés a été « disloquée » dans les différents arts.

Turner identifie dans cette troisième phase du drame social l'origine du théâtre. Dans cette phase, en effet, les *modalités de compensation* de la crise que se chargent de régler les rituels juridique et religieux, sont marquées par la présence d'une pluralité de formes expressives, d'une inventivité qui se renouvelle aussi à l'intérieur même de la structure du rituel.

Les racines du théâtre se trouvent donc dans le drame social, et le drame social s'accorde très bien avec la forme dramatique qu'Aristote a conçu en s'inspirant des œuvres des tragiques grecs. Mais dans les sociétés urbaines complexes, ayant des dimensions 'civilisatrices', le théâtre s'est transformé en un secteur spécialisé, à l'intérieur duquel il est devenu légitime d'expérimenter des modalités de représentation, dont beaucoup d'entre elles s'éloignent radicalement (et consciemment) du modèle aristotélicien. Toutefois ces mêmes déviations sophistiquées sont déjà implicites dans le fait que le théâtre doit sa genèse spécifique à la troisième phase du drame social, une phase qui est essentiellement la tentative d'attribuer une signification aux événements 'sociaux-dramatiques' au moyen du processus que Richard Schechner a récemment défini comme « récupération du passé ». En effet le théâtre est une hypertrophie, une exagération des procès juridiques et rituels. Il ne s'agit pas d'une simple répétition de la structure 'naturelle' procédurale totale du drame social. En conséquence, il y a dans le théâtre, à la fois quelque chose du caractère de l'enquête, du jugement et même de la punition appartenant à la pratique juridique, et quelque chose du caractère sacré, mythique, numineux, même 'surnaturel' de l'action religieuse,

³⁴² *Ibid*, p. 33-34. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « [...] La terza fase, quella delle modalità di compensazione, che ha sempre contenuto almeno il germe dell'autoanalisi, un modo pubblico per valutare il nostro comportamento sociale, si è trasferita dalle sfere della legge e della religione a quelle delle varie arti. La crescente complessità della divisione sociale ed economica del lavoro, oltre a fornire la possibilità di sfuggire, grazie alla specializzazione e alla professionalizzazione, all'assorbimento totale nel processo sociale in atto, ha anche prodotto complessi sistemi socioculturali con efficaci strumenti di autocontrollo. Mediante generi quali il teatro, comprese le marionette e il teatro d'ombra, la danza e i cantastorie professionisti, vengono offerte delle performance che sondano i punti deboli di una comunità, chiamano i suoi capi a renderne conto, dissacrano i valori e le credenze che essa tiene in maggior conto, riproducono i suoi conflitti caratteristici proponendo per essi delle soluzioni, e valutano in generale la sua attuale collocazione nel 'mondo' conosciuto ».

allant même parfois jusqu'au sacrifice. Grotowski a désigné parfaitement cet aspect avec ses expressions « acteur saint » et « sacralité laïque »³⁴³.

Si le théâtre représente une création socioculturelle à partir des modalités de compensations juridiques-rituelles, de ces mélanges originels il garde trace dans les formes expressives qu'il met en œuvre.

Cette notion du drame social, avec l'individuation de la dérivation de la forme théâtrale du rituel, dans le contexte de ma recherche n'a pas seulement une valeur historiographique. Comme nous le verrons dès la deuxième partie de cette thèse, à l'âge de cinq ans Gao joue dans un spectacle de théâtre militant de résistance pendant la guerre sino-japonaise (1937-1945). En m'appuyant d'une part sur des éléments du récit que Gao m'a relatés lors de nos entretiens³⁴⁴, et d'autre part sur les études d'anthropologie théâtrale de Nicola Savarese³⁴⁵ et de Florence Graezer Bideau³⁴⁶, j'ai avancé l'hypothèse que ce spectacle de théâtre militant de résistance a une forme proche du *yangge* nouveau ou révolutionnaire. Celui-ci était une forme de spectacle militant élaborée par l'armée chinoise de résistance au début de la guerre sino-japonaise à partir du rituel rural du *yangge* traditionnel, une danse rituelle de cour à visée de séduction. Cette forme serait en quelque sorte un cas exemplaire de dérivation de la performance théâtrale du rituel, dans le cadre d'un drame social à l'échelle internationale, tel que la guerre entre la Chine et le Japon.

³⁴³ *Ibid*, p. 34. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Le radici del teatro sono dunque nel dramma sociale, e il dramma sociale si accorda benissimo con la forma drammatica che Aristotele ha ricavato per astrazione dalle opere dei tragici greci. Ma nelle complesse società urbane, con dimensioni da 'civiltà', il teatro si è trasformato in un settore specializzato, all'interno del quale è diventato legittimo sperimentare modalità di rappresentazione, molte delle quali si allontanano radicalmente (e consapevolmente) dal modello aristotelico. Tuttavia queste stesse sofisticate deviazioni sono già implicite nel fatto che il teatro deve la sua genesi specifica alla terza fase del dramma sociale, una fase che è essenzialmente un tentativo di attribuire un significato agli eventi 'social-drammatici' mediante quel processo che Richard Schechner ha recentemente definito "recupero del passato". In effetti il teatro è un'ipertrofia, un'esagerazione di processi giuridici e rituali ; non è una semplice ripetizione della 'naturale' struttura processuale totale del dramma sociale. C'è perciò, nel teatro qualcosa del carattere di indagine, di giudizio e persino di punizione proprio della prassi legale, e qualcosa del carattere sacrale, mitico, numinoso, addirittura 'sovranaturale' dell'azione religiosa, a volte fino ad arrivare al sacrificio. Grotowski ha designato perfettamente questo aspetto con le sue espressioni "attore santo" e "sacralità laica" ».

³⁴⁴ Cf. Gao Xingjian, *Repères biographiques sur sa mère (Ma mère et le théâtre)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 19 juin 2018.

³⁴⁵ Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese, op. cit.*

³⁴⁶ Florence Graezer Bideau, *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012.

Les notions de liminal et liminoïde

Dans le cadre de ma recherche, d'autres notions-clés de la théorie turnérienne du drame social revêtent encore une importance majeure. Il s'agit notamment des notions de *liminal/liminalité* et de *liminoïde/liminoïdité*. Pour l'élaboration de celles-ci, Turner se réfère aux travaux de l'anthropologue français Arnold Van Gennep (1873-1957) dont la formulation plus complexe est reprise dans son essai *Les Rites de passage*³⁴⁷ (1909). Selon la définition de Van Gennep, reformulée par Turner, *les rites de passage* sont « les rituels qui accompagnent les mutations du statut social d'un individu ou d'un groupe d'individus aussi bien que [...] ceux-ci associés aux mutations saisonnières qui engagent une société entière³⁴⁸ ». Turner admet que tous les rituels sont structurés selon la forme « procédurale » du *passage*. Étant donné que chaque rite peut se composer des plusieurs rituels différents, Van Gennep décompose notamment *les rites de passage* en trois autres rites (Victor Turner les appelle phases³⁴⁹) : les « Rites de séparation, les Rites de marge et les Rites d'agrégation³⁵⁰ ». Chaque rite de passage comporte ainsi des *rites préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation)³⁵¹, qui se situent dans un moment précis du *rite de passage*. Ceux-ci identifient sur le plan spatial et temporel, matériel et idéal, une transition d'une position, d'un statut qu'un individu occupe dans la société à d'autres, d'un monde à un autre. Cette transition est accomplie par une série d'actions physiques et symboliques³⁵². Parmi les exemples de *rites de passage* les plus classiques, se trouvent des rites matériels liés au départ d'un individu de son propre territoire – pays, village – pour entrer dans les territoires d'autrui, avec la traversée d'une frontière. À ce propos, Van Gennep – qui écrit au début du XX^e siècle – souligne que contrairement à ce qui advient à cette époque dans la plupart des régions qu'il nomme civilisées, où le passage est libre, à d'autres époques le passage d'un pays à un autre, mais même le passage à l'intérieur de ce même pays, d'une province à l'autre, d'un domaine d'un seigneur à un autre, était accompagné de formalités diverses³⁵³. Si celles-ci étaient surtout d'ordre juridique, politique et économique, il en

³⁴⁷ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris Éditions A. et J. Picard, (1909) 1981.

³⁴⁸ Victor Turner, *op. cit.*, p. 54. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « [...] rituali che accompagnano il mutamento dello status sociale di un individuo o di un gruppo di individui, sia [...] quelli associati ai mutamenti stagionali che investono un'intera società ».

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁵⁰ Cf. Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 20.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Arnold Van Gennep s'intéresse aux rituels dans leur aspect social magico-réligieux. En ce sens, la notion de sacré revêt un rôle crucial. Cette notion se traduit par un « pivotement »³⁵². Celui-ci est évoqué par Van Gennep. Il spécifie que la représentation du sacré, et des rites lui correspondant, n'ont pas, en fait, une valeur absolue, mais bien relative, « une valeur qui indique des situations respectives ».

³⁵³ *Ibid.*, p. 24.

existait aussi d'ordre magico-religieux³⁵⁴. Dans des sociétés de l'antiquité classique comme la Grèce antique ou chez les Romains, ou bien dans des sociétés que Van Gennep définit « demi civilisées³⁵⁵ », comme des tribus en Afrique, même avec leurs singularités, quand les bornes n'étaient pas marquées par des éléments naturels, comme un arbre, un rocher, une rivière sacrés, différentes objets étaient installés dans un endroit avec des rites de consécration pour marquer la limite d'un territoire. Ces objets pouvaient consister en un poteau, un portique, une borne. Si aujourd'hui les territoires sont propriété d'un état, cela n'a pas été toujours le cas. Il existait autrefois des zones libres entre les pays, comme le précise Van Gennep dans ce passage où il introduit la notion de *marge* :

Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de marge, [...] cette marge idéale et matérielle à la fois se retrouve plus ou moins prononcée, dans toutes les cérémonies qui accompagnent le passage d'une situation magico-religieuse ou sociale à une autre³⁵⁶.

La *marge*, en tant que zone neutre, permet un flottement, non seulement par rapport au sacré, mais aussi vis-à-vis du statut de celui qui la traverse. La *marge*, existant dans tous les rites de passage, est en ce sens un seuil et par cela un « *limen* ». Ce mot venu du latin ancien désigne au sens propre exactement le seuil, l'entrée, la frontière, la borne et au sens figuré aussi le principe, le début³⁵⁷. L'adjectif « liminaire » employé par Van Gennep en est dérivé. Il sera aussi repris et développé par Turner. La *marge* est en effet le début d'un voyage, entre un arrière et un devant, ou bien un antérieur et un futur, un *ante* et un *post*, où se réalise le passage, d'après l'image de Van Gennep, entre deux mondes. Cette condition de transition, de passage, de la *marge*, du *limen*, du liminaire, se constitue ainsi comme un pivot autour duquel se définit le rite de passage. En ce sens, Van Gennep nomme « *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau³⁵⁸ ». Nous pouvons en déduire que parmi les noms choisis pour désigner les trois différents rites composant le *rite de passage*, c'est celui du *liminaire* qui est retenu pour qualifier les *rites de*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁵⁷ Cf. entrée « *limen* » dans Dizionario latino-italiano, <https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=LIMEN100> (consulté le 27 juin 2019).

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

passage. Sont ainsi désignés par extrapolation les rites de séparation et d'agrégation définis par rapport au rite liminaire, celui-ci restant au centre de ce processus de passage et de transformation. Or ce concept de *marge* nous semble central et familier à l'œuvre de Gao. La *marge* conçue comme un lieu n'appartenant à personne, comme un lieu libre tout autant qu'un espace hors de toute norme, est à la fois symbolique et particulièrement concret. Mon hypothèse est que la *marge* est véritablement au centre de sa pratique artistique et de sa notion de l'artiste. En effet un tel argument peut être confirmé par la lecture attentive de son essai *La littérature froide*³⁵⁹ (1990). À ce propos on peut retenir la définition qu'il donne de l'écrivain. Celui-ci pour Gao fait l'expérience de la marge :

Un tel écrivain vit dans la marge et dans les interstices de la société. Il se consacre entièrement à cette activité spirituelle, sans nourrir le moindre espoir d'en retirer quelque rétribution, il n'est en quête d'aucune reconnaissance sociale et ne recherche que son propre plaisir³⁶⁰.

Voilà pourquoi je crois que la meilleure place de l'écrivain est à la marge de la société, afin qu'il puisse observer calmement et procéder à son introspection. C'est à cette condition qu'il pourra s'immerger dans cette littérature froide³⁶¹.

Ces citations me permettent d'introduire la notion de marge, dans son sens primaire et nous pourrons voir dans la partie suivante qu'elle renvoie à des ruptures dans la biographie de Gao qui ont fortement influencé sa pratique artistique.

La notion de liminal, empruntée également à Turner peut être appliquée à l'œuvre de Gao.

En prenant comme exemple significatif pour son étude celui des rites tribaux d'initiation, Turner met en évidence le fait que la phase liminaire de ces *rites de passage* soit caractérisée par la présence des symboles rituels renvoyant essentiellement aux catégories de l'oblitération et de l'ambiguïté ou du paradoxe. Par des procédures et grâce à des symboles variés, les sujets rituels sont rendus « invisibles³⁶² » contrairement à la structure, ils deviennent anonymes, indifférenciés par rapport au genre, uniformes. Ils perdent tous les droits sociaux. « En revanche ils acquièrent une

³⁵⁹ Gao Xingjian, « La littérature froide » (1990), dans *Le Témoignage de la littérature*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 39-44.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

³⁶² Victor Turner, *op. cit.* p. 58. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « invisibili ».

liberté spéciale, le “pouvoir sacré” des doux, des faibles et des humbles³⁶³ ». C’est-à-dire qu’ils n’ont plus de droits sur les autres, et cela les rend faibles, mais en même temps ils sont aussi libérés d’obligations structurelles. C’est dans cette condition particulière, dans cet état défini « non statut liminaire³⁶⁴ » par Turner, que les sujets rituels expérimentent la subversion symbolique de leur expérience. Des éléments naturels et culturels deviennent la matière primaire dont ces sujets rituels s’approprient durant la phase liminale d’abord en les isolant et ensuite en les détournant généralement de leur usage ou de leur signification primaire. Par des manipulations et des actions qui ont un esprit à la fois subversif et ludique, ils utilisent ces éléments en les recombinaison de façon inédite et en leur donnant des significations multiples.

Les facteurs culturels sont isolés, autant que faire se peut avec des symboles plurivoques (c’est-à-dire à l’aide de véhicules symbolique-formes perceptibles au niveau sensoriel), comme des arbres, des images, des peintures, des figures de danse, etc., dont chacun peut assumer non seulement une, mais plusieurs significations. Ensuite, ces facteurs ou éléments culturels peuvent être recombinaison de plusieurs façons, souvent grotesques parce qu’ils sont disposés selon des combinaisons possibles ou imaginaires et non selon celles dictées par l’expérience : ainsi, un travestissement de monstre peut dessiner des traits humains, animaux et végétaux de manière ‘non naturelle’, tandis que les mêmes traits peuvent être combinés de façon différente, mais toujours ‘non naturelle’, dans une peinture ou dans un récit. En d’autres termes, dans la liminalité les gens ‘jouent’ avec les éléments de la sphère familière et les rendent non familiers. La nouveauté naît de combinaisons sans précédent d’éléments familiers³⁶⁵.

Selon Victor Turner « l’essence de la liminalité [...] consiste dans la décomposition de la culture dans ses facteurs constitutifs et dans une recombinaison libre ou bien ‘ludique’ et quelle que soit la configuration possible, aussi bizarre soit-elle³⁶⁶ ». Ce caractère appartient à la phase liminaire dans

³⁶³ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l’anglais, réalisée en comparant les deux versions : « In compenso, essi acquisiscono una speciale libertà, il potere sacro dei miti, dei deboli e degli umili ».

³⁶⁴ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l’anglais, réalisée en comparant les deux versions : « non status liminare ».

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 60. Ma traduction du texte italien traduit de l’anglais, réalisée en comparant les deux versions : « I fattori culturali vengono isolati, per quanto è possibile fare con i simboli plurivoci (cioè con l’aiuto di veicoli simbolici-forme sensorialmente percepibili), come alberi, immagini, dipinti, figure di danza, ecc, ciascuno dei quali può assumere non uno, ma diversi significati. Poi questi fattori o elementi culturali possono essere ricombinati in molti modi, spesso grotteschi perché disposti secondo combinazioni possibili o immaginarie anziché secondo quelle dettate dall’esperienza : così un travestimento da mostro può unire tratti umani, animali e vegetali in un modo ‘innaturale’, mentre gli stessi tratti possono essere combinati in modo diverso, ma sempre ‘innaturalmente’, in un dipinto o descritti in un racconto. In altri termini, nella liminalità la gente ‘gioca’ con gli stessi elementi della sfera familiare e li rende non familiari. La novità nasce da combinazioni senza precedenti, di elementi familiari ».

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 61. Ma traduction du texte italien traduit de l’anglais, réalisée en comparant les deux versions : « L’essenza della liminalità [...] consist[e] nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o ‘ludica’ dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra ».

tous les rituels les plus importants dans des époques et dans des cultures différentes. Il s'agit donc d'une phase où le sujet rituel peut libérer son imagination et sa créativité de façon extrêmement expérimentale. Ces temps et cet espace « en dehors de la structure sociale », pendant lesquels le sujet rituel quitte son identité passée pour en acquérir une autre, ont cette contrepartie fort intéressante au niveau culturel : la phase liminale est un « concentré » d'inventions. Nous pouvons en déduire que la nouvelle identité n'est pas créée grâce à la norme, mais à sa subversion, à sa mise en abîme.

Ces capacités d'expérimentation, manifestation de la *liminalité* dans les rites de passage des sociétés tribales, selon Turner sont exprimées de façon encore plus évidente dans les sociétés où la démarcation entre *le travail* et *les loisirs* est plus nette et spécialement dans toutes les sociétés modelées par la révolution industrielle, qui a en revanche séparé le temps du *travail* de celui du *jeu* et des *loisirs*³⁶⁷. Nous avons déjà évoqué cet aspect précédemment, à propos du drame social et du déplacement des *modalités de compensation* du rituel aux arts. Dans cette théorie de Turner, il est possible d'appliquer la notion de *liminalité* aussi à certains phénomènes culturels des sociétés industrielles et post-industrielles, ayant une complexité et des proportions majeures que les sociétés tribales. Il s'agit précisément d'un emploi métaphorique de cette notion. Pour remarquer cette différence, entre un emploi au sens propre et un emploi au sens métaphorique, par extension, correspondant à des types de sociétés complètement différentes, Turner conçoit la notion de *liminoïde*. Il réserve cette notion aux produits techniques et culturels des sociétés industrielles (et post-industrielles) qui ont développé « des idées d'innovation et [...] [des] changements technologiques³⁶⁸ ».

Les innovations techniques sont des produits des idées, produits que je veux appeler le *liminoïde* (l' « -oïde » qui dérive du grec *-eidos*, forme, modèle, et signifie « rassemblant à » ; le « liminoïde » *ressemble* au liminal sans qu'il soit identique à lui), ce que Marx a attribué à ce qu'il définit comme le domaine du « superstructurel » (je parlerais plutôt de « *anti-* », « *meta-* », « *protostructurel* »). Pour Marx, la « superstructure » est caractérisée par un reflet déformé ou plutôt par une falsification ou une mystification de la « structure » ou de l'« infrastructure », qui est, dans son langage, l'ensemble des relations productives en cohésion ou en conflit réciproque. Au contraire je considère le « liminoïde » comme une source autonome et pourvue d'une potentialité critique (comme « les travaux » liminoïdes de Marx, écrits dans l'espace de ségrégation de la bibliothèque du British Museum) [...] ; comme le liminoïde peut être un champ indépendant

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 68. Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « idee d'innovazione e da cambiamenti tecnologici ».

d'activité créative, et non seulement le reflet déformé, un masque ou une couverture pour l'activité structurelle dans les 'centres' ou dans les 'lignes fondamentales' du « travail social productif ». Les définir comme un miroir déformant équivaut à réduire les productions liminoïdes à une simple apologie du *status quo* politique³⁶⁹.

Ce qui nous est révélé est donc la dimension antistructurale du liminoïde qui ne se réduit pas, selon Turner et contrairement à la théorie de Marx, à une déformation mystifiante du système structurel productif de la société. Si c'était le cas, Turner le confirme encore, le liminoïde ne pourrait s'inscrire que dans l'apologie de la situation politique de facto. En revanche, les productions liminoïdes revêtent un rôle autonome et critique par rapport à la structure. Turner le précise :

Mais en réalité l' « antistructure » peut produire et emmagasiner une multiplicité de modèles de vie alternatifs, des utopies aux programmes, capables d'influencer les comportements de ceux qui ont des rôles sociaux et politiques de premier plan (dans une position de pouvoir ou bien subalterne, qui contrôlent le système dominant ou bien en se rebellant contre celui-ci), en direction d'un changement radical, et non plus seulement en tant qu'instrument de contrôle politique³⁷⁰.

En voulant synthétiser les caractères du liminoïde émergent dans la définition de Turner, il me semble que l'activité liminoïde agit sur le système socio-politique, en le contrôlant ou bien en le poussant à un changement radical. Cette action se réalise à travers une pluralité de modèles de vie alternatifs, autant réels qu'utopiques, que les productions liminoïdes génèrent. En mettant encore en parallèle le *liminal* et le *liminoïde*, il résulte que ceux-ci ont en commun le fait de « jouer » avec les facteurs de la culture. Par exemple, les membres d'une tribu recombinaient des symboles rituels

³⁶⁹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Le innovazioni tecniche sono prodotti delle idee, prodotti che voglio chiamare il liminoide (l' « -oide » qui deriva dal greco *-eidos*, forma, modello, e significa « rassomigliare a » ; il « liminoide » *assomiglia* al liminale senza essere identico ad esso), ciò che Marx assegnava a quello che definiva come il dominio del « sovrastrutturale » (io parlerei piuttosto di « anti », « meta », o « proto strutturale »). Per Marx la « sovrastruttura » è connotata come un riflesso deformato o addirittura come una falsificazione o mistificazione della « struttura » o « infrastruttura », che è, nel suo linguaggio, l'insieme delle relazioni produttive in coesione o in conflitto reciproco. Al contrario, considero il « liminoide » come una fonte autonoma e dotata di una potenzialità critica (come i 'lavori' liminoidi di Marx, scritti nello spazio di segregazione della biblioteca del British Museum) e qui osserviamo come le azioni 'liminoidi' dei generi di svago nelle società industriali possono riacquistare il carattere di 'lavoro', benché abbiano la loro origine in un 'tempo libero' separato arbitrariamente dall'orario lavorativo dalla volontà manageriale; come il liminoide possa essere un campo indipendente di attività creativa, e non soltanto un riflesso deformato, una maschera o una copertura per l'attività strutturale nei 'centri' o nelle 'linee fondamentali' del « lavoro sociale produttivo » ».

³⁷⁰ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Ma in realtà « l'antistruttura » può generare e immagazzinare una molteplicità di modelli di vita alternativi, dalle utopie ai programmi, capaci di influenzare il comportamento di coloro che svolgono ruoli sociali e politici di primo piano (in posizione di potere oppure subalterna, che controllano il sistema dominante oppure ribellandosi ad esso), in direzione di un cambiamento radicale, oltre che di servire da strumenti di controllo politico ».

disparates de façon grotesque ou bien – comme nous l’avons déjà évoqué – subversive, en fabricant des masques, en se déguisant en monstres. Au moyen de leurs légendes populaires et de leurs mythes, ils font la parodie de la réalité profane. Dans la théorie turnérienne, cela advient aussi dans le *liminoïde* des genres de loisirs des sociétés industrielles :

[...] les genres des loisirs des sociétés industrielles comme le théâtre, la poésie, le roman, le ballet, le cinéma, le sport, la musique classique et rock, les arts plastiques, le pop art etc. [: ils] *jouent* avec les facteurs de la culture, les rassemblant dans des combinaisons généralement de caractère expérimental, parfois casuels, grotesques, improbables, surprenants, bouleversants³⁷¹.

Ce qui paraît en résulter c’est le positionnement des genres des loisirs en tant qu’agents d’une action visant à dépasser les limites de la société et de la nature. Les « facteurs de la culture », qui se présentent ou constituent en tant que norme, sociétale ou naturelle, deviennent des éléments – tremplin, sur lesquels agir avec l’imagination. Ainsi, ils sont réinventés, dans une étrangeté en mesure de dépasser la pure consistance et apparence de la réalité. Toutefois, le degré de complexité et d’investissement du jeu de recombinaison, réassemblage, subversion réalisés dans le *liminal* et le *liminoïde* n’est pas exactement le même. D’une part, la pluralité des genres spécialisés des loisirs, auxquels s’adjoint d’autre part leur tendance constante à se multiplier, par rapport « au nombre relativement limité des genres symboliques que l’on trouve dans une société ‘tribale’³⁷² », rendent ce jeu plus complexe dans le *liminoïde* que dans le *liminal*.

En outre, la distinction que fait Turner entre *liminal* et *liminoïde* me permet d’aborder la pratique artistique de Gao dans le contexte qui précède son exil.

Comme nous l’avons déjà vu, un des caractères saillants des productions liminoïdes est la remise en question du *status quo* de la société. Turner souligne que maintes créations artistiques, tout genre de domaine, sont engagées en ce sens :

[...] chacun d’entre eux [des genres spécialisés des loisirs] en eux-mêmes laisse une large place à des écrivains, poètes, dramaturges, peintres, sculpteurs, compositeurs, musiciens, acteurs, comiques, chanteurs folk, musiciens rock, et en

³⁷¹ *Ibid.*, p. 79-80. Ma traduction du texte italien traduit de l’anglais, réalisée en comparant les deux versions : « [...] i generi di svago delle società industriali quali il teatro, la poesia, il romanzo, il balletto, il cinema, lo sport, la musica classica, rock, le arti figurative, la pop art ecc. [...] giocano con i fattori della cultura, raccogliendoli in combinazioni solitamente di carattere sperimentale, talvolta casuali, grotteschi, improbabili, sorprendenti, sconvolgenti ».

³⁷² *Ibid.*, p. 80. Ma traduction du texte italien traduit de l’anglais, réalisée en comparant les deux versions : « il numero relativamente limitato dei generi simbolici in una società ‘tribale’ ».

général aux 'producteurs' de culture, pour créer non seulement des formes étranges, mais aussi, et assez souvent, des modèles, directs et en forme de parabole et de fable ésopique, qui contiennent une critique sévère du *statu quo*, en tout ou en partie³⁷³.

À côté de la contestation du *status quo*, de la critique de la situation actuelle, il existe aussi des artistes qui, au contraire, par le biais de leurs créations, soutiennent ce même *statu quo*. Avec leurs activités artistiques, ils contribuent ainsi au maintien du système du pouvoir constitué :

Étant donné que la *diversité* est ici élevée en *principe*, il est naturel que de nombreux artistes, de genres différents, soutiennent, renforcent, justifient ou cherchent au contraire à légitimer différemment les coutumes sociales et culturelles et le système politique dominants. Ceux qui agissent de cette façon, le font selon des modalités se rapprochant, moins de productions *critiques*, que des mythes et rituels tribaux parallèles : ces productions apparaissent 'liminales', ou plutôt 'pseudo-' ou encore 'post-liminales', davantage que 'liminoïdes'³⁷⁴.

Ce qu'il faut relever c'est la distinction que Victor Turner opère à l'intérieur de la catégorie des artistes et des arts dans les sociétés industrielles, nous ramenant au rapport entre la structure et l'anti-structure. Dans ces sociétés, nous dit Turner, coexistent des artistes dont les productions culturelles – créations, dirais-je – peuvent se positionner de manière critique ou bien consensuelle par rapport à la société. Cependant, les artistes qui agissent en légitimant les « coutumes sociales et culturelles et le système politique dominants³⁷⁵ » œuvrent selon des modalités similaires à celles exprimées par les mythes et les rituels tribaux, c'est-à-dire s'inscrivant dans la sphère du *liminal* plutôt que dans celle du *liminoïde*. Il s'ensuit d'une part que même à l'intérieur des sociétés industrielles, qui sont plutôt le royaume des productions liminoïdes, sont présentes des productions culturelles apparentées au *liminal*, définies par Turner comme pseudo- ou post-liminales. Cela signifie que dans l'évolution des structures sociétales et des productions culturelles, les nouvelles formes ne remplacent pas nécessairement et entièrement les anciennes. Des formes « transitoires »

³⁷³ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Ciascuno di essi al suo interno lascia ampio spazio a scrittori, poeti, drammaturghi, pittori, scultori, compositori, musicisti, attori, comici, cantanti folk, musicisti rock, e in generale ai 'produttori' di cultura, per creare non soltanto forme strane, ma anche, e abbastanza di frequente, modelli diretti o in forma di parabola o di favola esopica, che contengono una severa critica dello *status quo*, in tutto o in parte ».

³⁷⁴ *Ibid.* Ma traduction du texte italien traduit de l'anglais, réalisée en comparant les deux versions : « Dato che la *diversità* è qui eletta a *principio*, è naturale che molti artisti, in vari generi, viceversa sostengano, rafforzino, giustifichino o cerchino in altro modo di legittimare i costumi sociali e culturali e l'ordinamento politico dominanti. Coloro che agiscono in questo modo lo fanno con modalità che si avvicinano, più che alle produzioni *critiche*, ai miti e ai riti tribali paralleli : sono 'liminali', o meglio 'pseudo-' o 'post-liminali', più che 'liminoidi' ».

³⁷⁵ *Ibid.*

apparaissent : elles sont liées aux anciennes par certains éléments qu'elles possèdent, pourtant elles ne sont pas « comme » les anciennes. D'autre part, il en résulte que l'esprit et la conduite critique, anti-structurelle, sont les caractéristiques propres des productions liminoïdes et du *liminoïde* à proprement parler.

Gao et le liminoïde

Ce développement s'appuyant sur des études d'anthropologie culturelle nous amène à considérer avec Gao la place de l'artiste dans la société, notamment lorsque celle-ci est répressive. La dimension politique de la création mérite d'être interrogée. Dans le cadre de la présente thèse, il convient d'examiner le contexte de la pratique et de l'œuvre artistiques de Gao. En ce sens la lecture envisagée par Turner nous permet de nous questionner sur des caractéristiques de la démarche de Gao. En effet la distinction, opérée par Turner entre productions critiques *liminoïdes* et productions consensuelles pseudo-post-liminales, nous pousse à nous intéresser au préalable aux conditions de la création dans un contexte où celle-ci ne peut être que consensuelle par obligation. Nous pensons à ces contextes politiques des régimes autoritaires, dans lesquels la pratique des arts est soumise à un contrôle strict. Celle-ci doit être conforme aux idéaux, voire à l'idéologie professée par les gouvernements, en ce qui concerne les valeurs que ces gouvernements véhiculent – vision de l'individu, de la société, vision du monde – et de leur forme esthétique. Au-delà de ce qui constitue la norme, il n'existe pas de possibilité de création, dans le sens où celle-ci n'est pas admise. L'art devient alors un art d'État, il est au service d'un régime et employé en tant qu'instrument de célébration, de propagande et de perpétuation du système des valeurs de la classe politique au pouvoir. La censure est l'arme dont se sert le pouvoir pour anéantir toutes productions artistiques non-conformes, considérées dans la plupart de cas comme « subversives ». La subversion, n'étant pas en ce cas une valeur, comme elle l'est dans la théorie culturelle turnérienne, mais un « vice ». Les artistes qui font de l'art non conforme sont coupables : leur crime peut être sanctionnés dans différentes manières, jusqu'à l'emprisonnement et la condamnation à mort. Les œuvres non conformes sont confisquées et dans la plupart de cas détruites. En conséquence, pour les artistes il ne reste qu'une possibilité : créer des productions qui « soutiennent, renforcent, justifient ou cherchent de légitimer différemment les coutumes sociales et culturelles et le système politique

dominants³⁷⁶ ». Leurs productions culturelles ne peuvent être en ce sens que consensuelles et par cela pseudo-post-liminales. Aux artistes qui ne veulent pas se conformer aux modalités de production légitimées, il ne reste que la création clandestine. Celle-ci peut consister alors en un rempart symbolique pour l'artiste s'engageant contre le système autoritaire. Ce rempart est ainsi un espace de liberté personnelle. Il peut également représenter un moyen de diffusion pour la pensée critique, véhiculant des valeurs antagonistes à celles prônées par le système autoritaire. Ces considérations peuvent s'appliquer aux conditions de vie que Gao connut en Chine jusqu'à 1987, année de son exil en France. Toutefois des nuances s'imposent. On ne peut considérer la vie de Gao en pré-exil comme un seul bloc temporel et évènementiel (« historique »). L'analyse risque d'être simpliste. Il serait plus juste de procéder à une analyse plus précise prenant en considération l'ensemble du contexte. La période du pré-exil en réalité est très complexe et non homogène, car elle est traversée par des événements politiques importants, qui ont eu un impact significatif sur Gao autant au niveau existentiel que sur sa pratique artistique. L'élément le plus marquant est certes celui de la Révolution culturelle. Une mise au point est indispensable : à l'époque de Mao (1949-1976) la liberté d'expression artistique est très limitée. Les arts sont soumis à des règles très strictes concernant les thèmes abordés et leurs esthétiques. L'art prôné, dans tous les domaines, est un art réaliste, promouvant le communisme maoïste, tous les autres styles et sujets étant réputés comme décadents et réactionnaires. Pour un artiste, il s'agissait alors d'opérer à l'intérieur d'un art célébrant les valeurs du maoïsme, celles-ci étant amplement illustrés dans les différents discours et écrits de Mao, comme notamment dans *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an* (Mai 1942)³⁷⁷, manifeste artistique qui a été l'unique guide pour la création artistique au moins jusqu'à la Révolution culturelle. Nous aborderons plus en détails cette question par la suite. Celle-ci marqua un tournant, avec des restrictions beaucoup plus importantes et l'imposition d'une vision des arts plus radicale. Désormais, l'assujettissement des arts au pouvoir est total : ceux-ci doivent respecter des modèles proclamés par Mao et la bande des Quatre destinés à l'endoctrinement des masses.

Dans la période qui suit la mort de Mao, avec l'avènement au gouvernement de Deng Xiaoping, le climat politique se détend relativement. On parle d'un processus de modernisation et de libéralisation. On assiste à une floraison des nouvelles formes et esthétiques. Le modernisme fait

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an » (Mai 1942), Œuvres choisies de Mao Zedong, tome III, in *Le petit livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art : <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

son entrée en Chine et Gao en est un des partisans. Cependant, pour l'auteur, ces années jusqu'à son départ pour l'exil, sont marquées par une alternance des phases – parfois très courtes, parfois juste des quelques mois – de liberté et de censure de la part du gouvernement. Celui-ci est parfois enclin à une certaine forme de liberté d'expression et de création – qui n'est toutefois jamais entière – et à d'autres reprises il est intransigeant. Ainsi la campagne contre la « pollution spirituelle » (septembre 1983-janvier 1984), déclenchée par les conservateurs du Parti communiste, en est l'illustration. Elle représente une période de replis vers une position plus conservatrice³⁷⁸. De 1981 – année où Gao est nommé dramaturge au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin – jusqu'à 1987 il subit des nombreuses attaques de l'aile conservatrice du Parti communiste. Ses écrits furent censurés, ainsi que ses spectacles. À chaque durcissement de la situation Gao préférait quitter Pékin car il se sentait en danger.

À l'époque de l'université Gao commence à écrire des pièces théâtrales. Depuis lors, et jusqu'en 1966, année du déclenchement de la Révolution culturelle, il écrit dix pièces, un roman, des poèmes, nombres de notes critiques. Tous ces écrits ont été brûlés par Gao lui-même au début de la Révolution culturelle. Malgré des résistances initiales³⁷⁹, durant nos entretiens Gao a accepté de se souvenir et de me parler de trois de ses dix pièces. Une de ses trois pièces, intitulée *Paysans* – la seule dont Gao m'ait dit le titre – était une grande tragédie en cinq actes d'inspiration shakespearienne sur la révolte des Taiping. Une autre était un opéra en style occidental sur les mouvements de décolonisation en Afrique qui se sont produits entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. La troisième pièce était un drame sur le processus de déstalinisation en Union Soviétique à l'époque de Khrouchtchev.

Pendant les cinq ans de rééducation culturelle qu'il passe à la campagne, malgré l'interdit de pratiquer toute création artistique, il continue à écrire un grand roman, dont le sujet est la Révolution culturelle et un long poème inspiré à la Grèce antique. Ensuite, après la mort de Mao, il écrit une autre pièce inspirée à l'événement de la place Place Tien'anmen (à l'occasion de commémoration pour la mort de Zhou Enlai) en 1976, durant la fête de morts. Celle-ci devient l'occasion pour des manifestations spontanées de la part du peuple en commémoration de la figure du Président Zhou Enlai, disparu quelques mois auparavant. Les manifestants qui réclament plus de

³⁷⁸ Cf. « La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine. Repères historiques. La littérature chinoise après 1979 », http://www.chinese-shortstories.com/Reperes_historiques_La_litterature_chinoise_au_vingtieme_siecle_80_1.htm

³⁷⁹ De cette résistance évidente témoignent les entretiens mêmes, dans lesquels j'ai abordé avec Gao les sujets de pièces qu'il a écrites et ensuite brûlées.

libertés, sont réprimés par l'intervention de l'armée. Cette pièce, à cause de son sujet, ne pourra pas être ni publiée ni mis en scène. Quand en 1989 Gao, désormais installé à Paris, écrit la pièce *La Fuite*, il est déclaré *persona non grata* par le gouvernement chinois. Son appartement est fouillé et tous ses écrits confisqués. Tous ces événements seront abordés par la suite.

Tous ces écrits de Gao ont été élaborés de façon clandestine. Ils ont été gardés secrets, sauf à l'égard de quelques amis intimes de Gao, appartenant au milieu du théâtre, auquel il les a soumis pour avoir leur avis. Malgré l'opinion très positive, voire enthousiaste quant à la qualité littéraire ou théâtrale de ses textes, il lui a toujours été déconseillé de les diffuser car ceux-ci ont été jugés préjudiciables à son auteur, du fait qu'ils n'étaient pas conformes aux diktats du Parti du point de vue du style et du contenu. On ne pourra entrer ici en détail dans l'analyse de ses textes, quasi impossible s'agissant de textes disparus. Pour cette analyse on abordera d'une part la nature clandestine de tous ces actes d'écriture, d'autre part les sujets et la forme de ces textes, qui me semblent pertinents, au regard des théories de Turner que nous venons d'évoquer et par rapport au performatif.

Pendant toute la période où Gao vit en Chine, les conditions des productions culturelles sont si contraignantes et restreintes pour les artistes qui ouvertement ne peuvent que créer des œuvres de soutien, de célébration, c'est-à-dire consensuelles des valeurs du régime communiste. En un certain sens, le régime ne permet pas des véritables expressions artistiques. Les artistes, soumis à la structure, ne peuvent pas déployer ni faire éclater leur créativité subjective. Pour reprendre la théorie de Turner, les artistes et l'art en Chine étaient à l'époque maoïste plutôt des expressions pseudo ou post-liminaux que liminoïdes.

Gao, qui presque de façon endémique n'adhère pas ni aux valeurs ni à l'esthétique promus par le maoïsme, n'a pas d'autres possibilité que de pratiquer l'écriture clandestine. Comme en témoignent déjà le peu d'écrits perdus dont nous avons des informations, Gao aborde des sujets brûlants, interdits, qui ont tous à faire avec la question de la conquête de la liberté. Il expérimente avec la forme, en s'essayant à des styles qui ne sont pas celui du réalisme. Il rassemble des symboles et des genres artistiques, les recomposant de façon innovante. Même de façon indirecte, il questionne et critique le système des valeurs du régime. Il les met en crise. Grâce à son écriture clandestine, il active des mécanismes de production culturelle qu'il me paraît possible de définir comme anti-structurels et ainsi liminoïdes.



Fig. 20 - Gao Xingjian, *Genèse*, 2009, 240 x 300 cm.

DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE D'UNE ECRITURE CLANDESTINE

Depuis l'instauration de la République populaire de Chine en 1949, les conditions politiques ne permettent plus l'expression artistique libre. Pendant qu'en Europe et plus généralement en Occident, comme nous l'avons vu dans la première partie, le domaine de l'art et de la culture connaissent une effervescence exceptionnelle et une des périodes les plus prolifiques d'innovations esthétiques et techniques de l'histoire moderne. Les artistes en Chine traversent une des périodes les plus controversées. Sous la bannière d'un « art au service de la révolution », le Parti communiste impose le réalisme socialiste comme un art d'état et sanctionne d'autres expressions artistiques et notamment celles qui relèvent du « modernisme » occidental, c'est-à-dire des avant-gardes.

Bien que Gao ait grandi dans ce contexte politique, il n'adhère point au réalisme socialiste ni à l'idée d'artiste d'état. Ses premières expérimentations théâtrales, à l'époque de ses études universitaires à Pékin en langue française en témoignent, de même que sa pratique d'écriture clandestine. Ses premières expérimentations théâtrales orienteront toute sa création théâtrale successive. Sa pratique d'écriture clandestine, accompagnée par la destruction de ses œuvres, se positionne à la fois en tant que geste artistique et politique, performatif comme relevant de la performativité ordinaire et rituelle.

Dans cette partie je reconstituerai selon une approche chronologique le parcours initial de Gao dans le domaine théâtral, concernant ses activités et ses recherches au sein de la Compagnie du Théâtre de la Mouette, pendant ses études à l'Université de Pékin (1959-1961).

J'aborderai aussi la pratique d'écriture clandestine avant et pendant la Révolution culturelle où il a dû subir cinq années de rééducation culturelle à la campagne (1970-1975). Je m'intéresserai également à l'idée de trace, de comment ces expériences de création solitaire et de destruction, « la brûlure », a influencé son approche à la création artistique et son idée de l'art.

Afin de mieux saisir les raisons qui ont poussé Gao à créer en clandestinité, je donnerai un aperçu des politiques culturelles du maoïsme, avant et pendant la Révolution culturelle. La peintre française Fabienne Verdier a donné un témoignage exceptionnel de la condition des artistes en Chine, grâce aux rencontres – également clandestines – qu'elle a faites avec plusieurs d'entre eux à

l'époque où elle était en train d'étudier la calligraphie dans une école d'art en Chine pendant les années 1980. J'analyserai son rituel du feu relatif à sa création picturale comme trace de son expérience chinoise.

Les expériences de Gao Xingjian et de Fabienne Verdier, nous permettent ainsi d'explorer l'interdit – politique – comme source de création et de construction performative d'une identité artistique.

CHAPITRE 1

PREMIÈRES EXPÉRIMENTATIONS THÉÂTRALES

Je m'intéressai tout d'abord aux premières démarches de Gao dans le domaine théâtral en caractérisant ses premières expérimentations dans le but de cerner ses orientations initiales. Il est important de prendre en considération ses références théâtrales et ses modèles. Ses sources d'inspiration n'entrent-elles pas en contradiction avec le modèle prôné par le régime maoïste ? Nous pouvons nous interroger en ce sens : comment Gao se positionnait-il face au réalisme, qui était le style du théâtre officiel ? Partant du réalisme imposé, quelle fut sa trajectoire vers une théâtralité non réaliste ?

2.1.a - Premiers pas

L'expérience théâtrale de Gao est précoce. Elle se réalise au sein du milieu familial. Elle est également marquée par la situation politique de l'époque, au moment où la guerre sino-japonaise sévissait (1937-1945). Gao fait sa première apparition sur un plateau de théâtre pour jouer un petit rôle à l'âge de 5 ans, aux côtés de sa mère. Passionnée par le théâtre, pendant sa jeunesse sa mère avait pratiqué du théâtre amateur dans la Chinese Young Christians Association Salvation Drama Troupe³⁸⁰. Une fois mariée, elle avait arrêté de voyager en tournée avec la Salvation Drama Troupe³⁸¹, en continuant toutefois à pratiquer du théâtre amateur. Elle travaillait principalement en tant que metteuse en scène et dramaturge. Les membres de sa troupe étaient essentiellement des filles issues de familles de l'entourage de la Banque de Chine, la banque d'état, où son mari, le père de Gao Xingjian, travaillait. Le public de leurs spectacles était formé en général par ces mêmes familles, mais aussi par des élèves de différentes écoles, notamment des lycéens³⁸².

³⁸⁰ Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 4. Je garde le nom de la troupe de théâtre en anglais.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Cf. *Gao Xingjian, Repères biographiques sur sa mère (Ma mère et le théâtre)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 19 juin 2018.

Pendant la guerre, la troupe s'engage dans la propagande en pratiquant un théâtre militant de résistance, pour soutenir le combat de l'armée communiste chinoise contre l'invasion et l'occupation japonaise. Elle se produit dans différents lieux en fonction des déplacements imposés aux employés de la banque d'état en raison de la guerre.

Ainsi se souvient Gao :

Mon père travaillait comme comptable pour la banque d'état. Pendant la guerre avec le Japon, quand on évacuait tous ces responsables de la banque qui étaient nombreux, nous nous déplaçons, avec des convois de voitures, escortés par des agents armés. On transportait tout, même un piano. Lorsque qu'il nous arrivait de nous arrêter, on organisait un concert, un spectacle. Il s'agissait de la « résistance de guerre », mais c'était quand même une soirée, avec de la musique, des chants³⁸³.

C'est dans ce contexte, dans un spectacle de théâtre militant de résistance créé par sa mère pendant la guerre sino-japonaise, que Gao joue pour la première fois sur un plateau. La pièce où il joue est une pièce de répertoire formée de plusieurs pièces courtes et de chants traditionnels chinois. Sa mère en assure la dramaturgie et la mise en scène³⁸⁴.

2.1.b - Le *Yangge* : du rituel de cour au théâtre militant de résistance

Pendant la guerre sino-japonaise, le théâtre amateur de résistance est une pratique répandue. Au début de la guerre, pendant l'occupation japonaise, l'armée communiste de résistance, qui stationne dans la province du Shaanxi³⁸⁵ depuis la fin de la longue marche (1934-1935), commence à se servir de la danse traditionnelle du *yangge*³⁸⁶ (littéralement « chant pour l'ensemencement du riz »³⁸⁷) à des fins de propagande politique. Le vieux *yangge* appelé aussi traditionnel³⁸⁸, selon la définition donnée par Florence Graezer Bideau, est une représentation rituelle primitive en forme de danse collective, pratiquée dans les communautés rurales de cette région. Cette danse est accompagnée par des chants et de la musique jouée sur des instruments traditionnels, tels que des

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Shaanxi était la capitale de la zone rouge dirigée par Mao Zedong entre 1935 et 1948.

³⁸⁶ Nous écrivons *yangge* dans les citations en français, et *yangge* pour celles en italien.

³⁸⁷ Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci Editore, (1997) 2003, p. 122. Ma traduction du texte italien original : « canto per la semina del riso ».

³⁸⁸ Florence Graezer Bideau, *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012, p. 22.

tambours, des gongs, des cymbales et un violon chinois (*huqin*). L'armée communiste de résistance s'approprie progressivement le *yangge* en substituant certains éléments traditionnels relevant de rituels par d'autres éléments faisant référence à la lutte armée et aux valeurs du communisme. Ce *yangge* transformé se définit comme nouveau ou révolutionnaire³⁸⁹. Il est ainsi utilisé pour faire de la propagande de guerre parmi les paysans de la région³⁹⁰. Comme le précise Nicola Savarese en évoquant la substitution de certains éléments du *yangge* traditionnel, dans le *yangge* nouveau :

Le chef du groupe n'avait plus dans ses mains un parapluie mais un fusil ou un outil de campagne et les danseurs qui le suivaient, à la place de représenter une danse de cour, s'habillaient en ouvriers, étudiants, paysans, soldats et commerçants et représentaient toutes les classes du peuple, unies dans la lutte contre l'ennemi envahisseur. Les nouveaux thèmes des chansons, sans aucune sorte de fioriture, exprimaient les nouvelles idées politiques. Le bouffon portait souvent les vêtements d'un soldat japonais ou d'un collaborationniste³⁹¹.

Durant la guerre, cette forme de spectacle de propagande s'affirme et devient très populaire pour se transformer en un véritable « drame dansé³⁹² ». Des troupes régulières se sont désormais emparées de ce répertoire. Elles se déplacent sur le territoire en se servant de vieux camions. Les représentations sont données pendant la journée, en plein air, dans les villages, dans les marchés des villes, dans les cours des écoles, sur les places³⁹³. Il s'agit d'un mélange de musiques assourdissantes, de danses, de chants qui s'achèvent par un récit constituant un véritable drame théâtral. Celui-ci, dans un premier temps, raconte des histoires simples. Les sujets sont précis. Les thèmes liés « à la propagande antijaponaise, aux réformes qui s'imposent, aux efforts nationaux pour soutenir la guerre de libération et l'Armée du Peuple³⁹⁴ » l'emportent.

Si, au début de la guerre et de l'emploi du *yangge* comme spectacle de propagande, les intellectuels restent sceptiques, au fil des années, et avec l'affirmation des visions politiques de Mao, ils changent

³⁸⁹ *Ibid.* Dans son essai consacré au *yangge*, Florence Graezer Bideau identifie trois types de danse ; le vieux ou le *yangge* traditionnel, le nouveau ou le *yangge* traditionnel révolutionnaire, et enfin le type contemporain.

³⁹⁰ Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese, op. cit.*, p. 122.

³⁹¹ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Il capo del gruppo non aveva più in mano un ombrello ma un fucile o un attrezzo di campagna e i danzatori che lo seguivano, invece di rappresentare una danza di corteggiamento, si vestivano da operai, studenti, contadini, soldati o commercianti e rappresentavano tutte le classi del popolo, unite nella lotta contro il nemico invasore. I nuovi temi delle canzoni, senza fronzoli di sorta, esprimevano le nuove idee politiche. Il buffone vestiva spesso i panni di un soldato giapponese o di un collaborazionista ».

³⁹² *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « dramma danzato ».

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 123. Ma traduction du texte italien original : « [...] propaganda antigiapponese, delle riforme oltremodo necessarie, degli sforzi nazionali per sostenere la guerra di liberazione e l'Armata del popolo ».

d'avis et finissent par s'engager eux-aussi dans l'écriture de ce genre de spectacle, comme l'explique encore Nicola Savarese :

En 1944, au moment de l'effort maximal de guerre contre les japonais, les intellectuels se convinrent que le *yangge* pouvait servir énormément à la cause de la résistance, encouragés en cela par le chef même du Parti communiste Mao Zedong qui, en 1942, dans le célèbre discours de Yan'an sur la littérature et sur les arts, avait fait apparaître les exigences de la nouvelle société chinoise formée désormais d'ouvriers, de paysans et de soldats. Les écrivains se mirent à écrire nombre de drames et la forme du *yangge* devint plus complexe : une ancienne et célèbre légende locale comme celle de *La fille aux cheveux blancs*, devint un spectacle de quatre heures. Cette légende relate l'histoire de Xier, une pauvre fille vendue par son père au riche propriétaire Huang pour payer le loyer de ses terres. Celui-ci la viole et elle tombe enceinte. Xier s'enfuit dans les montagnes et vit cachée dans une grotte. Pour toutes ces raisons, ses cheveux blanchissent et quand elle paraît parmi les paysans, elle est honorée comme un être céleste. La réadaptation de cette légende déplace l'histoire de Xier dans le contexte contemporain de la lutte paysanne : cette fille n'est plus vendue à Huang, mais elle a été enlevée par lui. Elle s'enfuit dans les montagnes et après des années de peines et de privations, elle est retrouvée par les combattants révolutionnaires, ramenée à son village et mise en face de son persécuteur vaincu. Ce drame eut immédiatement une grande popularité et en peu de temps devint même le symbole de la cause révolutionnaire³⁹⁵.

Ce détournement nous paraît relever d'abord de l'appropriation par l'armée communiste de résistance d'un rituel populaire d'origine rurale. Sa transformation en spectacle théâtral militant de résistance se stabilise ensuite dans une forme qui est à la fois arrêtée et susceptible d'invention, comme le prouve cet exemple fourni par Nicola Savarese. Dans sa description, nous voyons à l'œuvre les mécanismes d'assimilation d'une légende populaire très connue par le *yangge* nouveau militant, grâce à des adaptations sur le plan dramatique. Certains éléments relèvent notamment de ce procédé d'adaptation. Le contexte, qui dans la légende était celui de la société féodale, devient là aussi la lutte paysanne contemporaine. L'acte qui détermine le sort de Xier consiste

³⁹⁵ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « Nel 1944, nel momento di massimo sforzo bellico contro i giapponesi, gli intellettuali si convinsero che lo *yangge* poteva servire enormemente alla causa della resistenza, incoraggiati in questo dallo stesso capo del Partito comunista Mao Zedong che, nel 1942, nel celebre discorso di Yan'an sulla letteratura e sulle arti, aveva fatto emergere le esigenze della nuova società cinese formata ormai da operai, contadini e soldati. Gli scrittori si misero a scrivere numerosi drammi e la forma dello *yangge* divenne più complessa : un'antica e famosa leggenda locale come quella della *Ragazza dai capelli bianchi*, raggiunse persino le quattro ore di spettacolo. La leggenda racconta di Xier, una povera ragazza venduta dal padre al ricco proprietario Huang per pagare l'affitto delle terre : violentata da questi e rimasta incinta, Xier scappa sulle montagne e vive nascondendosi in una grotta. Per questo le si imbiancano i capelli e quando appare fra i contadini viene onorata come un essere celeste. Il riadattamento della leggenda trasferisce la storia di Xier nel contesto contemporaneo della lotta contadina : non venduta a Huang ma da costui rapita, la ragazza fugge sulle montagne e dopo anni di stenti e privazioni viene ritrovata dai combattenti rivoluzionari, riportata al villaggio e messa di fronte al suo persecutore sconfitto. Il dramma ebbe subito un'enorme popolarità e in breve divenne addirittura il simbolo della causa rivoluzionaria ».

originellement dans la vente de celle-ci à Huang. En revanche, dans la nouvelle version, la vente devient un enlèvement. Dans cette version remaniée, enfin, Xier est libérée par les combattants révolutionnaires. La légende *La fille aux cheveux blancs* pendant la Révolution culturelle sera transformée en ballet et deviendra un de deux ballets modèles³⁹⁶.

Ce processus d'adaptation du *yangge* traditionnel en *yangge* nouveau, c'est-à-dire le passage d'une danse rituelle rurale à un spectacle de résistance, nous permet d'avancer certaines hypothèses.

On voit ici à l'œuvre la dynamique que Victor Turner retrace quand il établit les liens anthropologiques originaux entre le rituel et le théâtre³⁹⁷. Ce processus d'appropriation et d'adaptation nous semble constituer en ce sens un cas fort exemplaire de sa théorie de la « symbologie comparée³⁹⁸ », qui fait remonter l'origine de la performance théâtrale au rituel ; il repère « les racines du théâtre [...] dans le drame social³⁹⁹ ».

Le conflit sino-japonais représente en effet un « drame social », c'est-à-dire le phénomène qui se produit lorsque « le fonctionnement normal d'une société a été interrompu par une rupture publique⁴⁰⁰ ». Comme nous l'avons déjà évoqué, selon Turner, en effet, la guerre constitue un drame social typique et un des états liminaux capables de libérer des énergies de la part de la communauté. Dans la phase liminale tout est hors norme et des éléments peuvent être subvertis, recombinaison. Il s'agit d'un phénomène dont la création artistique tire sa source.

La transformation du *yangge* traditionnel en *yangge* nouveau représente un détournement total du sens original de ce rituel de danse. Dans la période liminale de la guerre sino-japonaise, des éléments de la danse rituelle de cour traditionnelle sont subvertis et transformés en *yangge* nouveau.

³⁹⁶ *Ibid.* et Richard Schechner, *Performance Studies* (second edition), *op. cit.*, p. 46-48.

³⁹⁷ Cf. Victor Turner, *Dal rito al teatro (From Ritual to Theatre)*, *op. cit.*

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 49. Ma traduction du texte italien original traduit de l'anglais et confronté avec le texte anglais original : « Simbologia comparata ». À ce propos, Turner définit ainsi la « symbologie comparée » : « La simbologia comparata non è direttamente interessata agli aspetti *tecnici* della linguistica, ha invece parecchio a che fare con molte specie di simboli non verbali nel rituale e nell'arte, benché sia generalmente riconosciuto che tutti i linguaggi culturali hanno importanti componenti, *relais* o 'significati' linguistici. Nondimeno, essa si occupa delle relazioni fra i simboli e i concetti, sentimenti, valori, nozioni ecc, associati ad essi dagli utenti, dagli interpreti o dagli esegeti: in breve, ha dimensioni *semantiche*, ha a che fare con il significato linguistico e contestuale. I suoi dati sono ricavati per la maggior parte dai *generi* o *sotto-sistemi culturali* di una cultura espressiva. Essi comprendono sia i generi orali che quelli scritti, e si possono annoverare fra essi tanto le *attività* che associano azioni simboliche verbali e non verbali, come il rito e il dramma, quanto i generi *narrativi*, come il mito, l'epica, la ballata, il romanzo e i sistemi ideologici. Si potrebbero anche aggiungere forme non verbali come il mimo, la scultura, la pittura, la musica, il balletto, l'architettura, e molte altre ancora » (Victor Turner, *Dal rito al teatro (From Ritual to Theatre)*, *op. cit.* p. 50).

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

D'une danse de ce type, faite pour faciliter la rencontre entre jeunes couples en vue de l'accouplement, la procréation et la fécondité de la communauté, on passe à un spectacle de propagande conçue expressément pour inciter le peuple à saisir son fusil en s'engageant dans la lutte contre l'ennemi japonais.

La transformation d'un rituel de cour en rituel de guerre n'est pas un phénomène culturel rare. Il existe au niveau des pratiques culturelles des liens irréfutables entre la guerre et la sexualité, la guerre et l'amour. En Afrique du Nord, les femmes berbères soulèvent leur jupe quand leurs hommes vont à la guerre, pour leur montrer leur sexe. C'est un geste rituel, comme pour leur dire : « Revenez, c'est ceci qui vous attend ! ». La divinité romaine Janus, le dieu à deux faces, est considérée comme la divinité de tous les commencements, de la semence, du cycle de la vie, du passage. Mais Janus est également lié à la guerre. Pendant les guerres, les portes de son temple étaient gardées ouvertes.

Le drame social de la guerre sino-japonaise implique la lutte de la population chinoise pour sa survivance contre les envahisseurs japonais. À travers la subversion du rituel du *yangge* traditionnel, le drame social sino-japonais recoupe l'amour et la guerre, sur le fond commun de l'instinct de survie, dont tous les deux sont porteurs : soit la continuité de la communauté. Les rituels des *yangge* traditionnels et nouveaux constituent des passages, d'une part vers l'accouplement, de l'autre vers l'engagement politique, avec les bagages respectifs de leur symbolisme.

En ce qui concerne Gao, à la lumière de l'analyse de Nicola Savarese, certains éléments de son récit nous font supposer que le spectacle auquel tout jeune il a participé est apparenté au *yangge*. Pour cette déduction, on peut s'appuyer sur la définition que Gao donne de ce spectacle en tant que spectacle de « résistance de guerre⁴⁰¹ » à l'époque du conflit sino-japonais. Sa structure en forme de concert, comme s'en souvient Gao, consistant essentiellement en chants traditionnels et musique, rappelle elle-aussi le *yangge*. Les circonstances dans lesquelles le spectacle-concert se produit, à l'arrivée dans les villages pendant les déplacements des camions des employés de la banque d'État escortés par l'Armée du Peuple, évoquent celles présentées par Savarese.

Enfin, il faut aborder la normativité du pouvoir militaire et politique. Lorsque Gao s'exhibe dans le spectacle de sa mère, la guerre sino-japonaise en est à sa fin. L'Armée du Peuple a désormais imposé

⁴⁰¹ Cf. Gao Xingjian, *Ma mère (le Théâtre de ma mère)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 19 juin 2018.

le *yangge* comme un spectacle de propagande depuis des années. Par conséquent, il nous paraît plus que probable que les spectacles militants mis en scène en présence de l'armée – comme c'est le cas pour le spectacle-concert auquel Gao participe – sont conformes au modèle créé par les pouvoirs politique et militaire. Dans ce contexte, les initiatives individuelles étaient réduites.

Nous pouvons en conclure que les premières expériences du théâtre de Gao se font dans le cadre d'un théâtre engagé politiquement dérivé de rituels dansés, mêlant éléments des traditions rurales, ancestrales, avec une innovation : une forme de spectacle hybride de drame, chants, musique, danse, éléments divers qui feront partie de son idée de théâtre total.

2.1. c - Petites performances en famille

D'ailleurs, le jeune Gao avait souvent préparé avec sa mère de petits spectacles, qu'elle concevait expressément pour lui. Il s'agissait toujours d'un ensemble (assemblage) de chants, de pièces courtes, des poèmes, de jeux, entre tradition et modernité, dont Gao et sa mère étaient aussi les interprètes pour une toute petite jauge d'amis de la famille.

Ces premiers pas sur la scène familiale et sur le plateau du théâtre donnent à Gao enfant un premier goût des arts de la scène. Il fait alors expérience du processus théâtral et repère déjà les éléments fondamentaux du théâtre : la dramaturgie, la mise en scène, le jeu d'acteur.

Gao se souvient de ses premières « performances » :

Quand nous recevions les familles des amis de mon père, on organisait un dîner chez nous. Nous étions dans un milieu très occidentalisé. Alors, ma mère organisait un programme pour faire plaisir aux invités. Il comprenait des chants, des petites pièces courtes d'une dizaine de minutes, un jeu. Ma mère faisait la mise en scène. Moi je chantais, tout seul ou avec elle et je jouais. Pendant des soirées chez d'autres familles, parfois il y avait une dame qui jouait du piano et chantait. Mais chez nous, nous ne faisons pas de musique⁴⁰².

⁴⁰² Cf. *Gao Xingjian, Repères biographiques sur sa mère (Ma mère et le théâtre)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 19 juin 2018.

Gao prenait plaisir à travailler avec sa mère lors de ces spectacles : « Je récitais un poème, je chantais ou bien je présentais un petit jeu. Je m’exprimais, je n’avais pas de peur ni de soucis. J’étais très content, et on s’amusait, tout le monde applaudissait, car l’enfant était très content⁴⁰³ ».

Il est important de souligner la pratique précoce de Gao et retenir son plaisir à jouer devant le public. Déjà les germes d’un théâtre militant sont présents ainsi que le sentiment de joie qui accompagne le travail de création et le moment de la représentation.

2.1.d - La Compagnie du Théâtre de la Mouette

C’était à l’Université, nous avons fondé une troupe de théâtre. Nous faisons de la recherche sur comment jouer. Nous avons essayé la méthode de Stanislavski, comme le jeu réaliste était celui approuvé pour le Parti communiste. Je me suis ennuyé tout de suite. Alors, nous avons expérimenté d’autres méthodes, celle de Brecht et de Meyerhold notamment. Cela a été le début de ma recherche sur le jeu du comédien, la mise en scène et la théâtralité. Ensuite est intervenue la Ligue de la jeunesse communiste, qui a commencé à contrôler ce que nous faisons et nous avons été obligés d’arrêter⁴⁰⁴.

Il a poursuivi cette pratique de la scène pendant les années de l’université (1957-1962), à l’Institut de Langues Étrangères de Pékin, où il étudie la Langue et la Littérature française. Gao se plonge simultanément dans l’étude et la pratique du théâtre, en se confrontant à des auteurs et des artistes de la scène classique et contemporaine chinoise et occidentale. D’abord il s’oriente vers les maîtres de référence selon le régime communiste, comme les artistes soviétiques de début du XX^e siècle : notamment Stanislavski et Tchekhov. Ensuite il découvre d’autres maîtres qu’il juge moins conventionnels, appartenant aux avant-gardes occidentales, comme Maïakovski, Meyerhold, Brecht, en affinant ainsi ses goûts, ses recherches et démarches artistiques de façon toujours plus personnelle.

Gao est doué d’une immense curiosité. Il est un lecteur avide, qui passe ses nuits dans la bibliothèque de l’université à lire et étudier passionnément. Par ses lectures personnelles il

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Cf. Gao Xingjian, *Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

découvre ainsi Stanislavski, dont il étudie minutieusement les écrits sur la mise en scène et la direction d'acteur, la célèbre « méthode », et Tchekhov, dont les œuvres circulaient déjà dans plusieurs traductions en Chine⁴⁰⁵ et pour lesquelles Gao se passionne.

Lorsqu'il décide de monter une troupe de théâtre d'étudiants avec quelques amis de l'Université, il nomme sa troupe Compagnie du Théâtre de la Mouette, dans un explicite hommage à Tchekhov. Constituée de cinq ou six étudiants, selon la période, comme le dit Gao lui-même, la Compagnie de la Mouette était plutôt « un dispositif de recherche sur le jeu du comédien qu'une troupe destinée à la création des spectacles⁴⁰⁶ ». Entre 1959 et 1960, cette troupe mène un travail d'étude sur différentes pratiques du jeu, notamment celle de Stanislavski, de Meyerhold et de Brecht, à partir des textes d'auteurs du théâtre classique, moderne et contemporaine occidentaux, tels que Tchekhov, Molière, Augustín Cuzzani (1924-1987), recherchant « une façon convenable de les jouer⁴⁰⁷ ». En même temps, la jeune troupe s'intéresse aussi aux techniques de jeu de l'Opéra chinois. En tant que membre de la troupe, Gao exerce principalement la fonction de dramaturge – au sens allemand de cette fonction –. Parfois il joue aussi comme comédien et d'autres fois il est assistant à la mise en scène. Le réalisme est le point de départ de cette exploration.

Il nous paraît intéressant de relever que la pratique du théâtre dans les universités était répandue à l'époque. Souvent les étudiants fondaient des compagnies de théâtre.

Ce qui de toute façon nous paraît remarquable dans l'activité de la Compagnie de la Mouette, est le caractère non orthodoxe de la pratique que ses membres y menaient. À travers ce qui paraît du récit de Gao, cette pratique ne visait pas initialement à la création de spectacles. Elle était concentrée plutôt sur la recherche et l'expérimentation de nouvelles formes. Par ce faire, ces activités ne s'inscrivaient pas entièrement dans la tradition de la pratique du théâtre en milieu universitaire. Il s'agissait déjà d'une activité en marge, présentant des caractères de rupture par rapport aux troupes universitaires d'amateurs destinées à glorifier l'idéologie dominante à travers des spectacles consensuels. Dans un *crescendo*, les expériences vécues par Gao et ses camarades de la troupe se présentaient de plus en plus hors de la normativité imposée par le Parti communiste et hors *consensus*. Ce n'est pas un hasard si la Compagnie se fit repérer assez rapidement par la Ligue de la jeunesse communiste et dut arrêter de même ses activités.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

2.1.e - De la méthode Stanislavski à Brecht.

Au début de ses expériences théâtrales dans le cercle de l'Université, il semble évident pour Gao et ses amis de mener leurs premières explorations dans le chemin de l'orthodoxie, c'est-à-dire du naturalisme et du réalisme, qui étaient les styles et l'esthétique officiels approuvés par le Parti communiste, et pratiqué dans le *huaju*, le « théâtre parlé ».

C'est dans ce style que la jeune compagnie met en scène des extraits de la pièce *Oncle Vania* de Tchekhov, la première à laquelle ils se mesurent, en les jouant selon la méthode du théâtre naturaliste de Stanislavski.

Gao ressent de l'insatisfaction pour ce type de jeu qui est trop proche de la vie quotidienne et s'inscrit dans une recherche du vraisemblable. Comme il affirme, il « s'ennuie très vite⁴⁰⁸ ». Sa recherche, comme celle de la jeune troupe, s'oriente vers d'autres façons de concevoir le jeu et la scène. Il lit des œuvres de Yevgeny Vakhtangov et de Vladimir Maïakovski, qui avaient renouvelé avec Stanislavski et Tchekhov le théâtre russe à l'aube de la fondation de l'Union Soviétique⁴⁰⁹. Ce sont pourtant les théories théâtrales de Brecht et de Meyerhold qui vont retenir l'attention et l'intérêt de Gao Xingjian. Grâce à un de ses amis d'étude, il entre en contact avec Deng Zhiyi⁴¹⁰, metteur en scène et vice-directeur du Théâtre National d'Art de la Jeunesse, qui est alors avec le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, l'institution théâtrale la plus importante de la capitale chinoise. Deng Zhiyi a étudié le théâtre en Union Soviétique. Grâce à lui, Gao peut accéder à différentes publications à circulation restreinte, qui étaient diffusées dans le milieu du théâtre à Pékin. Ainsi il peut découvrir des essais de Brecht, entre autres *Petit organon pour le théâtre*, et quelques résumés et présentations de ses pièces qui, à l'époque, n'étaient pas encore traduites en chinois. Il apprécie d'emblée la théorie de la distanciation, que, comme le dit Brecht lui-même, avait été influencée par le jeu de l'acteur chinois, vedette de l'Opéra de Pékin, Mei Lanfang, que Brecht avait vu jouer dans une performance à Moscou. Grâce à des traductions en chinois d'*Écrits sur le théâtre* de Meyerhold qui de la même façon que les essais de Brecht circulaient dans le milieu théâtral, Gao et ses amis de la Compagnie de la Mouette peuvent étudier la méthode de la biomécanique fondée par le metteur en scène russe.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Todd J. Coulter, *Transcultural Aesthetics in the Plays of Gao Xingjian*, New York, Palgrave Macmillan, 2004 [ebook].

⁴¹⁰ Deng Zhiyi était le frère d'un des camarades de lycée de Gao Xingjian.

2.1.f - Le jeu de l'Opéra de Pékin : comment renouveler la tradition ?

Les expérimentations que Gao et sa troupe mènent concernent différentes pièces, appartenant à différents genres. Pour Gao ce qui est important n'est pas tant « quoi » jouer mais « comment ». Mais dans ce « comment » se déploie son idée de la théâtralité dans une direction antiréaliste et anticonformiste, par rapport au théâtre *huaju* pratiqué à son époque.

En même temps qu'ils découvrent des méthodes plus expérimentales qui circulaient à l'époque en Europe et Russie, qui constituent un contrepoint par rapport au psychologisme stanislavskien, que nous avons déjà analysé, Gao et sa Compagnie de la Mouette s'intéressent aussi au théâtre traditionnel de l'Opéra de Pékin⁴¹¹, le *xiqu*. Dans cette orientation même, il s'agit de valoriser une conception de la théâtralité qui s'écarte, voire refuse le vraisemblable. Comme le dit Françoise Quillet, l'Opéra de Pékin, aussi bien que d'autres formes de théâtre oriental, comme en Inde, s'est développé en dehors de la théorie aristotélicienne. Elle exalte la dimension du spectaculaire qui s'oppose à la spéculaire et à l'imitation de la réalité. La problématique concerne la façon de concevoir la relation complexe du binôme acteur/rôle et, par voie de conséquence le jeu d'acteur. En ce sens, Gao parle de l'Opéra de Pékin comme « d'un jeu sur la scène. Il ne s'agit pas pour l'acteur de vivre psychologiquement dans son rôle à travers ses émotions ⁴¹²». Émerge déjà la dichotomie esthétique marquante dans la recherche théâtrale de Gao entre « l'acteur qui vit dans son rôle⁴¹³ » et « l'acteur qui joue son rôle ⁴¹⁴». C'est le clivage qui sera à la base de sa théorie du « triple jeu de représentation ». L'Opéra de Pékin fournit à Gao et à ses amis une autre technique pour que l'acteur puisse s'affranchir d'une identification avec son rôle. Ce théâtre traditionnel chinois est une source d'inspiration qui nourrit la réflexion et l'expérimentation, mais il n'est pas un modèle dans lequel s'inscrire avec un esprit conservateur. Dans la recherche d'une façon nouvelle de jouer, qui est le leitmotiv de ces premières pratiques théâtrales, le style codifié des acteurs de l'Opéra de Pékin n'intéresse pas la jeune troupe. Leur recherche est toute autre. Se pose déjà une réflexion qui occupera ensuite la théorie et la pratique théâtrale de Gao : comment s'approprier l'approche du

⁴¹¹ Cf. Gao Xingjian, *Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 18 décembre 2017.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Cf. Gao Xingjian, entretiens inédits, réalisés par S. Polvani, *Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, 18 décembre 2017 et *Les Pièces brûlées ; La Performance et (pas) moi ; L'Acteur neutre ; Le Troisième œil*, 4 octobre 2018.

⁴¹⁴ *Ibid.*

jeu et de la scène de l'Opéra de Pékin pour en même temps pouvoir casser ses codes et libérer le jeu pour l'adapter à des pièces contemporaines⁴¹⁵.

2.1.g - *L'Avare* de Molière : la découverte du comique classique

C'est en tout cas en s'appuyant aussi sur le style de l'Opéra de Pékin que la Compagnie de la Mouette se confronte à une des pièces classiques du répertoire français : *L'Avare* de Molière. Ce n'est pas par hasard si elle choisit cette pièce. Fait marquant dans la vie théâtrale de Pékin à cette époque, la mise en scène au Théâtre d'Art du Peuple de *L'Avare*, est jouée de façon réaliste, comme c'était d'usage dans le théâtre *huaju*, en traduction chinoise. Gao y a assisté en tant que spectateur. Elle devient l'occasion pour la jeune troupe de travailler sur quelques extraits de la pièce originale en français. Ainsi Gao se souvient de cette première rencontre avec le théâtre de Molière en Chine :

Je ne trouvais pas que la version de *L'Avare* qui avait été jouée officiellement, dans le grand théâtre de Pékin, était du Molière. Ce jeu réaliste était trop lourd. Je n'avais jamais vu Molière monté, à part cette pièce-là, mais d'après ma compréhension, cela devait être une comédie française très légère, très amusante ; on le sent quand on lit la pièce directement en français. C'est pour cela que j'ai cherché à la jouer autrement⁴¹⁶.

Gao propose une approche dramatique qui souligne l'esprit de comédie de la pièce, esprit qui avait été négligé par la mise en scène au Théâtre d'Art du Peuple.

Ce travail va conduire à un spectacle où Gao joue le rôle principal d'Harpagon, l'avare. Il est présenté dans une soirée organisée par sa faculté d'études françaises à l'université, devant un public constitué de professeurs et d'étudiants. Le résultat recherché est atteint : « Notre version faisait rire beaucoup les jeunes et les professeurs venus pour la soirée, c'était amusant, et moi aussi je m'amusais ⁴¹⁷».

Ce qui semble intéressant c'est le positionnement de la jeune troupe par rapport au contexte théâtral dans lequel elle se construit. Elle n'hésite pas à rentrer en résonance avec des événements

⁴¹⁵ Cf. *Gao Xingjian, Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 18 décembre 2017 ; *Gao Xingjian. Les Pièces brûlées ; La Performance et (pas) moi ; L'Acteur neutre ; Le Troisième œil*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 4 octobre 2018.

⁴¹⁶ Cf. *Gao Xingjian, Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

⁴¹⁷ *Ibid.*

du milieu théâtral officiel, en l'occurrence la création de *L'Avare de Molière*, en offrant une proposition artistique anticonformiste dans un climat politique, celui de la Chine maoïste, où l'art et les arts de la scène compris sont très règlementés.

2.1.h - *Le Center-Forward est mort à l'aube de Cuzzani* : vers un jeu antiréaliste

Comme le précise Gao lui-même, au début la jeune troupe n'avait pas l'intention de se limiter à une seule façon de jouer⁴¹⁸. C'est ainsi qu'il évoque leur premier essai de mise en jeu autour de *Oncle Vanja* de Tchekhov selon la méthode de Stanislavski, de même qu'il refuse « la seule expérimentation⁴¹⁹ », lorsqu'il se réfère à la proposition d'un Molière « bien classique⁴²⁰ ».

Néanmoins la lecture des théories de Brecht et Meyerhold associée à l'introduction de certains principes de l'opéra traditionnel chinois a un impact marquant sur leur approche du jeu d'acteur et de la mise en scène : celle-ci devient plus expérimentale, avec par la suite une dimension antiréaliste.

C'est par cela que la troupe choisit de se confronter directement aux théories de Brecht, en mettant en scène la pièce *Le Center-Forward est mort à l'aube* (*El Center-Forward murio al amanecer*, 1956) de l'auteur argentin Augustín Cuzzani (1924-1987), célèbre à l'époque pour son surréalisme et ses positions anticapitalistes. Gao collabore à la mise en scène de cette pièce qui constitue la seule que la jeune troupe crée entièrement comme spectacle. Gao considère que cette création est « très moderne⁴²¹ », en fait la plus moderne parmi les expérimentations menées par sa troupe. Dans la mise en scène de cette pièce le plateau vide est conçu comme espace de jeu, ce qui est déjà un choix très audacieux par rapport au théâtre réaliste officiel chinois⁴²² de l'époque. Pour la Compagnie de la Mouette Gao écrit aussi des pièces, que plus tard, à l'époque de la Révolution culturelle, il brûlera, pour éviter que les autorités chinoises ne s'en emparent. Très active et hors de la ligne imposée par la Ligue de la jeunesse communiste, la Compagnie de la Mouette est bientôt repérée et la Ligue commence à s'intéresser à son travail. Pour éviter de s'attirer des ennuis, Gao et ses camarades cessent leurs expérimentations et la Compagnie se dissout.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 6.

Par rapport à ces premières expériences, Gao garde un jugement ambivalent. D'une part, il les qualifie comme des petites expériences de jeunesse. Il prend ainsi des distances, en essayant de ne pas leur accorder plus d'importance de celle qu'il est possible d'attribuer à une pratique de débutant. D'autre part, il reconnaît que c'est pendant cette période qu'il a commencé à mener ses recherches autour de ses fondamentaux théâtraux : le jeu d'acteur, l'écriture dramatique et la dramaturgie, en posant ainsi les bases de son esthétique théâtrale. La Compagnie de la Mouette a servi de cadre et de stimulation pour accomplir ses premières recherches, en lui permettant de découvrir ses préférences et ses inclinations artistiques. Gao a eu l'occasion de se mettre à l'épreuve face aux conventions et à la normativité politique et artistique qui étaient en vigueur en Chine. Bien que pour des raisons purement esthétiques, c'est-à-dire la non-appréciation du style réaliste à cause de l'ennui que ceci lui procurait, Gao s'écarte et refuse de s'inscrire dans l'esthétique réaliste, qui était celle officielle dans cette époque. Il cherche d'autres styles, d'autres formes, d'autres références dans lesquels puiser ; d'autres praticiens et maîtres auxquels se rapporter, notamment Meyerhold, Brecht, comme nous avons vu précédemment. Il accède aux théories et aux textes de ces artistes de façon clandestine, en rejoignant ainsi la petite communauté pékinoise des praticiens de théâtre, qui partageaient des savoirs et des connaissances par le pouvoir. À travers ces découvertes, son idée et sa vision théâtrale commencent à prendre forme. Une vision qui se pose déjà comme hétérodoxe, d'avant-garde et syncrétique, entre tradition et innovation.

Le performatif se propose comme une dynamique de construction identitaire par opposition. Il relève de deux aspects. D'une part cette expérience comme réaction au niveau esthétique s'inscrit contre le naturalisme. Elle représente en ce sens une expérimentation renouvelée d'une forme qui se détache de l'expérience du réel. Un réel pesant, que le réalisme aiguisait encore. Cette tentative de s'en soustraire doit être comprise comme un désir d'évasion et de construction d'une réalité autre où tous les possibles sont permis. D'autre part, en menant une recherche vers des nouvelles formes de théâtralité, Gao et sa compagnie s'inscrivent dans une démarche contestataire qui leur échappe en partie.

CHAPITRE 2

CONTEXTE HISTORIQUE

La Révolution culturelle, déclenchée par Mao Zedong, avec le soutien de la Bande des quatre⁴²³, dirigée par son épouse Jiang Qing, et des Gardes Rouges, vise alors ceux qui dans la culture, la politique et l'armée sont considérés comme « révisionnistes⁴²⁴ ». Le but est la destruction massive de la « vieille culture », communément indiquée dans le langage maoïste par l'expression les « Quatre Vieilleries » : pensées, coutumes, mœurs et culture anciennes. Elles doivent être toutes substituées par les « Quatre Nouveautés », notion expressément inventée par la propagande. Elles participent à « une nouvelle idéologie, de nouvelles coutumes, de nouvelles habitudes, une nouvelle culture ». Elles sont fondées sur le culte de la personnalité de Mao et de sa pensée⁴²⁵. Celle-ci est incarnée dans le *Petit Livre rouge*⁴²⁶, abécédaire de poche de l'idéologie révolutionnaire, diffusé de façon minutieuse pendant la Révolution culturelle, et imposé en tant que livre d'étude. Chaque chinois est censé le connaître par cœur et le porter toujours avec lui.

En ce qui concerne notamment les domaines de la culture et de l'art, le révisionnisme fait référence à la fois aux positions nostalgiques du passé, valorisant les cultures et les arts traditionnels chinois et aux positions plus ouvertes des courants et des esthétiques considérés comme modernistes occidentaux. L'examen de certains éléments émanant de la position du Parti communiste sur les arts en Chine, me permettra de contextualiser le climat politique et culturel durant les périodes précédant et accompagnant la Révolution culturelle. Cela nous permettra de saisir les conditions dans lesquelles s'est mise en place la pratique d'écriture clandestine de Gao.

⁴²³ La bande des Quatre était formée par quatre dirigeants chinois maoïstes : Jiang Qing (épouse de Mao Zedong), Zhang Chunqiao, Wang Hongwen et Yao Wenyuan.

⁴²⁴ Cf. La Circulaire du 16 mai 1966 qui dénonce tous les révisionnistes présents dans la culture, la politique et l'armée du pays (Marie-Claire Bergère, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 122).

⁴²⁵ Cf. Thierry Wolton, *Histoire Mondiale du Communisme. Tome 2. Les Victimes*, Paris, Grasset, 2015 [ebook].

⁴²⁶ En 1964, le département politique de l'APL (Armée Populaire de Libération), sous initiative de Lin Biao, fait paraître la première édition des *Citations du président Mao*, le célèbre *Petit Livre rouge*. Dans les années suivantes il sera tiré à près d'un milliard d'exemplaires et traduit en plusieurs langues (Marie-Claire Bergère, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, op. cit., p. 115).

2.2.a - L'art selon *le Petit Livre rouge*

Dans le *Petit Livre rouge*, le chapitre XXXII, intitulé « La Culture et l'Art », à partir de quelques citations tirées de différents discours de Mao, la vision d'un art d'État nouveau et prolétarien est dogmatisée :

Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, « une petite roue et une petite vis » du mécanisme général de la révolution⁴²⁷.

La culture révolutionnaire est pour les masses populaires une arme puissante de la révolution. Avant la révolution, elle la prépare idéologiquement ; puis, dans le front général de la révolution, elle constitue un secteur important, indispensable⁴²⁸.

Il faut que nos écrivains et nos artistes s'acquittent de cette tâche, il faut qu'ils abandonnent leur ancienne position et passent graduellement du côté du prolétariat, du côté des ouvriers, des paysans et des soldats, en allant parmi eux, en se jetant au cœur de la lutte pratique, en étudiant le marxisme et la société. C'est seulement ainsi que nous aurons une littérature et un art qui puissent servir réellement les ouvriers, les paysans et les soldats, une littérature et un art authentiquement prolétariens⁴²⁹.

Après avoir parlé de la finalité politique et révolutionnaire de la culture, de la littérature et de l'art, le *Petit Livre rouge* s'intéresse aussi à la question du rapport entre la politique et l'art et à celle du style de l'art :

Néanmoins, n'importe quelle classe, dans n'importe quelle société de classes, met le critère politique à la première place et le critère artistique à la seconde...

Quant à nous, nous exigeons l'unité de la politique et de l'art, l'unité du contenu et de la forme, l'unité d'un contenu politique révolutionnaire et d'une forme artistique aussi parfaite que possible.

⁴²⁷ Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an » (Mai 1942), *Œuvres choisies de Mao Zedong*, tome III, dans *Petit Livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art (document non paginé) <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

⁴²⁸ Mao Zedong, « La Démocratie nouvelle » (Janvier 1940), *Œuvres choisies de Mao Zedong*, tome II, dans *Petit Livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art (document non paginé), <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

⁴²⁹ Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an », *op. cit.*

Les œuvres qui manquent de valeur artistique, quelques avancées qu'elles soient au point de vue politique, restent inefficaces.

C'est pourquoi nous sommes à la fois contre les œuvres d'art exprimant des vues politiques erronées et contre la tendance à produire des œuvres au « style de slogan et d'affiche », où les vues politiques sont justes mais qui manquent de force d'expression artistique⁴³⁰.

Dans les arts, des formes différentes et des styles différents peuvent se développer librement, et dans les sciences, les écoles différentes s'affrontent librement.

Il serait, à notre avis, préjudiciable au développement de l'art et de la science de recourir aux mesures administratives pour imposer tel style ou telle école et interdire tel autre style ou telle autre école⁴³¹.

Les textes de Mao dont le *Petit Livre rouge* a extrait ces citations, et notamment celles indiquées ci-dessus, remontent en majorité au début des années 1940. Il s'agit de textes intitulés *La Démocratie nouvelle* (Janvier 1940) et *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an* (Mai 1942). Le passage le plus récent appartient au discours *De la juste solution des contradictions au sein du peuple*, daté du 27 Février 1957. En définitive, ils sont tous antérieurs à la Révolution culturelle. Bien que s'inscrivant encore dans le cadre d'un art politique révolutionnaire, une certaine liberté de style accordée par le Parti peut sembler apparaître. La situation réelle est bien différente, et même contraire au texte, dans lequel Mao ne souhaite pas l'imposition d'un certain style par des mesures administratives. Cette imposition semble négative pour le développement de l'art. Pourtant, déjà avant la Révolution culturelle, Mao est soucieux de contrôler toute forme d'art, et de facto, d'imposer les règles tant bien sur le contenu que sur la forme et donc le style.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Mao Zedong, « De la juste solution des contradictions au sein du peuple » (27 février 1957), dans *Petit Livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art (document non paginé), <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

2.2.b La réforme du théâtre chinois selon Jiang Qing : les huit pièces modèles

En 1964, pendant un festival de théâtre, l'épouse de Mao Jiang Qing, une ancienne comédienne, prononce un discours sur la révolution de l'Opéra de Pékin. Elle envisage ainsi l'introduction d'un « théâtre modèle », avec un objectif social et pédagogique :

Il faut avoir une confiance inébranlable dans la réalisation d'opéras de Pékin sur des thèmes révolutionnaires contemporains. Il serait inconcevable que les ouvriers, paysans et soldats, créateurs véritables de l'histoire et seuls maîtres de notre pays socialiste dirigé par le Parti communiste, n'aient pas une place prédominante sur la scène⁴³².

Dans les sujets féodaux des pièces classiques de l'Opéra de Pékin et dans les créations que le théâtre moderne porte envers des pièces occidentales bourgeoises, Jiang Qing repère un obstacle à la réalisation d'un théâtre révolutionnaire pédagogique, qui représente « un moyen d'éduquer le peuple⁴³³ » :

Les empereurs, rois, généraux, ministres, damoiseaux, damoiselles et autres génies malfaisants, règnent sur l'opéra, tandis que les compagnies de théâtre moderne, plutôt que de dépeindre les ouvriers, paysans et soldats, montent le plus souvent des pièces « célèbres », « étrangères » ou « à thèmes anciens », tant et si bien que la scène du théâtre moderne est, elle aussi, occupée par les Chinois et les personnages étrangers des époques révolues. [...] Un tel état de choses ne peut protéger notre base économique, il risque, au contraire, d'exercer un rôle de sape sur elle⁴³⁴.

Elle propose deux solutions pour répondre à cette question : d'une part la création d'un Opéra de Pékin à thèmes révolutionnaires contemporains, qui doit refléter la vie réelle au cours des quinze années qui ont suivi la fondation de la République populaire de Chine et créer des types de héros caractéristiques de l'époque actuelle, en peignant surtout des héros révolutionnaires d'avant-garde positifs.

D'autre part, en soutenant ne pas refuser les opéras historiques, elle affirme le besoin d'avoir des opéras historiques révolutionnaires qui décrivent la vie et les luttes du peuple avant la fondation du

⁴³² Jiang Qing, « A propos de la révolution de l'opéra de Pékin », 1964, dans *Le réalisme socialiste - 17ème partie : Jiang Qing sur la révolution de l'opéra de Pékin*, 30 mai 2013 (document non paginé), <http://lesmaterialistes.com/realisme-socialiste-jiang-qing-revolution-opera-pek-in> (consulté le 17 avril 2018).

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

Parti communiste. Pour réaliser cela, Jiang Qing suggère la pratique, déjà courante, de l'arrangement et de la révision des livrets. Le Parti doit intervenir dans le processus de création des nouveaux livrets et dans l'adaptation des livrets d'opéra historiques traditionnels avec un pouvoir à la fois de consultation et de contrôle, dans le but d'assurer la conformité de l'œuvre théâtrale – livret et spectacle – à sa ligne politique. Pour éviter les possibles dérives, Jiang Qing propose encore l'institution de « modèles » pour la production de pièces historiques conformes au « point de vue du matérialisme historique qui puissent, par leur thème ancien, servir l'époque actuelle⁴³⁵ ».

Toutefois, comme le souligne Nicola Savarese :

[...] il ne faut pas considérer que le développement « révolutionnaire » de l'opéra traditionnel est étranger à l'histoire du théâtre chinois : le théâtre en Chine a toujours été le moyen le plus approprié pour la formation de l'imaginaire éthique dans la mentalité populaire et donc [...] chaque pouvoir a toujours exercé plus ou moins directement des formes de contrôle et de censure sur le théâtre et sur les acteurs⁴³⁶.

Le discours programmatique de Jiang Qing, prononcé à la veille de la Révolution culturelle – juste deux ans avant son déclenchement – dans des tons nuancés, paraît laisser encore quelques marges de liberté à la création, tout en mettant l'accent sur la fonction du théâtre comme outil de diffusion de l'idéologie du Parti.

Quand la Révolution culturelle se déclenche, le théâtre devient véritablement une arme puissante de propagande et de lutte politique, dont se servent Mao Zedong et la bande des Quatre, formée – remarquons-le – par des intellectuels, des critiques littéraires, des idéologues, ou bien des artistes de théâtre (comme Jiang Qing). Par ailleurs comme le soutient Nicola Savarese, le théâtre pouvait de toute évidence représenter à l'époque un instrument de propagande puissant, et « irremplaçable », étant donné que la Chine est « un pays dans lequel la population-masse était encore dépourvue de moyens de communication de masse⁴³⁷ ».

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese, op. cit.*, p. 133. Ma traduction du texte italien original : « lo sviluppo "rivoluzionario" dell'opera tradizionale non deve essere considerato un tratto del tutto estraneo alla storia del teatro cinese : il teatro in Cina è sempre stato il mezzo più appropriato alla formazione dell'immaginario etico nella mentalità popolare e quindi [...] ogni potere ha sempre esercitato più o meno direttamente forme di controllo e di censura sul teatro e sugli attori ».

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 135. Ma traduction du texte italien original : « insostituibile, in un paese [la Cina] cui una popolazione-massa era ancora priva di mezzi di comunicazione di massa ».

Dans le but de créer un théâtre idéologique, le Parti réalise un contrôle impitoyable sur les formes théâtrales du point de vue à la fois de leur esthétique et de leur contenu révolutionnaire. Le souhait d'introduire des pièces modèles fut entièrement réalisé, et de façon radicale : huit les pièces modèles qui furent inspirées et révisées selon les nouvelles directives. Celles-ci avaient le droit d'être représentées et transposées parce que conçues expressément pour diffuser le marxisme, le léninisme et la pensée de Mao Zedong, en accomplissant ainsi la fonction pédagogique d'éducation des masses en accord avec « le grand mouvement révolutionnaire⁴³⁸ ».

Comme les souligne Richard Schechner, en mettant en relief une des fonctions de la performance, les opéras modèles produits par Jiang Qing avaient aussi le but de créer « un nouveau genre de communauté basée sur les valeurs du Communisme chinois selon l'interprétation qui en donnait Jiang Qing⁴³⁹ ».

Il s'agit de cinq opéras, *Le Fanal rouge*, *Shajubang*, *Le Port*, *Raid sur le régiment du tigre blanc*, *La Montagne du tigre prise d'assaut* ; deux ballets, *La Fille aux cheveux blancs* (que nous avons déjà évoqué à propos du *yangge* nouveau ou révolutionnaire) et *Le Détachement féminin rouge* ; et la symphonie *Concerto pour piano du Fleuve Jaune*. Le caractère principal de ces pièces modèles, au niveau esthétique, c'était le mélange « des styles des spectacles traditionnels chinois modifiés pour suivre les propositions idéologiques de la Révolution culturelle et des éléments de musique et de mise en scène occidentaux⁴⁴⁰ ».

Dans ce contexte, il n'existait aucun espace pour la création en dehors des « pièces modèles ». Tous les spectacles de théâtre, de musique, de danse, d'opéra, de cinéma, qui avaient existés jusqu'à présent étaient interdits.

2.2.c - Persécution des artistes

Toutes formes et pratiques d'art, en désaccord avec l'art imposé, étaient considérées antirévolutionnaires, réactionnaires et révisionnistes. Le régime ne pouvait pas tolérer l'existence de formes d'art hétérodoxes. Pour décourager leur apparition et leur pratique, le Parti avait mis en

⁴³⁸ Ibid., p. 135. Ma traduction du texte italien original : « il grande movimento rivoluzionario ».

⁴³⁹ Richard Schechner, *Performance Studies* (second edition), *op. cit.*, p. 47. Ma traduction du texte anglais original : « put forward a new kind of community based on the values of Chinese Communism as Jiang interpreted them ».

⁴⁴⁰ Ibid. Ma traduction du texte anglais original : « both traditional Chinese performance styles modified to suit the ideological purposes of the Cultural Revolution and elements of Western music and staging ».

place une politique féroce de répression. L'autocritique ne protégeait pas contre les punitions ou les exécutions. Les artistes accusés d'être révisionnistes étaient torturés et brutalisés psychologiquement et physiquement. Il leur était interdit de pratiquer les arts, parfois les mutilations physiques qui leur étaient infligées leur rendaient cela impossible.

Nicola Savarese éclaircit l'impact de la Révolution culturelle sur le milieu du théâtre chinois :

Le plus grand effet provoqué par la Révolution culturelle sur le théâtre chinois ne fut tant le contrôle idéologique des pièces et des modalités de la représentation, que la destruction systématique et traîtresse de la tradition à travers une attaque très dure faite au milieu théâtral par les Gardes Rouges. Le milieu du théâtre traditionnel chinois souffrit énormément de la Révolution culturelle : la condition des acteurs fut assujettie d'une part à toutes les revendications anti traditionnalistes (et l'art des acteurs ne pouvait qu'être profondément ancré à la tradition) et d'autre part à toutes les interdictions politiques typiques d'une situation de répression et mortification du passé. Toutes les représentations de l'opéra traditionnel furent interdites, les acteurs et écrivains de livrets furent privés de leurs droits les plus élémentaires, obligés à des rituels humiliants d'autocritique, dispersés dans les camps de « rééducation au travail manuel », quand ils n'étaient pas physiquement torturés et éliminés par le fanatisme brutal des Gardes Rouges. Ça a été la pire saison du théâtre chinois⁴⁴¹.

Nombreux sont les acrobates ou les danseurs auxquels on cassa les jambes, les pianistes auxquels on écrasa les doigts, les chanteurs et chanteuses qui furent amenées à perdre leur voix⁴⁴².

Pendant toute la période de la Révolution culturelle, dans ces conditions de violence extrême, Gao cessa d'écrire des pièces de théâtre.

⁴⁴¹ Cf. Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 136. Ma traduction du texte italien original : « Il più grande effetto provocato sul teatro cinese dalla Rivoluzione Culturale non fu tanto quello dell'obbligo ideologico nei testi e nei modi della rappresentazione, quanto la distruzione sistematica e proditoria della tradizione attraverso un durissimo attacco mosso all'ambiente teatrale dalle Guardie Rosse. L'ambiente del teatro tradizionale cinese soffrì moltissimo la Rivoluzione Culturale : la condizione degli attori andò soggetta da un lato a tutte le rivendicazioni antitradizionaliste (e l'arte degli attori non poteva che essere profondamente ancorata alla tradizione) e dall'altro a tutte le interdizioni politiche tipiche di una situazione di repressione e mortificazione del passato. Furono così proibite tutte le rappresentazioni dell'opera tradizionale, gli attori e gli scrittori di libretti furono privati dei loro diritti più elementari, costretti a umilianti rituali di autocritica, dispersi nei campi di "riabilitazione al lavoro manuale", quando non fisicamente seviziati ed eliminati dal fanatismo brutale delle Guardie Rosse. È stata la più brutta stagione del teatro cinese ».

⁴⁴² Thierry Wolton, *op.cit.*

CHAPITRE 3

PERFORMER L'INTERDIT

Quand il avait mal, la nuit, il hurlait qu'il allait mettre le feu pour tout brûler⁴⁴³.

Bien que de courte durée, l'expérience avec la Compagnie de la Mouette met en branle chez Gao un processus d'écriture théâtrale. Parmi les différents champs de la pratique, c'est principalement pour la dramaturgie et ses potentialités par rapport au jeu de l'acteur qu'il se passionne. On peut s'interroger : comment cette pratique va-t-elle se développer après ses années universitaires dans le contexte culturel et politique de la Chine de l'époque ? Gao peut-il continuer à être dramaturge alors même qu'il a déjà pris position et que ses premières recherches s'orientaient déjà dans une direction contraire au réalisme socialiste ? Jusqu'à l'avènement au pouvoir de Deng Xiaoping (1978), après la mort de Mao Zedong, Gao est obligé de pratiquer une écriture clandestine. Nous avons distingué la période avant la Révolution culturelle et celle pendant la Révolution culturelle, où Gao est renvoyé à la campagne pour subir la rééducation (1970-1975). Craignant pour sa vie, Gao brûle toutes ses œuvres écrites pendant cette période.

Ces gestes s'inscrivent en fait dans une pulsion vitale pour Gao, dont l'extériorisation la plus prenante sur le plan existentiel est constituée par l'exil en France. Sur le plan dramatique on peut repérer cette même pulsion vitale dans la poétique de la *fuite*, comme nous la retrouvons exprimée dans sa pièce homonyme *La Fuite* (1989) ainsi que dans différents de ses essais. Nous nous intéresserons tout d'abord au sujet des pièces de théâtre écrites jusqu'à la Révolution culturelle et leur destruction. Nous questionnerons l'idée de disparition et l'image des « pièces-fantômes ». Ensuite, nous aborderons la pratique de l'écriture clandestine que Gao met en place pendant la période de la rééducation culturelle, en prêtant attention notamment aux stratagèmes qu'il invente pour cacher ses manuscrits. Nous souhaitons démontrer qu'il existe dans cette pratique un aspect rituel et performatif relevant de la performativité du quotidien.

⁴⁴³ Gao Xingjian, « Au bord de la vie », *op. cit.*, p. 72.

2.3.a - Écrire en clandestinité et brûler (1)

Le plissement possède en puissance tous ces souvenirs de formes comme la page blanche a en mémoire des vers non encore écrits. Le plissement agit comme un palimpseste qui est en même temps une puissance à venir — le parchemin est effacé pour laisser place à de nouvelles écritures —, mais aussi un acte mémoriel — les nouvelles écritures sont des réminiscences d'écritures anciennes⁴⁴⁴.

—Alain Milon

L'arrêt de la Compagnie de la Mouette n'empêche pas Gao de continuer à mener ses recherches dans le domaine théâtral ni d'écrire des pièces qui demeurent clandestines. Durant la période où il est étudiant et l'avènement de la Révolution culturelle en 1966, il écrit dix pièces et plusieurs sketches courts. Si nous voulions nous appuyer sur un corpus de documents existants, la recherche concernant cette période s'arrêterait de fait parce que nous n'y avons pas accès. D'ailleurs, ainsi formulée, cette indication est celle que Gao diffuse pendant les entretiens. C'est celle aussi qui paraît dans nombre d'études consacrées à son œuvre. Car, toutes ses pièces de cette période ont disparu. Il n'en reste aucune trace. Comme nous verrons plus en détail ensuite, Gao les a brûlées quand la Révolution culturelle a débuté. Elles n'ont jamais été publiées ni n'ont été mises en scènes. Seuls quelques uns de ses amis de confiance, dans le milieu théâtral, ont pu les lire.

En accordant une importance fondatrice à cette période nous avons souhaité questionner davantage Gao, en tentant d'extraire de ce passé quelques éléments supplémentaires.

D'une part nous considérons que cette période a été formatrice pour l'esthétique et la pratique d'écriture et scénique successives. D'autre part une performativité émerge dans la construction d'un espace de liberté. Celui-ci est réel : le geste d'écriture clandestine s'inscrit dans la réalité et la modifie. Il est également fictionnel : Gao choisit d'écrire sur des sujets dramatiques liés à la thématique de la liberté. Quant à l'absence d'un récit organique et exhaustif sur le sujet des pièces disparues, il est évident que le temps a fait son œuvre, en engloutissant dans l'oubli les souvenirs de la plupart des sujets, du style et même du titre de ces textes. Il est pourtant irréfutable que cette raréfaction des informations ne dépend pas que de l'oubli. L'auteur a manifesté par moments une résistance à mes questionnements, se retranchant derrière le constat qu'il n'avait rien de plus à

⁴⁴⁴ Alain Milon, *Mémoire de plis*, dans Pascale Weber, *Mémoires et identités*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 155.

dire, car c'était du passé. Nous pouvons comprendre la réticence de l'auteur et le refus de se soumettre à l'exercice de fouille mémorielle – peut-être impudique de notre part et probablement douloureux pour lui – exercice auquel nos questions le poussaient pour déterrer de son passé le souvenir de ses pièces qui depuis longtemps n'existent plus. Mais, enfin, de petites brèches se sont ouvertes dans ce passé méconnu⁴⁴⁵.

Il n'a pas été possible de reconstituer le souvenir de toutes ses œuvres. Néanmoins, les traces de certaines d'entre elles ont pu resurgir. Les sujets qu'elles abordent et les genres formels dans lesquels elles s'inscrivent, à mon sens, sont indicatifs d'un positionnement de rupture avant-gardiste de Gao avec le cadre culturel de la Chine de l'époque. Parmi ces pièces disparues, il y a notamment de « grands spectacles⁴⁴⁶ » et également deux œuvres qui abordent des sujets historiques, portant sur le passé de la Chine et sur la période contemporaine, avec un regard qui se penche au-delà des frontières chinoises.

La pièce historique Paysans

Parmi les grands spectacles, on compte une pièce historique en cinq actes intitulée *Paysans* (*Nongming*), dont le sujet évoque la rébellion des Taiping, insurrection paysanne qui s'est déclenchée dans le sud et le centre de la Chine à l'époque de la dernière dynastie Ching⁴⁴⁷, entre 1851 et 1864⁴⁴⁸. Émerge pendant cette période sa passion en ce qui concerne les sujets historiques qui, plus tard, deviendront sources d'inspiration pour certaines de ses pièces, notamment *La Fuite* et *La Neige en août*.

Paysans est une longue pièce, composée selon le modèle classique de la tragédie shakespearienne.

À l'égard de son intérêt pour la rébellion des Taiping comme sujet théâtral, Gao s'explique ainsi :

⁴⁴⁵ Au sujet des pièces disparues, j'ai questionné Gao à plusieurs occasions, notamment dans le cadre des entretiens du 13 juillet 2017 et du 4 octobre 2018. Comme on peut remarquer, dans le premier entretien, parmi ses dix pièces disparues, Gao ne se souvenait ou ne relatait que de *Paysans*. Il ne voulait pas s'attarder davantage sur ce sujet, car ces pièces n'existaient plus. Dans l'entretien du 4 octobre 2018, nous sommes revenus sur les pièces disparues. Gao, entre résistance et une certaine joie, s'exprime au sujet de deux autres pièces dont il s'était entretenu souvenu, et dont il avait décidé de me parler.

⁴⁴⁶ Cf. *Gao Xingjian, Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

⁴⁴⁷ La dynastie Ching est la dernière dynastie impériale qui a régné en Chine, de 1644 à 1912. Elle fut renversée par la révolution Xinhai, qui instaura la République de Chine.

⁴⁴⁸ Cette insurrection paysanne est connue comme la rébellion des Taiping, depuis le nom que les rebelles avaient donné au royaume qu'ils avaient fondé dans la Chine du Sud et en Chine Centrale, le *Taiping Tianguo* (Royaume Céleste de la Grande Paix). Cf. Pierre-Étienne Will, « L'ère des rébellions et la modernisation avortée », dans Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco, Jürgen Domes [dirs.], *La Chine au XX^e siècle, d'une révolution à l'autre, 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, p. 45-83.

Mon choix de transposer la révolte des Taiping au théâtre s'explique par le fait qu'il s'agit d'un sujet dramatiquement très intéressant, plus cruel et violent que beaucoup de pièces de Shakespeare. Comme dans celles-ci, j'avais repris la répartition en cinq actes. Chaque acte était déjà un cahier manuscrit entier⁴⁴⁹.

Avec *Paysans*, Gao élabore une version de la rébellion des Taiping qui va à l'encontre de l'histoire officielle prônée par le régime de la Chine communiste. Les interprétations officielles identifient dans cette révolte une anticipation de la révolution communiste qui conduira ensuite à la chute de l'Empire avec l'instauration de la République de la Chine (1912-1949) et, plus tard, à la création de la République populaire de Chine (de 1949 jusqu'à nos jours en Chine continentale). Après un travail de recherche qui s'appuie sur une pluralité de documents de l'époque, Gao avance dans sa pièce une autre interprétation de cette insurrection, dont il propose une reconstitution :

Ma pièce *Paysans* n'était pas du tout correcte politiquement. J'y défendais une autre version que celle prônée par l'histoire officielle. La réalité était très différente. La véritable histoire, dont j'ai pu prendre connaissance car j'ai lu une large documentation, n'était pas celle transmise par l'interprétation officielle, soumise au marxisme révolutionnaire. L'insurrection paysanne des Taiping avait été une guerre très cruelle, menée de l'intérieur par des chefs assoiffés de pouvoir. Elle a été marquée par de nombreux complots, par d'innombrables assassinats. Elle a été très dure, très violente⁴⁵⁰.

La modernité chinoise doit être attribuée à l'installation, même brutale et irréversible, dans son paysage politique, social, culturel et politique, « du fait occidental⁴⁵¹ » à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Comme remarque Pierre-Étienne Will cependant, la modernité chinoise a parmi ses événements fondateurs des éléments endogènes qui tiennent de la tradition et présentent des aspects incontestablement nouveaux⁴⁵². Au même titre que les guerres de l'Opium et les premiers traités, la rébellion des Taiping peut être considérée comme un événement fondateur. Les historiens chinois nationalistes et communistes, concordent dans le fait de qualifier la rébellion des Taiping de « révolution⁴⁵³ », nonobstant plusieurs de ses aspects traditionnels et archaïques. L'épisode de la rébellion des Taiping est « perçu comme ouvrant la série de cataclysmes sociaux dont est issue la nation chinoise moderne⁴⁵⁴ ».

⁴⁴⁹ Cf. Gao Xingjian, *Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Pierre-Étienne Will, « L'ère des rébellions et la modernisation avortée », *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

À l'origine de la rébellion des Taiping se trouve Hong Xiuquan (1814-1864), un Hakka né près de Canton. Il est un lettré frustré, ayant échoué plusieurs fois aux examens. Les circonstances qui déterminent toutefois son destin sont liées à la présence européenne autour de Canton. En 1836, il découvre le texte *Les Paroles de bien pour exhorter le monde (Quanshi liangyan)*, que lui a donné un missionnaire qui vit dans sa région. Il s'agit d'une brochure, rédigée par un converti chinois. Y sont présentés les principes d'une sorte de fondamentalisme protestant qui se structure autour « des notions de pêché, de damnation et d'omnipotence divine, et où apparaît l'idée d'un royaume céleste (*tianguo*), incluant la congrégation des fidèles sur terre⁴⁵⁵ ». Ceux-ci constituent certains éléments de la théologie Taiping comme elle sera développée autour de 1850. Grâce au prosélytisme dans lequel Hong Xiuquan s'engage dans la région, bientôt son message enflamme les communautés des Hakka du Guangxi, qui, en 1850 se rebellent contre la dynastie des Qing. L'année suivante ils fondent le Royaume céleste de la Grande Paix (*Taiping Tianguo*). S'ensuit une guerre atroce, « cruelle » – comme Gao la définit – qui durera jusqu'à 1864, et qui sera gagnée pas les Qing grâce notamment à l'aide qu'ils recevront de la part des Occidentaux, des Anglais en particuliers⁴⁵⁶. Il faut remarquer que parmi les villes occupées par les Taiping, figure celle de Nankin, dont ils font leur capitale en la nommant *Tianjing* (Capitale Céleste). La famille de Gao s'installe à Nankin à partir de la fondation de la République populaire de Chine en 1949. Gao y fréquente le lycée. Cette occurrence peut aussi expliquer l'attention particulière que Gao porte à l'égard de l'épisode de la rébellion des Taiping. La vision de la société que les Taiping veulent bâtir paraît présenter des caractères fondés sur des notions d'égalité vis-à-vis de la propriété de la terre, des rapports entre hommes et femmes, comme on peut déduire de la synthèse qu'en donne Pierre-Étienne Will :

On ne compte pas les attitudes et les initiatives novatrices, voire iconoclastes, adoptées par les Taiping : leur programme d'abolition de la propriété et de la redistribution égale des terres (qui rejoignait à vrai dire une vieille tradition utopique chinoise), mais aussi, pour un temps, l'intérêt spontané, et non forcé par les canonnières, pour la modernité occidentale, l'hostilité au système familial traditionnel, un certain féminisme – à tout le moins l'accès égal des femmes à la terre, au travail et au combat –, l'abandon de la notion classique de mandat céleste en faveur d'une légitimité conférée par le Dieu des chrétiens, un côté « révolution culturelle » dans le traitement des représentations figurées ou de la religion populaire qu'on retrouvera dans maints épisodes ultérieurs⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 46-47.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 45-46.

L'analyse de Pierre-Étienne Will paraît rejoindre celle de Gao par rapport à l'extrême violence de l'épisode de la rébellion des Taiping, lorsqu'il souligne « l'engrenage de violence, tant révolutionnaire que répressive enclenché par l'événement, l'incommunicabilité entre deux camps idéologiquement opposés comme jamais rebelles et loyalistes ne l'avaient été jusqu'alors⁴⁵⁸ ».

Ce que nous pouvons retenir du choix de Gao pour cet épisode sanglant de l'histoire chinoise, est l'attitude que ce choix manifeste. L'auteur n'hésite pas à s'engager dans des thématiques politiques sensibles, avec un regard acéré face à l'historicisme idéologisé. En questionnant l'histoire, il interroge son interprétation ou bien sa manipulation. Il dénonce le fait que l'histoire n'est jamais objective, mais une narration recomposée à posteriori en fonction d'un certain point de vue, souvent idéologique. Le théâtre, qui est par sa nature fictif, permet à Gao de documenter et recomposer par un processus de dramatisation des éléments de l'histoire en lui faisant parler « une autre vérité » que celle orthodoxe établie par le Parti communiste.

Entre Afrique et Russie : pièces de liberté

Cette prédilection de Gao pour des sujets politiques se manifeste dans deux autres pièces. Elles s'intéressent à des événements internationaux majeurs des années 1950 et 1960 : les mouvements de décolonisation en Afrique⁴⁵⁹ et le processus de déstalinisation opéré par Khrouchtchev⁴⁶⁰ en

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁵⁹ « Il n'est pas aisé de procéder à une périodisation pertinente de la décolonisation africaine, qui, de l'Indépendance du Ghana en 1957 à celle de la Namibie en 1990, s'étend sur un tiers de siècle. En schématisant beaucoup, on retiendra trois phases.

La première couvre les années 1957-1960. Par son ampleur (une vingtaine d'États accède à l'indépendance) comme par son caractère négocié et relativement pacifique, elle laisse bien augurer la transition coloniale à la souveraineté. C'est la Gold Coast qui donne le signal de l'émancipation, possession la plus riche et la plus évoluée de l'Afrique occidentale britannique. [...] Elle accélère la revendication séparatiste de la Guinée française [...] et précipite au Congo belge la formation du Mouvement national congolais [...] principal bénéficiaire [...] d'une indépendance accordée [...] le 30 juin 1960. [...] Entre juin et octobre 1960, douze anciennes colonies [françaises] (y compris Madagascar) et deux territoires sous tutelle du Togo et du Cameroun accèdent à l'indépendance et signent des accords de coopération qui vont durablement les arrimer au pré carré français.

Une deuxième phase s'étend de 1960 à 1965, dominée par la décolonisation hésitante des possessions britanniques en Afrique occidentale (Nigeria), orientale (Tanganyka, Kenya, Ouganda) et centrale (Rhodésies) » [Bernard Droz, « Regards sur la décolonisation de l'Afrique Noire », *Labyrinthe*, 16 | 2003, mis en ligne le 06 juin 2008, p. 9-18, <http://journals.openedition.org/labyrinthe/306> (consulté le 07 octobre 2019)]. Nous n'abordons pas la troisième phase car elle suit la période dans laquelle Gao écrit sa pièce consacrée à la décolonisation africaine.

⁴⁶⁰ Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev (1894-1971) a été le Premier secrétaire du Comité Central du Parti communiste de l'Union Soviétique (1953-1964) succédant à Joseph Staline (1878-1953) et le Président du Conseil des ministres de l'URSS (1958-1964). Il a contribué au processus de déstalinisation, mettant en place des réformes réputées relativement libérales en politique intérieure.

On considère que la déstalinisation commence officiellement avec la divulgation de la part de Khrouchtchev de son *Rapport secret sur le culte de la personnalité* – nommé ensuite *Le rapport Khrouchtchev* – le 24 février 1956 à la fin du XX^e congrès du Parti dont il était secrétaire. Dans ce rapport Khrouchtchev remettait en cause le culte de la personnalité

Union Soviétique. Après la deuxième guerre mondiale, le Continent Africain commence à être traversé par des mouvements qui demandent l'indépendance des États africains, soumis jusqu'alors à l'Empire Britannique, à la France, à la Belgique, « aux bastions blancs » (Afrique du Sud, Rhodésie du Sud, Portugal)⁴⁶¹. Entre 1957 et 1965 s'instaure ainsi un processus d'émancipation qui mène à l'indépendance des anciennes colonies de l'Empire britannique, de la France et de la Belgique⁴⁶², le premier état à avoir obtenu l'indépendance étant le Ghana.

La Chine, à cette époque, n'entretient pas de relation avec l'Occident. Les informations de ce qui se passe au-delà des frontières du continent chinois ne circulent pas, sauf dans des cercles privilégiés. Gao, grâce à son statut de traducteur du français pour la revue *Chine en construction* (puis *China au présent*), a la possibilité d'accéder à des informations sur cette immense vague de libération qui affranchit l'un après l'autre une grande majorité des États africains. La décolonisation concerne notamment la France et ses colonies de l'Afrique Occidentale Française et de l'Afrique Équatoriale Française. Sénégal, Guinée Française, Côte d'Ivoire, Benin, Cameroun, Congo : ce sont tous d'anciennes colonies de la France qui acquièrent l'autonomie entre 1958 et 1960. Gao est enthousiasmé par ce phénomène et il décide d'en faire un sujet d'une de ses pièces qui écrit clandestinement. Il se souvient ainsi de son intérêt pour la question africaine :

Parmi les dix pièces que j'ai brûlées il y un opéra qui a pour sujet l'Afrique. C'était le moment de l'émancipation du continent africain. [...] À l'époque, il n'y avait pas de relations entre la Chine et l'Occident. Mais comme j'étais interprète et traducteur, j'avais beaucoup de correspondants et je pouvais accéder à des courriers venant de l'Afrique. J'ai commencé ainsi à m'y intéresser. J'ai aussi intégré des lectures de différents ouvrages consacrés au continent africain. J'ai écrit un opéra sur l'Afrique, consacré à ce moment de libération. Il s'agissait d'un éloge de la libération des Africains⁴⁶³.

Il ne s'agit donc pas d'une pièce théâtrale, mais d'un opéra, que Gao compose selon le modèle des opéras occidentaux et non selon le modèle de l'opéra de Pékin⁴⁶⁴.

de Staline et dénonçait les déportations massives et les arrestations arbitraires des communistes accusés injustement d'être des ennemis du peuple. Ce rapport, qui devait rester secret, selon le souhait de Khrouchtchev, fut divulgué en Occident, dans les pays de l'Europe de l'Est, et en Chine au cours de 1956. Suite au processus de déstalinisation, qui provoque la remise en cause des certains fondements du marxisme-léninisme, la Chine rompt avec l'Union Soviétique au début des années 1960. Mao Zedong choisit ainsi une position antirévissionniste.

⁴⁶¹ Cf. Bernard Droz, « Regards sur la décolonisation de l'Afrique Noire », *op. cit.*, p. 14.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶³ Gao Xingjian, (*Autour des pièces disparues*), entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 04 octobre 2018.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

Le choix de cette forme est influencé par l'imaginaire sur l'Afrique nourri par certaines lectures que Gao fait à ce moment-là : « Après avoir lu des livres sur l'art primitif africain, je pensais que le chant était très important en Afrique. C'est pourquoi j'ai choisi d'écrire un opéra⁴⁶⁵ ».

Nous retrouvons déjà à l'œuvre un des principes qui animent sa notion de l'écriture théâtrale, telle que Gao la formulera : la forme doit suivre le sujet abordé.

Pour cet opéra, Gao a déjà composé les paroles et les chants. Il manque encore la musique⁴⁶⁶. Comme Gao n'est pas musicien, la composition musicale demande l'intervention d'un compositeur. Pour ce faire, Gao est obligé de présenter son œuvre à l'extérieur du cercle de ses amis de confiance. Mais cela l'expose au danger face au Parti communiste.

De la même époque date la pièce disparue que Gao consacre au processus de déstalinisation en Union Soviétique. « Cette pièce était sur l'époque de Khrouchtchev. Parce qu'après Staline, il y a eu une certaine libération de l'Union Soviétique⁴⁶⁷ », explique Gao.

L'avènement de Khrouchtchev comme guide de l'Union Soviétique en 1953 produit effectivement un relatif adoucissement du climat politique après la dictature totalitaire de Staline.

À travers son *Rapport secret sur le culte de la personnalité*, le nouveau chef de l'Union Soviétique critique ouvertement la conduite de Staline, et son culte du surhomme. Il dénonce également les déportations massives et injustes des hommes et des femmes accusés d'être des « ennemis du peuple » dans les goulags. Ce rapport, qui est divulgué malgré l'intention de Khrouchtchev de le garder secret, n'est pas sans conséquence sur les relations internationales que l'Union Soviétique entretient avec les Pays du bloc socialiste. La République populaire de Chine au début des années 1960 rompt les relations avec la Russie. Mao Zedong adopte une position antirévionniste. Il ne veut pas remettre en question les fondements du marxisme-léninisme ni instaurer un processus de déstalinisation en Chine. La pratique russe des goulags trouve son homologue dans celle des *laogai* chinois. Même dans ce cas, son travail de traducteur permet à Gao de connaître ces informations au sujet des changements en Union Soviétique, autrement tenues en grande partie secrets :

À cette époque je pouvais lire *Littérature Soviétique*, une revue qui publiait de la littérature soviétique traduite en français. Grâce à cette lecture et à celle d'autres revues en français, j'étais au courant de ce qui se passait en Union Soviétique après la mort de Staline. Je connaissais le Rapport de Khrouchtchev contre Staline. C'était un rapport discret. En Chine il était impossible de le trouver, car il était interdit. Il

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

n'existait même pas de publications de référence. À part au sommet du Parti communiste, on ne pouvait savoir ce que disait Khrouchtchev. Moi, je le savais car je pouvais accéder à des informations venant de la France. Il y avait beaucoup de référence à Khrouchtchev, on parlait de la déstalinisation, d'une libéralisation qui était en train de se faire en Union Soviétique⁴⁶⁸.

La forme que Gao choisit pour cette pièce sur le processus de déstalinisation est celle du théâtre parlé, sans chant ni danse⁴⁶⁹.

Ne pouvant pas avoir accès à ces pièces, nous ne sommes pas en mesure de vérifier ou d'évaluer le traitement que Gao a réalisé au niveau dramatique pour ces deux événements ; nous savons simplement l'impact des traditions tribales africaines, leurs cultures du chant et de la danse, qui ont stimulé l'imaginaire de Gao et l'ont poussé vers l'écriture d'un opéra, tandis que le processus de libéralisation en Union Soviétique lui a inspiré une pièce de théâtre parlé. Son amour pour Tchekhov a-t-il joué un rôle pour ce choix ? Ses premières expériences de théâtre expérimental au sein de la Compagnie de la Mouette nous amènent toutefois à penser que même pour cette pièce Gao envisageait une approche antiréaliste.

En s'en tenant aux éléments que nous connaissons, les sujets des pièces et la motivation de leur choix nous semblent significatifs et relèvent de plusieurs raisons.

Les rapports et informations auxquels Gao a accès par ses différents emplois constituent une sorte de « contre » échos par rapport à la situation politique en Chine, où le Parti communiste exerce un contrôle fort sur les libertés individuelles. Aborder de tels sujets n'était pas vraiment acceptable, voire admissible, même au seul niveau théâtral, domaine où la thématique comme le style étaient soumis à des règles précises par le Parti communiste. À ce propos, Deng Zhiyi, à qui Gao avait fait lire sa pièce sur l'Union Soviétique, lui avait déconseillé de la rendre publique. Gao s'en souvient ainsi :

C'est mon ami directeur du Théâtre d'Art de la Jeunesse, qui avait fait ses études à Moscou et connaissait très bien ce pays, qui m'a mis en garde. Après avoir lu ma pièce, il était enthousiaste. Cependant il m'a dit : « Ton texte m'a beaucoup touché, mais attention ! C'est dangereux ce que tu m'as montré. Tu ne peux pas le montrer à d'autres personnes, ce serait catastrophique ! »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Gao Xingjian, *Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

⁴⁶⁹ Gao Xingjian, *Les Pièces brûlées ; La Performance et (pas) moi ; L'Acteur neutre ; Le Troisième œil*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 04 octobre 2018.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

D'ailleurs, surtout vis-à-vis de la politique désormais hostile de la Chine envers l'Union Soviétique, le choix de Gao se montre particulièrement audacieux, et extrêmement dangereux. Mais dans sa clandestinité d'écrivain, la possibilité de rêver et d'écrire en toute liberté est pour Gao irrésistible. En effet, pour l'opéra sur l'Afrique, ainsi que pour la pièce de théâtre parlé sur l'Union Soviétique, ce qui retient son intérêt est un certain esprit de libération qui rapproche ces deux événements. « Le processus de libération m'intéressait, le fait que le peuple puisse "se libérer". Bien évidemment, il s'agissait de mon interprétation personnelle à partir des éléments que je connaissais. On ne sait pas si c'était réellement ainsi⁴⁷¹ », précise Gao.

Ces pièces démontrent l'intérêt que l'auteur portait à la situation globale du monde, en choisissant d'aborder des sujets politiques et culturels qui concernent des pays étrangers. À ce propos, Gao confirme qu'il était « tellement international déjà à cette époque⁴⁷² ». Avec un regard sur ces premières pièces disparues, il souligne cette ouverture et soif de « monde » qui l'amèneront ensuite non seulement à quitter la Chine – pour de raisons politiques – mais aussi à se définir comme un citoyen du monde, en reconnaissant dans la culture et l'art sa seule véritable patrie.

2.3.b - Écrire, créer un espace de liberté ?

Comme il n'était pas envisageable de diffuser ces pièces, Gao continua à les cacher. Une question nous paraît s'imposer. Pourquoi Gao continuait-il à écrire des œuvres sur des sujets et dans un style qui n'étaient pas conformes à ceux acceptés par le Parti communiste ? Une telle orientation l'exposait en effet au danger et le condamnait à « ne pas montrer » ses œuvres.

Par le fait de ne pas montrer, et donc de ne pas diffuser ses œuvres, Gao en réalité pratique l'autocensure. Cette même catégorie de l'autocensure préventive est notable dans sa décision de dissoudre sa compagnie du théâtre avant d'être bridé par la Ligue de la jeunesse communiste.

Dans les conditions de censure et de répression des libertés individuelles et de contrôle de l'expression artistique, comme celles exercées en Chine à cette époque, Gao construit des univers théâtraux antagonistes par rapport à la condition politique et existentielle dont il fait l'expérience au quotidien. Même si nous ne connaissons pas les différentes pièces que Gao a écrites dans cette période, les trois sujets politiques qu'il évoque (rébellion des Taiping, décolonisation en Afrique,

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

déstalinisation en Union Soviétique), auxquels fait échos le récit de l'avis de Deng Zhiyi, témoignent d'une résistance et d'un engagement souterrain de l'auteur vis-à-vis du pouvoir répressif.

Gao rêve de rébellion, d'affranchissement, de reconquête de la liberté face à des pouvoirs politiques identifiés comme violents et oppressifs pour l'individu. En l'occurrence, dans ses pièces, les oppresseurs s'identifient avec les différents chefs de mouvement des Taiping ainsi que les Qing, avec les colonisateurs européens et le dictateur Staline. À différents degrés, tous jouent le rôle de remplaçants vis-à-vis de Mao Zedong et de son régime totalitaire. À travers ses œuvres Gao paraît façonner une réalité à mesure de ses aspirations et de ses nécessités. Il peut à la fois exprimer son élan envers une société dans laquelle l'individu s'affranchit d'un pouvoir politique contraignant et, sur le plan artistique, expérimenter des formes dramatiques en dehors du réalisme socialiste d'état. Il n'est pas en soi étrange pour un artiste de mettre au centre de ses propres œuvres les thèmes de la révolte et de l'affranchissement par rapport à des situations considérées comme injustes et violentes. Nombre d'artistes dans toutes les époques l'ont fait. L'histoire des arts est parsemée d'œuvres de revendication en ce sens. Néanmoins, il me semble intéressant de questionner davantage le choix de ces sujets en relation avec le geste spécifique d'écriture clandestine car, à mon sens, ce choix et ce geste, mis en lien, sont porteurs d'une valeur performative.

Comme nous l'avons vu précédemment, le choix de Gao était habité par l'esprit de liberté qu'il reconnaissait dans ces événements politiques. Ces œuvres ayant disparu, nous ne sommes pas en mesure de savoir comment Gao a traité exactement ces sujets.

Dans quelle perspective a été abordé le processus de la déstalinisation sous Khrouchtchev ? Quels événements étaient-ils représentés dans l'opéra portant sur la décolonisation des peuples africains ? De quel point de vue ? De la part de quels personnages ? Cependant, avec, sans aucun doute, un certain vertige que nous procure ce manque des documents, les quelques éléments que nous possédons, grâce au témoignage de Gao, nous permettent de poser d'autres questions que nous considérons comme légitimes. Il est possible en particulier de nous demander d'abord, comment mettre en perspective les sujets politiques de ces pièces de jeunesse dans le cadre de son positionnement à propos de l'implication du politique dans la littérature. À mon sens, cela nous permettra d'éclairer la valeur performative de l'écriture clandestine et des sujets politiques de certaines pièces disparues. C'est ce que nous aborderons dans la dernière partie de cette thèse.

Ce qui me paraît intéressant ce n'est pas tant la valeur de revendication de ces œuvres de jeunesse, mais le geste d'écrire sur ces sujets spécifiques. Comme nous l'avons remarqué précédemment, Gao pratique à leur égard l'autocensure : elles sont écrites, mais elles sont vouées probablement

dès le premier geste d'écriture à ne pas être ni mises en scène, ni publiées. Elles ne peuvent que rester clandestines et demeurer secrètes, voire inconnues pour autrui. La revendication, s'il y en a une, dans ce cas-là n'est pas orientée vers l'extérieur. Elle demeure aussi intime et secrète. Pourtant, le geste d'écrire sur ces sujets prend une importance marquante dans une perspective performative.

À propos de la signification de l'acte de « performer », Richard Schechner explique : « L'un des sens de "performer" (accomplir) est de faire les choses selon un plan ou un scénario particulier⁴⁷³ ». « Performer », en ce sens, constitue une lecture de la réalité d'un certain point de vue. Mais interpréter la réalité, implique également la créer. La performance, dans cette perspective affère à la construction de la réalité et de l'identité/des identités.

Dans son monde secret et clandestin, Gao Xingjian, mêlant les réalités historiques à son imaginaire, crée des œuvres théâtrales qui ne sont pas juste des rêves de liberté, elles créent un espace de liberté. Elles lui offrent ainsi un rempart contre une réalité qu'il identifie comme violente et répressive – celle qu'il endure au quotidien et qui l'entoure. Par ses pièces, et son geste d'écriture, Gao « performe » sa réalité, « performe son réel ». Le geste d'écrire crée une réalité parallèle, celle de Gao qui écrit ses pièces et celle fictives de ses pièces, plus réconfortante, dans lesquelles l'espoir d'une issue est possible. Paradoxalement, dans l'ombre, Gao cultive la lumière.

La brûlure

Paysans, ainsi que la pièce sur l'Union Soviétique et l'opéra sur l'Afrique ne furent jamais créés ni publiés. Et ce fut le cas également pour les sept autres pièces et les sketches courts écrits avant la Révolution culturelle. À l'avènement de la Révolution culturelle, Gao brûla toutes ces pièces. Il détruisit également un roman inachevé ainsi qu'un long et des courts poèmes, des essais esthétiques, son journal intime, c'est-à-dire toute son œuvre littéraire et personnelle. Ces œuvres ont à tout jamais disparu. Selon Gao, le contenu et la forme de ces pièces n'étaient pas conformes aux diktats esthétiques et politiques du gouvernement de Mao Zedong. Gao craignait pour sa vie et pour sa liberté dans l'éventualité où ses écrits seraient tombés dans les mains des autorités⁴⁷⁴. Pour

⁴⁷³ Richard Schechner, *Performance Studies* (second edition), *op. cit.*, p. 42. Ma traduction du texte anglais original : « One of the meaning of "to perform" is to get things done according to a particular plan or scenario ».

⁴⁷⁴ À l'époque, Gao Xingjian partageait sa chambre avec un copain beaucoup plus âgé. En raison de son appartenance politique au Front Nationaliste et à la Ligue de la jeunesse communiste, son copain est accusé d'être un contre-révolutionnaire. Gao Xingjian craigne alors une inspection de son domicile, qui est déjà surveillé à cause de son

cette raison, il s'est senti contraint de les détruire. Comme il l'indique, c'est « une valise de presque trente-cinq kilos de manuscrits, c'est-à-dire plus d'une dizaine d'années d'écriture et de vie⁴⁷⁵ » qu'il a brûlé. Ce « travail » de destruction l'engagea toutes les nuits, pendant une semaine, jusqu'à ce que tout disparaisse :

On doit brûler discrètement, sans être aperçu par les voisins. On commence à minuit, quand tout le monde, en hiver, est endormi. Avec un petit four. À côté il y a un pot avec de l'eau. Je brûle les manuscrits et après, les cendres, je les mets dans l'eau. Je continue jusqu'au petit matin. Ensuite, je sors les cendres, mélangées avec les poubelles, alors qui passent inaperçues. J'ai mis une semaine pour faire disparaître tout ça. Comment faire disparaître une valise de presque trente-cinq kilos des manuscrits ? Ce n'est pas facile⁴⁷⁶.

En ce qui concerne le sujet des sept autres pièces et des sketches courts écrits avant la Révolution culturelle, Gao ne fournit aucun détail. Pendant nos entretiens, la question est vite évacuée d'un ton très expéditif et amère à la fois : « Ce n'est pas la peine d'en parler : quel était le thème de ces pièces, je ne me souviens plus, c'est déjà du passé. Et une fois brûlées, c'est tout⁴⁷⁷ ».

Ce que nous avons appris, c'est que Gao n'a pas cherché à écrire à nouveau les mêmes pièces brûlées. Les pièces qu'il a écrites ensuite n'abordaient pas les mêmes sujets.

2.3. c - Les pièces-fantômes

Mais le passé, est-il vraiment passé, comme Gao ne cesse de l'affirmer ? Et ce qui a été détruit, est-il vraiment disparu à tout jamais ? Peut-on simplement écarter et liquider le passé par la volonté ou bien ce passé, en l'occurrence les pièces que Gao a brûlées par nécessité, continuent-elles à opérer de façon souterraine ? Ces œuvres auxquelles l'auteur a dû renoncer, en les détruisant de ses propres mains, à mon sens, constituent toutes réunies un inventaire de la disparition. De ses pièces nous connaissons le nombre, le poids, quelques sujets et formes. Nous connaissons également le processus mis en place pour leur disparition. Nous pouvons imaginer la dureté et en même temps la douceur, le soin, de ce geste de destruction de son œuvre, de ses créations-créatures pour l'auto-

cohabitant. Pour cette raison, il décide de brûler ses manuscrits compromettants. [Cf. *Gao Xingjian, Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.]

⁴⁷⁵ *Gao Xingjian, Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

préservation de l'auteur lui-même. Car leur destruction est geste de survivance. À l'exception des trois pièces (*Paysans*, la pièce sur la décolonisation en Afrique et celle sur la déstalinisation en Union Soviétique) dont Gao nous a fourni quelques éléments pendant nos entretiens, toutes les autres œuvres semblent être englouties. Désormais cendres, se dissolvant dans l'eau, elles sont revenues à un état liquide, comme à l'encre de Chine – celle-là même que Gao utilise pour ses peintures –, c'est-à-dire à l'état de pré-écriture, de pré-peinture – et l'image est celle de la calligraphie chinoise, qui est, en peinture, un point de départ pour Gao – où tout, liquide, se doit encore d'être écrit. Ces œuvres disparues demeurent comme des traces d'une écriture qui reste opaque, en transparence, de la même nature insaisissable des fantômes et pourtant visibles. Elle ne disparaît pas réellement, fluctue et transmigre, sous-tend un geste d'écriture qui adviendra, comme l'encre avec laquelle seront à écrire, à tracer, à peindre les œuvres à venir, les pièces que Gao (qui - lui - a survécu à ce tournant de l'histoire de la Chine), pièces qu'il a écrites, publiées, créées au théâtre après la Révolution culturelle, d'abord en Chine et ensuite en France. Toutes ses autres pièces, qui, grâce au changement du contexte politique et culturel, ont eu, quant à elles, la possibilité d'exister. Dans un article au titre évocateur *Ce qui se passe ne disparaît pas* Barbara Formis questionne l'idée répandue dans le domaine des arts vivants et notamment de la performance que « ce qui se passe » ne produit pas de trace, une fois passé, vécu. L'éphémère, l'aléatoire est ici pris au piège :

Et pourtant, à force de souffler entre les feuilles, le vent finit par faire tomber les feuilles, à force de couler dans le lit du fleuve, l'eau finit par sculpter les pierres. L'événement est peut-être passé, il a peut-être transité dans la matière, mais son passage ne rime pas avec disparition. Comment peut-on dire que « ce qui se passe » finit entièrement par disparaître ? [...] La première objection à cette thèse de la disparition, consiste à dire que cet effacement n'est jamais total, que le phénomène du passage persiste *ad minima* sous forme de souvenir de l'expérience, un rapport individuel au passé, une fonction de la mémoire qui fait de chaque existence un enchaînement continu de moments vécus⁴⁷⁸ .

Barbara Formis cite à ce propos la notion de « durée » de Bergson : un événement existe en tant que durée temporelle et donc en tant que donnée de l'existence. Les œuvres disparues de Gao demeurent comme des œuvres fantômes qui ne cessent de hanter le présent avec la conscience de leur existence. Elles resurgissent, par bribes, de la mémoire, comme nos entretiens en témoignent, même quand l'auteur fait résistance et souhaiterait les archiver à tout jamais. Cette présence de

⁴⁷⁸ Barbara Formis, « Ce qui se passe ne disparaît pas », Nouvelle revue d'esthétique n° 8/2011, p. 11-12.

souvenirs de Gao concernant ses pièces disparues est en accord avec la première objection de Barbara Formis contre l'idée que ce qui passe disparaît.

Si Gao ne revient sur le sujet, il évoque – il en est lui-même hanté – la destruction de ses œuvres écrites avant la Révolution culturelle maintes fois dans ses entretiens. Dans son roman d'autofiction *Le Livre d'un homme seul*, il y en a le récit :

Il n'était rentré dans sa chambre que tard dans la nuit, à la fin de la séance d'accusation. Son collègue Lao Tan, qui partageait la chambre avec lui, avait été enfermé par les gardes rouges dans la salle de réunion de leur organisme. Mis à l'isolement aux fins de l'enquête, Lao Tan n'avait pu regagner sa chambre. Une fois la porte fermée, il souleva un coin du store et observa si, dans la cour, les lampes des voisins étaient toutes éteintes. Il remit le store en place et vérifia minutieusement qu'aucun jour ne passait pas la fenêtre. Il ouvrit alors la porte du poêle près duquel il avait posé un seau à moitié rempli d'eau, puis il commença à brûler ses manuscrits. Il y avait aussi une pile de carnets de notes et des journaux intimes qu'il avait rédigés depuis son entrée à l'université. Le poêle était petit, il devait arracher les pages une à une et attendre que le feu les ait réduites en cendres avant de les plonger dans le seau d'eau, cela afin d'éviter qu'un morceau de papier pas entièrement calciné ne s'envole à l'extérieur⁴⁷⁹.

Cette expérience, dont le souvenir a été confié à ce roman, est présente à tout jamais. Elle marque un point zéro, une coupure – celle-ci inoubliable –, car elle est geste qui affirme la fin et le recommencement, la fin de l'œuvre, comme un moment de possibilité d'une réécriture qui peut recommencer à nouveau, jusqu'au moment où il y a l'auteur. Mais cette impossibilité, irréalité de la disparition – au sens qu'ontologiquement n'existe pas de disparition – n'agit pas seulement comme une présence dans la mémoire en forme de souvenirs, qui même recelés réapparaissent. Barbara Formis évoque l'incidence qu'ont sur nous – même à notre insu – les expériences de ce qui advient :

Comme l'eau finit par sculpter les pierres dans le lit de la rivière, mes expériences façonnent somatiquement mon corps et ma personne. Ce qui se passe ne disparaît pas, mais persiste dans mon existence individuelle, construit mon identité et se transforme souvent en une série d'actes nouveaux⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul* (1999, *Yigeren de shengjing*), traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour-d'Aigues, coll. Points, Éditions de l'Aube, (2000) 2015, p. 89.

⁴⁸⁰ Barbara Formis, « Ce qui se passe ne disparaît pas », *op. cit.*, p. 12.

L'expérience, en ce sens, performe le corps et l'existence, une expérience s'incorpore et ensuite ressort du corps. Quels sont les traces du vécu de la création de ces pièces, de leur destruction et de l'(impossible) oubli ?

Il nous paraît nécessaire de faire une distinction : la pratique d'écriture de ces pièces a certes joué un rôle non négligeable dans la création théâtrale de l'auteur. Elles ont été formatrices, lui permettant d'une part, de développer sa pratique de l'écriture dramatique ; d'autre part d'entamer ce processus de réflexion sur la dramaturgie et le théâtre. Une pratique et une réflexion qui, au fil des années, ont abouti à la création d'une esthétique originale et authentique, dont certains caractères font l'objet de cette thèse et seront abordés dans les parties suivantes. En ce sens, ces pièces fantômes sont comme des ancêtres qui accompagnent leur progéniture, les pièces à venir.

Du point de vue de leur destruction, en revanche, elles se posent comme une hantise et un accompagnement qui ne cessent de faire retour dans l'œuvre de Gao, prenant la forme à mon sens des personnages découpés, des « personnages-projections » et « personnages-hologrammes », comme je les définis, qui animent les pièces de la période française, dont nous parlerons dans la quatrième partie de cette thèse. La destruction de ses manuscrits est une expérience fondatrice qui fait retour à de nombreuses reprises. En fait, l'écriture clandestine et sa destruction deviennent des processus que Gao est obligé de pratiquer pendant plusieurs années jusqu'à la fin de la Révolution culturelle. Nombreux sont donc les écrits fantômes.



Fig. 21 - Gao Xingjian, *Trouble*, encre de Chine sur toile de lin, 300 x 540 cm, 2014, Bruxelles, commande des Musées Royaux des Beaux -Arts de Belgique.

2.3. d - Écrire en clandestinité et brûler (2)

En 1969, pendant la période de la Révolution culturelle, Gao, considéré comme un « intellectuel » en raison de ses études universitaires et de son statut de traducteur, est renvoyé dans un camp de rééducation culturelle par le travail manuel, c'est-à-dire un camp de travail, nommé aussi « école du 7 mai », selon la directive que Mao Zedong avait imposée en 1966. Il est d'abord dirigé dans une école de cadres du Henan. Dans les camps de rééducation toute liberté est très limitée, et notamment toute pratique artistique ou littéraire est interdite. Après plus d'une année passée dans ces camps, Gao décide de profiter d'une nouvelle directive de Mao Zedong qui venait d'être promulguée et qui établissait que « les campagnes devaient recevoir tous ceux qui sont fonctionnaires salariés pour les rééduquer⁴⁸¹ ». Gao demande à être envoyé à la campagne, pour aller vivre et travailler directement avec les paysans. De 1970 à 1975 Gao séjourne à la campagne, dans la région du Jiangxi puis au Anhui, où il travaille comme ouvrier agricole et comme enseignant dans un lycée.

De ce choix, Gao témoigne dans son roman *Le Livre d'un homme seul* (2000).

⁴⁸¹ Gao Xingjian, *Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017.

Bien qu'il s'agisse d'un choix extrême et radical, il se révèle fort stratégique. Aller travailler avec les paysans, signifie pour Gao changer son statut sur le plan aussi juridique, en devenant lui aussi « paysan ». Ce statut lui permet ainsi de reconquérir une marge de liberté, bien que toujours dans l'ombre. Ainsi qu'il l'explique :

« Je veux être paysan » : ça a été cela mon choix. Cela voulait dire que j'allais perdre ma carte d'identité. Tous ceux qui étaient fonctionnaires salariés, comme je l'étais moi aussi, ainsi que les ouvriers, avaient une carte d'identité non agricole, et sur le plan alimentaire avaient des tickets céréales. Les paysans, en revanche, n'avaient pas de carte d'identité. Ils devaient travailler la terre, c'est tout. Et ils n'étaient pas obligés d'habiter dans un dortoir, comme c'était le cas de ceux qui étaient envoyés dans un camp de rééducation. Le fait de ne plus avoir de carte d'identité, signifiait d'une part perdre tout privilège lié au statut de fonctionnaire, signifiait d'autre part que tu avais disparu, tu étais ailleurs, et c'est ce que je voulais : disparaître, sortir des fichiers⁴⁸².

Gao envisage la campagne comme un plan de fuite à travers un auto-exil : « C'était la fuite, c'est une autre fuite⁴⁸³ », sa première fuite et son premier auto-exil vis-à-vis d'une réalité écrasante, où toute liberté, et notamment toute liberté de création, est contrôlée, comprimée et réprimée.

Tout comme dans l'école de cadres, il subit l'interdiction de pratiquer l'écriture et toute autre activité artistique. Cependant, Gao peut pratiquer la photographie. Il peut aussi arriver à contourner l'interdiction d'écrire grâce à une certaine autonomie retrouvée. Il peut disposer d'une chambre pour lui tout seul, contrairement à l'époque où il était dans le camp de rééducation, où il partageait un dortoir avec d'autres personnes. Virginia Woolf, dans son essai *Une chambre à soi*⁴⁸⁴ (1929), avait repéré une certaine indépendance économique et un lieu, la chambre à elle, comme conditions essentielles et préalables pour qu'une femme puisse pratiquer l'écriture littéraire. Bien que dans un contexte différent, la chambre tout à lui, devient pour Gao, le lieu de liberté – même conditionnée – où pouvoir continuer à exprimer sa voie artistique. Il peut alors cultiver à nouveau l'écriture littéraire, bien qu'en secret. Gao écrit un long poème et un roman, en imaginant et mettant en place un dispositif de protection, de lui-même et de ses manuscrits, pour ne pas éveiller les soupçons sur ses activités.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Gao Xingjian, *Le Camp de rééducation*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 11 avril 2018.

⁴⁸⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (*A Room of One's Own*, édition bilingue anglais-français), traduit de l'anglais par Jean-Yves Cotté, Toulouse Gwen Català Éditeur et Jean-Yves Cotté, (1929) 2016 [ebook].

Un long poème sous fausse identité

Durant ces années de rééducation, les systèmes de camouflage mis en œuvre par Gao pour se garantir de pratiquer l'écriture sont multiples. Un de ceux-ci consiste à pratiquer l'écriture sous un faux nom. C'est ainsi qu'il écrit un long poème. Il invente le nom d'un auteur étranger et ensuite attribue le texte qu'il a écrit à un important écrivain chinois, comme si ce texte était en réalité la traduction réalisée en chinois par ce dernier d'un long poème écrit par un poète étranger. Comme dans un jeu de poupées russes. Ainsi Gao reconstitue son procédé de dissimulation à propos de son long poème composé à la campagne :

Pour ce poème, j'ai inventé un nom d'auteur : je l'ai appelé Alipeïdos. On aurait pu penser que l'auteur était grec et qu'il s'agissait d'une traduction. Si on m'interrogeait à propos de ce texte, j'aurais pu dire qu'il s'agissait de la traduction datant de l'époque des années 1920 réalisée par Guo Moruo. Il était le seul grand poète survivant de l'époque, le seul protégé par Mao Zedong, car ce poète en avait fait l'éloge. Il a traduit beaucoup d'œuvres, notamment le *Faust* de Goethe⁴⁸⁵.

Gao conçoit donc de faire passer son poème pour la traduction d'un poème écrit par un autre auteur. Il en résulte une dissimulation à différents niveaux. Gao tente de protéger ainsi sa véritable identité d'auteur sous une double fausse identité. Ces identités se superposent sur la sienne par le biais d'un supposé et faux geste d'écriture et d'un autre faux geste de traduction. Gao utilise aussi le nom de l'écrivain Guo Moruo (1892-1978) parce qu'à son sens, dans le contexte politique de la Révolution culturelle, il représente encore un bouclier efficace pour lui assurer une protection en raison de la confiance dont il jouit de la part de Mao. Noël Dutrait remarque que l'époque de la terreur de la Révolution culturelle a été catastrophique pour la littérature chinoise, car « pratiquement tous les écrivains sont réduits au silence. Nombreux se suicident ou meurent par suite des mauvais traitements qui leur sont infligés⁴⁸⁶ ».

Dans ce panorama affligeant, Guo Moruo, écrivain réputé et Président de l'Académie des Sciences rejoint la cause de la Révolution culturelle en 1966. Comme le souligne Noël Dutrait « au lieu de profiter de sa célébrité pour tenter de défendre ses pairs, il [Guo Moruo] préfère renier ses écrits et se livre à une autocritique retentissante qui se termine par ces mots : "Du point de vue

⁴⁸⁵ Gao Xingjian, *Les Pièces brûlées ; La Performance et (pas) moi ; L'Acteur neutre ; Le Troisième œil*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 04 octobre 2018.

⁴⁸⁶ Noël Dutrait, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine (1976-2006)*, édition revue et complétée, Arles, Éditions Philippe Picquier, (2002) 2006 [ebook].

d'aujourd'hui et en termes stricts, tout ce que j'ai écrit devrait être brûlé⁴⁸⁷ ». Le silence, la punition, l'autocritique, le suicide, ou bien la destruction de ses propres œuvres : telle était le sort des artistes à l'époque de la Révolution culturelle. Si Guo Moruo par lâcheté – comme l'analyse de Noël Dutrait nous amène à le penser –, ne défend par ses pairs, Gao sait profiter exactement de la célébrité de cet écrivain protégé, en employant son nom comme bouclier derrière lequel se cacher pour continuer à écrire, et à son gré.

Ce mécanisme de camouflage aussi rusé soit-il, ouvre la question du genre de ce texte, par rapport à son contenu et son style. Il est question en fait non seulement de se cacher derrière d'autres identités. Pour que cela soit possible, que ce jeu de dissimulation reposant sur l'étranger et l'exotique par rapport à la culture chinoise tient debout, il faut aussi que ce poème résonne comme un poème étranger, qu'il en ait l'apparence.

Gao en réalité imagine ce type de dissimulation justement car, dans l'écriture de son poème, il décide d'expérimenter une écriture culturellement « non chinoise ». Comme il le précise : « Il s'agissait d'un poème pas du tout chinois. On l'aurait pu prendre pour un poème de l'époque grecque. Quand j'étais en Chine il n'y avait déjà pas de frontières à ma création⁴⁸⁸ ». Fort déjà de sa formation multiculturelle, cultivée depuis son enfance, Gao souligne la valeur d'affranchissement de sa démarche de création vis-à-vis de la culture ultra nationale de son pays. Comme pour l'écriture de son opéra sur l'Afrique, il se tourne vers la forme de l'opéra occidentale ou bien il prend comme modèle pour sa pièce *Paysans* les tragédies shakespeariennes, pour ce long poème il semble se mesurer à la forme d'un poème de la Grèce antique. Sont déjà annoncés ici l'intérêt pour les traditions des cultures au-delà des frontières de la Chine, et l'inclination à l'éclectisme stylistique dans un contexte au contraire culturellement fort enfermé et nationaliste comme l'était celui de la Chine de cette époque.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Gao Xingjian, *Les Pièces brûlées ; La Performance et (pas) moi ; L'Acteur neutre ; Le Troisième œil*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 04 octobre 2018.

Un roman sur la Révolution culturelle

Pendant ces années à la campagne, Gao commence à écrire un long roman sur la Révolution culturelle. Gao se souvient ainsi de cette écriture secrète dans deux textes, le premier tiré de l'ouvrage *Au plus près du réel*⁴⁸⁹ (1997), l'autre d'un de nos entretiens (2018) :

[Je cachais mes manuscrits] dans un pot, un grand pot rempli de choux, ou alors je les enfouissais dans la terre après les avoir emballés dans des vieux sacs en plastique. Tu comprends, les maisons avaient des sols en terre battue. Je creusais un trou, j'y mettais mes manuscrits, puis je rebouchais et je camouflais encore en posant à cet endroit une jarre remplie d'eau. Il n'y avait pas l'eau courante, alors forcément, on avait des grands vases très lourds qu'on remplissait d'eau... Ou encore dans mon matelas. Ce n'était pas vraiment un matelas, plutôt une natte de paille, mais très épaisse, ce qui fait qu'on pouvait creuser à l'intérieur⁴⁹⁰.

J'avais creusé un trou dans le sol, c'est là que je cachais le manuscrit que j'étais en train d'écrire sur la Révolution culturelle. Il aurait été très dangereux que quelqu'un le découvre. Chaque nuit je mettais le papier dans un pot avec de la chaux, parce qu'il fallait éviter l'humidité. J'enterrais le pot couvert de plastique dans ce trou, et en haut je plaçais un grand pot d'eau, celui qui servait pour conserver l'eau potable, car il n'y avait pas d'eau courante, dans la chambre. C'était l'eau « manuelle », que j'allais prendre dans la rivière ou dans un puits. Et comme ça, avec ce pot d'eau, je cachais mon roman. J'écrivais et je le cachais⁴⁹¹.

Dans ces deux passages très vifs, dont le récit remonte à deux périodes éloignées de plus de vingt ans, – l'un datant de 1997, l'autre de 2018 – Gao décrit des rituels très précis qu'il a conçus avec une grande maîtrise pour cacher ses textes. Il fallait prendre en compte en effet non seulement la possibilité que ses manuscrits soient à l'abri des regards dangereux, mais aussi des fouilles imprévues de la part des Gardes Rouges. Ils devaient être également protégés des dommages que les conditions environnementales – l'extrême humidité du sol de la campagne – pouvaient leur provoquer.

Préserver ses manuscrits, se garantir la possibilité de ne pas être découvert et de continuer à écrire, nécessitait la création d'un protocole, constitué d'une série de gestes matériels, physiques, corporels. On peut voir Gao les exécuter : se baisser, creuser un trou dans la terre, envelopper ses textes dans des sacs en plastiques, les déposer dans le trou, les recouvrir avec de la terre, remplir

⁴⁸⁹ Gao Xingjian, Denis Bourgeois, *Au plus près du réel*, La Tour d'Aygues, Éditions de l'aube, (1997) 2000.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹¹ Gao Xingjian, *Le Camp de rééducation*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 11 avril 2018.

une jarre d'eau, la placer à l'endroit où il vient d'enterrer ses manuscrits. Ou bien, creuser un trou dans son matelas, fouiller avec ses mains dans la paille, faire une place pour ses manuscrits, les cacher dedans, recomposer la natte, la refermer. Tout remettre en place.

Combien de fois durant les cinq années de rééducation à la campagne, Gao a-t-il répété ses gestes et ses actions ? Tous les jours ? Quelques fois par semaine ? De ses récits on tire l'impression d'un corps-à-corps au quotidien mené avec ses objets, sa jarre, ses sacs, son matelas, son eau, sa terre. Il s'agit d'un corps-à-corps dans le sens qu'il engage le corps de Gao dans une dépense énergétique : ce sont des gestes qui se confrontent avec les poids, qui impliquent des efforts physiques, de la fatigue, que le corps doit endurer. Mais corps-à-corps, également au sens de « faire corps » : le corps de Gao fait corps avec celui de ses objets, de son lieu de vie, de son sol de terre battue, de son eau « manuelle ». Tous ensemble, ils font un corps qui s'ouvre et se referme, dédié à la protection de ses manuscrits, de sa possibilité d'écrire, de sa vie, physique et spirituelle.

Dans ce protocole, qui est en fait un rituel, on découvre une performativité du quotidien, qui se met en place dans la vie de Gao durant ses années de fuite à la campagne.

Dans sa théorie de la performance, Richard Schechner repère la performance de la vie ordinaire (ordinary life), ou bien la vie quotidienne comme une des situations où la performativité peut avoir lieu (take place). À la question : Où la performance a lieu ? Il émerge que la performance ne s'identifie pas avec une matérialité, un support, donc un « lieu », mais que ce lieu est l'« entre », fluctuant, d'un « faire », d'« une action » qui s'opère également comme relation et interrelation :

Une peinture a lieu dans un objet physique ; un roman a lieu dans les mots. Mais une performance a lieu comme action, interaction et relation. À cet égard, une peinture ou un roman peuvent être « performatifs » ou peuvent être analysés « en tant que » performances. La performance n'est pas « dans » aucune chose, mais « entre ». [...] Un performer dans la vie ordinaire, dans un rituel, dans un jeu, ou dans les arts de la scène fait /montre quelque chose – performe une action. [...] Traiter chaque objet, œuvre, ou produit « en tant que » performance – une peinture, un roman, une chaussure, ou quoi que ce soit – signifie de questionner ce que cet objet fait, comment il interagit avec les autres objets ou êtres et comment il se met en relation aux autres objets ou êtres. Les performances existent seulement comme actions, interactions et relations⁴⁹².

⁴⁹² Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*. (Second edition), *op. cit.*, p. 30. Ma traduction du texte anglais original : « "Where do performances take place ?" A painting "takes place" in the physical objects; a novel takes place in the words. But a performance takes place as action, interaction and relation. In this regard, a painting or a novel can be performance or can be analyzed "as" performance. Performance isn't "is" anything, but "between". [...] A performer in ordinary life, in a ritual, at play, or in the performing arts does/shows something – performs an action. [...] To treat any object, work, or product "as" performance – a painting, a novel, a shoe or anything at all – means to

La performativité que nous repérons dans le protocole, le rituel que Gao met à l'œuvre pour cacher ses manuscrits, relève de cette nature d'action, relation et interrelation que Richard Schechner énonce.

Ces actions, relations, interrelations s'instaurent entre Gao, son corps et son esprit – dans l'idée d'un « corps pensant » (selon la notion de Mabel Elsworth Todd⁴⁹³) –, ses objets, son environnement, ses manuscrits.

Il ne s'agit pas d'une performance au sens artistique du terme. Elle est une performance de la vie quotidienne. Pourtant, elle est liée à un geste et une action artistique, telle celle d'écrire. Ce geste artistique subissant et vital provoque ce rituel de gestes de la vie quotidienne de Gao. Il lui donne forme. C'est dans ses va-et-vient entre la nécessité d'écrire et la nécessité de cacher l'écriture, de l'enterrer et la déterrer, entre la terre du sol, l'eau de la jarre, les papiers des manuscrits, les plastiques de sacs, la paille du matelas, et toutes les actions que Gao accomplit avec ses objets – éléments de la nature – se mettant en relation, provoquant des interactions, que la performativité extraordinaire de la vie d'écriture clandestine de Gao a lieu pendant la Révolution culturelle. Il se produit ainsi une autre révolution, plus féconde, vitale, lumineuse, que celle idéologique à laquelle Gao est soumis. C'est la révolution secrète de Gao, d'une écriture qui, se cachant tous les jours, dans l'obscurité de la terre, germe et pousse ses racines, permettant à Gao chaque jour de faire face à sa réalité sans perdre espoir.

L'écriture, pour moi, c'est un moyen de supporter l'existence. Si cette vie peut avoir quelque valeur, c'est uniquement parce que je le constate par mon écriture : je me sens bien vivant, je peux avoir mon indépendance. Dans l'écriture, je dis ce que je pense. Dans la vie, par contre, ce n'est pas possible⁴⁹⁴.

Pendant cette période à la campagne Gao achève le premier volume de ce grand roman, auquel il continue à se consacrer, toujours dans le plus grand secret, une fois qu'il quitte la campagne et rentre à Pékin, en 1975. En 1976, suite à une situation dangereuse, il décide, comme il a déjà fait quelques années auparavant, de brûler à nouveau son manuscrit. Gao :

J'étais arrivé à ramener le roman avec moi à Pékin et à le garder en cachette. Mais je n'avais pas non plus une chambre isolée, je la partageais avec un autre

investigate what the objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationship ».

⁴⁹³ Cf. Mabel Elsworth Todd, *Le corps pensant (The Thinking Body, 1937)*, traduit de l'anglais par Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2012.

⁴⁹⁴ Gao Xingjian, Denis Bourgeois, *Au plus près du réel, op. cit.*, p. 11-12.

compagnon. Quand en 1976, avant la mort de Mao, j'ai participé en prenant des photos à la première manifestation de la Place Tian'anmen⁴⁹⁵, je me suis senti suivi. C'était dangereux, et quand j'ai entendu parler de la répression, j'ai immédiatement brûlé mon manuscrit écrit à la campagne⁴⁹⁶.

En clandestinité, naissance de l'écrivain

Comme pour tous les autres écrits disparus, également pour ce roman, nous nous trouvons en absence de l'objet, ce qui rend impossible toute analyse précise. Quant au sujet de ce roman, déclaré par son auteur, il nous permet de formuler quelques considérations. D'abord sur l'intérêt que Gao porte aux événements historiques et socio-politiques contemporains. Si cela est déjà évident dans son choix de consacrer deux de ses pièces disparues respectivement à la décolonisation en Afrique et à la déstalinisation en Russie, en ce qui concerne le roman sur la Révolution culturelle, cet intérêt revêt une portée majeure. Par rapport aux sujets africain et russe, il s'agissait bien d'aborder des événements contemporains (nous rappelons que ceux-ci ont été parmi les événements mondialement les plus marquants entre la fin des années 1950 et les années 1960), mais la connaissance que Gao peut en avoir n'est pas directe. Elle est essentiellement obtenue et médiée par des informations de la presse. Ces événements étrangers se déroulent loin, dans d'autres pays, même dans d'autres continents. Le regard que Gao porte sur eux est extérieur. Ils constituent néanmoins une source d'inspiration, en tant que mouvement de libération des peuples. En revanche, la Révolution culturelle est un événement historique en cours à l'époque où Gao la choisit comme sujet, et dont Gao, obligé à subir la rééducation, est victime. Le regard porté

⁴⁹⁵ Linda Jaivin, « Tiananmen, de Mao à 1989 », *Libération*, 5 août 2014, https://www.liberation.fr/planete/2014/08/05/tiananmen-de-mao-a-1989_1075971 (consulté le 5 avril 2018) :

« Le Premier ministre Zhou Enlai, qui avait accordé des protections contre la Révolution culturelle dans la mesure de ses possibilités, mourut en 1976. Les Pékinois affluèrent vers la place pour le pleurer et implicitement protester contre la Révolution culturelle et le régime de Mao. Ils placèrent des gerbes et des poèmes sur le monument aux Héros du peuple, dont les bas-reliefs représentent les protestataires de 1919. La police tenta de casser ce qui était en train de devenir une manifestation. Les manifestants répliquèrent. Le Parti qualifia l'incident d'émeute contre-révolutionnaire. Moins de six mois plus tard, Mao mourrait. En 1978, après deux ans sous la direction de Deng Xiaoping, le Parti décida de qualifier de "révolutionnaires" ces événements de Tiananmen. A cette époque commença l'ère de la réforme économique et de l'ouverture au monde ». Cf. Également Marie-Claire Bergère, *La République populaire de Chine, de 1949 à nos jours*, *op. cit.*, p. 148-151.

⁴⁹⁶ Gao Xingjian, *Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017. En ce qui concerne cet événement on peut lire également Marie-Claire Bergère, p. 150 : « Mais dans l'immédiat les manifestations se soldent par une brutale répression. Si au soir du 5 avril le nettoyage de la place Tien'anmen ne fait qu'un nombre relativement limité de victimes, les arrestations se multiplient dans les jours qui suivent. Les comités de quartiers sont mobilisés : leurs indications guident l'action de la police. Dans les bureaux et dans les entreprises se succèdent des assemblées générales devant lesquelles les membres du personnel ayant pris part aux manifestations doivent rendre compte de leurs actes ».

sur cette révolution est forcément intérieur. Concernant ces pièces disparues, Gao affirme de ne plus avoir abordé les mêmes sujets dans les pièces qui a écrites ensuite et que nous connaissons comme son *corpus* de pièces (et qui nous sont parvenues). Même si nous ne connaissons pas tous les sujets des dix pièces détruites, dans ses pièces connues Gao n'a plus abordé les questions de la décolonisation africaine, de la déstalinisation en Russie à l'époque de *Khrouchtchev* ou bien de la rébellion des Taiping.

Bien que ce roman consacré à la Révolution culturelle reste inachevé et soit brûlé en 1976, cet événement marquant dans la vie de Gao est un fil rouge de son roman successif *Le Livre d'un homme seul*, écrit pendant les années 1990 à plus de vingt ans de distance. Le roman se construit en effet autour du « moi narrateur » de l'écrivain protagoniste – Gao lui-même – partagé entre le présent qu'il est en train de vivre, représenté par la rencontre avec une jeune femme allemande et juive dans un hôtel à Hong Kong et son passé à l'époque de la Révolution culturelle. *Le Livre d'un homme seul* n'est certes pas qu'une œuvre sur la Révolution culturelle, mais celle-ci en est un des thèmes portants. Lorsque Gao reprend ce sujet avec le recul que lui donne le temps qui s'est écoulé depuis ces jours de la Révolution culturelle, il se trouve déjà en France en tant que réfugié politique. Au moment où cet ouvrage paraît en 2000, il est déjà devenu citoyen français : sa naturalisation advient en 1997. Questionné à propos de l'approche dans le traitement du sujet de la Révolution culturelle dans son roman brûlé écrit à la campagne et *Le Livre d'un homme seul*, Gao souligne la valeur d'écriture libre innée dans ce geste solitaire :

Quand j'étais à la campagne, pour la soi-disant rééducation, je travaillais dans les champs. J'ai commencé à écrire en cachette un roman sur la Révolution culturelle, pour le plaisir, ou mieux, pour me soulager de la peine de la situation dans laquelle je, nous vivions. J'avais décidé de raconter ce qu'était la Révolution culturelle. Je pouvais écrire librement, car je n'avais pas des objectifs de publication, j'écrivais pour moi, dans ma solitude. D'ailleurs je ne savais même pas, je peux dire que je ne pensais pas qu'un jour je serai revenu, ou que j'aurai survécu. Bien évidemment, je devais être très prudent, car c'était dangereux, si on aurait découvert mon écriture⁴⁹⁷.

Écrire constitue un soulagement. Dans l'isolement intime que la rééducation inflige, l'écriture de ce roman, ancré profondément dans la réalité quotidienne de la vie à la campagne, permet à Gao d'instaurer un dialogue avec lui-même. Il s'agit également de trouver sa propre voix dans un

⁴⁹⁷ Gao Xingjian, *Autour des essais de théâtre, de ses spectacles en Chine (contexte, réactions et censure, fuites)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 21 mai 2019.

contexte politique où toute voix individuelle est censurée. L'écriture de *Le Livre d'un homme seul* sort du repli personnel, pour atteindre le but de véritable témoignage destiné au monde entier – comme cela s'est ensuite avéré en ce qui concerne la réalité historique de la Révolution culturelle, comme Gao le précise :

Ensuite, quand je me suis installé en France, loin de la Chine, j'ai décidé de revenir sur ce sujet, car je pensais que ce qu'on lisait sur la Révolution culturelle n'était pas exact. Personne n'avait jusqu'à ce moment abordé la réalité de la Révolution culturelle, l'atmosphère qu'on respirait, la violence au quotidien, les punitions, les gens battus à mort, les intellectuels et artistes poussés au suicide. Cela était ce que nous vivions en Chine à cette époque. Il y avait la littérature de cicatrice, oui, mais elle était minimisée, contrôlée. Elle ne plus n'abordait pas la réalité, celle dure, vraie. Quand j'ai écrit, alors, c'était pour témoigner de ce qui s'était vraiment passé. Je pouvais écrire librement sans crainte⁴⁹⁸.

Contrairement à la liberté dont il jouissait en France à l'époque où il a écrit *Livre d'un homme seul*, lorsqu'il a entamé son premier roman portant sur le même sujet pendant sa rééducation culturelle à la campagne Gao était privé de sa véritable liberté. Il enfreignit non seulement la défense d'écrire, mais il écrivit alors sur un sujet dangereux. Le vent de liberté déclenché en Afrique et en Russie lui a inspiré ses pièces brûlées. La violence et la privation presque totale des libertés, dont le totalitarisme de Mao faisait preuve durant la Révolution culturelle grâce à l'appui de l'armée de Gardes Rouges, est à l'origine de l'écriture de son roman pendant sa rééducation à la campagne. On peut reconnaître ce geste d'écriture comme la manifestation d'un geste d'opposition radicale et intime. Il est intime parce qu'il est secret. Il est radical parce qu'il viole une double interdiction : en tant que geste artistique en soi et vis-à-vis du sujet abordé. Que l'approche adoptée par Gao sur la Révolution culturelle soit critique, on peut le déduire de sa décision de détruire le manuscrit une fois revenu à Pékin face à la possibilité qu'il puisse être découvert par les autorités. Ce geste d'écrire sur un sujet tabou, autour d'un thème politique concernant la liberté individuelle, est-il un acte de résistance et un moyen de « façonner » à travers le récit d'autofiction sa réalité quotidienne, c'est-à-dire de la performer ?

Avant la Révolution culturelle, Gao pratique l'écriture clandestine, en ayant conscience que les sujets qu'il aborde et son style d'écriture violent les directives de Mao au sujet de la littérature et de l'art. Mais la création artistique n'est pas interdite. Lorsqu'il est soumis à la rééducation, en revanche, lui est interdit, comme nous l'avons vu précédemment toute pratique artistique. Face à

⁴⁹⁸ *Ibid.*

la privation de toute création, il découvre non seulement le désir de créer d'une façon non conforme, mais qu'écrire est un besoin vital. Comme il ressort de cette conversation qu'il a avec Denis Bourgeois :

G.X. – Voilà, c'est en effet la question initiale, celle de la nécessité d'écrire. Je peux dire que je commence à devenir écrivain à partir du moment où je suis envoyé à la campagne, pour ma soi-disant rééducation idéologique pendant la Révolution culturelle : j'ai pris conscience de mon écriture au moment où cela m'était interdit. C'est dangereux, très très dangereux d'écrire à ce moment-là, mais séduisant ; j'écrivais un roman sur la vérité, sur la vie qui est autour de moi, sur mes propres expériences, ce n'était pas une fiction.

D.B. – Et c'était la première fois que tu faisais cela ?

G.X. – Oui, j'ai trouvé que ça, vraiment, c'était une vraie création ; j'ai trouvé cette nécessité, ce besoin intérieur : j'ai pensé que je devais vraiment écrire quelque chose, même si j'y risquais ma vie⁴⁹⁹.

Dans la marge double, de sa vie à la campagne et de sa vie d'écriture clandestine à la campagne, une véritable subversion s'opère en Gao. Un tel processus est propre aux phases liminales du rituel et du drame social. Elle produit une transformation profonde de l'auteur.

Dans la période de drame social qu'il est possible d'identifier à celui de la Révolution culturelle, nous pourrions envisager la rééducation culturelle comme la phase liminale des rites d'initiation. Le système maoïste – la structure selon la notion de Victor Turner – impose aux citoyens chinois considérés comme contre-révolutionnaires, une période de retraite de la société pour être rééduqués aux valeurs du communisme. La similitude de la rééducation culturelle avec la phase liminale des rites d'initiation relève notamment des symboles rituels d'oblitération et d'ambiguïté ou de paradoxe⁵⁰⁰. Comme dans ses rites, la rééducation a comme but l'oblitération de l'identité passée car elle est considérée comme inadéquate, non conforme aux valeurs de la société chinoise maoïste. À travers la soumission au travail manuel et à l'endoctrinement, la privation de toute propriété privée, et de toute activité intellectuelle et artistique réputée décadente, cette identité est censée être transformée en une autre, conforme au Parti. Contrairement aux attentes du système maoïste, dans le cas de Gao, la rééducation idéologique souhaitée ne se réalise pas.

⁴⁹⁹ Gao Xingjian, Denis Bourgeois, *Au plus près du réel*, op. cit., p. 11-12.

⁵⁰⁰ Cf. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, op. cit., p. 58.

Durant l'interdiction de l'écriture, Gao escamote et trouve la nécessité de se confier à l'écriture comme si celle-ci était une bouée, la seule à laquelle il puisse s'accrocher pour continuer à vivre. Cette nécessité profonde de tracer sur le papier sa voix silencieuse, son quotidien douloureux, comme celui d'autres millions de chinois qui vivaient cette expérience des *laogai* et de la campagne, opère sa transformation en écrivain. En marge, il trouve sa véritable vocation et son écriture. Par la performativité de ses gestes quotidiens dissimulés mais puissants, qui recèlent et cachent un geste artistique radical, Gao se sent devenir véritablement écrivain.

De la solitude de ce dialogue en tête-à-tête avec soi-même, je suppose que germe également son esthétique d'écriture fondée sur la distanciation, s'appuyant sur son idée du « troisième œil », la tripartition du sujet et l'emploi des pronoms personnels « tu » et « il/elle », en alternance ou à la place du « je ». Ce dispositif philosophique et esthétique à la fois sera sa marque d'écriture autant littéraire que dramatique et de création en général. Sur ce « troisième œil » est également fondé aussi son esthétique pour la création picturale. Ce dispositif est employé dans *Le Livre d'un homme seul*, comme le souligne Noël Dutrait :

Ce Livre, cette Bible, n'est pas un livre modèle destiné à éduquer l'humanité tout entière, il ne s'adresse qu'à un homme, ou – comme on veut – il ne reflète les sentiments que d'un homme seul, isolé. [...] La magie de la création opère cependant ici à plein, grâce au talent d'écrivain et d'homme de théâtre de Gao Xingjian. Le réel est approché au plus près à travers les conversations d'un personnage toujours désigné par « tu » ou « il » avec une jeune femme (allemande et juive ce n'est pas par hasard)⁵⁰¹.

Je ne néglige pas l'influence qu'ont pu avoir sur la conception de ce dispositif des auteurs du *Nouveau Roman* français, comme Aragon et Michel Butor. Il en aborde les innovations vis-à-vis du langage narratif, notamment dans son *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du roman moderne, 1981)*. Toutefois, l'élaboration de cette innovation trouve des racines plus profondes dans l'expérience de la solitude endurée pendant nombre d'années, le dialogue silencieux que Gao y a entretenu avec lui-même, et sa culture philosophique Zen et Taoïste.

Extrêmement original et novateur, ce dispositif ressort comme une trace et un nouvel acte – celui dont parlait Barbara Formis – de l'expérience absurde et violente dont Gao a fait l'expérience. Dans une vie de rééducation à la campagne, qui pouvait être sans espoir, pour éviter la folie, l'œil de la

⁵⁰¹ Noël Dutrait, « Préface », dans Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, op. cit., p. 10-11.

sagesse, ce regard détaché de la réalité du bouddhisme Zen se met en place. Il dicte une mise à distance, un témoignage. Le « je » devient un « tu » avec lequel dialoguer et se soulager de la misère et de la terreur endurées au quotidien. Le « je » et le « tu » deviennent « il », pour une narratologie du moi qui est témoignage de l'existence et du réel.

2.3.e - Fabienne Verdier et la Chine

Gao oriente ses recherches initiales en direction de plusieurs maîtres du théâtre occidental, notamment européens. Fasciné par leurs théories et pratiques du jeu de l'acteur, par l'écriture dramatique et la mise en scène. En butte au pouvoir il est condamné à la rééducation culturelle. Toute son œuvre témoigne de cette expérience. En premier lieu, il doit détruire toute son œuvre de jeunesse.

Alors que Gao initie son mouvement vers l'Occident, qui aboutit à son exil en France, la plasticienne française Fabienne Verdier, fascinée par l'étude de l'art ancien chinois et notamment de la calligraphie, tout au début des années 1980 part étudier l'art en Chine. Elle fait le mouvement inverse de l'Occident, de l'Europe, en direction de la Chine.

L'expérience en Chine est pour elle formatrice, sous plusieurs aspects. Elle a eu notamment comme maîtres des calligraphes et des peintres de paysages réputés. Pendant son long séjour, elle a connu et témoigné de la condition des artistes persécutés à l'époque de la Révolution culturelle. Comme Gao, Fabienne Verdier a dû brûler ses cahiers et notes pour se protéger elle-même et protéger ses amis contre la dictature chinoise. Elle a dû aussi passer par l'épreuve du feu et de la destruction. Elle crée son propre rituel du feu, auquel périodiquement elle sacrifie ou consacre certaines de ses œuvres.

Par conséquent, son témoignage et son expérience sont particulièrement éclairants. Nous pouvons les mettre en perspective par rapport à ceux de Gao. Elle peut s'inscrire dans deux types de problématiques. Fabienne Verdier témoigne des conditions de l'art et des artistes en Chine à l'époque de la Révolution culturelle et dans les années qui suivent, confirmant le climat politique, culturel et artistique dans lequel Gao s'est formé. Selon ma thèse un tel environnement a contribué aux innovations de Gao dans le domaine théâtral.

Elle témoigne en outre de l'expérience de passer par la destruction du feu et le rituel du feu qu'elle s'invente. Elle nous permet d'apprécier l'impact que la Chine a eu sur sa propre création artistique. Les mêmes effets notables peuvent être mis en perspective en ce qui concerne la création artistique de Gao.

Comment le geste de détruire opère-t-il dans son travail artistique ? Dans quelle mesure l'opérativité de ce geste devient-il performatif ? Enfin, est-ce que cette performativité est comparable avec celle présente dans le geste de destruction de ses propres œuvres de Gao ?

Passagère du silence, témoignage d'une artiste française sur la vie des artistes en Chine

Fabienne Verdier confie à un roman autobiographique intitulé *Passagère du silence*⁵⁰² (2003) le récit de ses années chinoises de 1983 à 1991, d'abord en tant qu'étudiante-chercheuse à l'Institut des Beaux-Arts du Sichuan à Chongqing (1984-1989) et ensuite en tant qu'attachée culturelle à l'Ambassade de France à Pékin (1989-1991).

Dans *Passagère du silence* elle raconte ses années d'études d'art à l'Institut des Beaux-Arts à Chongqing, où elle est la seule étrangère dans les années quatre-vingt. Elle rend compte aussi de l'impact de la politique communiste dans le milieu artistique chinois. De ce point de vue, ce roman-récit est un témoignage très significatif des contraintes dans la création que devaient endurer les jeunes artistes contemporains chinois pendant cette époque, ainsi que des conditions de vie misérables de nombre d'artistes chinois persécutés pendant la Révolution culturelle.

À l'époque Fabienne Verdier rencontre et parfois fréquente de grands maîtres dans le domaine de la calligraphie, de la peinture des paysages, de la gravure de sceaux et de la technique de la laque. Ces arts traditionnels sont mis à l'index par le pouvoir et ces grands maîtres sont par conséquent considérés comme anti-révolutionnaires⁵⁰³. Il s'agit, entre autres, d'artistes tels que Lu Yanshao (1909-1993)⁵⁰⁴, le dernier maître de paysages de la Chine du Sud ; Li Guoxiang (1915-2003)⁵⁰⁵, une des rares femmes peintres ; Shao Menghai⁵⁰⁶, parmi les derniers grands maîtres calligraphes de Chine. Tous ont survécus aux supplices et mauvais traitements subis pendant la Révolution culturelle. Ils ont continué à être méprisés par le Parti communiste, même à la fin de la Révolution. Dans la plupart des cas, ils n'ont plus eu le droit d'exercer leur art, ni, par conséquence, de le transmettre.

⁵⁰² Fabienne Verdier, *Passagère du silence*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 70-71. Fabienne Verdier raconte sa rencontre avec un artisan de laque, l'un de plus réputé de la province du Chongqing. Elle ne fournit pourtant pas le nom de cet artisan.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 259-264.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 248-254.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 257-258.

La rencontre avec Maître Cheng Jun : réorganisation de la pratique artistique autour de la censure

Dans les années 1980, la peinture à l'huile réaliste était encore réputée comme la forme la plus noble et considérée comme « la voie royale si on voulait devenir un artiste qui comptait⁵⁰⁷ ». Après le rejet absolu des cultures et des arts traditionnels, et leur destruction opérée pendant la Révolution culturelle, les politiques culturelles ont cherché pourtant à récupérer certaines des techniques chinoises, comme la gravure et la peinture traditionnelle à l'encre de Chine. Ces techniques sont soumises aux visées idéologiques gouvernementales notamment en ce qui concerne le sujet à représenter. En peinture, le Parti communiste a un double objectif. Il impose notamment le retour à la représentation de la nature, dans un style réaliste. Il favorise également aussi les représentations des cultures populaires ou des minorités nationales, avec le but de créer de nouvelles formes d'art.

Dans l'Institut des Beaux-Arts de Chongqing ne sont donnés que des cours de peinture à l'huile et des arts et traditions populaires chinois. Tout art considéré comme art des lettrés est exclu de l'enseignement.

Paradoxalement c'est justement l'apprentissage de l'art de la calligraphie qui a poussé Fabienne Verdier à se rendre en Chine. C'est d'abord par des voies non officielles qu'elle obtient alors la possibilité de devenir l'élève du grand maître calligraphe Huang Yuan⁵⁰⁸. Ancien professeur de son université, celui-ci est tombé en disgrâce à l'époque de la Révolution culturelle. Depuis il ne pouvait plus enseigner son art. Par son intermédiaire, Fabienne Verdier devient ensuite l'élève du grand maître graveur de sceaux Cheng Jun. C'est ainsi qu'elle décrit sa rencontre avec ce dernier :

Maître Huang m'avait dit qu'il avait beaucoup souffert, mais comment imaginer que, pendant la Révolution culturelle, des misérables se soient montrés assez cruels

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁰⁸ *Ibid.* Durant six mois Fabienne Verdier soumet au maître Huang Yuan ces calligraphies, en les lui laissant devant la porte de son appartement. Il s'agit d'un rituel basé sur la persévérance afin que le maître puisse l'accepter comme élève. Enfin, un jour maître Huang Yuan se présente chez elle. Il est disponible à l'avoir comme élève. Mais cela ne peut pas se faire qu'officiellement : « Je suis impressionné pour ce que tu as accompli en six mois toute seule. J'aime ton état d'esprit. Ton niveau de compréhension est déjà étonnant pour une Occidentale. Tu possèdes une intelligence du cœur qui te porte spontanément vers les meilleurs. Ta base intuitive est bonne. Tu mérites d'être enseignée selon les règles. Voilà plus de cinquante ans que je vis dans cette université et je n'ai encore jamais rencontré un élève aussi doué. Depuis la Révolution culturelle, personne n'est venu me demander ce que je pensais d'un trait. Cela va me causer les pires soucis mais je vais faire des démarches officielles pour tenter d'obtenir une autorisation. Pour entreprendre une véritable initiation, il est impensable que tu viennes me voir en cachette le soir. Il faut officialiser nos rapports, ne serait-ce que pour obtenir des cours hebdomadaires. À partir de là, nous pourrons peu à peu commencer un travail de fond. Mais je te préviens, si tu commences avec moi, c'est dix ans d'apprentissage à mes côtés ou rien du tout... ».

pour couper la main d'un homme uniquement parce qu'il était un artiste traditionnel de grande valeur ? Dans sa détresse il gardait une vivacité d'esprit extraordinaire. "N'aie pas peur de ma main, dit-il. Tu vois, je continue à graver des sceaux, même s'ils me l'ont coupée." Il s'était fabriqué une pochette en cuir pour protéger son moignon, tenait la pierre avec son bras et réussissait à graver⁵⁰⁹.

Cette citation rend compte de cet échange touchant avec maître Cheng Jun. Ce maître fait partie de ces artistes déçus et non réhabilités rencontrés par Fabienne Verdier que le roman autobiographique évoque.

La mutilation subie par maître Cheng Jun dénonce la volonté du Parti communiste d'éradiquer du panorama artistique chinois tout art traditionnel. Plus en général, elle rend manifeste l'attitude du Parti communiste face à toute création artistique non conforme à l'art réaliste promu par l'État, comme nous l'avons précédemment vu. La persévérance du maître Cheng Jun dans cette pratique et dans la transmission de son art, bien qu'effectuée en clandestinité et malgré son infirmité, démontre la résistance de certains artistes face à la censure. Au niveau formel, il respecte l'interdiction. En réalité, il la transgresse. Comme le fera aussi Gao, à travers son rituel d'écriture clandestine, l'artiste peut se réorganiser autour de l'interdiction, la défier. Il peut ne pas se soumettre concrètement à celle-ci. Il peut ainsi continuer à créer, à travers un geste de contournement.

Fabienne Verdier : brûler...

Quand, en 1989, après six ans d'étude, Fabienne Verdier obtient enfin son diplôme, ont lieu les jours des protestations de la Place Tian'anmen. La situation en Chine se détériore rapidement et devient instable. Le Gouvernement Français oblige Fabienne Verdier à rentrer en France.

À la veille de son départ, elle doit brûler tout ce qui pourrait être dangereux pour elle et pour les personnes qu'elle a fréquentées : « Le soir, mes amis sont venus me voir et m'ont conseillé de rien laisser sur place : "Et attention, si tu as pris des notes sur ton séjour ici, même sur le vieux Huang, mieux vaut t'en débarrasser avant de passer la douane"⁵¹⁰».

Fabienne Verdier ne séjourne pas en Chine pendant la Révolution culturelle. Le climat politique dans les années quatre-vingt est beaucoup plus détendu. Et elle est étrangère, ce que lui permet de jouir

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵¹⁰ *Ibid.*

d'un statut privilégié. Pourtant, cela ne la soustrait pas aux contrôles des autorités chinoises ni aux conséquences qui peuvent en résulter pour elle et ses amis.

Ses écrits en réalité contiennent la preuve de plusieurs activités interdites par le régime, auxquelles elle s'est adonnée, comme elle l'admet :

J'avais enfreint de nombreux interdits durant ces années et j'avais peur de ce qui arriverait aux autres si on me confisquait mes notes à la frontière. Après des pleurs et beaucoup d'amertume, j'ai décidé de tout brûler. Je n'ai emporté que certains tableaux⁵¹¹.

Alors que le feu était à l'époque de la Révolution culturelle un des moyens de répression et punition le plus efficace adopté par les Gardes Rouges contre les artistes ennemis, le feu, est aussi le moyen d'autocensure le plus pratique. Comme nous raconte aussi Fabienne Verdier, à cette époque la purge du feu était infligée fréquemment aux artistes lettrés. Ils n'étaient pas seulement punis de différentes manières, mais en même temps que les Gardes Rouges s'acharnaient contre eux, ils détruisaient également leurs œuvres artistiques, qui étaient déchirées et brûlées⁵¹². Pour les Gardes Rouges il s'agissait en réalité de détruire et purifier la nation des œuvres considérées dangereuses pour l'esprit révolutionnaire. En se servant du feu, avec une valence cette fois-ci essentiellement destructrice, à la fin des années quatre-vingt, Fabienne Verdier s'autocensure et ainsi se met à l'abri d'une éventuelle punition.

Comme Gao, et comme aussi maître Cheng Jun, Fabienne Verdier démontre que pour survivre sous un régime dictatorial, qui impose de telles pratiques de vie si difficiles et contraignantes et qui réprime toute liberté, il ne reste qu'une solution, celle de contourner ces interdictions. Elle les contourne, comme les font aussi des artistes qu'elle a rencontrés et des amis artistes de son université, dont elle témoigne dans *Passagère du silence*.

En s'affranchissant de ces interdictions Gao et Fabienne Verdier, l'un dans l'écriture, l'autre dans la peinture, ont pu continuer à se forger et à expérimenter. Tous les deux, face au danger que leurs écrits soient découverts, ont acceptés de les sacrifier. Même si en ce qui concerne Fabienne Verdier

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Cf. Fabienne Verdier, *Passagère du silence*, *op. cit.*, p. 253, à propos du récit de la peintre Li Guoxiang: « A partir de 1957 et pendant trente ans, ma vie fut très dure. Il y a eu le mouvement anti-droitiste, le Grand Bond en avant dont on commençait à peine à se remettre quand la Révolution culturelle survint. Je fus attaquée. Les estampages que j'avais réunis à grand-peine furent brûlés, mes œuvres déchirées en petits morceaux ».

il ne s'agit d'œuvres d'art, ni d'écrits littéraires, mais de notes. Nous nous trouvons en présence d'un même « mécanisme vital » : autodétruire pour s'assurer la survie.

Tout tourne autour de deux polarités : d'un côté la pulsion de création et de l'instinct vital ; et de l'autre, l'interdiction et l'oppression. L'interdiction et l'oppression au lieu d'agir comme des entraves envers l'acte artistique, concourent à sa stimulation.

Le phénomène de la performance, dans son sens primaire, se manifeste en tant qu'action et processus. Bien que, comme nous l'avons vu, dans certaines acceptions elle est aussi l'objet créé ou un spectacle (d'un point de vue artistique ou bien rituel) ou le résultat d'un processus (dans le cadre notamment des performances de la vie quotidienne ou ordinaire ou bien sociale), la performance, comme la performativité « se situent » du côté du « doing », du faire. C'est leur nature essentielle. Nous ne voulons certes pas affirmer que la destruction que Gao a dû pratiquer de toutes ses œuvres à l'époque de la Révolution culturelle et ultérieurement, comme nous l'avons abordé – a été une performance, au sens artistique. Elle a été un événement extraordinaire relevant de la vie quotidienne. À cette catégorie appartient aussi la destruction à laquelle a été contrainte Fabienne Verdier – si nous pouvons employer catégorie, terme qui nous paraît si bureaucratique et aride qu'il fait du tort à ces expériences douloureuses. Ce que donc nous souhaitons mettre en évidence, en revanche, c'est la performativité qui réside dans cette pratique, réitérée et ritualisée pour Gao, de la destruction et de l'aspect performatif qui met en valeur ce fait : l'essentiel, était de pouvoir continuer à créer, et non l'objet de la création. La pratique d'écriture clandestine et la destruction, ensemble, affirment résolument l'espace d'une liberté de création et de réflexion de l'artiste qui donne tout son sens à l'existence.

2.3.f - Transformation du feu

Gao et Fabienne Verdier ont, tous les deux, détruit des parties de leur œuvre. J'emploie, là, le mot « œuvre » même pour les écrits brûlés par Fabienne Verdier, bien qu'elle parle « des notes ». Dans *Passagère du silence*, Fabienne Verdier accomplit un travail sur sa propre mémoire, derrière lequel nous pouvons supposer l'ascendance de ses notes détruites. En parallèle surgit avec le processus mis en place par Gao : ses pièces-fantômes ont agi sur l'écriture de Gao, bien qu'il ait décidé de ne plus réécrire les mêmes pièces. Fabienne Verdier a fait « œuvre » à partir de sa mémoire, s'appuyant sur des notes de travail et de séjour qui n'existaient plus. C'est pour cette raison que j'emploie le

mot « œuvre » par rapport aussi à ses notes. Le feu, qui est le moyen de destruction, pour Gao et pour Fabienne Verdier, revient dans leurs créations, sous des formes différentes, que nous trouvons intéressant d'introduire, pour mettre en relief l'opérativité d'un geste, son incidence, sa « digestion », et sa réapparition sous une autre forme.

Dans l'œuvre littéraire et plastique de Gao comme dans celle de Fabienne Verdier, le feu n'est pas lié qu'à la destruction de leur propre œuvre, ni à la destruction tout court. Il assume aussi une valence positive.

Fabienne Verdier : « le rituel du feu »



Figure 1 Fabienne Verdier, Rituel du feu.

Dans le processus de création de Fabienne Verdier, le feu revêt une importance majeure. Elle a créé un « rituel du feu », qui intervient à un moment précis, de façon récurrente. Elle le présente dans son ouvrage *Entre ciel et terre*⁵¹³. En se référant aux théories des vitalistes tels que Henri Bergson, Fabienne Verdier distingue dans ses tableaux, ceux qui sont habités par une substance immatérielle comme l'élan vital et ceux qui ne le sont pas. Elle parle à ce propos de « supraconductivité », comme de « l'interaction entre le tableau et nos facultés contemplatives ⁵¹⁴ ». Un tableau doit porter en lui-même une énergie primordiale, autrement il n'est pas vivant et aucun effet vital ne peut être provoqué sur celui qui le regarde. Ce manque, cet échec de l'œuvre, demande de la part de l'artiste sa destruction. Elle l'explique ainsi : « S'il n'y a pas de mouvance en devenir - il n'y a pas d'œuvre.

⁵¹³ Fabienne Verdier, *Entre ciel et terre*, texte de Charles Juliet ; photographies de Dolorès Maratet Naoya Hatakeyama, Paris, Albin Michel, 2007 (document non paginé).

⁵¹⁴ *Ibid.*

Mon travail consiste à accepter cette réalité, garder le cap sévère de l'exigence intérieure et détruire sans exception ce que le pinceau peut produire de non-existant⁵¹⁵ ». C'est suite à cette exigence que Fabienne Verdier « s'est inventé ⁵¹⁶», comme elle le dit elle-même, le rituel du feu en tant que « rituel de passage ⁵¹⁷». Elle le décrit ainsi :

Tous les trois à six mois, je construis un bûcher au fond du jardin et je m'attache à vivre cette transformation qui est pour moi d'une importance fondamentale. La peinture naît par la voie du cœur - le cœur est aussi feu. Brûler l'œuvre consiste à purifier le cœur. Il brûle les passions, les désirs, les contrariétés, la vanité, les colères, les âmes errantes qui n'ont pas su trouver substance... ⁵¹⁸.

L'anthropologie atteste de la présence de rituels du feu depuis l'antiquité dans plusieurs cultures et civilisations, sur les cinq continents. Si pendant l'époque moderne dans les civilisations industrielles ils ont disparu, ces rituels perdurent même de nos jours, dans certaines communautés qui ont préservé leurs cultures ancestrales. En Chine, Fabienne Verdier assiste à la grande fête du Feu, célébrée par la population des Yi, dont le moment essentiel était constitué par un long cortège parcourant les collines avec des torches enflammées. Il s'agissait d'un rituel d'exorcisme à travers lequel les Yi entendaient chasser les mauvais esprits responsables des épidémies⁵¹⁹. Comme dans ces rituels, dans celui inventé par Fabienne Verdier, le feu revêt une double fonction. Il est à la fois destructeur et purificateur. Fabienne Verdier parle du feu en tant que « cœur ». « Le feu est aussi cœur ⁵²⁰», écrit-elle. Cette identification est certainement à associer à la théorie chinoise des cinq éléments qui est appliquée à la médecine chinoise. Selon cette théorie, l'élément du feu, du point de vue énergétique, correspond à l'organe du cœur. Dans la théorie des cinq éléments, le feu-cœur est la manifestation à l'extérieur de l'énergie catalysée : une fois exprimée, elle se consume. Sa combustion, en même temps qu'elle permet la purification, rend possible l'enchaînement d'un nouveau cycle vital-énergétique, celui du renouvellement. Fabienne Verdier applique ce principe de destruction-purification-renouvellement qui constitue le fondement de la théorie des cinq éléments et du rituel du feu dans toutes les civilisations, au domaine de la/sa création artistique. Ainsi, ce rituel agit sur sa création en peinture en favorisant sa régénération :

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ Fabienne Verdier, *Passagère du silence, op.cit.*, p. 191.

⁵²⁰ Fabienne Verdier, *Entre ciel et terre, op. cit.*

Le feu est purificateur et régénérateur. Il coïncide toujours avec la fin d'une série de tableaux et crée une pause salvatrice. En détruisant l'enveloppe, je me libère, je vis une mutation intérieure violente qui me revivifie. En écoutant le fracas étourdissant des châssis qui s'embrasent, en voyant la fumée noire, acre, qui dévore mes traits de pinceau, la braise qui se consume, il se dégage une exaltation où l'impur redevient esprit et lumière. Alors, je suis prête pour une fécondation nouvelle⁵²¹.

À travers son rituel, Fabienne Verdier agit sur la dimension temporelle. Par la présence actualisée de ce rituel, elle efface et purifie le passé. Le passé est identifié d'une part avec les tableaux dépourvus d'élan vital qu'elle détruit ; d'autre part avec l'encombrement, l'enveloppe, que l'absence de cet élan provoque sur son esprit. Elle prépare aussi l'avenir : elle fait espace, avec l'énergie retrouvée, due à la transformation de l'impur en esprit et lumière. L'énergie est en ce cas l'état d'âme essentiel pour entamer un nouveau cycle de création. La destruction de son œuvre non réussie devient alors geste performatif nécessaire pour garantir la régénération de l'artiste elle-même.

⁵²¹ *Ibid.*



Fig. 22- Fabienne Verdier, *Rituel du feu*.

CHAPITRE 4

ÉCRIRE « LIBREMENT » : L'APRES REVOLUTION CULTURELLE

La fin de la Révolution culturelle, avec la mort de Mao Zedong et l'écrasement de la Bande des Quatre, marque un tournant dans le climat politique en Chine. L'avènement comme guide du Parti communiste de Deng Xiaoping, instaure une ère nouvelle caractérisée par un très relatif esprit d'ouverture et de libéralisation, qui entraîne un dégel idéologique, durant environ une décennie, dans une succession de périodes, même juste d'un laps de quelques mois, d'adoucissement et d'endurcissement.

Ces changements se reflètent également dans les domaines artistiques. La pratique artistique n'est plus interdite et les différentes disciplines commencent à fleurir à nouveau.

En mai 1978, le 3^{ème} Congrès étendu du 3^{ème} Conseil de la fédération littéraire de Chine déclare la reprise de toutes les activités qui avaient été suspendues pendant la Révolution culturelle, et notamment des publications et des revues littéraires. Bien évidemment le Parti exerce encore un contrôle inflexible sur les différentes pratiques, qui doivent se conformer au diktat d'un art d'état, respectueuse des principes du socialisme. S'il est permis à l'artiste d'être apolitique, son art demeure cependant indissociable de la politique.

Gao suit cette vague de « liberté » qui rend à nouveau possible d'envisager l'expression artistique après des années d'écriture clandestine. Pour la première fois dans sa vie, il peut montrer et diffuser ses écrits littéraires et dramatiques. Il devient de plus en plus connu dans le milieu artistique, occupant le devant de la scène grâce à l'audace de ses réflexions novatrices sur l'art du roman et sur le théâtre, qui lui procurent aussi beaucoup d'ennuis de la part des autorités.

Dans ce chapitre nous parcourons certaines étapes de la carrière artistique de Gao en Chine jusqu'à l'exil. Nous verrons ainsi le rôle de premier plan qu'il a joué dans l'introduction des avant-gardes littéraires et théâtrales en Chine, et les raisons de son départ pour l'exil.

2.4.a - L'Après Révolution culturelle : aperçu historique

Dès la fin de 1975 Gao, intègre en tant que traducteur et interprète, l'Association des écrivains chinois en traduisant notamment Prévert et Ionesco (dont il réalise la première version chinoise de la pièce *La Cantatrice Chauve*).

Dans ces nouvelles conditions politiques, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, Gao peut ainsi commencer à écrire et créer ouvertement, sous l'élan d'une part d'une veine créative qui se produit dans des nouvelles et des pièces ; d'autre part d'une réflexion critique qui aboutit sur un nombre considérable d'essais autour de la littérature et du théâtre. Ses nouvelles œuvres, les premières qui permettent de le connaître, qu'il s'agisse des récits, des pièces et des essais, paraissent ainsi dans des revues littéraires prestigieuses et des anthologies publiées sous forme de monographie ou de recueil. Si, depuis le début des années 1970, son nom est déjà connu dans le milieu littéraire, ce sont ses nouvelles parutions, datées de la fin des années 1970 et du début des années 1980, qui lui permettront de se former une certaine renommée dans le milieu de la littérature et du théâtre contemporains. Comme le souligne Jessica Yeung⁵²², bien que beaucoup de nouvelles de Gao Xingjian, environ deux douzaines, paraissent, elles n'obtiennent pas beaucoup d'attention et peu sont suivies de retours critiques, contrairement à ce qui advient par rapport à une série de ses essais littéraires et théâtraux. En outre, la diffusion des publications théâtrales n'est pas très répandue à l'époque parmi les lecteurs chinois. Ce ne sera pas la parution des pièces, mais plutôt leur création au théâtre ainsi que l'activité théâtrale qui contribueront à attirer l'attention de la critique et à faire connaître son œuvre au public. Sa réputation et son œuvre sont pourtant controversées. Ses positions en fait – comme nous le verrons par la suite – ne sont pas conformes, ni au niveau du contenu ni au niveau de leur forme, à la conception de ce que doit être la littérature et le théâtre pour le Parti.

2.4.b - *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du roman moderne)*

L'année 1981 est une année charnière pour la carrière de Gao Xingjian. Parmi plusieurs articles que Gao écrit sur la littérature, va paraître *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du*

⁵²² Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2008, p. 4-5.

roman moderne, 1981)⁵²³, qui se pose à la fois comme un point d'arrivée, des années de réflexions critiques, et un point de départ pour la fondation de sa propre esthétique littéraire, qui trouvera son expression ensuite dans les romans *La Montagne de l'Âme* et *Le Livre d'un homme seul*. Cet essai suscite en Chine un débat enflammé autour du Modernisme et du Réalisme. Comme l'éclaircit Jessica Yeung :

En introduisant le Modernisme Européen, il [Gao Xingjian] soutenait automatiquement une position antiréaliste dans l'écriture chinoise contemporaine. Il a toujours défendu les œuvres des modernistes français, de Sartre en particulier, et les œuvres du Moderniste Chinois Wang Meng. De cette façon, il établit une position littéraire cohérente. Cette position est directement en conflit avec celle autorisée par l'État. Dans cette période on attendait de la littérature qu'elle adhère à la ligne dure du Réalisme Socialiste conformément aux *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan* de Mao en 1942. Sa position subversive impose Gao comme une icône de la littérature dissidente⁵²⁴.

Dans cet essai, composé de dix-sept courts chapitres, l'auteur recense et analyse les caractères particuliers qu'il identifie dans les œuvres littéraires modernistes⁵²⁵. Dans les deux premiers chapitres, intitulés « Transformation du roman » (chapitre 1) et « Langage narratif dans le roman » (chapitre 2), il pose les trois principes qui, nous le verrons, sont au centre aussi de toute sa théorie et sa pratique concernant son théâtre. D'abord il soutient qu'en littérature les changements méthodologiques constituent une évolution naturelle du genre. Deuxièmement, la structure narrative d'une œuvre doit correspondre à la vision du monde proposé dans celle-ci.

⁵²³ Gao Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du roman moderne)*, op. cit.

⁵²⁴ Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2008, p. 5. Ma traduction du texte anglais original : « By introducing European Modernism in these essays, he systematically advocates an anti-Realist stance in contemporary Chinese fiction writing. He consistently championed the writing of French Modernists, especially Sartre, and the Chinese Modernist writings of Wang Meng. In this way, he established a coherent literary position. This stance came directly into conflict with that sanctioned by the State. At the time literature was expected to adhere to a hard-line Socialist Realism in conformity with Mao's 1942 "Talks as the Yan'an Conference on Literature and Art". Gao's subversive position thus established him as an icon of literary dissidence ».

⁵²⁵ Les dix-sept chapitres de l'essai sont ainsi intitulés: 1. Transformation of fiction (transformation du roman); 2. Narrative language in fiction (Langage narratif dans le roman); 3. Shifting of personal pronouns (Le changement des pronoms personnels); 4. The third person "he" (La troisième personne « il »); 5. Stream of consciousness (Le courant de conscience); 6. The Absurd and the illogical (L'absurde et l'illogique); 7. The symbolic (Le symbolique) ; 8. Artistic abstraction (Abstraction artistique) ; 9. Modern literary language (Langage littéraire moderne); 10. Manipulating language (Manipulation du langage); 11. From plot to structure (De l'intrigue à la structure) ; 12. Time and space (Temps et espace) ; 13. The sense of reality (Le sens de la réalité); 14. The sense of distance (Le sens de la distance) ; 15. Modern [ist] techniques and the Modernist School (Techniques modern(istes) et école moderniste); 16. Modern [ist] techniques and the national spirit (Techniques modern(istes) et esprit national); 17. The future of fiction (Le futur du roman). (Cf. Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*, op. cit., p. 28)

Troisièmement, l'expérimentation formelle est non seulement légitimée, mais nécessaire⁵²⁶, à condition qu'il s'agisse d'une expérimentation authentique, liée au contenu de l'œuvre et non d'un pur formalisme sans sens. À l'appui de sa thèse, postulant que l'expérimentation formelle est un phénomène universel, il analyse les explorations formelles contenues dans certaines œuvres d'un nombre significatif d'auteurs, chinois et étrangers, du XX^e siècle, tels quels les écrivains chinois Lu Xun, Liu Xinwu et Wang Meng, les écrivains et auteurs de théâtre russes Tourgueniev, Tchekhov, Gorki, les auteurs français du mouvement littéraire du *Nouveau Roman*. Après cette introduction, les chapitres du 3 au 9 présentent et analysent les caractères principaux de la littérature moderniste. Ils sont ainsi synthétisés dans les titres des chapitres : « Le changement des pronoms personnels » (chapitre 3) ; « La troisième personne "il" » (chapitre 4) ; « Le courant de conscience » (chapitre 5) ; « L'absurde et l'illogique » (chapitre 6) ; « Le symbolique » (chapitre 7) ; « L'abstraction artistique » (chapitre 8) ; « Le langage littéraire moderne » (chapitre 9). Les chapitres 3 et 4 sont consacrés à l'usage des pronoms personnels « je », « tu », « il » comme position dans la narration, avec les différentes perspectives que chacun d'entre eux ouvre et ses effets par rapport au lecteur. Si le chapitre 4 explore le potentiel de l'usage de la troisième personne « il » comme position de narration, dans le chapitre 3 une attention particulière est portée sur l'emploi de la deuxième personne « tu », qui aura comme effet de provoquer une réponse émotive plus intense chez le lecteur, qui se sentirait ainsi directement interpellé, du fait qu'en se voyant « dans le rôle du héros, il s'imagine lui-même dans la même situation⁵²⁷ ». Les chapitres 5, 6 et 7 abordent respectivement le « courant de conscience », l'absurde et le symbolisme. Le « courant de conscience » est caractérisé par l'importance accordée aux sensations, à une succession temporelle non linéaire de la narration et au changement fluide entre les points de vue de la première (je), de la deuxième (tu) et de la troisième personne (il/elle). L'absurde est considéré comme « la tentative d'exprimer ce qui il y a au-delà de la compréhension de la pensée rationnelle⁵²⁸ », tandis que le symbolisme a son essence dans « l'emploi de figures concrètes pour exprimer des idées⁵²⁹ ». Loin de considérer ces méthodes de narration comme de simples dispositifs rhétoriques, Gao souligne qu'ils constituent

⁵²⁶ Cf. Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation op. cit.*, p. 28.

⁵²⁷ Gao Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier essai sur l'art du roman moderne)*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, Huacheng Press, 1981, cité dans Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation, op. cit.*, p. 29. Ma traduction du texte anglais original : « [...] put himself in the protagonist's shoes, imagine himself in the same situation ».

⁵²⁸ Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation, op. cit.*, p. 30. Ma traduction du texte anglais original : « The Absurd is understood to be an endeavour to express what is beyond the comprehension of logical thinking ».

⁵²⁹ *Ibid.* Ma traduction du texte anglais original : « the use of concrete figures to express ideas ».

des expressions de la vision de la réalité des modernistes. En ce sens, « le courant de conscience », représente leur tentative de mettre au premier plan la conscience subjective dans la formation de la perception individuelle de la réalité. Ces méthodes de narration, selon Gao, sont des expressions effectives des facultés humaines universelles, soit la subjectivité, le subconscient, l'illogique et l'irrationnel, le conceptuel et le poétique. Et, notion très importante dans le cadre de la pensée et de la conception de la littérature, du théâtre et de l'art tout court de Gao, elles sont présentes en chaque individu au-delà des inclinations politiques. Par rapport au « courant de conscience », Gao souligne que cette méthode de narration ne fait que reproduire les qualités psychologiques de la conscience humaine et que son contenu peut être de tout type. Ce fonctionnement de la conscience humaine est identique en chaque individu, que ce soit la classe sociale ou l'orientation politique. La modalité de narration n'est pas politiquement engagée, elle est neutre, comme il le souligne : « Le langage employé pour décrire des capitalistes corrompus et des politiciens réactionnaires n'est pas nécessairement un langage corrompu ou réactionnaire⁵³⁰ ». En ce sens, l'absurde possède un extraordinaire potentiel révolutionnaire, car beaucoup de phénomènes qui sont acceptés dans la société révèlent tout leur nature irrationnelle si on le regarde par la perspective inhabituelle fournie par l'absurde, qui est, par conséquent, une perspective critique par nature.

Parmi les effets de l'écriture moderniste, abordés par Gao, et qui seront importants pour notre étude concernant son théâtre, on relèvera la prédominance de la structure narrative sur l'intrigue (chapitre 11, « De l'intrigue à la structure ») et celle du temps psychologique, intérieur sur un temps objectif (chapitre 12, « Temps et espace »). Comme le souligne Jessica Yeung, tout l'ouvrage, dans son esprit analytique, est animé par deux principes qui sont réaffirmés constamment : les expérimentations formelles sont naturelles et nécessaires dans l'évolution de la littérature et le choix des méthodes littéraires n'ont pas d'effet sur les positions idéologiques de l'auteur⁵³¹.

Nous pouvons remarquer que dans un climat politique légèrement plus ouvert face à la création littéraire et artistique, mais encore hautement contrôlé et idéologisé, Gao tente, par son essai, de démonter l'idée que le modernisme est une forme littéraire associée au décadentisme et à la culture capitaliste occidentale. Les exemples tirés des écrivains chinois qui emploient des méthodes d'écriture modernistes servent à soutenir cette thèse. Comme le synthétise Jessica Yeung :

⁵³⁰ *Ibid.* Ma traduction du texte anglais original : « The language used to describe corrupt capitalists and reactionary politicians is not necessarily a corrupt and reactionary language ».

⁵³¹ *Ibid.*

Le livre dans son ensemble présente un argument fortement cohérent et il y a une force argumentative rigoureuse qui court dans chaque petit chapitre. Chaque chapitre suit une structure à peu près uniforme : d'abord, une explication d'un dispositif moderniste ou d'un effet de ces dispositifs ; deuxièmement, des exemples d'écrits occidentaux et/ou chinois utilisant ce dispositif ; enfin, une conclusion sur la façon dont cette méthode d'écriture est idéologiquement progressive et conforme aux idéaux révolutionnaires, donc, adaptée à la Chine⁵³².

Malgré la rigueur des exemples et des argumentations portés par Gao, afin de concilier le modernisme avec l'idéologie de la République Populaire de Chine, son essai devient l'une des cibles du pouvoir.

2.4.c - Les pièces mises en scène au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin

En 1981, Gao est nommé dramaturge du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin⁵³³, le théâtre le plus important de la République Populaire de Chine, symbole du théâtre moderne chinois, le *huaju*, le théâtre parlé. En 1982, trois événements marquants se succèdent pour Gao : sa première pièce *Signal d'alarme (Juedui Xinhao)*⁵³⁴ est créée au Théâtre d'Art du Peuple et publiée⁵³⁵ tandis qu'apparaît son article *Conversation sur le théâtre avec le public (Tong yiwei guanzhong tan xi)*⁵³⁶. Entre 1983 et 1986, avant qu'il ne parte en exil, l'activité théâtrale de Gao est caractérisée par l'écriture de différentes pièces, leur parution et leur mise en scène au Théâtre d'Art du Peuple ; il obtient également la publication de nombreux articles critiques. Ceux-ci s'intéressent à plusieurs questions. Ils abordent des sujets forts du théâtre, notamment la dramaturgie, l'espace scénique, la multi-vocalité⁵³⁷. Dans certains textes, Gao approfondit des aspects de ses pièces et de sa

⁵³² *Ibid.*, p. 31. Ma traduction du texte anglais original : « The book as a whole displays a strongly consistent argument and there is a rigorous argumentative force running through each short chapter. Each chapter follows a roughly uniformed structure : first, an explanation of either one Modernist device or one effect of these devices ; second, examples of Western and/or Chinese writings employing that device ; finally, a conclusion on the ways in which this writing method is ideologically progressive and in tune with revolutionary ideals, hence suitable for China. »

⁵³³ Le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, a été fondé en 1952, en tant que lieu consacré à la pratique du théâtre moderne chinois, *huaju* en chinois qui signifie « théâtre parlé », introduit en Chine au début du XX^e siècle.

⁵³⁴ Gao Xingjian, *Juedui Xinhao (Signal d'alarme)*, mise en scène par Lin Zhaohua, 1982.

⁵³⁵ Gao Xingjian, « Juedui Xinhao » (*Signal d'alarme*), *Shiyue*, n°5, Pékin, 1982.

⁵³⁶ Gao Xingjian, « Tong yiwei guanzhong tan xi » (*Conversation autour du théâtre avec le public*), *Suibi*, n°6, Guangzhou, 1982.

⁵³⁷ Gao Xingjian : « Lun xijuguan » (*Autour de la dramaturgie*), *Xujujie*, Shanghai, 1983, n°1 ; « Tan duoshengbu xiji shiyan (*Expériences de multi-vocalité dans le théâtre*), *Xiju dianying bao*, Pékin, 1983, n°25 ; « Tan xiandai xiju shouduan » (*Sur les stratagèmes du théâtre moderne*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°1 ; « Tan juchanxing » (*Sur l'espace scénique*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°2 ; « Tan xijuxing » (*Autour du théâtre*) *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°3 ; « Dongzuo he guocheng » (*Action et évolution*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°4 ; « Shijian yu kongjian » (*Temps et espace*), *Suibi*, Guangzhou, 1983,

conception du théâtre : des exemples, en ce sens, sont les essais consacrés à sa pièce *L'Homme sauvage (Yeren)*⁵³⁸, aux fondements de son processus de création et de l'implication des sensations dans la création⁵³⁹.

D'autres essais se posent comme un panorama sur différents types de théâtre⁵⁴⁰, en s'intéressant aussi à l'esthétique des maîtres des avant-gardes, tels que Brecht, dans l'article *Brecht et moi (Wo yu Bulaixite, 1985)*⁵⁴¹ et Grotowski, dont il analyse très brièvement les théories et pratiques dans *Une critique sur « Pour un théâtre pauvre » de Grotowski (Ping Geluotuofusiji de "Mai xiang zhipu xiju", 1986)*⁵⁴². Si c'est à cette époque qu'il découvre le « théâtre pauvre » du maître polonais, le retour sur le processus de distanciation de Brecht est le résultat d'une pratique et d'une réflexion mûrie depuis ses premières expériences avec la Compagnie du Théâtre de la Mouette.

Plusieurs articles questionnent le théâtre chinois traditionnel et contemporain sur son rôle et la nécessité de sa réforme⁵⁴³, dont la possibilité, pour Gao coïncide avec la notion du « triple jeu d'acteur ». Si ces essais façonnent et éclaircissent l'idée que Gao a sur le théâtre, ses pièces de cette période sont la traduction sur le plan dramatique de cette idée.

Son alliance artistique avec le metteur en scène Lin Zhaohua, qui crée ses pièces au Théâtre d'Art du peuple de 1982 à 1986, lui permet de mettre en pratique les idées scéniques novatrices dont ses pièces sont porteuses.

Signal d'alarme (Juedui Xinhao), qui obtint un grand succès, marque le début du théâtre expérimental en Chine, déclenchant une forte polémique, dans le milieu de la critique officielle. *Arrêt d'autobus*, en 1983, est interprétée comme une critique du système de la société post-maoïste et comparé à *En attendant Godot* de Beckett pour le thème de l'attente autour de laquelle l'intrigue de la pièce se structure, bien que, contrairement à la pièce beckettienne, elle n'exprime pas une

n°5 ; « Tan jiatingxing » (*En parlant de fiction*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°6 ; « Wo de xijuguan » (*Mon point de vue sur le théâtre*), *Zhongguo jushi xinchaolin*, Pékin, 1984, n°2.

⁵³⁸ Gao Xingjian, « Yeren he wo » (*L'Homme sauvage et moi*), *Xiju dianying bao*, Pékin, 1985, n°19.

⁵³⁹ Gao Xingjian : « Yong ziji ganzhi de fangshi lai chuanguo » (*Je crée avec mes sensations de la réalité*), *Xin juben*, 1986, n°3 ; « Cong minzu xiju chuantong zhong jiqu yingyang » (*Nourri par la tradition du théâtre national*), *Xin juben*, 1986, n°5.

⁵⁴⁰ Gao Xingjian, « Tan ge liupai de tedian he chanzuo fangfa » (*Caractères et techniques de différents types de théâtre*), *Zhongguo jushi xinchaolin*, Pékin, 1985, n°2.

⁵⁴¹ Gao Xingjian : « Wo yu Bulaixite » (*Brecht et moi*), *Qingyi*, Pékin, numéro spécial, 1985.

⁵⁴² Gao Xingjian : « Ping Geluotuofusiji de Mai xiang zhipu xiju » (*Une critique sur « Pour un théâtre pauvre » de Grotowski*), *Xiju bao*, Pékin, 1986, n°7.

⁵⁴³ Gao Xingjian : « Yao shenme yang de juzuo » (*De quel théâtre avons-nous besoin ?*), *Wenyi yanjiu*, Pékin, 1986, n°4 ; « Tan xiqu yao gaige yu bu yao gaige » (*Autour du théâtre musical : Une réforme ou pas de de réforme ?*), *Xiqu yanjiu*, Pékin, 1986, n°21.

vision nihiliste quant au sens de l'existence humaine⁵⁴⁴. Elle devient une cible de la campagne contre la « pollution spirituelle⁵⁴⁵ », qui vise à stopper l'influence de la culture occidentale sur la culture et la société chinoises. Pour cette raison elle est interdite après quelques représentations et Gao est interdit des publications pendant toute l'année 1984⁵⁴⁶.

Pour son auteur commence de nouveau une période très difficile. En apprenant que le gouvernement a l'intention de le soumettre encore une fois à une « rééducation », il quitte Pékin pour un voyage de huit mois entre 1983 et 1984 et parcourt 15.000 km à travers les montagnes, dans le bassin du fleuve Yangzi Jiang. Il s'agit d'une expérience forte, qui inspirera de nombreux épisodes de *La Montagne de l'Âme*. L'expérience de ce long voyage est à l'origine aussi de la pièce *L'Homme sauvage* (*Yeren*, 1985), qu'il écrit une fois de retour à Pékin. Cette pièce au contexte contemporain et à l'esprit écologique reprend le mythe de l'homme primitif lequel, selon les légendes, habite les forêts de Chine. La dramaturgie de la pièce est complexe : des techniques et esthétiques de l'Opéra chinois sont réinterprétées à la lumière du théâtre expérimental. En découle une nouvelle polémique avec les membres du Parti communiste. Cette même pièce est interdite après quelques représentations. L'année suivante *L'Autre rive*, qui explore le rapport entre individu et collectivité, et entend reformuler les canons du jeu d'acteur, fait scandale. Les autorités bloquent les répétitions

Antiréalistes, positionnées dans une recherche novatrice, les pièces de cette période, qui questionnent le pouvoir et le rôle de l'individu dans la société, et leur style dramatique, rompent par leur sujet avec le réalisme social.

En 1988, les réflexions sur le théâtre et l'espace de la représentation de Gao sont recueillies dans l'essai *À la recherche d'une forme moderne de théâtre*⁵⁴⁷; le livre est imprimé, mais il n'est jamais diffusé. Il est simplement offert par l'éditeur aux gens du milieu du théâtre. Cet essai fait pendant à *Premier essai sur l'art du roman moderne* consacré, comme nous l'avons vu précédemment, à l'écriture romanesque. Dans *À la recherche d'une forme moderne de théâtre* l'auteur jette les premières fondations de sa conception originale du « théâtre omnipotent ». À l'époque de sa parution confidentielle, Gao se trouve déjà à Paris depuis une année.

⁵⁴⁴ Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*, op.cit., p. 56-59.

⁵⁴⁵ La campagne contre la « pollution spirituelle » fut lancée par Hu Qiaomu en septembre 1983.

⁵⁴⁶ Mabel Lee, *Personal Freedom in the Twentieth Century China : Reclaiming the Self in Yang Lian's Yi and Gao Xingjian's Lingshan*, Sydney Studies in Society and Culture, 1997, p. 146.

⁵⁴⁷ Gao Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* (*À la recherche d'une forme moderne de théâtre*), op.cit.

Parallèlement à l'écriture, au cours de ses années, Gao continue à pratiquer la peinture. En Chine il a commencé à peindre à l'encre et à l'huile. Il est très admiratif de la tradition européenne, qu'il a étudiée dans les livres d'art. À partir de réflexions muries grâce au contact direct des œuvres européennes qu'il peut voir lors de voyages diplomatiques dans les plus importants musées français et italiens, et à partir de son expérience de la peinture traditionnelle chinoise à l'encre, Gao forme son style et sa technique. Il abandonne d'emblée l'idée de peindre à l'huile et se consacre à l'encre de Chine. D'une part il s'affranchit de la précision, de la netteté et de la présence de l'écriture qui est d'usage dans la tradition calligraphique chinoise ; d'autre part il cherche à reproduire avec l'encre de Chine les effets de profondeur et de lumière que permet la peinture à l'huile. Il arrive à obtenir une peinture à l'encre de Chine particulière, dynamique, lumineuse, entre abstraction et figuration. Une première exposition de ses encres a lieu au Théâtre d'Art du peuple de Pékin en 1985. C'est grâce à sa création picturale et profitant de l'invitation à exposer ses peintures au Morat Institut für Kunst and Kunstwissenschaft à Freiburg im Breisgau en Allemagne, que Gao quitte la Chine, suite aux attaques que la création de sa pièce *L'Autre rive* subit, et qu'ensuite, sur invitation du Ministère de la Culture française, il s'installe à Paris⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ Gao Xingjian, *Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées*, entretien inédit, réalisé par Simona Polvani, Paris, 13 juillet 2017 ; Simona Polvani, « Gao Xingjian. Biografia », dans *Gao Xingjian, La Fuga*, Simona Polvani [dir. et trad.], Titivillus Edizioni, Corrazzano, 2008, p. 83-88.

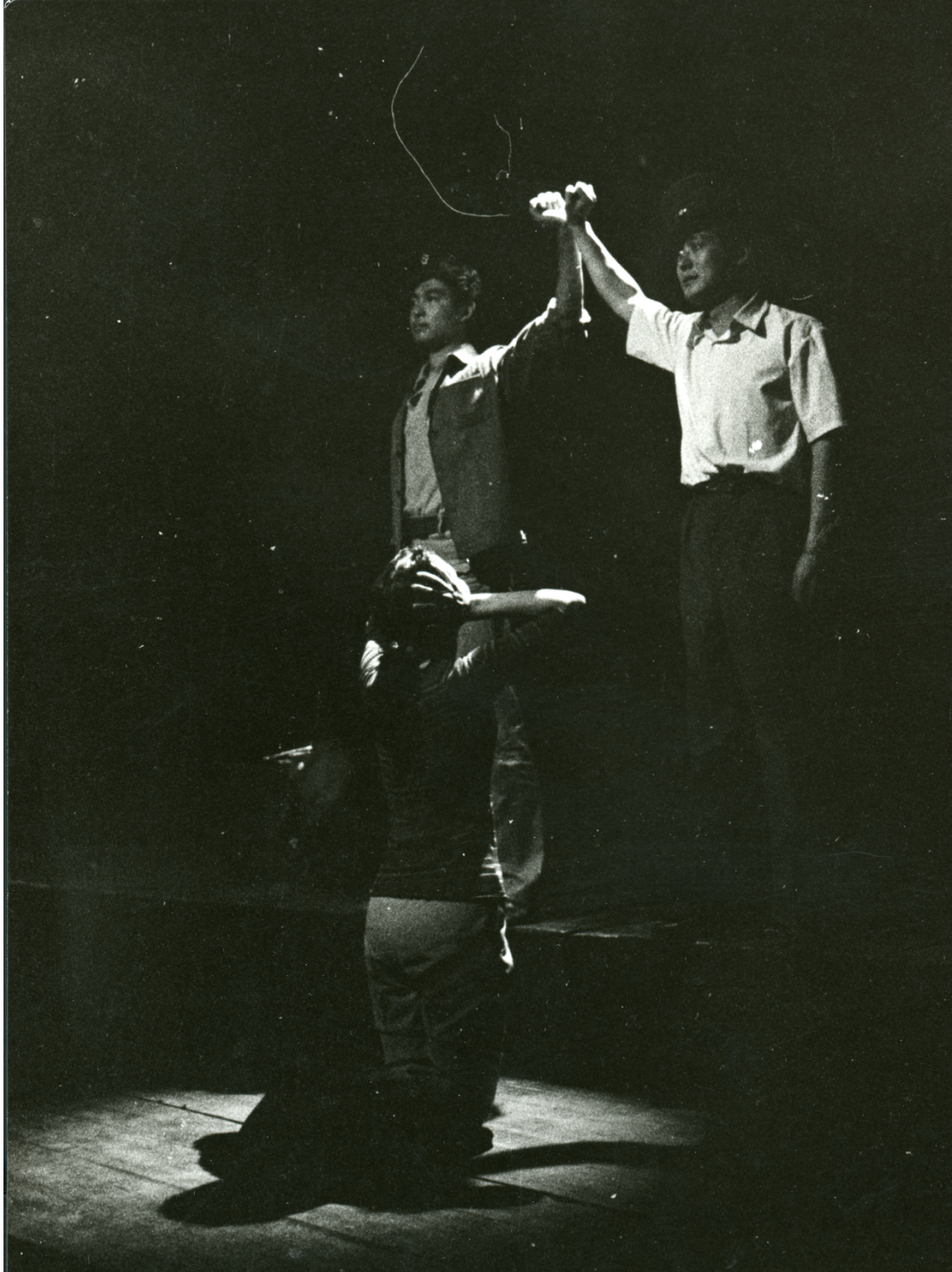


Fig. 23 - *Signal d'alarme*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin Zhaohua, Théâtre d'art du Peuple de Pékin, 1982.



Fig. 24 -*Arrêt d'autobus*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin Zhaohua, Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, 1983.



Fig. 25 - *L'Homme sauvage*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin Zhaohua, Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, 1985.

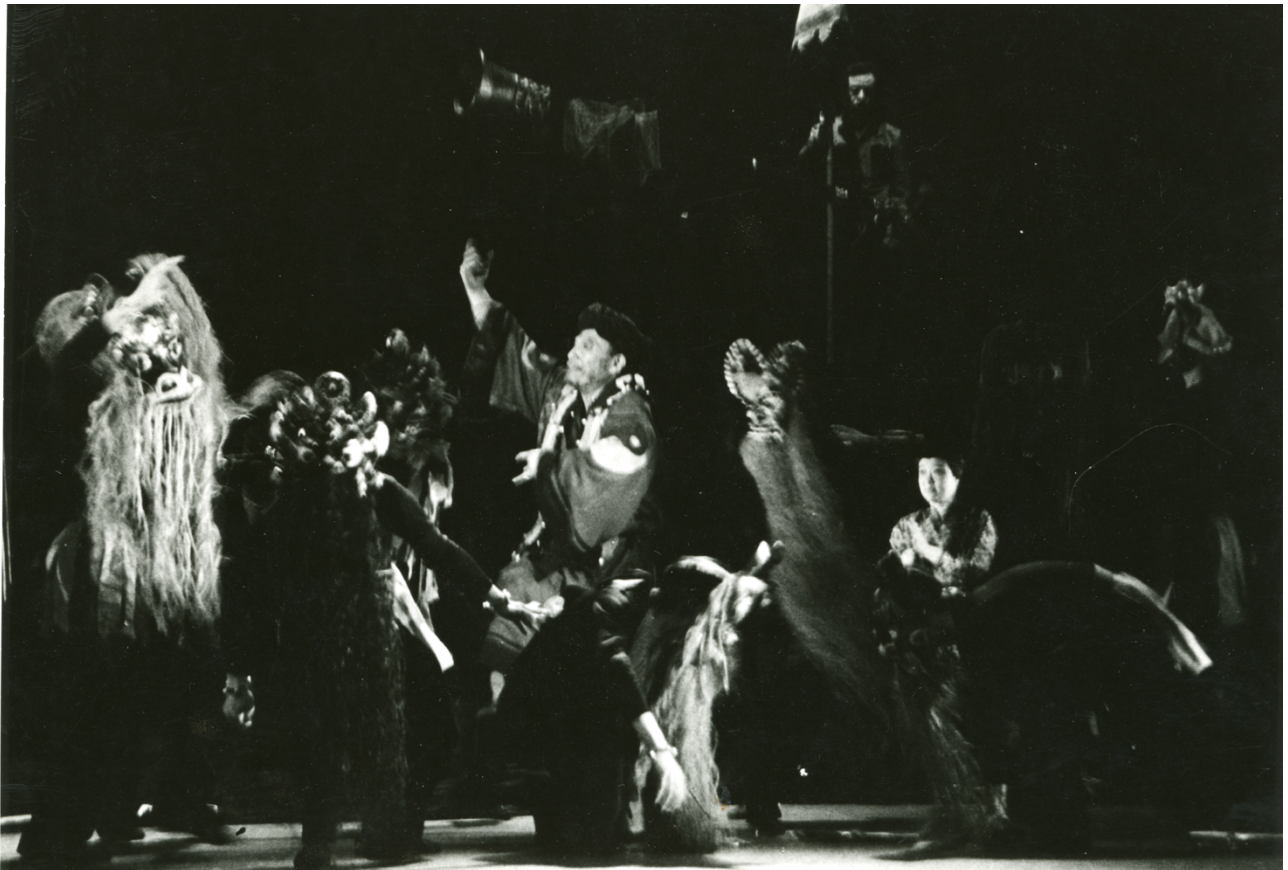


Fig. 26 - *L'Homme sauvage*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin Zhaohua, Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, 1985.



Fig. 27 - *L'Homme sauvage*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin Zhaohua, Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, 1985.



Fig. 28 - Snapshot du ciné-poème *Après le déluge*, réalisé par Gao Xingjian (France, 2008).

TROISIÈME PARTIE

LA PERIODE FRANÇAISE

En 1987 Gao s'installe en France. Il ne sait pas encore que depuis lors il ne fera jamais plus retour en Chine. Il ne sait pas encore non plus qu'arrivé d'un pays où il ne pouvait pas vendre ses encres de Chine, car il n'avait pas un statut officiel de peintre, grâce à sa peinture, il pourra s'assurer une vie confortable à Paris. Car en France, ce n'est pas une école qui fait un artiste. Et sa peinture y est « reconnue » et appréciée.

Et il ne soupçonne non plus qu'interdit en Chine, arrivé à Paris, s'ouvriront à lui les portes non seulement de la France, mais du monde entier. La liberté de vie et de création que Paris lui offre, comme elle l'a offerte à nombre d'artistes avant lui, arrivés pour beaucoup de pays affligés par des dictatures : Beckett, Ionesco, Milan Kundera ..., lui permet enfin de pouvoir s'exprimer librement sur le plan artistique.

C'est comme si tout ce que Gao avait retenu, caché, écarté, car antirévolutionnaire, ou trop révolutionnaire du point de vue du Parti communiste, tout d'un coup pouvait vraiment se libérer, sans crainte. La liberté, dont il avait rêvé dans ses pièces de jeunesse brûlées, se construisant ainsi des mondes fictifs de résistance, se réalise à Paris, pour lui également. La France devient alors le pays où tout projet artistique, toute écriture peut s'achever et sortir au grand jour. Il termine des pièces commencées en Chine, mais que dans son pays il ne pourrait plus montrer après la censure de ses dernières pièces créées au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin. Il achève également son roman *La Montagne de l'Âme* (1990), qui sera suivi par *Le Livre d'un homme seul* (1999), deux chefs d'œuvres. Écriture littéraire, dramatique, mises en scène, peinture, cinéma d'art – ses ciné-poèmes – essais : les créations se multiplient. En 2000 le Prix Nobel de littérature qui lui est décerné fait de lui un auteur mondialement connu et donne également une vaste audience à son témoignage sur les conditions affligeantes de la vie à l'époque de la Révolution culturelle. Ainsi commence sa « troisième vie ». Bien qu'il y ait des tentatives pour en faire un artiste *mainstream* – la Comédie Française l'invite à faire partie de son comité de lecture et la ville de Marseille lui consacre une « Année Gao » en 2003 –, Gao ne cesse de réaffirmer sa condition d'artiste à la marge, c'est-à-dire d'artiste expérimental. Ces événements sont autant d'occasions, pourtant, de faire entendre sa voix

– sa conception des arts pluriels est de mise, eu égard à sa multidisciplinarité –, comme celle d'un artiste non idéologisé, qui continue à préférer l'expérimentation et une dimension de l'art non utilitaire.

J'identifierai les changements les plus marquants qui s'imposent à Gao en France en ce qui concerne sa création comme, entre autres, son choix de pratiquer l'écriture dramatique en français. J'analyserai certaines notions de son art théâtral, que nous avons déjà abordées dans la première partie. Je ferai un retour sur la notion du « théâtre omnipotent », mettant en évidence l'importance que Gao accorde aux traditions théâtrales comme point de départ pour toute innovation. Ensuite je m'intéresserai à sa conception de l'art du jeu de l'acteur. Après l'avoir abordée du point de vue esthétique, je l'examinerai du point de vue de l'« acteur neutre » s'appuyant sur l'idée du « troisième œil ». Il est question de la mécanique qui permet l'émergence de la dimension performative du jeu que nous avons analysée du point de vue esthétique de sa plasticité et corporalité. Enfin, je présenterai l'improvisation comme principe de création dans le processus de mises en scène de Gao. Les entretiens des plusieurs acteurs qui ont travaillé avec Gao offrent la perspective de l'acteur sur ces notions théâtrales de Gao qui se présentent comme des innovations.

CHAPITRE 1

TRADITIONS, INVENTIONS ET DRAMATURGIE POLYPHONIQUE

3.1.a - Premiers écrits en France

La période parisienne est marquée par plusieurs changements qui touchent la langue écrite, les sujets et les dispositifs dramatiques. Nous pouvons identifier une toute première période, jusqu'à la parution de la pièce *La Fuite* (1989), qui marque son véritable exil. Entre son installation à Paris en 1987 en tant que réfugié politique – son exil – et la condamnation à la censure de la totalité de son œuvre de la part de la Chine en 1989 –, Gao fait face à une période de changements sur le plan existentiel et artistique, pour arriver à ce que lui-même définit comme sa « deuxième vie ».

À cette période, il achève trois pièces dont avait commencé l'écriture en Chine. Il s'agit d'un moment de transition. Ces pièces, écrites en chinois, s'intéressent ou ont comme point de départ des sujets essentiellement liés à la culture, aux mythes et aux traditions chinoises. Dans les dernières années de sa vie à Pékin il a commencé une collaboration avec la danseuse et chorégraphe chinoise, basée à New York, Chiang Ching. Sur sa commande il écrit deux pièces. Il s'agit du livret pour le spectacle de danse *Variation sur les sons lents (Sheng sheng man bianzou)*, qui fait l'objet d'une création présentée au Guggenheim Museum de New York en 1989. La pièce s'inspire d'un poème de Li Qingzhao (1084-1151), réputée comme la plus grande poétesse chinoise. La seconde commande concerne la pièce *Mingcheng (La Cité des morts)*. Cette pièce s'inspire d'une légende très populaire de la mythologie chinoise et dont l'héroïne est la femme du philosophe Zhuangzi. Il fait semblant d'être mort, et se masque en Prince de Chu pour la séduire. Elle résiste, mais quand le philosophe révèle sa duperie, en proie à la honte, elle se suicide. Par son geste, après sa mort, elle est envoyée en enfer et condamnée par un tribunal d'hommes, qui lui font couper sa langue, l'empêchant de se défendre du piège que son mari lui a tendu. J'analyserai davantage cette pièce, par rapport à la question du féminin dans les pièces de Gao par la suite⁵⁴⁹. Comme pour *L'Homme sauvage*, cette

⁵⁴⁹ J'aborderai cette question dans la quatrième partie de cette thèse.

pièce prévoit d'associer au jeu de l'acteur, la danse, la musique jouée sur scène, l'acrobatie, l'emploi de masque.

Gao poursuit aussi l'écriture de la pièce *Chronique du Classique des mers et des monts* (*Shanghaijing zhuan*, 1989)⁵⁵⁰, où, s'inspirant des poèmes homériques, il entreprend un travail minutieux de reconstruction à partir de différentes sources, et établit une épopée mythologique chinoise.

Chronique du Classique des mers et des monts est le fruit d'une longue recherche que Gao a menée autour de la mythologie chinoise, à partir des différentes sources.

3.1.b - La Fuite

À l'époque des événements sanglants de la Place Tian'anmen, Gao est installé à Paris. Il jouit déjà d'une certaine renommée dans le milieu du théâtre expérimental. Bien qu'il soit censuré en Chine depuis 1984, ses pièces ont fait l'objet de créations à l'étranger : en Yougoslavie, en Angleterre, en Suède, en Allemagne, à Hong Kong et aux États-Unis. Il n'est donc pas étrange qu'au lendemain du massacre de la Place Tian'anmen, Gao reçoive une commande de la part d'un théâtre de Los Angeles, l'invitant à écrire une pièce sur ces jours tragiques. L'image d'un jeune inconnu qui se tient debout en signe de protestation contre le régime, devant des tanks au milieu de l'immense place de Pékin à choqué, elle a fait le tour du monde, diffusée par journaux et télévisions. Par ses amis à Pékin, Gao est informé des violences qui se sont enchaînées en ces jours, de la part du régime. Il accepte ainsi d'écrire la pièce, qu'il achève rapidement, dans un mois d'écriture. Quand en septembre il la remet au théâtre de Los Angeles, celui-ci l'exhorte à changer la fin, dans un sens héroïque. En effet la pièce ne propose aucun point de vue héroïque. Elle représente trois personnages, « L'homme » (un intellectuel), « La jeune femme » (une jeune comédienne) et « Le jeune homme » (un étudiant), qui pendant une nuit, identifiable à celle du 4 juin, se trouvent enfermés dans un entrepôt. Ils s'y sont mis à l'abri pendant que sur la Place, l'armée communiste combat les jeunes rebelles, avec une violence inouïe. Le combat qui se déroule à l'extérieur fait écho

⁵⁵⁰ GAO Xingjian, *Chronique du Classique des mers et des monts* (*Shanghaijing zhuan*, 1993), traduit du chinois par Noël Dutrait et Philippe Che, Paris, Éditions du Seuil, 2012. La pièce, écrite en 1989, est parue en 1993 dans la revue *Tiandi tushu youxian gongsi*, Hong Kong. Traduite en italien par Maria Cristina Pisciotta, elle a été créée pour la première fois à l'Università Orientale de Naples (Italie) en 2006, dans une version bilingue chinois-italien avec la mise en scène de Lorenzo Montanini.

à celui que les trois personnages engagent à l'intérieur, exprimant de façon aussi acharnée leur point de vue face à la répression, à la violence et à ce qu'on est prêt à faire pour lutter pour la liberté et contre la tyrannie. Est-on disposé à sacrifier sa vie ? Tandis que l'étudiant, se voudrait peint en héros, l'intellectuel manifeste son désaccord face à tout engagement politique, refusant toute sorte d'idéologie. Il théorise que la fuite devant un pouvoir oppressant est le seul choix possible.



Fig. 29 - *L'Homme de Tian'anmen*, *Tank man* (*L'Homme au char*) ou encore *The Unknown Protester* (*Le Manifestant inconnu*), Place Tian'anmen, Pékin, le 5 juin 1989.

La jeune fille a participé activement aux manifestations sur la Place, mais elle ne veut pas mourir. Elle exprime une position médiane face à celles exprimées par les deux hommes. Elle représente aussi une issue vers la rêverie – les moments les plus poétiques de la pièce (l'image de la neige qui tombe sur la ville) lui sont confiés –. Mais elle devient bientôt la proie des deux hommes, prise dans un jeu de séduction auquel elle-même se prête, mais qui devient violent. À la fin, la pièce s'achève sur une scène violente est ambiguë, qui peut être identifiée avec un viol de la femme par les deux hommes. Les trois personnages ne sont pas sauvés d'un destin tragique. Chaque position est mise en échec, l'intellectuel qui souhaiterait partir, ne part pas, le jeune homme qui déclare qu'il faut lutter pour la liberté et que mourir pour cette cause serait une mort souhaitable, reste à l'abri et ne s'engage pas dans le combat. La femme qui voudrait vivre comme une femme sexuellement

émancipée et épanouie est violée. Aucun héros. Aucun espoir. Gao refuse de changer la fin de la pièce et renonce à sa commande.

Bien que Gao ait adopté quelques précautions dans l'écriture de la pièce – elle ne porte pas d'indication de lieu ou d'autres références explicites à la Chine –, les faits qui s'y déroulent permettent sans aucun doute de les identifier avec ceux du 4 juin 1989 et des jours qui les précédèrent. Pour cette raison, la parution de la pièce provoque une réaction violente de la part des autorités chinoises : l'interdiction totale de toutes ses œuvres. Gao s'installe définitivement en France avec le statut de réfugié politique. Depuis lors, il n'a jamais fait retour en Chine et son œuvre y demeure censurée, au point que son nom ne s'affiche pas sur internet et que ses œuvres ne circulent que clandestinement en Chine continentale.



Fig. 30 - *La Fuite*, texte Gao Xingjian, mise en scène Biörn Granath, Kungliga Dramatiska Teatern, Stockholm, 1992.



Fig. 31 - Thérèse Roussel et Philippe Goudard dans le spectacle *Au bord de la vie*, texte Gao Xingjian, mise en scène Alain Timár, Renaud Barrault Théâtre du Rond-Point, Paris, 1993.



Fig. 32 - Thérèse Roussel dans le spectacle *Au bord de la vie*, texte Gao Xingjian, mise en scène Alain Timár, Renauld Barrault Théâtre du Rond-Point, Paris, 1993.

3.1. c - Écrire en français

Après la parution de *La Fuite*, Gao réalise qu'il est à un tournant de sa vie, qu'il lui sera probablement impossible de revenir en Chine – ce qui de fait se réalise –. Jusqu'à ce moment, son public naturel était chinois, au sens qu'il était de nationalité chinoise, parlant chinois. Suite à la censure de ses œuvres en Chine, bien qu'il puisse encore s'adresser aux Chinois de la diaspora, Gao est coupé de sa propre patrie. Désormais en exil en France, son public direct, le plus proche, sera de langue française et de culture occidentale.

Il s'agit d'un constat qui le détermine tout d'abord dans son choix de commencer à écrire ses pièces directement en français, puis vers un changement de sujet de ses mêmes pièces. À propos de son choix d'adopter le français comme langue dramatique, il l'explique ainsi pendant un entretien avec Claire Conceison :

C'était difficile [d'écrire ma première pièce en français] ... Je devais faire face à une nouvelle vie et penser à un nouveau public et à un nouveau monde. Je vivais déjà en Occident et cela n'avait rien à voir avec la Chine. Utiliser le français n'était pas un processus de traduction, mais un processus de réflexion en français et de structuration de la pièce en français. J'ai dû l'aborder en utilisant les possibilités offertes par la langue française et en utilisant sa musique... Pendant les périodes où j'écrivais en français, je ne lis pas le chinois. [Quand j'ai écrit *Au bord de la vie*] je n'ai écouté que des nouvelles françaises et je me suis plongé dans un environnement francophone⁵⁵¹.

L'approche de la langue française est ainsi perçue par Gao du point de vue du potentiel que le français offre par rapport au chinois.

De ce choix en termes d'expression linguistique, et de la plus grande liberté dont il jouit en France, découlent des expérimentations théâtrales plus poussées. Il met ainsi en place une nouvelle esthétique et de nouveaux dispositifs dramatiques.

Comme nous l'avons déjà évoqué, ses pièces écrites en Chine sont déjà en rupture vis-à-vis de l'esthétique naturaliste du « théâtre parlé ». La nouvelle vie en France inaugure une nouvelle phase

⁵⁵¹ Claire Conceison, *The French Gao Xingjian Bilingualism, and Ballade Nocturne*, <http://pages.uab.cat/xinescatala/sites/pages.uab.cat.xinescatala/files/conceison2009.pdf> (consulté le 19 juin 2019), p. 310. Ma traduction du texte anglais original : « It was difficult [to write my first play in French] ... I had to face a new life and think about a new audience and a new world. I was already living in the West and it had nothing to do with China. Using French was not a process of translating but was a process of thinking in French as structuring the play in French. I had to approach it using the possibilities that the French language presented and using its music...During the periods when I write in French, I do not read Chinese. [When I wrote *Au bord de la vie*] I listened only to the French news, and immersed myself in a French-language environment ».

créatrice où il peut, sans contrainte, envisager la réalisation de certaines innovations formelles que les conditions politiques en Chine ne lui avait pas permis de montrer sur le plateau. Parmi celles-ci on relève notamment les expérimentations plus radicales concernant l'usage des pronoms grammaticaux « tu » et « il/elle » à la place du « je » pour la locution du personnage, comme nous l'avons déjà évoqué.

Au niveau du sujet nous soulignons l'émergence d'un questionnement concernant la position et l'aliénation de l'individu dans la société contemporaine ; la relation, perçue comme problématique et irrésolue, sans issue entre homme et femme ; le rôle de femmes dans la société. La dimension onirique ou cauchemardesque est privilégiée.

Comme tout changement de si grande portée ne se fait pas de façon immédiate, mais nécessite souvent un temps de transition, la première pièce dans laquelle Gao se tourne vers de nouveaux sujets et dans laquelle il introduit des innovations esthétiques dans son dispositif dramatique, est *Dialoguer-Interloquer*, pièce qu'il écrit en chinois. Elle se présente comme la chronique d'une rencontre impossible entre deux amants occasionnels, et prend la forme d'un combat acharné ou d'un rituel de mort.

La première pièce qui inaugure son écriture dramatique en français est *Au bord de la vie*, que Gao réalise suite à une commande de la part du Ministère de la Culture Français en 1991⁵⁵². Cette commande est en effet l'occasion de s'essayer à l'écriture dramatique en français comme il l'explique au cours d'un entretien avec Claire Conceison : « lorsqu'il reçoit la commande d'écrire une pièce en France, il écrit en français au lieu d'écrire en chinois⁵⁵³ ».

Cette pièce s'intéresse à la complexité des liens entre une femme et un homme, du point de vue d'un personnage féminin et questionne aussi le sens de l'existence. Elle contient également des innovations au niveau formel. Gao y expérimente l'usage de la locution du personnage féminin par le sujet grammatical « Elle ».

En 1993, il écrit, en français également, *Le Somnambule*, pièce dans laquelle il met en scène la rencontre entre la réalité et le rêve des passagers d'un train.

⁵⁵² La pièce est créée à Le Rond-Point, Théâtre Renaud-Barrault à Paris (actuellement Théâtre du Rond-Point), dans la mise en scène d'Alain Timár en 1993.

⁵⁵³ Claire Conceison, *The French Gao Xingjian Bilingualism, and Ballade Nocturne*, op cit, p. 309. Ma traduction du texte anglais original : « when he is commissioned to write a play in France, he writes in French rather than Chinese ».

De son écriture dramatique fleurit une autre pièce en français : *Quatre quatuors pour un week-end*. Cette pièce, construite comme une composition musicale, interroge la dimension de la création artistique et de la pulsion érotique, à travers la rencontre de deux couples d'âge différent. Gao y expérimente le processus de distanciation par l'usage de la locution des personnages par les trois pronoms grammaticaux « je », « tu », « il/elle ».

L'année 2000 est aussi l'année où voit le jour une des pièces les plus sulfureuses de sa production : *Le Quêteur de la mort*, qu'il écrit en français, et que nous avons analysée dans la première partie de cette thèse. Cette pièce qui se déroule dans un musée d'art contemporain critique de façon acharnée les fondements de l'art des avant-gardes du XX^e siècle et l'art contemporain tout court. *Le Quêteur de la mort* semble être la traduction dramatique de *Pour une autre esthétique*, l'essai paru l'année précédente, dans lequel Gao propose sa vision de la peinture.

En 2007, il achève le livret pour un spectacle de danse *Ballade nocturne*, qu'il avait commencé à la fin des années 1999⁵⁵⁴. Ce spectacle, que Gao définit comme un manifeste de la pensée féminine⁵⁵⁵, demeure jusqu'à aujourd'hui sa dernière pièce.

Cependant le choix de la langue française n'est pas exclusif. En fonction de sujets abordés et également de la provenance des commandes qu'il reçoit, Gao continue en effet d'écrire certaines pièces en chinois. C'est le cas de la pièce de théâtre chanté *La Neige en août* (*Bayue xue*, 1997)⁵⁵⁶, qui raconte l'histoire et les légendes du Sixième Patriarche Huineng (638-713), fondateur du bouddhisme Chan (Zen). Gao écrit le livret en collaboration avec le compositeur Xu Shuya, qui est l'auteur de la musique d'une adaptation de cette pièce, créée au Théâtre National de Taipei (Taiwan), en 2002 et ensuite à l'Opéra de Marseille en 2005. Gao en assure également la mise en scène.

Ces innovations dramatiques réalisées par Gao depuis son installation en France et dont je viens de faire une présentation succincte, je les aborderai dans des perspectives esthétiques et performatives dans les chapitres qui suivent.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁵⁵ « Gao Xingjian. Le Tre Vite di un artista : entretien avec Simona Polvani », dans *Il Tremisse Pistoiese*, *op. cit.*, p. 21; Gao Xingjian, *Présence féminine*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 02 juillet 2014.

⁵⁵⁶ Gao Xingjian, « La Neige en août », traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, dans *Le Quêteur de la mort, suite de l'Autre rive et La Neige en août*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

3.1. d - Retour sur le « théâtre omnipotent »

Parmi les innovations théâtrales que l'on peut attribuer à la période française, on compte la réalisation radicale, au niveau de l'écriture dramatique, de sa conception du « théâtre omnipotent », et du jeu de « l'acteur omnipotent », s'appuyant sur la notion de « triple jeu de représentation », sur l'« acteur neutre » et le dispositif du « troisième œil ».

La notion de « théâtre omnipotent » est le résultat d'une vision syncrétique du théâtre, qui prend en compte – comme nous l'avons déjà évoqué –, les différentes traditions théâtrales asiatiques et occidentales mais également les nouvelles esthétiques du jeu qui se sont affirmées au début du XX^e siècle. La seule véritable rupture qu'on enregistre chez Gao concerne le jeu naturaliste et réaliste mimétique, comme nous l'avons déjà évoqué.

Dans cette perspective de valorisation des traditions, j'aborderai certains éléments de sa conception de la création artistique en général. Puis j'identifierai des éléments sur lesquels repose sa conception du « théâtre omnipotent » et du dispositif scénique, ancrés sur l'art du jeu de l'acteur.

Traditions et inventions

Si créer et innover pour une pluralité d'artistes de différentes avant-gardes du XX^e siècle, du futurisme jusqu'au théâtre de l'absurde, a signifié se défaire du passé, rompre avec la ou les traditions culturelles et artistiques précédentes, comme nous l'avons vu précédemment, Gao est porteur d'une vision qui refuse la rupture, et la notion de révolution en tant que destruction. Il effectue une distinction entre expression et héritage idéologique, et notamment de filiation marxiste, dont il a fait une expérience négative. Il en a été une victime, pendant la période de la Révolution culturelle en Chine.

Gao distingue ainsi la notion de révolution et de subversion de celui de création.

À ce propos, dans son essai *Esthétique de l'artiste* (2007), il affirme ainsi que :

Considérer la subversion comme une création artistique est une attitude liée aux révolutions politiques. Une révolution culturelle est encore de l'ordre de la politique : se délivrer complètement des générations précédentes, se couper de l'héritage culturel, recommencer l'art à zéro, ou inventer un art zéro, tout cela est évidemment fort révolutionnaire. Les stratégies politiques de provocation et de subversion sont devenues des méthodes de création artistique, au point que ce genre d'action s'est substitué à la création. [...]

La délimitation entre ce qui est révolutionnaire et réactionnaire est un problème idéologique, et non une norme propre à l'art ou à l'esthétique⁵⁵⁷.

Dans son refus de l'équivalence entre création et destruction – ce qu'on pourrait qualifier comme une position anti-œdipienne – Gao pose comme question centrale celle de l'emprise des traditions culturelles sur l'individu au sens d'un résultat culturel et historique, et notamment sur l'artiste. En se référant aux traditions, dans son sentiment de l'artiste comme être du monde, dégagé de toute identification nationale, et d'autant moins engagé politiquement – porte-parole ou représentant d'une nation –, Gao comprend toute tradition, orientale et occidentale, sans distinction, qu'il regroupe sous le concept de patrimoine universel de l'humanité. Comme il l'exprime lui-même :

Toutes nos sensibilités, nos sensations, nos goûts esthétiques se sont nourris de cette riche tradition occidentale et orientale, qui pour moi est universelle. L'individu est la cristallisation de la culture universelle, parce qu'elle nous nourrit tous, surtout de nos jours où la communication et donc la connaissance est si facile, et il n'y a pratiquement aucun artiste qui n'est nourri que par la culture de son propre pays. Moi, j'ai pu me nourrir d'autres cultures que la culture chinoise, parce que, depuis mon enfance, j'ai eu la possibilité d'accéder à la culture occidentale, presque mondiale, y compris l'indienne, la japonaise⁵⁵⁸.

Accepter les traditions, cela signifie alors accepter les principes fondant l'individu et s'accepter soi-même.

Bien que ces traditions, qui ont nourri l'individu et l'artiste, soient pour Gao des références, elles ne constituent un point de départ au niveau créatif que pour le fait d'avoir façonné la sensibilité de l'individu et d'en avoir été englobées, assimilées presque organiquement par l'individu-artiste. Elles ne sont pas d'ailleurs des modèles auprès desquels s'uniformiser ou à répéter. Le but et la substance de la création artistique demeure pour lui la quête – comme l'est pour tout artiste – d'innover, de créer expressions et objets nouveaux, intéressants, particuliers, personnels, originaux et authentiques. Les traditions – soutient encore Gao – « sont derrière et devant moi⁵⁵⁹ », mais le point de départ pour ma création artistique « c'est moi⁵⁶⁰ », c'est l'artiste même, à la recherche de sa propre esthétique par laquelle véhiculer son expression, ses sensations, son goût esthétique et de les partager.

⁵⁵⁷ Gao Xingjian, « Esthétique de l'artiste », dans *De la Création, op. cit.*, p. 143-144.

⁵⁵⁸ Gao Xingjian, *Le Processus créatif*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 05 juin 2014.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

La tradition est également un terrain fertile pour innover et créer son propre théâtre original. À ce propos, Gao affirme :

Ma création théâtrale ne se plait pas à subvertir les formes traditionnelles de cet art, au contraire, elle est fondée sur la nouvelle compréhension d'un certain nombre de ses règles spécifiques qui sont celles du théâtre depuis la nuit des temps. L'innovation, pour moi, n'est pas la négation de la tradition⁵⁶¹.

Quelles sont donc ces formes traditionnelles et dans quelle mesure sont-elles relues et introduites dans son théâtre ? Quels sont les caractères principaux de son théâtre et de son processus d'écriture dramatique ?

Gao valorise ainsi plusieurs traditions théâtrales occidentales et orientales, du théâtre de la Grèce antique, à la Commedia dell'Arte, de l'Opéra chinois au théâtre japonais, qui constituent des références importantes dans lesquelles il puise.

En même temps, il cherche à innover par la création d'un dispositif dramatique qui prend sa source et sa force dans le texte dramatique et le travail préalable du dramaturge.

Souvent associé à Beckett et à Ionesco – avec lesquels il a en commun l'exil et l'écriture en français comme langue d'adoption ou d'accueil et d'être ramené au théâtre de l'absurde – ou à Brecht – par l'utilisation d'un processus de distanciation à travers la narration – Gao, sans nier des liens avec ces grands auteurs – des liens qui existent, comme nous l'avons déjà montré – a toutefois marqué des différences, en soulignant la dimension « non antithéâtrale » de son théâtre, par rapport au théâtre de l'absurde, ou la non idéologisation de son théâtre par rapport à celui de Brecht.

Comme nous l'avons également déjà vu, il a aussi pris ses distances avec tout le théâtre naturaliste, qui vise à reproduire la réalité de la vie quotidienne, et avec tout le théâtre d'avant-garde actuel fondé sur le rôle du metteur en scène qui aurait remplacé le rôle du dramaturge et affaibli, d'une certaine façon, la place de l'acteur ainsi que cette capacité du théâtre, fondamentale pour Gao, de produire de l'émerveillement en même temps qu'il révèle des aspects de la nature humaine et suscite la réflexion. « Ce que l'on appelle la théâtralité, c'est le jeu public des acteurs dans l'espace du théâtre sans la moindre dissimulation⁵⁶² » : c'est la définition de théâtralité donnée par Gao dans son essai *Le potentiel du théâtre*.

⁵⁶¹Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 85.

⁵⁶²*Ibid.*, p. 65.

3.1.e - Le « théâtre omnipotent », un théâtre performatif (post-dramatique) ?

Gao théorise et vise à réaliser un théâtre nouveau qu'il appelle « omnipotent », un dispositif scénique performatif qui a comme pilier l'art du jeu et l'acteur, axé sur le dramaturge et la dramaturgie, l'acteur et l'art du jeu.

Sa dramaturgie est pensée et structurée comme un mécanisme de précision, englobant le texte et la parole comme la musique, le chant, la danse, l'acrobatie, la pantomime, la magie, le masque, qui à la fois se fonde sur un acteur-performer « total » et lui permet de déployer au plus haut degré tout le potentiel de son art ainsi que d'établir un lien direct et authentique avec les spectateurs.

Son processus créatif d'écriture dramatique a d'une part comme point de départ la prise en charge de la nature fictive et fictionnelle de l'espace théâtral, et simultanément la nécessité de la dénoncer, de ne pas la cacher, de la rendre au contraire lisible et visible par le spectateur ; d'autre part, l'idée du théâtre comme « mouvement » et « processus », idée dérivée de la tradition de l'opéra chinois classique ainsi que du théâtre de la Grèce antique, du *nō* et du Kabuki japonais, idée partagée avec Artaud, Grotowski et Kantor.

Sa dramaturgie est construite à partir de ce qu'il appelle « le triple jeu de représentation », qui détermine une rupture de la réciprocité entre l'acteur et son rôle – dans la tradition de Diderot et Brecht – et met en valeur, à côté de l'acteur et de son rôle, un état intermédiaire essentiel, que Gao identifié comme « l'acteur neutre » et « le troisième œil ». Nous verrons plus en détail ces deux notions dans le chapitre suivant. Nous tenions en tout cas déjà à les introduire ici. Cet état de « l'acteur neutre » accompagne l'acteur pendant tout son jeu :

[...] l'acteur procède à une purification de soi, il se dépouille de son corps d'homme et entre en position d'acteur neutre. [...] Quand cette position de l'acteur neutre arrive à s'établir sur scène, l'acteur n'affronte donc pas le public à partir de son quotidien – il ne joue pas de la position du moi ordinaire ou d'un personnage qui lui est égal – mais il entre dans le jeu par une grande concentration et après avoir préparé son attitude. Alors, la conscience du moi se transforme en une sorte de troisième œil, observateur et modérateur du jeu d'un corps entre-temps devenu un « toi », ce qui apporte sur la scène, inmanquablement, une immense richesse. Cette attitude est proche de celle du narrateur, lequel entre à tout moment dans le personnage qu'il raconte, joue un bref laps de temps le rôle du texte pour, en un clin d'œil, revenir vers sa position de narrateur, tout à sa guise⁵⁶³.

L'acteur dans le texte de Gao n'est presque jamais identifié à son rôle. On n'atteint jamais la

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 70-71.

personnification. Dans l'écriture dramatique, le personnage est substitué à la personne grammaticale, le pronom personnel, et notamment à la seconde et à la troisième personne. Si nous prenons en particulier ces pièces de la période française, écrites à partir de 1989, nous pouvons voir que, sauf dans de rares cas, le rôle ne parle pas à la première personne, comme un « je/moi », mais à la deuxième, comme un « tu », et, ou, à la troisième, comme un « il/elle ». Ce processus crée différents effets. D'une part, il réalise au niveau du jeu et du rapport au public un effet de distanciation par une procédé de narration (il/elle), de l'autre une interpellation du spectateur, le « tu » possible d'une relation réelle, appelé à s'identifier, lui, dans le rôle, et par cela convoqué directement sur le plateau.

Le recours à cette utilisation des pronoms personnels répond aussi au mécanisme de fonctionnement de la psyché :

Quand les trois personnes grammaticales s'affirment grâce au passage par l'acteur neutre, les différents niveaux de la conscience humaine deviennent, à leur tour, plus évidents sur scène. Les répliques cachées, laissées à l'intuition du public, c'est-à-dire les mouvements internes que le personnage ne dit jamais, ne sont, dans le théâtre classique, saisies que dans les rares moments de génie des acteurs. [...] Si, au contraire, ces mouvements de l'âme, si riches, minuscules, éphémères et versatiles soient-ils, prennent une forme scénique visible, alors on peut dire que l'établissement de la position de l'acteur neutre donne au jeu non seulement une nouvelle méthode, mais aussi un lieu pour une autre écriture théâtrale⁵⁶⁴.

D'autre part, il permet au jeu d'acquérir de l'ampleur et de dénoncer toute sa nature fictive. Gao l'explique :

Quand la personne grammaticale prend la place du personnage, elle l'extériorise en en faisant un objet. La distance entre l'acteur et son rôle s'étend grandement, ce qui donne à l'acteur, parallèlement, un espace suffisant pour déployer son jeu. Dans son rôle, il n'a plus besoin d'aller vers un *simili* de la vie réelle, bien au contraire, son personnage devient une espèce de marionnette à manipuler. L'objectivation est pour l'acteur un bon moyen de mener son rôle ; là, il n'a plus besoin de cacher sa position d'acteur, il peut montrer « la mécanique » de son art de jeu aux yeux de tous et donner ce jeu même en spectacle. Voilà en quoi repose son art : dans sa capacité à subjuguier le spectateur par son jeu⁵⁶⁵.

En ce qui concerne les thématiques de sa dramaturgie, on identifie deux fils conducteurs. Une partie de ses pièces cherche à se plonger dans l'esprit et l'intime, la subjectivité de femmes et des hommes,

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 78-79.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 73

dans leurs images intérieures, les pensées, les angoisses, les désirs, le rêve et tous les cauchemars pour en restituer sur le plateau chaque enchevêtrement, chaque ouverture et impasse. Les événements majeurs ou mineurs d'une vie ne sont qu'une ambiance, bribes d'une réalité qui n'est jamais à raconter et encore moins à représenter entièrement sur scène, sinon par fragments transfigurés par la mémoire. Plus qu'au théâtre de l'absurde – auquel son théâtre a souvent été rattaché – on pourrait penser à un « théâtre de l'intériorité ». C'est ce qui caractérise notamment les pièces de la période française, comme *Dialoguer-Interloquer* (1992), écrite en chinois, ou celles écrites en français, comme *Au bord de la vie* (1991), *Le Somnambule* (1993), *Quatre quatuors pour un week-end* (1995), *Le Quêteur de la mort* (2000), *Ballade nocturne* (2007). Les pièces de la période chinoise et celle du début de l'exil, en revanche, prennent leur source d'une part dans les épopées historiques et les mythes de l'humanité « comme expression dramatique de l'inconscient collectif formé lentement par la culture humaine⁵⁶⁶ » – voir *Chronique du Classique des mers et des monts* (1989) ou *L'Homme sauvage* (1985) – ; d'autre part dans les traditions historiques du taoïsme et bouddhisme, pour tenter une interprétation située au-delà de la religion et de la morale – *La Neige en août* (1997) et *La Cité des morts* (1991)⁵⁶⁷.

Une place toute particulière est accordée dans sa dramaturgie à la poésie, en tant que mouvement de la parole et du son, et non pas lyrisme, ainsi qu'à la musique en termes de musicalité et de rythme, en résonance avec les paysages intérieurs qui surgissent sur le plateau. Aucune place pour le décoratif dans sa conception du plateau. Les rares objets, les lumières, les sons sont admis comme personnages du spectacle à part entière, inscrits dans la dramaturgie.

Par son processus d'écriture, Gao réalise un théâtre performatif post-dramatique, qui par le biais de l'art du comédien se constitue comme représentation et présence et temps présent. Concernant le positionnement de l'auteur chinois face à la création artistique, et touchant au domaine du théâtre ainsi qu'à celui de la peinture, du cinéma et de la littérature, l'œuvre de Gao aborde tous les domaines artistiques pratiqués et se pose en tant que forme de théâtre total, soit de « théâtre omnipotent ».

⁵⁶⁶ *Ibid*, p. 86.

⁵⁶⁷ *Ibid*, p. 87.



Fig. 33 - *La Neige en août* - *Épopée lyrique en deux actes*, musique Xu Shuya ; livret, mise en scène et décor (encres de Chine) Gao Xingjian ; direction musicale Marc Trautmann, coréalisation Opéra de Marseille et National Taiwan Junior College of Performing Arts, Opéra de Marseille, 2005.



Fig. 34 - *La Neige en août - Épopée lyrique en deux actes*, musique Xu Shuya ; livret, mise en scène et décor (encres de Chine) Gao Xingjian ; direction musicale Marc Trautmann, coréalisation Opéra de Marseille et National Taiwan Junior College of Performing Arts, Théâtre National de Taipei, Taiwan, 2002.

CHAPITRE 2

LE TROISIEME ŒIL, UNE INNOVATION DANS LE JEU D'ACTEUR

En abordant dans la première partie de cette thèse la notion de l'art du jeu de l'acteur omnipotent chez Gao, nous avons exploré sa dimension esthétique opposée à l'esthétique naturaliste du théâtre parlé en Chine dans les années 1980. Pour saisir la dimension performative de sa conception du jeu de l'acteur omnipotent, j'ai analysé la performance des acteurs-danseurs dans son ciné-poème *Le Deuil de la beauté* (2013).

Ce type de jeu performatif, dans lequel l'acteur ne s'identifie pas à son rôle, repose sur un dispositif original conçu par Gao qu'il identifie avec l'acteur-neutre et le troisième œil.

Ce chapitre se propose de présenter cette mécanique du jeu qui repose sur l'image très évocatrice du troisième l'œil. Nous verrons comment Gao s'approprie cette notion orientale pour la conception de jeu innovant et performatif.

prendre un pinceau là où l'on a fini de dire
peindre une pierre qui réfléchit
puis peindre un saule pleureur
ensuite un œil qui ne pleure pas
pour t'examiner toi-même⁵⁶⁸

La production artistique et la réflexion théorique de Gao sont parsemées de yeux. Une pensée sur le regard traverse toute sa production artistique, qu'il s'agisse de son œuvre littéraire, théâtrale, cinématographique, ou bien picturale.

Plusieurs de ses peintures à l'encre de Chine nuancée du noir profond au blanc absolu en passant par une gamme extraordinaire de gris, représentent un œil, des images dans lesquelles on peut voir

⁵⁶⁸ Gao Xingjian, « Esprit errant pensée méditative », traduit du chinois par Noël Dutrait, dans *Esprit errant pensée méditative* (recueil de poèmes), Paris, Caractères, 2016, p. 98.

des formes qui évoquent des yeux, ou bien le regard ou l'acte de regarder, en tant aussi que contemplation. Et mêmes si les titres de ces tableaux ne le révèlent pas d'emblée, comme en revanche pour celui de la peinture *Un œil* (1990), ce sont pourtant des images oculaires qu'évoquent les tableaux *Présence* (1997), *Au fond* (1996), *Paysage Intérieur* (1998), *L'éblouissement* (1998), *Le monde du silence* (1999), *L'éveil* (2005), *Aux Tréfonds* (2005), pour n'en citer que quelques-uns dans sa vaste production. Ses peintures deviennent à la fois aussi des scénographies de différentes mises en scène de ses pièces et de ses films.

L'œil et la sollicitation du regard occupent ainsi une place incontestable dans son théâtre, tant au niveau de sa conception théorique que de son écriture dramatique, et est à l'origine de son esthétique particulière entre Orient et Occident.



Fig. 35 - Gao Xingjian, *L'œil intérieur*, 2014, 300 x 540, Bruxelles, commande des Musées Royaux des Beaux -Arts de Belgique.

3.2.a - *Au bord de la vie* et la métaphore de l'œil géant

Dans la pièce *Au bord de la vie* (1991), Gao met en scène un œil géant. C'est avec lui, qu'*Elle*, l'héroïne de la pièce, se bat, dans un *crescendo* d'angoisse. Elle veut se soustraire au regard de cet œil. Elle se sent espionnée, persécutée par lui. Dans la scène concernée, nous assistons à une évolution sans solution de continuité du statut de cet œil. D'abord il fait son apparition sur scène derrière une haie, ensuite il est tenu dans la paume de la main d'un grand homme monté sur des échasses, enfin, dans la main d'une femme décapitée, il devient un œil de femme. Dans toutes ses situations, par les réactions d'*Elle*, émerge sa perception de cet œil comme une présence inquiétante, qui, en guettant sans arrêt les moindres de ses gestes, lui provoque une ébullition de questionnements. Il déclenche en *Elle* d'une part un processus de prise de conscience sur son existence, d'autre part une sorte de bégaiement, un trouble linguistique-sémantique. Initialement perçu comme entité étrangère, dans un rapport d'altérité, cet œil « hors d'elle⁵⁶⁹ », est enfin reconnu comme un moyen à travers lequel « elle se voit elle-même...⁵⁷⁰ ». Il la place comme face à un miroir qui est pourtant insupportable. *Elle*, enfin, écrase l'œil.

⁵⁶⁹ Gao Xingjian, « *Au bord de la vie* », *op. cit.*, p. 82.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

Voici le déroulement de cette scène dans *Au bord de la vie* :

Perdue dans la nuée, *elle* déambule, sans route, sans but, et semble tomber dans un abîme... Tout à coup, *elle* découvre un œil géant qui, derrière une haie, guette le moindre de ses gestes...

(Elle laisse tomber les bras, bouche bée. Un grand homme monté sur des échasses, vêtu d'une cagoule blanche à capuchon, apparaît derrière elle. Il lui tend un bras très long et lui montre un œil géant dans sa paume)

Terrifiée, en sueur, le corps tremblant, le cœur battant, paralysée, stupéfaite, à la fois excitée et torturée, *elle* a la brusque révélation de l'origine de son mal : tout vient de cet œil-là, qui a vu sa timidité, sa culpabilité, sa maladresse, ses caprices... son sadomaso-fardeau qui l'a impliquée dans ces souffrances depuis son adolescence, et qui guide finalement toute son existence !

(Elle se tourne et s'efforce de s'en débarrasser. L'œil, tenu dans la paume de l'homme, la surveille d'en haut, ne la lâche pas. Elle crie)

Mais non !

(Elle s'enfuit en courant. L'homme ne la suit pas, la fixe seulement par cet œil tenu dans la paume de sa longue main. Quand elle s'arrête, l'œil se trouve à nouveau derrière elle, au-dessus de sa tête)

Non !

(Elle s'agenouille, se cache la tête dans les mains et s'allonge par terre. L'homme lui met la main au-dessus de sa tête allongée. Elle murmure)

Elle dit "non", *elle* dit "bon", *elle* dit... *Elle* n'en veut pas, *elle* dit "ah !" *Elle* dit que, quand *elle* disait "mais non", on croyait qu'*elle* disait "bon". En fait, *elle* disait "ah !", ce qui ne signifiait ni bon ni non : ce n'était qu'une simple exclamation. Rien dans son abnégation ne suppose son acceptation, rien dans sa dénégation ne peut se lier ou se mêler, juste une parole qui ne signifie rien. Ou juste – peut-être - qu'*elle* a du mal à subir ce regard constant et pressant, du dehors d'*elle*.

(L'homme enlève le capuchon, montre un visage hideux, sort sa langue toute rouge et rit d'un bruit semblable au crissement du papier déchiré sous le vent. Elle tombe à la renverse)

Elle dit qu'*elle* ne sait pas ce qu'*elle* a dit ou ce qu'*elle* voulait dire ; et si *elle* a vraiment dit quelque chose. Si au moins *elle* avait quelque chose à dire ! De quoi

devrait-elle parler... et de quoi a-t-elle parlé ? Si ce qu'elle a dit ne vaut rien, alors plutôt le silence...

(Lorsque l'homme disparaît, une toile grise s'élève en voltigeant, un corps de femme décapitée apparaît peu à peu)

Elle est lasse, accablée de fatigue, épuisée, saisie par le sommeil...

(Le corps décapité s'approche d'elle et tend une main devant ses yeux. Elle manifeste sa surprise)

Cette fois, elle voit apparaître devant ses yeux un œil de femme !

(En reculant, le corps décapité retire la main. Elle se lève, réfléchissant tristement)

Elle ne sait pas si elle voit sortir d'elle sa propre âme... *(Le corps tend la main devant ses yeux)* ... ou si, par cet œil hors d'elle, elle se voit elle-même...

(Le corps retire la main. La femme tourne, tête baissée) Elle se voit maintenant, allongée dans les ténèbres, onduler légèrement et glisser sans poids ; elle voit son propre corps, nu, sur le point d'être immergé, à peine porté par la crête des vagues noires, mais invisibles, puis plonger profondément. Quand une nouvelle vague montante la soulève, elle se livre aussitôt à la chute suivante, plus profonde encore, et plus noire...

(Le corps décapité tend une dernière fois la main)

Ce regard tout froid, la guette perpétuellement ! *(Criant)* Qui es-tu ? Un spectre ou une image de cauchemar ?

(Elle s'efforce de se débarrasser de ce corps tantôt visible, tantôt absent, qui montre un bras et une jambe, attirant la femme et la faisant tourner autour de lui. Elle se fâche)

Va-t-en, guetteur impudent ! *(Saisissant le corps sans tête)* Te voilà. Qu'elle t'enlève ! *(Ouvrant à force ses doigts)* Qu'elle t'arrache ! *(Creusant sa paume)* Qu'elle t'écrase !

(Le corps s'enfuit, devient un linge voltigeant puis disparaît tout à fait. La femme lance un rire hystérique, très vite contenu)

Voilà, c'est fini. Mais qui est fini ? Et avec quoi en finir⁵⁷¹?

Dans cet extrait, ce qui ressort, c'est la représentation de l'œil qui devient un véritable personnage de la scène, et l'enjeu dramatique qu'il implique. *Au bord de la vie* est un grand monologue intérieur d'une femme, *Elle*, comme nous l'avons vu, qui, face à un échec amoureux avec son homme, revit des moments cruciaux de son enfance et de son adolescence, marquées par des parents détachés et pervers, retraçant sa formation sentimentale et sexuelle, profondément perturbée. *Elle*, comme apparaît par cet extrait, s'exprime à la troisième personne singulière, selon un procédé de narration qui devrait aussi assurer un effet de distanciation entre le comédien et son rôle.

L'œil engage un regard projeté envers soi-même et permet à *Elle* de se voir d'un intérieur qui est devenu extérieur, « neutre », et de s'objectiver, de décrire « comment » *Elle* se voit par des images métaphoriques et poétiques, plein de sens, plutôt que « comment » *Elle* se sent, à travers des similitudes ou un récit d'un état émotionnel et psychologique.

Comme l'explique Gao dans *Quelques propositions de l'auteur pour la mise en scène* :

La narratrice ne cherchera pas à s'identifier à son rôle. Elle y entre et en sort sans quitter sa position d'interprète neutre. Sa diction ne sera pas naturelle ; elle gardera constamment un ton théâtral. La comédienne ne cherchera pas le détail naturaliste, mais convaincra les spectateurs par la précision de son jeu⁵⁷².

L'œil ainsi représenté, et la relation avec la comédienne, sont également un paradigme de la conception du théâtre et du jeu de l'acteur de Gao Xingjian, comme il a développé dans différents essais et mis à l'œuvre dans sa dramaturgie, portant notamment sur l'interprète « neutre », dont le regard distancié s'identifie avec l'image et la notion du « troisième œil », comme nous l'analyseront plus avant.

3.2. b - L'art du jeu de l'acteur et le triple jeu de représentation

En s'appuyant sur ses études et sa pratique du théâtre en tant que comédien, auteur et metteur en scène en Chine, notamment comme dramaturge du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin (1981-1987), et en France, Gao a développé sa propre conception théorique du théâtre, de la dramaturgie et de

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 81-83.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 60.

l'art du jeu de l'acteur. Il a exposé ces théories dans plusieurs essais, et notamment dans *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* (À la recherche d'une forme moderne de théâtre, 1988)⁵⁷³, *Lun xiju* (Du théâtre, 2010)⁵⁷⁴, *Le potentiel du théâtre*⁵⁷⁵ (2007) et *De l'art du jeu de l'acteur*⁵⁷⁶ (2009). Comme nous l'avons vu, il a défini sa conception du théâtre « théâtre omnipotent⁵⁷⁷ » et sa conception de l'art du jeu « triple jeu de représentation⁵⁷⁸ ».

Il existe un rapport très étroit d'interdépendance entre ses théories du théâtre, du jeu de l'acteur et sa conception de la dramaturgie, comme elle a été mise à l'œuvre dans les différentes pièces que Gao a écrites en Chine et surtout dans celles de la période française, à savoir les textes écrits depuis son installation en France, en langue chinoise et en langue française.

Toutes les trois, conception du théâtre, jeu de l'acteur et dramaturgie, s'appuient sur une notion et un type particulier de comédien que Gao, reprenant la même terminologie utilisée pour appeler son théâtre, définit comme « acteur omnipotent ». Celui-ci et ses capacités sont le pivot de l'art théâtral selon Gao. En fait, la façon de jouer de ce type d'acteur est organique à sa dramaturgie, et cette dernière est conçue précisément en fonction de ce type d'acteur, lequel permet de la valoriser et de déployer toute sa théâtralité et sa performativité. Et tout cela rend compte de la vision esthétique de l'art théâtral de Gao.

À ce sujet, il s'exprime ainsi :

Si le théâtre contemporain pouvait remettre en branle toute la panoplie des procédés de jeu, s'il ne s'appuierait plus sur le texte seul mais ferait entrer le chant, la danse, la musique, le maquillage, la magie, l'acrobatie et d'autres façons de jouer dans la création dramatique, il gagnerait grandement en attractivité. Une telle reconnaissance de la vraie nature de l'espace dramatique implique évidemment la reconstruction d'un théâtre omnipotent et exige des acteurs tout aussi omnipotents.

Il va sans dire que ce type de théâtre ne repose en aucune manière sur le seul travail de la mise en scène, c'est surtout le texte de la pièce qui donne de l'ampleur à la théâtralité. Ce texte ne se borne pas aux dialogues et monologues, il doit fournir aussi des suggestions concernant le jeu⁵⁷⁹.

⁵⁷³ Gao Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* (À la recherche d'une forme moderne de théâtre), *op. cit.*

⁵⁷⁴ Gao Xingjian et Gilbert C. F. Fong, *Lun xiju* (Du théâtre), Taipei, Linking Books, 2010.

⁵⁷⁵ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 61-89.

⁵⁷⁶ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 91-127.

⁵⁷⁷ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 66.

Le théâtre auquel se réfère donc Gao est une forme de théâtre pluridisciplinaire, intermédial, pour un acteur pluridisciplinaire, qui s'inscrit dans le mouvement du théâtre total. Gao parle en fait de « reconstruction » d'un théâtre omnipotent, car, même s'il créera sa propre esthétique novatrice, il fonde sa conception à partir des certaines traditions et expériences théâtrales préexistantes, qui lui serviront de modèles formels.

Il s'inspire du théâtre de l'Opéra de Pékin, ainsi que d'autres traditions orientales comme le théâtre nō japonais, ou bien occidentales, comme la Commedia dell'Arte italienne, ainsi que de l'expressionisme brechtien, du théâtre d'Artaud et de Kantor. Ce sont tous ceux-là ses modèles⁵⁸⁰. Même en considérant les différences qui le caractérisent, c'est l'art du jeu pratiqué dans ces traditions et par ces artistes qui constitue le fondement de celui qu'élabore Gao. En revanche, comme nous l'avons vu, il prend toute la distance, jusqu'au point d'un refus absolu, du jeu réaliste de Stanislavski.

Et sur ce point, un caractère fondamental de la notion de l'art du jeu de l'acteur de Gao, est le refus de l'identification de l'acteur à son rôle et à son personnage. Gao les considère comme deux réalités qui sont et doivent rester séparés.

En se fondant sur son expérience de la scène, comme toute pédagogie de jeu, il aborde le jeu du comédien en amont de l'interprétation.

Ce qui, semble-t-il, distingue la théorie du jeu de Gao par rapport à d'autres théories, c'est le fait que Gao se concentre en particulier sur le processus d'entrée en jeu, c'est-à-dire, sur le moment où l'acteur, d'abord dans l'état de son moi quotidien, se métamorphose et entre dans son rôle, en faisant son « apparition devant le public », ce que Gao appelle le *liangxiang* :

Un coup de gong et l'acteur pénètre d'un pas bien mesuré sur la scène. À cet instant, le processus de sa métamorphose n'est pas encore achevé, ce n'est qu'en faisant son « apparition devant le public » – le *liangxiang* – et en commençant à parler à partir de son personnage dont il prend et devient le rôle aux yeux du public⁵⁸¹.

3.2. c - L'acteur-neutre et le troisième œil

Dans ce processus d'entrée en jeu, Gao valorise un état intermédiaire, celui de « l'acteur neutre ».

⁵⁸⁰ Ibid., p. 61-70.

⁵⁸¹ Ibid, p. 71.

[...] à l'intérieur même de ce binôme [acteur-rôle], lorsque on l'on essaie, au cours du jeu, de pénétrer plus en profondeur les différents processus psychosomatiques, on trouve aisément encore une étape, une position médiane qui, pour négligée qu'elle puisse être aujourd'hui, ne constitue pas moins une réalité qui fait fréquemment son apparition dans le déroulement du jeu de l'acteur. Celui-ci ne peut pas entrer dans le rôle directement depuis son quotidien, il ne peut, en un clin d'œil, devenir le personnage qu'il interprète. Entre le « moi » de l'acteur-homme banal et le « lui » du rôle existe encore une étape, un état particulier que j'appelle « l'acteur neutre »⁵⁸².

Pour comprendre mieux ce que Gao désigne avec l'expression « acteur neutre », on s'appuiera d'abord sur un de ses exemples. Bien qu'il repère le même processus dans des traditions théâtrales occidentales, dans cet exemple il se réfère à l'acteur de l'Opéra de Pékin ou du Kabuki japonais, parce que la « position de l'acteur-homme de chaque jour est à mille lieues du positionnement que nécessite le rôle à interpréter⁵⁸³ » :

Avant de monter sur scène, l'acteur doit s'échauffer, vocaliser, se maquiller, se costumer, se libérer des gestes désordonnés de la vie quotidienne et en même temps concentrer son esprit, son énergie, procéder à une purification intérieure qui permettra une métamorphose de la perception du moi ordinaire en une observation attentive de son corps et du monde extérieur : après une préparation aussi achevée, l'acteur peut, en écoutant la musique, monter enfin sur la scène⁵⁸⁴.

Comme le dit Gao, cette pratique de « purification » est diffusée dans d'autres pratiques artistiques, soit de façon consciente, soit au niveau latent. Pour Gao, cette position médiane, n'est pas toutefois qu'un état – étape transitoire que le comédien est censé de traverser avant le *liangxiang*. Il s'agit d'un état fondamental que le comédien doit garder pendant toute sa performance. Il l'identifie comme un état de conscience particulier, qu'il appelle « troisième œil ».

Je reviens ici sur une citation que j'ai faite précédemment :

Quand cette position de l'acteur neutre arrive à s'établir sur scène, l'acteur n'affronte donc pas le public à partir de son quotidien – il ne joue pas de la position du moi ordinaire ou d'un personnage qui lui est égal – mais il entre dans le jeu par une grande concentration et après avoir préparé son attitude. Alors la conscience du moi se transforme en une sorte de troisième œil, observateur et modérateur du

⁵⁸² Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op.cit.*, p. 105.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*

jeu d'un corps entre-temps devenu un « toi », ce qui apporte sur la scène, immanquablement, une immense richesse⁵⁸⁵.

Ou bien encore :

Le dépassement du moi implique une métamorphose de la conscience du soi en un troisième œil observateur tourné vers son propre corps. Cultiver ce regard sur soi, froid et distancié, ce troisième œil qui s'empare du corps, dirige et modère le jeu sans s'y noyer, est pour un acteur une réelle nécessité⁵⁸⁶.

3.2. d - La conscience réveillée

Le « troisième œil » nous renvoie à une dimension de la conscience. D'une certaine façon, il s'agit d'un œil mythique, dont la notion trouve son origine dans les philosophies et les religions orientales, telles que l'hindouisme, le bouddhisme, le taoïsme en Chine et des pratiques méditatives.

Dans l'hindouisme et le bouddhisme le troisième œil est identifié avec le sixième chakra qui préside à la faculté de l'intuition⁵⁸⁷. En Inde il est symbolisé par une marque ou un point qu'on dessine sur le front entre les sourcils.

La notion du troisième œil n'est pas étrangère toutefois à la pensée occidentale. Il y a des études, notamment celles de l'ésotériste et astrologue danois Max Heindel⁵⁸⁸ (1865-1919), fondateur en Californie de la Rosicrucian Fellowship, qui approche le sujet en termes plus médicaux, et parle de deux petits organes dans le cerveau qu'il appelle le corps pituitaire et la glande pinéale. Cette dernière glande est décrite dans le milieu médical comme « le troisième œil atrophié ». Ces deux organes seraient, selon Max Heindel, en état de sommeil. Quand ils se réveilleront, l'homme serait alors capable de perceptions nouvelles, extra-sensorielles⁵⁸⁹.

À la glande pinéale se référait aussi le philosophe René Descartes qui la considérait, dans son traité *Les Passions de l'Âme* (1649), comme le « siège de l'âme⁵⁹⁰ ».

⁵⁸⁵ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.* p. 71.

⁵⁸⁶ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 107.

⁵⁸⁷ Cf. Dietmar Krämer, *Thérapie esotérique*, vol. II, Mediterranee, 2010, p. 132-134.

⁵⁸⁸ Cf. Max Heindel, *Le Corps du désir* (première édition française), The Rosicrucian Fellowship, Oceanside, 1993, http://misraim3.free.fr/RC/le_corps_du_desir.pdf, p. 47 (consulté le 9 octobre 2016).

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ René Descartes, « *Les Passions de l'Âme*, Article XXXII, dans *Œuvres Complètes et Annexes*, Arvensa [ebook].

La psychanalyse s'est intéressée aussi au troisième œil, son co-fondateur Carl Gustav Jung notamment. À partir de ses études sur la spiritualité, il définit le troisième œil comme le lieu de l'*unio mystica* avec la divinité, dans le dépassement des barrières et des limites du moi individuel.

En 1956 un ouvrage intitulé *Le troisième œil*⁵⁹¹ écrit par Lobsang Rampa parut en Angleterre. Il s'agit d'une autobiographie très controversée, qui devint pourtant un best-seller de l'époque. Il y narre le parcours d'un jeune homme, Lobsang Rampa lui-même, qui veut devenir Lama Tibétain médecin. Une étape cruciale, pour atteindre cette condition, avait été l'opération qu'il subit pour l'ouverture, sur son front, du troisième œil. Ceci lui donna des pouvoirs particuliers, notamment celui de voir l'aura de gens et « de voir l'humanité telle qu'elle est en réalité⁵⁹² » : « Jusqu'à la fin de ta vie, tu verras les gens tels qu'ils sont et non plus comme ils font semblant d'être⁵⁹³ ».

3.2.f - Impact du *troisième œil* sur le jeu de l'acteur

Le troisième œil, comme on peut bien l'entendre, quoique on l'identifie aussi avec la glande pinéale, n'est pas un œil physique. Il s'agit d'un œil intérieur, d'un regard détaché de soi-même, développé par des pratiques méditatives, engendré et porté de son propre for intérieur.

Dans le cas de Gao, il nous paraît évident que l'élaboration de cette image, métaphorique et pragmatique à la fois, soit à mettre en rapport avec sa culture orientale et notamment à ses expériences et connaissances du taoïsme, en ce qui concerne la conception non dichotomique de l'existence, le dépassement de la dualité et du bouddhisme, par l'aspect méditatif, dont témoignent aussi plusieurs de ses œuvres, et notamment sa pièce *La Neige en août*⁵⁹⁴ qui traite de l'histoire du Sixième Patriarche Huineng, maître du bouddhisme Chan (Zen).

Ainsi explique Gao sa référence au taoïsme :

La pensée occidentale normalement est basée sur un principe dichotomique. Dans ma méthodologie de la connaissance, par contre, je m'inspire du taoïsme. Lao Tseu

⁵⁹¹ Lobsang Rampa, *Le troisième œil*, <http://www.lobsangrampa.org/data/fr/Le-Troisième-Oeil.pdf> (consulté le 12 juin 2016).

⁵⁹² *Ibid*, p. 126.

⁵⁹³ *Ibid*, p. 130.

⁵⁹⁴ Gao Xingian, « La Neige en août », traduit du chinois par Liliane et Noël Dutrait, dans *Le Quêteur de la mort, suivie de l'Autre rive et La Neige en août*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

dit : « Le Tao a produit un, un a fait naître deux, deux a fait naître trois, trois a fait naître les dix mille êtres ». Donc le départ de cette connaissance n'est pas dichotomique.

Ce troisième œil trouve là son origine, quand on est sorti du chaos, comme on a commencé à distinguer les choses, il y avait un côté et un autre côté, mais quand on examine, calmement, les autres possibilités, des multiples possibilités, c'est le trois qui est né.

Cette théorie de la connaissance constitue la méthodologie de départ de ma réflexion, de ma notion de la conscience, de ma théorie du théâtre, de l'art, de la linguistique, pour connaître le monde, soi-même et l'individu.

Les choses sont complexes, elles ont au moins trois niveaux. Si déjà trois est tellement riche, trois devient des multiples : s'ouvre ainsi un vaste champ à explorer.

Si on introduit ce départ dans l'épistémologie, ce n'est plus simplement un jugement, comme en revanche engendre la position dualiste. Le troisième œil on le retrouve aussi dans les pratiques méditatives du bouddhisme, comme œil de la sagesse, mais il n'avait pas encore été appliqué à la connaissance et au processus de création dans l'art et le théâtre⁵⁹⁵.

Gao a l'intuition d'étendre la notion du troisième œil à l'art du jeu de l'acteur, en la liant à la condition de « l'acteur neutre » afin d'enrichir la façon de jouer d'un point de vue supplémentaire, un « entre deux », par rapport aux yeux physiques, « entre deux » par rapport à l'état du comédien et à celui du personnage/rôle.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'œil physique, et qu'il ne renvoie pas au sens de la vue comme on l'entend d'habitude, ce troisième œil n'est pas, dans la conception du jeu de l'acteur et dans la dramaturgie de Gao, dépourvu d'effets sensibles du point de vue esthétique, sur le comédien qui est en train de jouer, et, par conséquence, sur le public qui est en train d'assister au spectacle.

⁵⁹⁵ *Gao Xingjian, Le troisième œil, le taoïsme, le bouddhisme*, entretien inédit avec Simona Polvani Paris, le 11 octobre 2016.

3.2. f - Le point de vue du comédien : espace de jeu, de liberté, d'amusement, de plaisir

Ce regard froid produit par le troisième œil permet au comédien de prendre du recul et d'établir de l'écart, soit de la distance, d'une part envers son propre rôle, d'autre part envers sa façon de jouer. Une distance qui agit en fait comme un véritable espace de jeu et de liberté. Nous voyons ici toute la différence par rapport à l'identification entre acteur et personnage prônée par le jeu psychologique réaliste. Ce troisième œil assure au comédien la possibilité de maîtriser son jeu.

Comme le précise Gao Xingjian :

Dans le processus de jeu, je souligne l'existence du troisième œil. Évidemment il s'agit d'un œil invisible, une conscience réveillée de la part des acteurs eux-mêmes. Si on joue sur la scène avec cette conscience réveillée sur son propre jeu, à cet instant-là, l'acteur ne vit pas seulement dans son personnage. Il est aussi regardé par sa conscience réveillée qui est symboliquement comme un œil neutre. Dans ce cas-là, il peut bien maîtriser son art de jeu, ne pas se laisser emporter par les sentiments ou par les émotions. Pour moi le théâtre ce n'est pas la vie. Le théâtre c'est un jeu, face au public et ça ne vaut pas la peine que l'acteur s'identifie au personnage qu'il va interpréter, mais il présente son personnage en tant qu'acteur : cela c'est ma conception sur l'art du jeu du comédien⁵⁹⁶.

Le troisième œil, comme conscience réveillée, permet au comédien non seulement de maîtriser son art de jeu, mais de devenir le maître de soi-même, de diriger son propre jeu. D'une certaine façon se reproduit, entre le comédien et son propre rôle, le rapport qui existe entre acteur et metteur en scène, marionnettiste et marionnette⁵⁹⁷, ou bien narrateur et personnage. Cette dernière image est assez chère à Gao, qui, comme nous l'avons vu pour *Au bord de la vie*, a développé dans sa dramaturgie un processus de narration dans lequel le personnage s'exprime à la troisième personne du singulier : Il/Elle.

Quand [l'acteur] parvient à maintenir cette instance auto-observatrice sur la scène, son jeu gagne grandement en liberté, il peut s'amuser, prendre du plaisir en jouant, il devient son propre metteur en scène à n'importe quel moment du jeu, il n'est plus simple exécutant de ce que lui a demandé de faire le metteur en scène lors de

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ Gao Xingjian aborde l'idée du corps de l'acteur comme une marionnette dans *La marionnette et son corps*, contenu dans « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 98-100.

répétitions. Cette instance de l'observation pendant le jeu donne à l'acteur de nouvelles perceptions et saveurs⁵⁹⁸.

La conscience réveillée du troisième œil, dans l'état de l'acteur-neutre, permet aussi au comédien d'établir et garder une relation vivante avec le spectateur pendant toute la durée du spectacle, d'être réellement à son écoute, de capter ses réactions, d'ajuster son jeu en fonction aussi des réactions du public face à sa performance.

Dans sa pièce *Monologue (Dubai)*, écrite à Pékin en 1985, que nous pouvons considérer comme le manifeste de sa notion du jeu de l'acteur, des passages s'intéressent particulièrement à l'importance de la relation directe entre le comédien et le public.

La pièce a comme protagoniste un acteur âgé, en train de réfléchir à l'art du jeu.

Voici un premier extrait de la pièce :

Mais pour être vraiment un bon acteur [...]. Il faut encore savoir démonter en un tournemain ce même mur ! Défaire ce qu'on vient de bâtir.

(Il fait comme s'il démontait le mur, il le fait disparaître brique après brique. Puis il a un doute, le mur reste à la hauteur de l'estomac, il s'arrête.)

(Méditant) Ici on pourrait ouvrir une fenêtre, pour sortir de son rôle de temps en temps.

(Comme s'il s'appuyait au bord d'une fenêtre) Juste pour se faire plaisir, rien de plus, on regarde dehors, on se crée un lien avec le public dans la salle, on échange les regards, on saisit ses réactions : on t'observe les yeux écarquillés ou plutôt fermés, comme pour se roupiller? Tu devrais dresser l'oreille pour entendre ceux qui ronflent déjà, on ne sait jamais...⁵⁹⁹

Et un deuxième extrait :

(De plus en plus excité, très volubile) Tu es toi, mais non pas toi-même. Usant de ton intuition, de tes goûts, de ta connaissance du rôle à partager avec le public, tu profites des moments blancs dans ton jeu, tu sais cet instant précis pour ouvrir,

⁵⁹⁸ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹⁹ Gao Xingjian, « Monologue », traduit du chinois par Denis Molčanov, dans Yannick Butel, *Les théâtralités de l'apparition. La scène et les encres de Gao Xingjian*, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 2015, p. 91.

vers le public, une fenêtre, et parfois, si elle est encore trop petite, tu ouvres toute une porte.

(Il fait le geste d'ouvrir une porte et de passer le seuil) Tu entres dans le public, c'est avec lui que tu créeras ton rôle⁶⁰⁰.

Le troisième œil lui permet aussi d'ajuster et varier son jeu par rapport aux rôles des autres acteurs, dans un rapport des communications entre les rôles.

Le troisième œil représente en fait un espace d'improvisation, comme aussi Gao l'affirme :

Ce qui est intéressant, c'est qu'en réaction à cette sorte de rétroaction vivante et imprévisible l'acteur est poussé à improviser en retour, voilà une des joies du jeu. Un bon acteur est celui qui ne joue pas seulement la comédie, mais qui sait encore rendre son partenaire rétroactif : la comédie en devient vie⁶⁰¹.

3.2.g - Vers une esthétique augmentée ?

Nous sommes habitués à voir cet adjectif « augmenté » associé à réalité. Quand on parle de réalité augmentée, elle peut être considérée comme étant un mélange, une composition entre monde réel et de plusieurs données virtuelles, via différentes technologies⁶⁰².

Nicolas Roussel la définit ainsi :

Par un système de réalité augmentée on entend un système (au sens informatique) qui rend possible de superposer l'image d'un modelé virtuel 3D ou 2D sur une image de la réalité et ceci en temps réel. Un système de réalité augmentée associe de manière dynamique et interactive des éléments du monde réel à des éléments virtuels⁶⁰³.

Le principe qui anime la réalité virtuelle est de « permettre la perception et/ou l'action sur des éléments du monde virtuel depuis des éléments du monde physique⁶⁰⁴ », ainsi que celui qui anime

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁰¹ Gao Xingjian, « De l'art du jeu de l'acteur », *op. cit.*, p. 116.

⁶⁰² Cf. Grégory Maubon, « C'est quoi la réalité augmentée ? », *Association de Promotion de la réalité augmentée*, <http://www.augmented-reality.fr/cest-quoi-la-realite-augmentee/> (consulté le 12 juin 2016).

⁶⁰³ Nicolas Roussel, « Réalité augmentée, concept et exemples », <http://mjolnir.lille.inria.fr/~roussel/talks/2007-02-16-ra.pdf>, (document non paginé) (consulté le 14 octobre 2016).

⁶⁰⁴ *Ibid.*

la virtualité augmentée est « permettre la perception et/ou l'action sur des éléments du monde physique par l'intermédiaire d'éléments virtuels associés⁶⁰⁵ ».

Si nous transférons la relation physique/virtuel au dispositif du troisième œil, nous pouvons supposer que le troisième œil agisse comme un système virtuel sur le système sensoriel physique de l'acteur, constitué par les yeux et les autres sens – notamment les oreilles – de façon d'amplifier l'interaction avec le réel. Le réel, dans ce cas, s'identifie d'une part avec ce qui est en train de se produire sur le plateau, en tant que performance ; d'autre part, avec le réel du public dans la salle. Le troisième œil crée entre plateau et salle un environnement intensifié.

Dans la réalité augmentée, ce qui est augmenté, amplifié, en fait, ce n'est pas la réalité en soi, mais notre perception de cette réalité, qui grâce aux nouvelles technologies impacte de façon plus intense nos sens et notre esprit, nous permettant de vivre des expériences multi-sensorielles.

Le troisième œil, du point de vue du comédien, donne accès à une expansion de la conscience. Cela a effets multiples. Du côté de l'acteur, il lui permet d'avoir une sensibilité plus fine, poreuse dans sa façon de jouer, de créer des connexions plus empathiques et réactives avec les autres comédiens, d'établir une relation plus authentique avec le spectateur. Du côté du spectateur, ce dernier ne se trouve plus seulement dans la position de spectateur « regardeur », mais aussi de celui qui est à regarder par l'acteur, de celui qui est, enfin, regardé. Il n'est non plus juste un « auditeur », mais il devient un être à écouter par le comédien lui-même ; il est enfin, écouté, dans son silence, ses applaudissements, ses mouvements sur le fauteuil, ses soupirs.

Par le troisième œil, invisible, les deux yeux, visibles et les deux oreilles, les sens de la vue et de l'ouïe, sont stimulés et activés différemment, du côté de la scène ainsi que de celui de la salle. Ainsi un dispositif sensoriel-perceptif augmenté se met en place, qui donne lieu à une esthétique augmentée, où la réalité perce l'espace de la fiction, la théâtralité rencontre le performatif, via l'improvisation de l'acteur à l'écoute du spectateur.

Abattu le quatrième mur, par le troisième œil, l'acteur se déplace vers le spectateur, qui est pris en compte à part entière comme « co-acteur du spectacle » : il devient son partenaire dans le jeu.

Il peut s'avérer, alors, le souhait exprimé par le comédien dans la pièce *Monologue* : « Tu entres dans le public, c'est avec lui que tu créeras ton rôle⁶⁰⁶ ».

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Gao Xingjian, « Monologue », *op. cit.*, p. 91.

CHAPITRE 3

ABANDON ET MAINTIEN, DEUX PRINCIPES ANTAGONISTES ET COMPLEMENTAIRES

À partir des années 1990, Gao s'ouvre un autre champ d'expérimentation. Il devient metteur en scène de ses propres pièces. Ainsi, entre ses expériences à l'Université au sein de la Compagnie de La Mouette, la période durant laquelle il est dramaturge au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, et son installation en France, nous pouvons d'une part remarquer la continuité de ses recherches sur le jeu de l'acteur et sur la dramaturgie, qui convergent vers la réalisation d'une idée de théâtre total, « omnipotent », et dans une certaine forme d'écriture dramatique, et d'autre part, au fil des années, voir Gao passer de la collaboration à la mise en scène en tant que chercheur-dramaturge, à la réalisation seul de ses propres mises en scène.

Mon projet est tout d'abord de proposer un aperçu synthétique de ses mises en scène. Il en émergera que cette expérience, qui comprend un peu plus de dix ans de son activité, est marquée par l'aspect événementiel – au sens d'éphémère – de ses créations et par l'internationalisation, car il s'agit de mises en scène qui se réalisent dans différents pays. Puis, je questionnerai son processus de création scénique, concernant la phase des répétitions avec les acteurs. Je m'appuierai notamment sur des entretiens que j'ai réalisés avec Gao et également avec Philippe Goudard, Claude Mathieu, Alexandre Pavloff et Clément Hervieu-Léger qui ont travaillé en tant qu'acteurs dans ses créations.

3.3.a - Gao à la mise en scène

Dans la carrière théâtrale de Gao nous pouvons identifier trois périodes marquantes qui conditionnent son processus de création :

1/ Première Période : formation et expérimentation

Comme nous l'avons vu plus haut, dans les années 1959-1961, au sein de la Compagnie de la Mouette, Gao mène ses recherches sur la dramaturgie, le jeu de l'acteur et les enjeux de la mise en scène. Il tient principalement le rôle de chercheur-dramaturge. Parfois il joue et il collabore à la mise en scène sur des textes de différents auteurs.

2/ Deuxième Période : l'avènement du dramaturge

Dans la première moitié des années 1980, Gao s'affirme en tant que dramaturge. C'est l'époque où il devient dramaturge attitré au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin. Ses théories sur le théâtre et l'acteur omnipotent prennent forme. Sa pratique théâtrale s'oriente vers la redécouverte de certains principes du théâtre de l'Opéra de Pékin, mais dans un registre visant à le libérer des codes stylistiques et expressifs qui le caractérise. Ses pièces *Signal d'alarme* (1982), *Arrêt d'autobus* (1983), *L'Homme sauvage* (1985), sont mises en scène par Lin Zhaohua. Gao ne fait pas encore de mise en scène, mais il participe activement à la formation des acteurs et aux répétitions de ses pièces, y compris de celles de *L'Autre rive* (1986), qui seront bloquées par les autorités. Entre Lin Zhaohua et Gao naît une collaboration féconde, fondée sur le désir de renouveler le « théâtre parlé » contemporain, l'affranchissant des codes du réalisme social.

3/ Troisième période : mettre en scène

En 1987 Gao s'installe en France. À partir de ce moment, il va se consacrer aussi à la mise en scène de plusieurs de ses pièces dans différents pays, avec des équipes d'acteurs locaux et ce, dans plusieurs langues. Il met en scène notamment *Dialoguer-Interloquer*, *L'Autre Rive*, *Au bord de la vie*, *La Neige en août*, *Quatre quatuors pour un week-end*, *Le Quêteur de la mort*. À l'exception de *L'Autre Rive* (1986), qui date de l'époque où il vivait encore en Chine, ces pièces sont toutes écrites en France, après son départ pour l'exil.

Dialoguer-Interloquer

Son début à la mise en scène se réalise avec la création de *Dialoguer-Interloquer* en première mondiale au Theater des Augenblicks à Vienne, en 1992⁶⁰⁷. Il s'agit d'une version en allemand, sous le titre *JA oder/und NEIN*. Gao travaille *in situ* avec deux comédiens autrichiens, Caroline Riedl et Hubert Wolf, dans les rôles respectifs de « Une femme jeune » et « Un homme d'âge mur », et avec le danseur taiwanais Lin Yuan Hang dans le rôle de « Un moine ».

Trois ans plus tard, en 1995, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, la Maison de la Poésie ouvre ses portes dans le Théâtre Molière restauré, avec l'événement « La Chine, poètes de l'exil⁶⁰⁸ » et décide d'inaugurer son nouveau lieu avec la lecture-spectacle de *Dialoguer-Interloquer*, dans la version française⁶⁰⁹, dirigée par Gao. Le rôle de « Un homme d'âge mur » est confié à Michaël Lonsdale, un des comédiens star du théâtre et du cinéma français, tandis que celui de « Une femme jeune » est interprété par la comédienne Ophélie Orecchia.

En 1999 une troisième version de cette pièce est créée au théâtre Molière-Scène d'Aquitaine à Bordeaux⁶¹⁰. Le rôle de la femme jeune est interprété par la comédienne Céline Garnavault, celui de l'homme par le comédien et circassien Philippe Goudard. Le rôle du moine est joué par le danseur japonais Yo Kusakabe. Ce spectacle sera ensuite proposé au festival Il Carnevale dei Teatri - Biennale del Teatro di Venezia en 2006⁶¹¹ avec la même distribution.

⁶⁰⁷ *Dialoguer/Interloquer*, fut créée au Theater des Augenblicks à Vienne le 25 septembre 1992, sous le titre de *JA oder/und NEIN*, dans la traduction du chinois vers l'allemand de Alexandra Hartmann. Les représentations durèrent jusqu'au 10 octobre. Cf. *1992 Gao Xingjian : YES or/and NO*, <http://tda.scharf.net/cgi-bin/page.pl?id=256;lang=en> (consulté le 04 janvier 2018).

⁶⁰⁸ Cf. Dossier de presse de l'événement du Festival d'Automne 1995, https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1995_PO_CN_DDP.pdf (consulté le 15 janvier 2018). Dans l'événement « La Chine, poètes de l'exil », les artistes chinois en exil Gao Xingjian, Beidao, Yang Lian étaient à l'honneur. À l'époque Gao Xingjian était principalement connu pour son œuvre théâtrale et romanesque, comme pour son activité d'essayiste littéraire.

⁶⁰⁹ Traduction d'Annie Curien.

⁶¹⁰ Création française le 15 octobre 1999 au théâtre Molière-Scène d'Aquitaine (Bordeaux), puis tournée. Reprise le 6 juillet 2001 au Théâtre des Halles d'Avignon puis en septembre au Festival international des francophonies en Limousin. Cf. : « *Dialoguer-Interloquer*. Gao Xingjian », dans *La Moisson des auteurs*, http://entractes.sacd.fr/oeuvre_edite2.php?idoeuvre=312&l=ma (consulté le 05 janvier 2018).

⁶¹¹ Le 27 et 28 février 2006, Arsenale, Spazio Fonderie : Gao Xingjian, *Dialoguer/Interloquer*, texte et mise en scène Gao Xingjian, avec Céline Garnavault, Philippe Goudard, Yo Kusakabe, scène Philippe Goudard, lumière Franco Marri, musiques Jacky Craissac, production Molière-Scène d'Aquitaine (Bordeaux) et Compagnie Marie Paule B. et Philippe Goudard (A.A.R.I.C), coproduction Théâtre de l'Union (Limoges) /Centre Wallonie-Bruxelles (Paris). Cf. Elisa Modolo, « *Dialoguer-Interloquer* di Gao Xingjian », 1 mars 2006, <http://www.nonsolocinema.com/DIALOGUER-INTERLOQUER-di-Gao.html> (consulté le 05 janvier 2018).



Fig. 36 - Image de la scénographie du spectacle *Dialoguer-Interloquer*, texte, mise en scène et scénographie Gao Xingjian, au Theater des Augenblicks à Vienne, en 1992.

L'Autre Rive

De la pièce *L'Autre Rive*, écrite à l'origine comme une pièce-manifeste sur la notion du jeu d'acteur, Gao n'avait pu voir la création en Chine, dont – comme nous avons vu précédemment – les répétitions du spectacle de Lin Zhaohua au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, en 1986, avaient été interrompues à cause d'une grande polémique qui s'était déclenchée dans le cercle officiel des autorités du Parti communiste.

Presque dix ans plus tard, en 1995, il a l'occasion de mettre en scène cette pièce en dialecte cantonnais, à la Hong Kong Academy for Performing Arts à Hong Kong.

Au bord de la vie

Trois différentes versions sont aussi les créations que Gao réalise de la pièce *Au bord de la vie*. Sa première mise en scène de cette pièce est créée au Centre of Performance de la Sydney University en Australie, en 1993. Il s'agit d'une version en anglais, sous le titre *Between life and death*. Les rôles de « Une femme » et de « Une autre femme » sont interprétés respectivement par une comédienne et une danseuse australiennes. Un acteur de l'Opéra de Pékin installé en Australie se produit dans celui de « Un homme ».

L'année suivante, Gao est invité au Dionysia Festival mondiale di drammaturgia contemporanea (Festival mondial de la dramaturgie contemporaine), dans la ville de Veroli en Italie. Il s'agit d'un festival consacré à la dramaturgie émergente d'auteurs originaires de différentes parties du monde. Il est axé sur des sujets de l'actualité et de l'engagement politique⁶¹². Gao réalise une mise en scène in situ d'*Au bord de la vie* en français. Philippe Goudard est à ses côtés, à la fois en tant que metteur en scène et acteur. En 1997 une autre version en anglais, avec le titre *Between life and death* est créée à New York, au Theater for New City un de plus importants théâtres des États-Unis engagé dans la promotion de la dramaturgie contemporaine américaine et étrangère⁶¹³. La création se réalise avec des acteurs américains.

⁶¹² Stefania Ghinzari, « Donne e violenza. 8 drammi a Veroli », *L'Unità*, 12 juin 1994, https://archivio.unita.news/assets/main/1994/06/12/page_028.pdf (consulté le 12 octobre 2019). Dans la presse italienne, *Au bord de la vie* est présentée avec le titre en italien *Ai margini della vita*, et est décrite comme « la rébellion d'une jeune femme par rapport aux oppressantes traditions chinoise ».

⁶¹³ Cf. « About/Programs », https://theaterforthenewcity.net/?page_id=124 (consulté le 05 janvier 2018).

Bayue xue (La Neige en août)

La pièce *Bayue xue (La Neige en août)*, écrite par Gao en 1997, offre au compositeur Xu Shuya la matière pour écrire l'opéra homonyme *Bayue xue (La Neige en août)*, au croisement entre le style de l'opéra de Pékin et celui de l'opéra de tradition européenne. Bien que différentes sources attribuent à Gao l'écriture du livret, entre autres le flyer de l'Opéra de Marseille – comme me l'a confirmé Gao durant un entretien⁶¹⁴ – c'est en réalité Xu Shuya même qui le réalise. À partir d'une sélection d'extraits de la pièce, notamment des parties de dialogues, il crée une adaptation selon une dramaturgie musicale. L'opéra *Bayue xue* (Épopée Lyrique en deux actes), est créé en première mondiale au Théâtre National de Tapei, à Taiwan en 2002 en coproduction avec l'Opéra de Marseille. Gao en réalise la mise en scène⁶¹⁵. Dans cet opéra sont engagés l'orchestre symphonique de Taiwan, un orchestre d'instruments chinois, avec le chœur de Taiwan, sous la direction du chef d'orchestre de l'Opéra de Marseille Marc Trautmann. Au total, une équipe d'environ deux cent cinquante personnes. En 2005, l'opéra *Bayue xue (La Neige en août)*, toujours avec la mise en scène de Gao Xingjian, est créé à l'Opéra de Marseille avec les acteurs de l'Opéra de Taiwan et l'orchestre de l'Opéra de Marseille dirigé par Marc Trautmann⁶¹⁶.

Quatre quatuors pour un week-end

En 2003 Gao Xingjian, qui depuis un an a été nommé membre du comité de lecture de la Comédie Française, est invité à mettre en scène au Français sa pièce *Quatre quatuors pour un week-end*⁶¹⁷.

⁶¹⁴ Gao Xingjian. *Ses mises en scène, son processus de création (Partie II)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 2 janvier 2018.

⁶¹⁵ Cf. Gao Xingjian, *L'art d'un homme libre*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 168. *Bayue xue (La Neige en août)*, création mondiale le 19 décembre 2002 au Théâtre National de Taipei, Taiwan. Livret et mise en scène de Gao Xingjian ; musique de Xu Shuya ; scénographie de Nei Kuang-Yan ; costumes de Yip Kam-Tim ; photos de Hsieh San-tai.

⁶¹⁶ *Ibid*; et Data BNF, entrée « Théâtre musical. La Neige en août », http://data.bnf.fr/40174083/la_neige_en_aout_spectacle_2005/ (consulté le 7 janvier 2018). Première représentation le 28 janvier 2005, Opéra de Marseille, Marseille ; mise en scène de Gao Xingjian ; épopée lyrique en deux actes de Xu Shuya ; livret de Gao Xingjian ; scénographie de Nei Kuang-Yan ; décors (encres de Chine) de Gao Xingjian ; costumes de Yip Kam-Tim ; lumières de Philippe Gresperrin ; coproduction Opéra de Marseille et National Taiwan Junior College of Performing Arts ; avec Wu Hsing-Kuo (le Sixième Patriarche Huineng), Pu Tsu-Chuan (la nonne Trésor Infini), Yeh Fu-Run (Le Cinquième Patriarche Hongren)[et al.] ; Orchestre de l'Opéra de Marseille, direction musicale de Marc Trautmann.

⁶¹⁷ *Quatre quatuors pour un week-end*, a été créé à La Comédie Française, salle Théâtre du Vieux Colombier le 12 mars 2003, et a été répliqué le 13 mars. Texte et mise en scène de Gao Xingjian ; musique de Bernard Cavanna ; chorégraphie de Nicolas Le Riche ; scénographie et lumières de Yves Bernard ; costumes de Philippe Binot ; avec Simon Eine (Bernard), Claude Mathieu (Anne), Alexandre Pavloff (Daniel), Audrey Bonnet (Cécile). Cf. La Comédie Française, *Quatre quatuors pour un week-end* (archives), <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/quatre-quatuors-pour-un-week-end02-03#> (consulté le 8 janvier 2018) ; Data BNF, entrée « Spectacle : *Quatre quatuors pour un week-end* », https://data.bnf.fr/fr/39500199/quatre_quatuors_pour_un_week-end_spectacle_2003/ (consulté le 8 janvier 2018).

Pendant les répétitions, Gao est atteint d'un problème de santé qui demande une hospitalisation d'urgence et cela l'oblige à s'absenter des répétitions. La date de la pièce n'est pas reportée, et seront les quatre acteurs avec Nicolas Le Riche et Clément Hervieu-Léger qui poursuivront le travail de mise en scène commencé avec l'auteur et assureront la création du spectacle, nous y reviendrons plus en détail⁶¹⁸.

Le Quêteur de la mort

En 2003 la ville de Marseille rend un grand hommage à l'auteur chinois naturalisé français, par une « Année Gao à Marseille 2003 ». Celle-ci consiste en une pluralité d'événements entre peinture, poésie, cinéma, colloque et théâtre qui déploient le prisme de la création artistique et de l'esthétique de l'artiste-auteur. C'est dans ce cadre qu'il réalise sa mise en scène pour l'opéra *La Neige en août*. Il met également en scène au Théâtre du Gymnase de Marseille *Le Quêteur de la mort*⁶¹⁹. Pendant ses répétitions, Gao est atteint d'une autre crise, et hospitalité. L'aboutissement du travail de mise en scène est assuré grâce à la collaboration avec le metteur en scène et comédien Romain Bonnin, à l'origine assistant à la mise en scène. Dans le rôle Parleur A, Damien Rémy tandis que Parleur B est interprété par Thierry Bosc. Suite à ce second accident intervenu pendant le processus des répétitions, après celui durant la création de *Quatre quatuors pour un week-end*, Gao décide d'arrêter de faire de la mise en scène.

Des mises en scène in situ

Si nous considérons les mises en scène de Gao Xingjian, du point de vue du type de production, différents aspects se distinguent. D'abord, la localisation des mises en scène. Gao est invité à produire ses pièces, avec sa mise en scène, dans différents pays et dans des cadres très variés, dont la typologie suit une progression, de façon ascendante, du plus expérimental au plus classique, marquée certainement, à un moment donné, par l'attribution à l'artiste du Prix Nobel de Littérature en 2000. Il s'agit d'une part de lieux qui ont une vocation à la recherche à l'échelle internationale autour de la dramaturgie, du théâtre et de la performance contemporaines : c'est le cas des

⁶¹⁸ Gao Xingjian, *Ses mises en scène, son processus de création (Partie II)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 02 janvier 2018.

⁶¹⁹ *Le Quêteur de la mort*, création au Théâtre du Gymnase à Marseille, du 23 au 26 septembre 2003.

départements universitaires consacrés aux arts de la scène, comme le Centre of Performance de la Sydney University en Australie, du festival Dionysia en Italie ou bien du Theater for New City à New York.

Deuxièmement, il en émerge la tendance de Gao à travailler dans une dimension que nous pourrions définir *in situ* (*site specific*). Gao ne crée pas son spectacle pour le faire tourner ensuite dans différents théâtres pendant au moins une ou deux saisons théâtrales. Il travaille généralement *en situ* avec des comédiens résidents dans le pays où il est invité à créer sa pièce. Par conséquent, de la même pièce, c'est le cas notamment pour *Dialoguer-Interloquer* et *Au bord de la vie*, il réalise plusieurs versions, en fonction des lieux où elles sont créées, et des acteurs et danseurs qu'il choisit. Ces spectacles deviennent ainsi des spectacles-événements, qui sont présentés dans des cadres spécifiques pour une période de temps très limitée. Il s'agit de quelques jours de représentations tout au plus. Ce caractère permet de les définir comme des spectacles éphémères et de les apparenter plus à la forme ou moyen de production et d'exploitation d'une performance qu'à celle d'un spectacle théâtral.

Dans sa réalisation *en situ*, Gao crée ses mises en scène en tenant compte de l'espace et des caractères des artistes avec lesquels il décide de travailler chaque fois.

Ces mises en scène, même s'il s'agit de la même pièce, ne sont pas tout à fait la même mise en scène. Dans la construction de ses spectacles, Gao Xingjian, qui – comme nous l'avons vu, s'est formé aussi aux théories de Meyerhold – semble ainsi pratiquer non un *théâtre du triangle*, mais le *théâtre de la ligne droite*⁶²⁰. Il accorde un rôle central à l'acteur. Ce n'est qu'à partir du texte de la pièce que pendant les répétitions, marquées par les improvisations, que l'acteur trouve, invente et propose, que Gao construit les chemins de son spectacle. Il ne s'agit pas, comme le dit Gao, de fixer de façon intangible tout le spectacle, mais plutôt de construire la structure des scènes et des mouvements, comme un schéma et des passages dans le texte, de chemins, dans lesquels l'acteur puisse se mouvoir à son aise. Il s'agit, dans cet aspect aussi, d'une dimension performative du théâtre de Gao, dans laquelle la fiction est toujours en résonance avec le réel.

⁶²⁰ Vsevolod Meyerhold, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2005, p. 25-27.



Fig. 36 - Snapshot du ciné-poème *Le Deuil de la beauté*, réalisé par Gao Xingjian (France, 2013).

3.3. b - Abandon et maintien

Oui, à cet instant-là, on s’amuse. Comment s’amuse-t-on ? C’est au moment où tout le monde est parti, le soir. Comme les jeunes comédiens s’intéressent beaucoup à ce travail et comme cela se passe en été, je leur dis : « Demain je vous invite, je vous paie la pastèque, venez ! ». Toutes les salles du théâtre sont alors libres, il n’y a personne dans le théâtre et nous pouvons travailler jusqu’à minuit. On peut chanter, crier sans déranger. Et puis un jour à minuit une femme ouvre la porte soudainement et dit : « Que se passe-t-il à cette heure-ci ? ». Nous étions avec une vingtaine d’acteurs.

C’est comme si nous étions d’un coup libérés, si nous avons trouvé une issue. Nous nous sommes écriés : « sortons ! » et nous sommes tous sortis en nous ruant vers la porte, en nous jetant dans l’escalier comme une vague !

Devant cette scène la femme est restée interdite et a dit : « Qu’est-ce qu’on fête ? », et puis tout le monde éclate de rire. Elle dit : « Vous vous amusez comme ça ? Je veux aussi participer, est-ce qu’on m’accepte ? ». Voilà, c’était ça, notre travail⁶²¹.

À l’époque où avec son ami metteur en scène Lin Zhaohua Gao est en train de créer au Théâtre d’Art du Peuple de Pékin sa pièce *L’Homme sauvage*⁶²², tous les deux mettent en place des cours de théâtre plus expérimentaux. Ils font des recherches avec des jeunes comédiens, s’appuyant beaucoup sur des improvisations et des acrobaties. Comme ils ne peuvent faire des répétitions pendant l’ouverture du théâtre, car les salles sont réservées aux cours du théâtre classique, ils travaillent la nuit. Cette anecdote de Gao témoigne de l’élan qui a traversé ses premières expérimentations dans la recherche d’un nouveau jeu de l’acteur et son désir de renouveler la mise en scène. On peut en déduire une dynamique particulièrement intéressante : un moment de grande concentration est interrompu par un évènement improbable, dicté par le hasard, qui fait éclater la tension. L’explosion d’énergie qui s’ensuit est libératrice et porteuse de bonheur.

Quel type de metteur en scène Gao est-il ? Quelle approche et quelle vision a-t-il de la création scénique ? Quelle implication demande-t-il aux acteurs dans son processus de création ? Sont-ils plutôt des exécutants ou bien de véritables co-créateurs ? Comment met-il en œuvre ses théories du triple je de la représentation, du théâtre omnipotent ?

⁶²¹ Gao Xingjian. *Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, entretien inédit avec Simona Polvani, 18 décembre 2017.

⁶²² La pièce *L’Homme sauvage* a été créée en 1985.

C'est à l'horizon de ces questionnements et dans leurs réponses, que se met en place la problématique de l'*abandon* et du *maintien* comme méthode de création de Gao qui sont à la base de la relation entre le metteur en scène et les acteurs.

Selon le témoignage de Gao, que j'ai recueilli au cours de plusieurs entretiens, et ceux de certains acteurs qui ont collaboré avec lui à plusieurs mises en scène de ses pièces, les notions d'*abandon* et de *maintien*, ou de contrôle et de lâcher prise se situent à différents niveaux. Ils régissent en effet le processus de mise en scène pendant les répétitions de façon déterminante.

Si nous cherchons à déterminer des principes qui animent sa pratique de la mise en scène, dans toutes ses différentes expériences, nous trouvons des éléments récurrents. D'une part la pratique de l'improvisation comme méthode de recherche et de création scénique, centrée sur une invitation pour les acteurs au lâcher prise, et à l'abandon.

Le seul domaine où il peut y avoir de la performance chez Gao se situe précisément dans le processus de création de ses mises en scène. Gao identifie en ce sens la performance et l'improvisation :

Pour moi la pièce que j'ai écrite n'est pas une performance ni une improvisation car le texte est arrêté. Cependant l'improvisation est nécessaire dans mon travail : elle est source de création pour les acteurs. Si tout est prévu à l'avance, ça étouffe et on est coincé. Pendant les répétitions de mes pièces, je mobilise toujours les acteurs, pour qu'ils se donnent dans l'immédiat et ils s'expriment librement. Au moment des répétitions on peut parler de « performance » dans un certain sens, car on n'est pas encore devant un spectacle. Ce n'est qu'une étape de la recherche et un travail préparatoire, ensuite il y a le spectacle. Mais ceci n'est pas de la performance⁶²³.

En accord avec les théories de la performance, Gao reconnaît dans l'improvisation un principe performatif. D'ailleurs, les soirées futuristes, dada et surréalistes sont basées sur l'improvisation, qui est considérée comme une pratique en rupture avec l'idée de la représentation d'un spectacle dont la forme est déjà entièrement arrêtée. Mais en réalité l'improvisation est également une technique de jeu de l'acteur « qui joue quelque chose d'imprévu, non préparé à l'avance et "inventé" dans le feu de l'action⁶²⁴ ».

⁶²³ Gao Xingjian, *La Performance et (pas) moi*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 4 octobre 2018.

⁶²⁴ Patrice Pavis, « entrée improvisation », *Dictionnaire du théâtre* (4^e édition augmentée), *op. cit.*, p. 266.

Il existe plusieurs degrés de l'improvisation. Il peut s'agir de l'invention d'un texte à partir d'un canevas connu et précis, comme dans la Commedia dell'Arte ; de l'invention du jeu dramatique à partir des consignes ou d'un thème ; ou de la déconstruction verbale avec la recherche d'un nouveau langage corporel, comme chez Artaud⁶²⁵. Elle peut également toucher à « l'invention gestuelle et verbale totale sans modèle dans l'expression corporelle⁶²⁶ ». Comme l'explique Patrice Pavis, « la vogue de cette pratique s'explique par le refus du texte et de l'imitation passive, ainsi que par la croyance en un pouvoir libérateur du corps et de la créativité spontanée⁶²⁷ ». Meyerhold, Grotowski, le Living Théâtre, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, ont contribué à diffuser l'improvisation comme principe créateur.

Chez Gao, l'improvisation coexiste avec le texte et se situe exactement dans un horizon antinaturaliste, dans une compréhension jubilatoire de la dimension corporelle. Dans la plupart de cas, au moins dans la perception de Gao il s'agit d'improviser et d'explorer les choses les plus inattendues et les plus drôles. Ses attentes sont précises en ce qui concerne les acteurs, la dimension ludique est prépondérante. À propos des répétitions de *Signal d'alarme*, sa première pièce créée au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin en 1982, il affirme :

Au début de la séance des répétitions avec les acteurs on va danser, on va interpréter librement un morceau de texte, et on s'amuse. Et petit à petit on trouve une expression théâtrale adaptée pour cette pièce⁶²⁸.

Dans les répétitions de la pièce *l'Arrêt d'autobus*, créée l'année suivante toujours dans le même théâtre, le jeu, l'amusement, les improvisations deviennent encore plus physiques, comme il ressort de la description qu'en donne Gao :

Pour *l'Arrêt de bus* on fait de l'acrobatie, on peut dire le texte, avec la tête par terre, comme faisait un jeune acteur sportif qu'on avait dans la troupe. C'était possible, car il s'agissait d'une pièce de théâtre de l'absurde. Ce jeune acteur, parlait dans cette position, à la verticale, la tête par terre ; c'était drôle, ça faisait rire tout le monde, c'était amusant. Ensuite, on gardait pour les spectacles les moments les plus intéressants qu'on avait trouvé pendant les répétitions. Nous

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Gao Xingjian, *Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 18 décembre 2017.

avons cherché tous les moyens d’amusement, d’improvisation, on pouvait dire le texte en dansant, chantant ou bien en faisant des acrobaties...⁶²⁹

Le principe qui guide ce processus de création est l’idée de laisser aller le corps, d’explorer par tous les moyens une possibilité inventive de mettre « en corps » et en mouvement le texte. De *mettre en parole le corps*, c’est-à-dire dans une direction non imitative, antinaturaliste, et extrêmement joyeuse. On retient cette ambiance amusante qui animait les répétitions à Pékin, dans une petite salle de ce grand théâtre, où y on découvre une façon différente de jouer et de créer un spectacle par rapport au « théâtre parlé » chinois ainsi que de l’Opéra de Pékin. L’objectif à atteindre était celui de valoriser le pouvoir créateur de l’acteur, de puiser dans son imaginaire. Grâce à l’écoute et à l’observation de tous ces mouvements, ces élans, ces propositions, ces essais, le metteur en scène devient plasticien. Il joue avec le hasard, celui de l’improvisation, et compose en choisissant les meilleurs morceaux pour construire son spectacle.

Dans les récits de Gao sa notion de la mise en scène se dégage. Il s’agit d’une création qui *advient* de la rencontre entre un metteur en scène et des acteurs ; qui *advient*, au sens où elle n’est pas construite au préalable. Ce qui existe déjà c’est le texte dramatique. La dramaturgie affleurant du texte est conçue comme un outil en mesure de libérer le potentiel des acteurs. En même temps, les acteurs, par leur performance, peuvent libérer et activer le potentiel du texte dramatique. Il existe en ce sens une relation, un lien – dirais-je – de réciprocité entre l’acteur et le texte, d’intra-mutualité.

Le metteur en scène se présente alors comme une sorte de facilitateur. Il remplit une fonction maïeutique. Il permet la rencontre et la libération, c’est-à-dire l’affirmation et la réalisation de deux potentialités, de deux omni-potentialités, celle du texte – et du mystère qui est caché en lui – et celle de l’acteur, avec son art du jeu.

Dans le cas de Gao, cela s’avère être encore plus évident, car il est à la fois l’auteur et le metteur en scène de ses propres textes. Si dans son esprit une idée est déjà à l’œuvre, dans la mise en scène, dans la mise en corps et la mise en image de ses pièces, elle est à l’horizon, comme un paysage encore flou, une intuition, un sentiment. Il sait, sans vraiment savoir ce que ce sera dans l’aboutissement de la création. C’est pour cette raison que Gao fait toujours appel à l’improvisation comme méthode de travail et à des artistes-improvisateurs-créateurs polyvalents et

⁶²⁹ *Ibid.*

pluridisciplinaires. En ce sens, Philippe Goudard qui est à la fois circassien, clown, acteur, metteur en scène et auteur, incarne cette idée d'acteur improvisateur-créateur et représente pour Gao une référence d'acteur omnipotent.

Pour illustrer cette méthode et sa mise en œuvre, j'analyserai l'expérience des répétitions de deux pièces : *Au bord de la vie* (1991), sa première pièce écrite en français dans sa mise en scène au festival Dionysia en Italie et *Quatre quatuors pour un week-end* (1995), créée à la Comédie Française.

3.3. c - *Au bord de la vie* : une vibration quantique

En 1994 Gao est invité au Dionysia Festival mondiale di drammaturgia contemporanea, dans la ville de Veroli, en Italie, pour mettre en scène *Au bord de la vie*, en français. Il fait alors appel à l'acteur et circassien Philippe Goudard pour le rôle de « L'homme » et lui propose aussi d'être son assistant à la mise en scène. Ils disposent de très peu de temps, seulement trois semaines de répétitions en Italie. Comme on peut le noter dans l'entretien réalisé avec Philippe Goudard, le processus de création est ancré, comme nous le verrons, dans l'improvisation. L'impression d'« abandon », d'« attente », d'« angoisse », de « lâcher prise », de « disparition » sont éprouvés par les acteurs et le metteur en scène à de niveaux différents.

Avant de travailler avec Gao, Philippe Goudard a joué dans la mise en scène d'Alain Timár d'*Au bord de la vie*. Gao a découvert Philippe Goudard acteur à l'époque de ce spectacle. Mais dans *Au bord de la vie* en Italie Philippe Goudard est à la fois acteur et assistant à la mise en scène. Voici son témoignage lorsqu'il évoque le processus de construction du spectacle :

L'univers de Gao – je dirai – est extrêmement dépouillé, on sortait d'un théâtre plastique un peu à la Kantor, avec Alain Timár, qui lui-même est plasticien, avec une profusion d'images merveilleuses, des idées formidables de choses qui se déplacent, dans la machinerie du théâtre, de sons, de musique, d'effets lumineux, tous très très bien étudiés, et on passait à quelque chose de parfaitement dépouillé. C'est-à-dire quelque chose qui s'approchait du plein feu, en ce qui concerne la lumière. Il y avait, je crois un petit peu de musique, mais j'ai oublié. Et puis il demandait à l'actrice quelque chose de parfaitement hiératique, ce qui la plongeait dans une angoisse absolue, parce qu'elle donnait le texte pendant de longues dizaines de minutes devant lui, pour s'entendre dire après : « Recommence ! ».

Donc il faut être assez solide face à cette traversée du désert qui est une interprétation devant lui, jusqu'à qu'il entende ce qu'il voulait entendre. Parce que c'est quelqu'un [Gao] qui a une capacité d'attente, une capacité à laisser se produire les choses devant lui avec une confiance absolue dans le fait que ça va se produire. Mais si l'acteur ou l'actrice, le protagoniste n'est pas calme intérieurement, ça le plonge dans une angoisse absolue, parce que Gao donne très peu de retours, il ne nous guide pas⁶³⁰.

Dans ce récit Philippe Goudard nous restitue une toute autre ambiance par rapport à celle des séances des répétitions avec Lin Zhaohua. Le travail que Gao demande aux acteurs n'est pas basé sur l'improvisation physique. Philippe Goudard fournit d'autres éléments intéressants pour saisir l'approche de l'auteur face à sa mise en scène :

Dans sa conférence inaugurale au Collège de France, Grotowski disait qu'il y a deux méthodes pour l'acteur, soit la méthode de l'intuition où les choses viennent de l'intérieur, soit le travail par le « bout du doigt ». Et il avait fini par dire dans cette conférence inaugurale qu'en fait le théâtre c'est les deux à la fois. Beaucoup de ses exégètes un peu trop rapides, s'opposent à ça, en disant « non, non il faut prendre la forme ». Mais, en réalité il dit que l'acteur doit à la fois être minutieux quand il travaille par le « bout du doigt », et aussi minutieux quand il travaille sur l'intuition. Gao a ces deux compétences, ces deux qualités, ces deux sensibilités. Il exige des acteurs et des actrices une grande confiance. Gao n'est absolument pas violent, il est très courtois, toujours très gentil, mais il est aussi très sûr de ce qu'il veut. J'ai vécu une expérience, grâce à lui, j'ai appris des choses nouvelles⁶³¹.

Il en ressort que Gao peut être très précis dans ses demandes. Mais cette précision ne signifie pas pour autant pour l'acteur qu'il ne doit pas trouver sa propre façon d'arriver à la forme.

Philippe Goudard met encore en évidence une différence de méthode de création et direction des acteurs entre Gao et Alain Timár :

Ce qui était formidable là, c'est qu'il fallait trouver la justesse dans l'interprétation et que par rapport à Alain [Tímar] qui laissait une totale liberté d'improvisation, d'invention, nous demandant qu'on nourrisse sa créativité – c'est lui qui crée, mais nous on l'alimente –, Gao m'avait dit : « moi je monte exactement ce que j'ai écrit, point ». Donc, par exemple, je devais traverser le plateau pendant huit minutes trente, calculant, pour que j'arrive à faire dix mètres en huit minutes et trente secondes, en tirant la petite souris, à la ficelle, et puis en traversant très très lentement en allant de tel mot de l'actrice à tel mot de l'actrice, mais sans qu'il me dirige. Il fallait que moi je fasse ma feuille de route. [...] Et donc, ça aussi c'était très spectaculaire, de le voir dire : « c'est ça que je veux » ou « c'est ça que je cherche, et donc, faites en sorte que ça advienne ». On a une grande responsabilité et une

⁶³⁰ Philippe Goudard, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 05 février 2018.

⁶³¹ *Ibid.*

grande liberté, mais en même temps cette liberté n'est confrontée, je dirais, qu'à l'onde dans laquelle il veut qu'on s'inscrive⁶³².

L'improvisation, ou plus généralement l'acte de création auquel sont invité les acteurs, est en relation avec l'intuition du metteur en scène que quelque chose va advenir. Pour qu'elle se produise, il est essentiel que les acteurs fassent « cette traversée dans le désert » – comme le dit Philippe Goudard – en faisant appel à toutes leurs compétences, à leur imaginaire, à toute leur créativité pour arriver à ce que Gao est en train de chercher.

La relation qui s'établit entre Gao et les acteurs rappelle « un phénomène ondulatoire⁶³³ », affirme Philippe Goudard :

Il y a quelque chose de cet ordre, c'est-à-dire qu'il [Gao] impose un rythme, une vibration, un phénomène ondulatoire, peut-on dire en référence à ce qu'on comprend de la physique quantique, c'est frappant ce côté des ondes et puis tout un coup ça peut se cristalliser dans un objet. Alors, c'est un peu ça : face à lui, quand on est acteur ou actrice, on se met dans sa pulsation, dans son onde, dans son texte, dans ses didascalies, parce qu'il y a quand même des éléments ultra-précis⁶³⁴.

L'image évoquée de la physique quantique rend compte d'un phénomène naturel et mystérieux et en même temps du fait de rentrer en résonance avec une vibration. Cela demande une sensibilité particulière, une capacité à capter l'onde, le rythme, la vibration, à s'y accorder.

Quand cette inscription dans le phénomène ondulatoire se produit, le mouvement, le geste, l'image apparaissent. Philippe Goudard se souvient de la sensation éprouvée une fois que cette attente arrive à sa fin :

Gao indique, rappelle ce qu'il a écrit, et nous devons agir, mettre en œuvre ces actions. Pour moi qui n'avais pas de texte, sans préférer le verbe, la parole, j'utilisais un autre type de langage. [...] Je communique la pensée de Gao, jusqu'à qu'il se produise ce qu'il attend. Tout un coup il y a deux interfaces qui se superposent, sa pensée de son œuvre, ma mise en corps de ce qu'il souhaite, et à un moment, on se dit : « c'est ça ! ». Ça aussi c'est très intéressant avec son travail : c'est que quand il trouve que c'est juste tu l'as ressenti, alors tu te dis : « Tiens, ça a l'air juste », ou je ne sais pas quel mot prononcer... « harmonieux ». C'est plus une sensation qu'une idée, donc j'ai du mal à mettre un mot là-dessus. « En équilibre », c'est ce que je veux dire, même si l'action comporte du déséquilibre⁶³⁵.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*

Un travail de ce type, sans guide, demande de la part des acteurs de faire une confiance absolue au metteur en scène, et réciproquement – Gao sait qu'ils arriveront à faire corps et verbe avec sa pièce –. Il est nécessaire de s'abandonner au processus d'improvisation, de lâcher prise, dans un certain sens. Il faut vaincre aussi le sentiment d'abandon, qui résulte de l'absence de guide. Il s'agit de se trouver face à un metteur en scène, en l'occurrence Gao, qui « vous abandonne » au processus. Le metteur en scène a l'intuition de ce qu'il est en train de chercher, mais il attend vaillamment que cela se produise, c'est-à-dire que l'acteur le réalise. Il le convoque à rendre réel ce qui n'était qu'en puissance dans le texte de la pièce, la mise en corps de son texte. Il faut alors cesser de lutter et accepter de disparaître, comme l'a ressenti Philippe Goudard : « Faire confiance au créateur, qui vous dirige en personne ou accepter, même si on ne lui fait pas confiance, de disparaître⁶³⁶ ». En effet, comme le raconte cet acteur, Gao demandait quelque chose de l'ordre de la disparition : « nous sommes les passeurs qui incarnent son œuvre⁶³⁷ ».

3.3. d - *Quatre quatuors pour un week-end* à la Comédie Française

Un deuxième exemple nous permet de saisir plus précisément de quel ordre sont les contraintes rencontrées par les acteurs. J'évoquerai le cas de la mise en scène de la pièce *Quatre quatuors pour un week-end*.

En 2003, alors qu'il participe au comité de lecture de la Comédie Française, Gao est invité à mettre en scène au Français sa pièce *Quatre quatuors pour un week-end*⁶³⁸. Parmi les sociétaires de la Comédie Française, Gao choisit comme interprètes pour l'accompagner dans cette nouvelle aventure esthétique, la jeune comédienne Audrey Bonnet dans le rôle de « Cécile, jeune et coquette⁶³⁹ », Simon Eine dans celui de « Bernard, vieux peintre⁶⁴⁰ », Claude Mathieu dans celui de « Anne, la quarantaine⁶⁴¹ » et Alexandre Pavloff dans le rôle de « Daniel, écrivain dans la force de

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Quatre quatuors pour un week-end*, a été créé à La Comédie Française, salle Théâtre du Vieux Colombier le 12 mars 2003, et a été rejoué le 13 mars. Texte et mise en scène de Gao Xingjian ; musique de Bernard Cavanna ; chorégraphie de Nicolas Le Riche ; scénographie et lumières de Yves Bernard ; costumes de Philippe Binot ; avec Simon Eine (Bernard), Claude Mathieu (Anne), Alexandre Pavloff (Daniel), Audrey Bonnet (Cécile).

⁶³⁹ Définition du personnage de Cécile donnée dans la pièce (Les personnages) « *Quatre quatuors pour un week-end* », dans *Gao Xingjian. Théâtre 1*, Carnières- Morlanwelz, Lansman Editeur, 2000, p. 144.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

l'âge⁶⁴² ». Pour les mouvements chorégraphiques, Gao collabore avec le danseur étoile et chorégraphe de l'Opéra de Paris Nicolas Le Riche.

La pièce se déroule pendant un week-end à la campagne chez Bernard et Anne, qui reçoivent leur ami Daniel avec sa jeune copine Cécile. La pièce met en scène les tensions érotiques entre les quatre personnages, entre élan et utilitarisme, où les femmes peinent à trouver leur place, dans l'art comme dans l'amour.

Pendant les répétitions différents éléments sont perçus comme déroutants par les acteurs. Tout d'abord le fait que les répétitions ne proposent pas un travail à la table, comme l'explique Clément Hervieu-Léger :

Des acteurs qui se retrouvent face à un auteur qui met en scène sa pièce se disent : « on va passer du temps à la table, il va nous expliquer les mystères de ceci et de cela » ... Pas du tout, il les a jetés dans le travail⁶⁴³.

Puis le fait que les personnages masculins s'expriment en employant les pronoms personnels « je » et « tu », tandis que les personnages féminins emploient « je » et « elle ». Cette particularité, qui est la marque esthétique d'une certaine dramaturgie de Gao, est également perçue au départ, comme le souligne la comédienne Claude Mathieu, comme quelque chose de déroutant. Ensuite son écriture, comme le remarque Alexandre Pavloff :

Son écriture est déroutante, parce que ce n'était pas du tout une écriture contemporaine occidentale. Je n'avais jamais vu ce type d'écriture où effectivement le personnage est dédoublé et peut parler de lui-même en utilisant différents pronoms, peut avoir des points de vue extrêmement éloignés sur lui-même. Je pense que c'était compliqué pour nous déjà d'aborder cette écriture. Et puis il y avait une espèce de multiplicité de la parole et à cela s'ajoutait une multiplicité de l'esthétique théâtrale. C'est-à-dire qu'en fait Gao travaillait sur la chose neutre, presque effectivement du masque neutre. Tout est suggéré, tout est mis devant, il n'y a pas d'incarnation, c'est plutôt de la profération, avec un corps qui est là. Et puis, à d'autres moments, il voulait que ce soit très incarné à l'occidentale, presque, où chacun prenait en charge vraiment son personnage. Et puis, d'un autre côté, il y avait aussi des références à l'Opéra chinois, avec des choses extrêmement corporelles dansées et puis la farce où tout à coup les choses apparaissaient comme cela, on avait l'impression que c'était comme un écran, où devaient surgir des images, où nous aussi nous devons faire surgir des images qui pouvaient être évidemment radicalement différentes, mais où l'on apparaissait et disparaissait. L'image, le jeu, il apparaissait et disparaissait. Pour nous c'était un peu compliqué parce que...il [Gao] ne parlait pas extrêmement bien français,

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Clément Hervieu-Léger, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 16 janvier 2019.

venant d'une culture différente... Sincèrement, quand je suis arrivé je ne connaissais rien au théâtre chinois et à l'opéra chinois. Je n'avais vu que quelques images et quelques spectacles de l'opéra quand j'étais parti en Asie mais c'était vraiment, pour moi une terre inconnue. Et je me souviens de Gao qu'il disait « tout va bien, c'est ça, c'est formidable ! ». C'était joyeux⁶⁴⁴.

Des obstacles sont tangibles. La communication s'avère difficile, sur le plan linguistique, comme le remarque Alexandre Pavloff, car Gao ne s'exprime pas aussi bien en français (cet avis est partagé d'ailleurs par les autres membres de la troupe), et de même les références culturelles et les codes théâtraux s'avèrent être différents.

De ce récit d'Alexandre Pavloff plusieurs caractères du théâtre de Gao sont relevés : la démultiplication du personnage, qui engendre une multiplicité de la parole, que j'appelle comme « polyphonie » ; la multiplicité d'esthétiques théâtrales ; le neutre ; la distanciation entre acteur et rôle alternée avec des moments d'incarnation ; la référence à l'Opéra de Pékin ; le recours à un jeu très corporel et dansé ; le grotesque.

Dans ces deux autres passages que je propose, Alexandre Pavloff continue dans ses souvenirs des répétitions avec Gao, mettant en évidence ses impressions concernant le projet du spectacle que le metteur en scène était en train de monter. Il utilise des références au langage cinématographique et à celui de la peinture :

Maintenant je m'en rends compte, sur le moment, je ne comprenais rien, je crois que je ne percevais pas les choses. Maintenant, avec du recul, je peux saisir en fait ce que Gao essayait d'atteindre. Évidemment on n'a pas beaucoup répété avec lui, on a répété un mois, même pas un mois, ce n'était rien du tout, mais je pense qu'il a tenté de faire un spectacle à facettes, à multi facettes, comme au cinéma, comme une espèce de montage, où il y aurait en fait des « cut » et il y aurait des choses caléidoscopiques qui viendraient se superposer, qui feraient une globalité⁶⁴⁵.

Gao avait écrit évidemment quelque chose de musical, mais on sentait bien qu'il y avait des choses qui s'interpénétraient sans que nous même d'ailleurs on puisse vraiment connaître les tenants et les aboutissants. On n'était pas les maîtres du jeu. On avait l'impression que c'était lui le maître du jeu, et qu'il construisait, en fait, comme une peinture, après, voilà, il est peintre. Sa peinture n'a rien à voir avec cette chose-là, mais on sentait qu'il dessinait effectivement et qu'il mettait à dessin, en dessin, cette espèce de jeu dramatique⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ Claude Mathieu et Alexandre Pavloff, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 20 juin 2018.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

Trois images qui relèvent des arts visuels sont employées par Alexandre Pavloff pour décrire la construction du dispositif scénique et « l'emploi » des acteurs dans la mise en scène de Gao. Tout d'abord, il évoque un langage très corporel et des images qui apparaissaient et disparaissaient comme sur un écran. De même c'était pour les acteurs : le triple jeu de représentation, entrer et sortir de leur rôle, jouer le neutre, produit sur eux également la sensation et l'effet d'apparaître et disparaître. Puis il compare la construction scénique à « un spectacle à multifacette », à un montage cinématographique avec des choses (ex. scènes, des images, des actions – j'avance cette hypothèse), qui se superposeraient, avec des « cut ». Ensuite, il recourt pour décrire ce processus de mise en scène à la peinture et au dessin : Gao mettait à dessin « cette espèce de jeu dramatique ». L'approche que Gao a de la mise en scène paraît relever d'un travail de plasticien et d'artiste visuel : il construit les scènes avec un langage cinématographique, il projette sur la scène comme sur un écran, il peint et dessine, il emploie l'idée de la superposition, une dimension caléidoscopique. Tout cela me semble évoquer un processus de simultanéité, que j'ai introduit pour analyser son ciné-poème *Le Deuil de la beauté*.

Claude Mathieu donne également un aperçu des contraintes et des défis auxquels les acteurs ont été confrontés :

On n'avait pas la même notion du comique, du grotesque. Ce qui faisait rire Gao, ne nous faisait pas toujours rire. Il y avait vraiment une différence entre notre humour, notre sens du comique et le sien. En même temps il était très à l'écoute, je dirais que nous étions tous très à l'écoute, nous de lui et lui de nous. Pour construire il fallait en fait nous accorder sur le sens de ce qu'il proposait. Dans cette pièce [*Quatre quatuors pour un week-end*], Gao nous faisait travailler sur le chemin qu'il fallait emprunter pour trouver son personnage, et aussi sur les réflexions de l'acteur sur son propre personnage. C'est bien de multiplicité dont il est question dans le travail de Gao. Il y avait aussi des moments un peu choraux, où par exemple nous quatre acteurs on se retrouvait à l'avant-scène et on disait nos textes de façon stylisée. Il aimait faire travailler les interprètes sur des formes stylisées, comme par exemple avec le danseur et chorégraphe Nicolas Le Riche. Nicolas avait repéré les habitudes corporelles de chacun, et avait trouvé une façon de les intégrer au personnage⁶⁴⁷.

⁶⁴⁷ *Ibid.*



Fig. 37 - Audrey Bonnet, Claude Mathieu, Alexandre Pavloff et Simon Eine dans le spectacle *Quatre quatuors pour un week-end*, texte et mise en scène Gao Xingjian, La Comédie Française, Paris, 2003.

La comédienne du Français remarque que ce qui pour Gao relève du grotesque, ne l'est pas forcément pour les acteurs. Elle rend compte également d'un processus d'écoute pour surmonter les difficultés dûes à une différence palpable vis-à-vis de l'interprétation de certaines conventions théâtrales, et aux défis que la dramaturgie de Gao pose à l'acteur. Les écarts entre les références théâtrales de l'auteur-metteur-en scène et celle des comédiens ne sont pas un obstacle, même s'ils rendent moins saisissable d'un premier abord le processus de création. La multiplicité et la méta-théâtralité, la notion du triple jeu de l'acteur, sont des éléments propres à sa dramaturgie, et des enjeux certainement nouveaux. La dimension plastique du jeu est au centre de la construction scénique : Gao a demandé au danseur Nicolas Le Riche de créer une partition de gestes pour chaque interprète en fonction de ses caractéristiques personnelles et de celles de son personnage, comme une petite chorographie en style contemporain – ce que Claude Mathieu définit comme « écoute physique⁶⁴⁸ ». Elle se souvient ainsi de sa propre gestuelle : « Moi j'ai tendance à croiser les jambes. Et Nicolas m'avait dit d'aller encore plus loin et il me les faisait nouer⁶⁴⁹ ». Il s'agit d'une façon de styliser le personnage. La danse est au cœur de ce processus, Alexandre Pavloff se souvient de sa danse au moment où il jouait un monologue⁶⁵⁰.

Clément Hervieu-Léger semble mettre en évidence un potentiel de la dramaturgie de Gao qui n'a pas été exploré :

Je pense que nous étions presque trop sages dans la manière d'aborder le texte, c'est à dire qu'on était dans une sorte de narration plutôt linéaire, alors qu'en fait ce qui était décisif pour Gao, c'était le rapport au rêve et à l'onirisme. Dans le théâtre occidental, et notamment français, on a tendance à passer de la réalité au rêve et revenir à la réalité, alors que chez Gao ça ne fait qu'un. Je pense que nous n'avons pas complètement compris ceci, et que lui-même avait bien du mal à nous l'expliquer. Parce que Gao voulait nous faire comprendre cette idée en nous parlant du clown et du personnage. Il nous disait : « on joue, on ne joue pas ! », mais nous on le mettait sur le mode de l'incarnation. Nous étions dans un jeu occidental tel qu'on a l'habitude de le faire, lié à la question de l'incarnation et au naturalisme. Or, en réalité, la question de l'incarnation et du naturalisme ne se pose pas en ces termes-là chez Gao⁶⁵¹.

L'idée non conventionnelle du jeu de l'acteur de Gao, comme le remarque Clément Hervieu-Léger, pourrait permettre de faire coexister dans les mêmes scènes rêve et réalité. Mais ceci n'est pas

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ Clément Hervieu-Léger, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 16 janvier 2019.

immédiatement compréhensible. Tout aussi difficile à saisir que « la notion d'acteur neutre, qui dans le code occidental est confondue avec celle du masque neutre⁶⁵² ».

Les témoignages de Claude Mathieu et Alexandre Pavloff me paraissent particulièrement intéressants au sujet de l'utilisation que font les personnages des pronoms personnels autres que le « je ». Ils nous permettent de mieux saisir ce dispositif et de vérifier si les procédés de jeu théorisés par Gao produisent les effets attendus. Alexandre Pavloff remarque des effets singuliers mis en œuvre par le fait que son personnage s'exprime à travers le pronom sujet « tu » :

Ce qui est intéressant dans ce dispositif c'est qu'il y a à la fois du théâtre et du littéraire, du roman, ou du « romancer », en tout cas de la narration aussi. Le fait de dire « elle » ou « tu », c'est-à-dire qu'on se narre nous-mêmes, nous permet tout d'un coup d'avoir un point de vue sur soi-même, plus distant. Ce qui permet au texte d'éclairer l'intimité du personnage d'une manière différente, sans le filtre du « je » : « je joue ça, j'incarne ça ». L'incarnation en fait produit une certaine lecture, un certain point de vue, alors que là, le « tu » ou le « elle » permettent une mise à distance du personnage sur lui-même, une sorte d'objectivation. Je ne sais pas si on peut dire ça... Ceci nous ramène à la narration, au roman, à ce que l'on ressent quand on lit. Et cette distance permet à l'imaginaire de se déployer autrement⁶⁵³.

Claude Mathieu explique ici son sentiment concernant le fait de s'exprimer par « elle » :

Se servir du « elle » ne m'était pas étranger. Cette écriture et cette mise à distance me permettaient à travers le personnage l'interrogation sur moi-même, actrice. J'entrais en scène en parlant d'*Elle* [le personnage d'Anne], dans le fictif et dans l'imaginaire. Je me souviens que cela chez le spectateur a été très bien reçu. C'était une façon plus efficace qu'un monologue normal, de transmettre une intériorité. Passer de l'un à l'autre, être seuls et ensuite se retrouver dans une scène à deux, à trois, à quatre, j'avais l'impression qu'on se livrait beaucoup plus comme ça. Je suis en train de penser à une chose à laquelle je n'avais pas du tout pensé quand on a fait le spectacle. Lorsque je parlais d'*Elle*, j'avais l'impression que c'était quelqu'un qui pouvait être loin au niveau de la pensée ; et là je trouve que le « tu » est beaucoup plus actif⁶⁵⁴.

Dans les deux cas les acteurs se montrent positivement surpris des effets produits par ce type de jeu. De façon paradoxale, la mise à distance de l'acteur par rapport à son personnage et l'objectivation de celui-ci, permettent de déployer différemment l'imaginaire par rapport à une

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Claude Mathieu et Alexandre Pavloff, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 20 juin 2018.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

forme de jeu classique dans laquelle le personnage s'exprime par le « je ». Ce dispositif permet de « faire passer l'intériorité » du personnage, de la représenter et de la communiquer de façon plus efficace que dans un monologue classique. Alexandre Pavloff confirme l'impression de Claude Mathieu quant au fait que la locution de l'acteur par le « tu » produit de la distance :

Il y a une espèce de rapprochement, entre le spectateur et l'acteur, on fait tous partie de l'humain et on questionne l'autre en disant, tu peux aussi ressentir la même chose. Je peux m'interroger moi, en disant « tu » à moi-même⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ *Ibid.*



Fig. 38 - Audrey Bonnet, Claude Mathieu, Alexandre Pavloff et Simon Eine dans le spectacle *Quatre quatuors pour un week-end*, texte et mise en scène Gao Xingjian, La Comédie Française, Paris, 2003.

Alexandre Pavloff évoque la recherche menée pendant les répétitions et il émet une hypothèse :

Gao nous laissait beaucoup de liberté, je pense qu'il se disait : « je veux pour l'instant les laisser beaucoup faire et proposer. On va chercher dans cette espèce de magma, et puis finalement peut-être on va arriver à trouver quelque chose qui va nous unir »⁶⁵⁶.

Claude Mathieu corrobore cette impression. Elle aussi elle pense que Gao était en recherche, dans le domaine de la mise en scène : comment mettre en image ce qu'il avait écrit. Elle a retenu les propositions que Gao avait pu faire pendant les répétitions : « avec tous vos "je", vos "il/elle", je construis les "nous"⁶⁵⁷ ». Cela signifie qu'à partir des individualités, il envisage une unité qui fait sens.

Passer de l'écriture au plateau implique pour Gao de mettre en branle un travail de sollicitation de prolifération des formes, et d'énergies de la part des acteurs. « Un magma⁶⁵⁸ », comme le définit Alexandre Pavloff, qui se déverse sur le plateau, des apparitions, des disparitions, des superpositions, des « cut », de la danse, de la gestuelle spécifique, jusqu'au moment où de ce magma se détache le geste, le mouvement, le tempo, le pas, la trajectoire exacte, que Gao reconnaît comme telle et qui adhère à son intuition.

Cette dramaturgie du personnage est un processus certes inhabituel, qui peut provoquer de la frustration, le sentiment d'être sans direction. On peut dire que Gao ne dirige pas vraiment les comédiens au sens classique du terme, il n'arrive pas avec une construction d'un spectacle établi au préalable et que les acteurs doivent exécuter. Il cherche à construire un « nous » avec les acteurs. Ce « nous » implique une collaboration entre un metteur en scène et des acteurs, une façon de « s'accorder ». Ce metteur en scène regarde et attend l'événement, comme le fait un maître de jeu. Les acteurs en faisant confiance à la dramaturgie, au texte et au metteur en scène, doivent essayer de s'y abandonner. Un exercice d'autant plus difficile, au départ, car les références théâtrales de Gao – cet Orient qu'il exprime –, son langage théâtral original et son processus de création restent inconnues aux acteurs.

Dans le cas de *Quatre quatuors pour un week-end*, l'abandon et la frustration ont été poussés à l'extrême. Non seulement le processus de création de Gao implique l'abandon des acteurs, mais cet

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

abandon a été démultiplié en raison de sa maladie. Il a été contraint de laisser la création se faire sans lui. Face à son absence, un renversement s'est produit. Le processus initié avec Gao ne s'est pas réellement interrompu. Les acteurs, avec Clément Hervieu-Léger et Nicolas Le Riche, n'ont pas voulu renoncer à la création. Ils ont jugé, comme le dit Claude Mathieu, qu'ils avaient désormais « une belle matière⁶⁵⁹ » et toutes les clefs, selon Alexandre Pavloff « pour pouvoir interpréter cet univers de Gao et mener à bien le spectacle⁶⁶⁰ ». Une solidarité s'est mise en place, et un processus inédit de création collective (qui à l'époque, comme le souligne Clément Hervieu-Léger n'était pas encore à la mode⁶⁶¹) entre les acteurs et Nicolas Le Riche, qui était déjà un œil extérieur important quand Gao était présent. C'est ainsi que le spectacle a pu voir le jour et obtenir un certain succès. Je reconnais dans cet épisode le désir des acteurs qui cherchent à tout prix à aller jusqu'au bout pour faire naître une œuvre.

Pourtant Clément Hervieu-Léger a le sentiment de n'avoir pas fait le spectacle que Gao aurait voulu :

Pour moi ce spectacle c'est l'histoire d'un très grand malentendu, un malentendu au bout du compte heureux et qui a été une belle aventure. C'est un spectacle qui était esthétiquement réussi, mais je pense qu'on a été piégés par l'œuvre graphique de Gao. On a fait du théâtre en lisant *La Montagne de l'Âme* ou *Le Livre d'un homme seul*. On s'est nourri de *Pour une nouvelle esthétique* et en se disant : « c'est ça, c'est ça qu'il veut qu'on fasse ». C'était une erreur, je crois, de compréhension du théâtre dont peut être Gao rêvait. Je ne dis pas qu'on a mal fait, je dis que c'était un malentendu. Si vous regardez aujourd'hui les photos du spectacle, finalement on voit qu'on a cherché une sorte d'épure avec ces quatre moments qui se déclinaient dans les costumes, du noir au blanc avec des nuances de gris, c'est à dire qu'on a fait de l'encre. Le décor, les lumières, la qualité des mouvements de Nicolas Le Riche étaient très épurés. Or, si j'y pense à posteriori, Gao faisait référence à quelque chose de plutôt clownesque, assez outré, à un théâtre qui d'ailleurs... après avoir été en Chine et y avoir vu du théâtre traditionnel chinois, j'ai compris. Des choses en fait très stéréotypées, ce qui n'enlève rien à la profondeur ni à la poésie, mais simplement décalées. Nous on a été presque trop révérencieux. Gao nous avait choisis, on était là, et tout d'un coup il disparaît... Je dirais presque que ça va avec le mystère de Gao. C'est comme s'il avait mis en scène le mystère jusqu'au bout⁶⁶².

Ce constat nous permet d'éclaircir les choix esthétiques intervenus pendant la création du spectacle. Il nous témoigne également de comment l'univers d'un artiste, ici Gao, bouge d'un domaine à l'autre, d'une discipline à l'autre.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ Clément Hervieu-Léger, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 16 janvier 2019.

⁶⁶² *Ibid.*

Cette analyse des processus de création d'*Au bord de la vie* et de *Quatre quatuors pour un week-end*, nous permettent de conclure que les acteurs sont obligés de passer par des épreuves, des moments de vide, une sorte de désert pour arriver à créer l'œuvre à laquelle Gao s'attend. C'est dans cette inertie apparente qu'agissent deux forces antagonistes : immobilité et mouvement incessant, entre une extrême gentillesse et une grande frustration, entre une confiance infinie et la peur, du sentiment d'échec.

Et pour finir les acteurs éprouvent la découverte de leurs potentialités et l'existence en eux d'une puissance inattendue. Cette dramaturgie au départ étrange et hostile, se fait plus familière et déploie ses enjeux et ses mystères. Comme l'affirme Clément Hervieu-Léger :

Aujourd'hui la notion du personnage, depuis 2004, a volé en éclat. Dans le théâtre de Gao, on a éprouvé la synthèse Orient/Occident. Dans son théâtre il y a sûrement un caractère performatif qu'on retrouve dans le théâtre occidental d'aujourd'hui. La notion de personnage que propose le théâtre de Gao est plus facile à aborder pour les acteurs occidentaux aujourd'hui qu'il ne l'était il y a quinze ans. En fait je pense qu'il n'était pas complètement compris alors et qu'il y a des choses qu'on pourrait mieux entendre aujourd'hui. Il proposait des choses qu'on ose faire maintenant, y compris celles qu'il nommait clownesques et que nous effrayaient à l'époque. On n'a plus peur des clowns maintenant⁶⁶³ !

Le théâtre de Gao pour exprimer sa performativité demande la poésie des clowns audacieux.

⁶⁶³ *Ibid.*



Fig. 39 - Gao Xingjian, *Subconscience*, 2014, 240 x 220, Bruxelles, commande des Musées Royaux des Beaux -Arts de Belgique.

QUATRIÈME PARTIE

ALTÉRITÉ ET DÉMULTIPLICATION DU SUJET

Dans l'œuvre de Gao la présence de l'altérité s'impose, on peut même aller jusqu'à dire qu'elle est son l'origine. L'artiste-auteur se réfère souvent au dialogue intérieur qu'il a dû entamer avec lui-même comme seul moyen pour survivre et pouvoir s'exprimer – au moins dans le secret de son for intérieur – durant sa première vie en Chine à l'époque du maoïsme. Il a été contraint de se construire un *autre* à l'intérieur de lui-même pour surmonter la solitude puisqu'il ne pouvait pas faire confiance aux autres. Il aurait pu être dénoncé pour ses activités d'écriture clandestine, il a d'ailleurs été dénoncé par un proche. Cette scission de soi en « deux » me paraît également repérable dans son dispositif dramatique. Il s'agit d'un processus que j'ai nommé « démultiplication du personnage ». Il concerne le processus de *narration* et celui de *distanciation* de l'acteur par rapport à son rôle/personnage. Ce processus se réalise par l'emploi des pronoms grammaticaux « tu » ou « il/elle » de la part des personnages, à la place du « je ». La démultiplication se manifeste également dans certaines pièces de la période française, dans la transformation d'un personnage en plusieurs personnages. Ceux-ci entretiennent des relations avec leur double, comme dans le *Quêteur de la mort*, ou alors avec des projections de leur intériorité, voir *Au bord de la vie* et *Ballade nocturne*.

J. L. Austin, en créant la notion du *performatif* dans le domaine de la théorie du langage, introduit la catégorie des « énonciations performatives⁶⁶⁴ », c'est-à-dire de ces énonciations qui ont comme caractère principal de produire des actions : *dire c'est faire*. Cette notion d'une action qui est intrinsèque à des actes de parole, dont le *performatif* dérive, me semble intéressante par rapport à ce dispositif de démultiplication du personnage. Par la seule parole on crée des personnages censés être « réels » et qui sont à l'œuvre dans certaines pièces de Gao, que nous aborderons par la suite. Dans cette nécessité de l'*autre*, comme recherche d'une identité propre au sujet – être également moi-même – Gao ne se soustrait pas à la rencontre avec l'*autre* par antonomase, selon la définition qu'en a donné Simone de Beauvoir : la femme. Il s'agit ici de l'« autre féminin » qui traverse son

⁶⁶⁴ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire (How to do things with words)*, Paris, Éditions Points, 1991, p. 42-43.

œuvre romanesque et dramatique. Je m'intéresserai aux manifestations de cet « autre féminin » dans ses pièces théâtrales et j'essaierai de repérer la problématique du genre. Les études sur la représentation des femmes dans l'œuvre de Gao sont contrastées. Mary Mazzilli analyse les études de Kam Louie au sujet de *La Montagne de l'Âme*, de Carlos Rojas et Jessica Yeung concernant *Le Livre d'un homme seul*, qui accusent Gao de misogynie⁶⁶⁵. Comme Mary Mazzilli, je pense qu'il s'agit là d'un malentendu. Dans mon analyse je tenterai de mettre en évidence comment la représentation des femmes dans l'œuvre de Gao met en perspective la représentation du genre.

À la fin de cette étude, je reviendrai sur la notion de liberté dans l'œuvre de Gao. Cette liberté a été le point de départ pour identifier la performativité dans son œuvre et dans sa pratique artistique. C'est dans ce rapport à *l'autre*, que la question demeure toujours essentielle : comment échapper à l'injonction de l'autre qui voudrait m'imposer une identité qui n'est pas la mienne ? Comment la création artistique devient donc le *mi-lieu* de la liberté ?

⁶⁶⁵ Cf. Mary Mazzilli analyse les positions de différentes études où Gao est accusé de misogynie, (Mary Mazzilli, *Gender in Gao Xingjian Between Life and Death : The Notion of Originary Self and the Use of Tripartition*, *Frontiers of Literary Studies in China* 2015, 9(3), p. 369–394 : https://brill.com/view/journals/flsc/9/3/article-p369_2.xml.

CHAPITRE 1

DÉMEMBREMENT DANS LA DRAMATURGIE

(Il ouvre la valise, une tête de femme ressemblant à la prostituée roule à ses pieds. Il sursaute, puis la regarde. [...])⁶⁶⁶

La prostituée : Qu'est-ce qu'il y a dans cette valise ? C'est un secret ?

Le mec : Non. Une tête humaine.

La prostituée : Quoi ?

Le mec : Un drôle de truc, une tête qui pense...

La prostituée : C'est dégueulasse ! Ça vaut la peine d'en bourrer ta valise ?

Le mec : Que faire d'autre, ma petite ? Sinon, ça roule partout.

La prostituée : Jette-la !

Le mec : D'accord. Mais où, ma chérie ?

La prostituée : Tu parles ! Ne m'abandonne pas, hein ?⁶⁶⁷

*** |

Le somnambule (*écrasant la tête à la hâte, d'un coup de pied*) : Pardon ! (*Ils restent debout face à face*) Tu lui demandes s'il a vu la tête tomber ?

⁶⁶⁶ Gao Xingjian, « Le Somnambule », dans *Gao Xingjian, théâtre 1*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2000, p.124.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 131-132.

Le sans-abri : Quoi de neuf ?

Le somnambule : Tu insistes en disant que c'est ta tête à toi.

Le sans-abri : Toute tête, qu'elle appartienne à n'importe qui, tombera tôt ou tard.
Toute tête se détachera de son corps un jour ou l'autre. Tu ne crois pas ?

Le somnambule : Est-il donc Dieu ?

Le sans-abri : Tu n'y crois pas ?

Le somnambule : Tu dis que tu aimerais le croire, si ta tête pouvait encore être sur
tes épaules.⁶⁶⁸

Dans les pièces de la maturité, écrites en France, et dans la plupart des cas directement en langue française, Gao applique sa vision du théâtre, d'une dramaturgie de plus en plus complexe et visionnaire. C'est précisément ce sous-corpus formé notamment par les pièces *Au bord de la vie* (1991), *Dialoguer-Interloquer* (1992), *Le Somnambule* (1993), *Quatre quatuors pour un week-end* (1995), *Le Quêteur de la mort* (2000) et *Ballade nocturne* (2007), dans lesquelles Gao réalise pleinement sa dramaturgie novatrice et performative quant au sujet et à la forme et met à l'œuvre ses idées du théâtre et de l'acteur omnipotent.

Ces pièces sont caractérisées par l'éclatement de la notion de personnage. Celui-ci n'est plus un sujet unitaire. Il est dédoublé, démultiplié ou disséminé dans une pluralité des projections. Le corps du personnage est mis en pièces. Des parties anatomiques, elles-mêmes animées et vivantes, deviennent des personnages à part entière. La parole et le corps ne forment plus une unité – ni esthétique ni fonctionnelle. Ce processus, qui se trouvait déjà à l'œuvre dans les pièces performatives *Aventures Célestes de Mr Antipyrine* et *Le Cœur à Gaz* de Tristan Tzara, comme nous l'avons évoqué dans la première partie de cette thèse, est rendu possible dans la dramaturgie de Gao grâce aux nouveaux sujets qu'elle aborde. Le monde intime des personnages contemporains est au cœur de ses pièces de la période française. À partir de ces sujets je m'intéresserai à la déconstruction du personnage mis en œuvre par Gao analysant notamment *Le Quêteur de la mort* et *Au bord de la vie*.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.



Fig. 41 - *Au bord de la vie*, texte, mise en scène, scénographie Gao Xingjian, Theater of New City, New York, 1997.

4.1. a - Le monde intérieur, un sujet dramatique

Souvent, dans la dramaturgie de mes pièces de théâtre, peu importe l'intrigue et les histoires entre les personnages. Ce qui est important c'est la vie intérieure des personnages. Il ne s'agit pas de montrer la relation entre ces personnages, ni de récréer non plus une scène de la vie quotidienne réaliste. Je trouve que ce qui est le plus intéressant c'est la réflexion, la vision du personnage avec son fantasme, son imagination intérieure. [...] Moi je cherche une autre dramaturgie, pour montrer la vie intérieure des personnages⁶⁶⁹.

Si nous examinons plus précisément les sujets de ses pièces, le regard de Gao plonge de l'extérieur de la vie des personnages vers leur vie et monde intérieurs. Sa dramaturgie ne s'intéresse pas à la représentation de la vie quotidienne. Elle met en scène les processus mentaux conscients et inconscients des personnages comme c'est le cas des réflexions, des souvenirs, de l'imagination, des délires, des rêves ou bien plus souvent, des cauchemars.

À propos des directions qui marquent sa création théâtrale, Gao explique le choix du sujet de ce sous-corpus de ses pièces :

La seconde direction penche vers un matériau contemporain par lequel l'accent est plutôt porté sur la vie intérieure de l'homme. L'intrigue du théâtre traditionnel y disparaît, l'évènement lui-même devient contingent, on fait apparaître le processus de la vie psychique, le caractère des personnages est remplacé par les variations des pronoms personnels [...]. Mon but, c'est de rendre visibles sur scène le cœur, les sentiments et la pensée, autrement dit toute cette expérience psychologique que, normalement, nous ne voyons pas, afin que les mouvements de la conscience eux-mêmes puissent faire leur apparition au théâtre⁶⁷⁰.

Gao refuse le jeu fondé sur la psychologie. Cependant il ne refuse pas le psychisme, mais il le privilégie comme sujet théâtral de toute sa dernière production. Sa dramaturgie récente a pour objet la représentation voire la présentation de la dimension psychique de ses personnages. Ce choix, la vie intérieure des personnages, avec la richesse de leur processus mentaux, permet à l'auteur de s'affranchir de la restitution pure et simple de la réalité. Si elle est présente, elle l'est plutôt comme cadre dans lequel l'action primaire s'inscrit : une rencontre entre amants dans la pièce *Dialoguer-Interloquer*, un voyage en train dans *Le Somnambule*, un week-end à la campagne pour *Quatre quatuors pour un week-end*, une nuit passée enfermés dans un musée d'art contemporain pour les personnages de *Le Quêteur de la mort*. À l'intérieur de ce contexte

⁶⁶⁹ Gao Xingjian, *Mon théâtre*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 11 janvier 2016.

⁶⁷⁰ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 87.

vraisemblable, les pièces, chacune avec ses particularités et ses différences, proposent un voyage dans l'univers mental des personnages, un voyage constitué d'un flux de conscience continu, entre veille et onirisme, où surgissent des images fantastiques. Si ces images au premier abord peuvent apparaître incohérentes, elles possèdent une logique interne : celle de la prolifération mentale et de la symbolisation du réel.

4.1. c - Il/Elle/Tu, la distance ou le dialogue impossible

Du point de vue de la forme, Gao crée un dispositif dramatique complexe, appuyé sur deux mécanismes différents. Premièrement, il abandonne la forme traditionnelle du dialogue et du monologue. Selon les pièces, ses personnages s'expriment à la troisième personne « il/elle », à la deuxième personne « tu », en combinant les deux personnes, ou bien les trois à la fois « je/tu/il/elle ». Les effets au niveau dramatique sont remarquables. L'usage de la locution verbale à la troisième personne du pronom personnel « il/elle » engendre un effet de narration et de mise à distance entre l'acteur et son personnage, soit de « distanciation », selon la formule préconisée par Berthold Brecht. Ainsi l'auteur explique ce dispositif :

L'objectivation du personnage par le pronom de la troisième personne fait éclater le mode traditionnel de composition du texte de la pièce de théâtre : quand le pronom remplace le personnage, le dialogue et le monologue deviennent des narrations dramatiques⁶⁷¹.

En revanche, l'emploi de la deuxième personne « tu » du pronom personnel, est censé créer un effet de dialogue et de rapprochement avec d'autres personnages convoqués sur scène et avec le spectateur, comme en témoignent les expériences des acteurs de la Comédie Française, Claude Mathieu et Alexandre Pavloff qui ont joué dans *Quatre quatuors pour un week-end*. Je définis cette adresse directe vers le spectateur, comme « interpellation », empruntant ce terme au cinéma. Un tel effet n'est pas sans rappeler la distanciation évoquée par Brecht. Cette « interpellation » peut provoquer un effet d'identification du spectateur avec le personnage. Le « tu » du personnage, par lequel il parle avec lui-même, convoque aussi le spectateur qui dans la salle est forcément « un autre et l'autre ».

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 74-75.

Mais ce n'est pas ni un « aparté » ni l'amorce d'un véritable dialogue avec le public comme c'est le cas dans différents spectacles performatifs. Il ne s'agit que d'un effet. L'auteur sur ce point est très clair : « Si la réplique est donnée à une deuxième personne, un "tu", les longs monologues cèdent alors la place à une sorte de dialogue factice, et "tu" a un vis-à-vis imaginaire qui, pourtant, reste toujours une projection du moi⁶⁷² ».

4.1. d - Le personnage démultiplié

Au-delà de l'usage des pronoms personnels, Gao détourne également la fonction habituelle du personnage. Celui-ci est le plus souvent démultiplié. Gao construit des personnages dont différents caractères sont incarnés sur scène par plusieurs interprètes, des comédiennes et comédiens, des danseuses et danseurs ou des clown-musiciens. Dans la représentation du déroulement du processus mental, des rêves ou des cauchemars du personnage, celui-ci se démultiplie et se projette dans d'autres personnages encore. Ces derniers sont convoqués sur scène pour représenter et exprimer des aspects particuliers du caractère du personnage soi-disant principal, ou en extérioriser un sentiment, un état d'âme ou une pulsion.

Pour décrire la nature de ces autres personnages qui font leurs apparitions dans la pièce, nous pouvons recourir à différentes définitions. Il s'agit en ce sens de corps miroirs ou bien de corps écrans. Nous pourrions aussi parler de corps-hologrammes : projections tridimensionnelles, véritables alter ego, et émanations, cristallisations des fantasmes et des peurs, réceptacles de questions à la nature à la fois existentielle et ontologique que se posent les personnages dans les pièces et qu'ils posent au spectateur. Des corps-hologrammes inattendus qui surgissent dans le noir, prêts à disparaître, en revenant au noir, ou, comme c'est indiqué dans des didascalies, à s'affaisser comme un tas de tissu, ou de vêtements, une fois leur fonction accomplie : « (*Le corps s'enfuit. Devient un linge voltigeant puis disparaît tout à fait.*)⁶⁷³ ».

Pour défendre cette hypothèse je m'appuierai sur l'analyse des pièces que sont *Le Quêteur de la mort* et *Au bord de la vie*.

⁶⁷² *Ibid.*, p.75.

⁶⁷³ Gao Xingjian, « *Au bord de la vie* », *op. cit.*, p. 83.

4.1.e - *Le Quêteur de la mort* : le corps et son double

Comme nous l'avons vu dans la première partie, *Le Quêteur de la mort* met en scène deux personnages masculins, Parleur A et Parleur B, enfermés dans un musée d'art contemporain, pendant une nuit. Ils s'expriment tous les deux à la deuxième personne du singulier « tu ». Contrairement à l'apparence, il ne s'agit pas de deux personnages différents, mais de deux comédiens qui jouent le même rôle. Je rappelle les définitions que l'auteur en donne dans la partie « Personnages et scène » : « Ils jouent le même personnage, portant le même costume noir⁶⁷⁴ ». Ils diffèrent par l'âge et le tempérament : Parleur A est « d'âge avancé, nerveux⁶⁷⁵ », tandis que Parleur B, est « très vieux, blagueur⁶⁷⁶ ».

Au début de la pièce, ce que j'ai défini comme « premier mouvement » sur scène il n'y a que Parleur A, qui est resté enfermé dans le musée. Après une longue tirade où il s'est défoulé dans ses manifestations monologuant sur et contre l'art contemporain, dans le « deuxième mouvement » Parleur B fait son apparition.

S'instaure alors un dialogue entre les deux, qui n'est en fait qu'un leurre. Chacun, engagé dans un monologue intérieur, ne se parle qu'à lui-même. Le dispositif de répliques, qui s'appuie sur des questionnements et réponses, des remarques et rebondissements, est si parfait que pour le spectateur il est vraisemblable que les personnages dialoguent véritablement entre eux. En même temps, les costumes, ainsi que les gestes, les postures et les déplacements peuvent induire un trouble sur l'identité des personnages – qui est la même – et la nature de dialogue déplacé. Par cela, j'entends, le fait qu'en même temps qu'ils paraissent dialoguer entre eux, chacun des personnages dialogue/monologue avec lui-même. Le dialogue existe, mais il est déplacé par rapport au présumé destinataire, Parleur A et Parleur B et enfin le spectateur. Comme le précise l'auteur dans ses indications :

Il est préférable qu'ils adoptent un jeu marqué, dans lequel leurs regards ne se croisent jamais. Même si les paroles prennent quelquefois la forme d'un dialogue, il s'agit toujours, en fait, d'un monologue, mais discontinu, entrecoupé et ainsi vivifié.

Cependant, cela n'empêche pas les deux parleurs de s'observer l'un l'autre⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ Gao Xingjian, « *Le Quêteur de la mort* », *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

Dans *Le Quêteur de la mort*, nous assistons à un processus de démultiplication du personnage. Les personnages, à travers leur corps, se démultiplient : Parleur A, se démultiplie en Parleur B, et vice-versa. En ce faisant, par cette démultiplication, les personnages se dépossèdent : leur propre corps ne leur appartient plus totalement, et pourtant, c'est grâce à cette dépossession, qu'ils se possèdent entièrement.

Par la présence démultipliée de Parleur A et Parleur B, qui ne constituent qu'un seul et même personnage, Gao convoque sur le plateau dans un même moment présent, passé et futur. Finalement, il nous interroge. Nous supposons que Parleur A est dans le présent, mais l'est-il vraiment ? Ou plutôt est-ce l'inverse, Parleur B est-il dans le présent et Parleur A dans le passé. Parleur A, démultiplié en Parleur B, se projette-t-il en ce dernier, dans un futur qu'en réalité il ignore, et qui paraît le terrifier ? Car devenir Parleur B, signifie devenir vieux, sans espoir et désabusé face au « monde misérable⁶⁷⁸ », à « la vie elle-même qui n'est en fait qu'immense marécage⁶⁷⁹ ». Ou bien Parleur A est-il le corps-projection de Parleur B ? À la fin de la pièce Parleur A est tué par Parleur B qui, pendant une grande partie de la pièce, l'a incité à se suicider, s'auto-assassiner. Pendant que Parleur A est monté sur une poubelle, avec une corde au cou, Parleur B s'approche de la poubelle et la fait tomber. Parleur A meurt pendu.

Parleur B met à mort Parleur A. Le geste final que Parleur B fait avec sa tête « *En reculant, Parleur B baisse la tête, reste immobile sur scène*⁶⁸⁰ », rappelle néanmoins la pendaison de Parleur A. En tuant Parleur A, en réalité, Parleur B met en scène son propre suicide : « Tu ne te suicides pas, mais tu te tues. [...] C'est toi qui manipules ta mort, [...], tu la mets en scène comme un spectacle, ou plutôt comme une farce⁶⁸¹ ». Demeure la relation spéculaire entre ces deux personnages.

La démultiplication du personnage en deux corps permet de rendre visible le processus d'objectivisation propre à tout sujet en train de traverser son monde intérieur et de dialoguer, voire mener un combat avec lui-même et ses propres fantasmes. Le sujet devient ainsi objet : le moi et l'autre, ou le moi-autre à la fois, sujet qui manipule et objet manipulé. Par ce processus de démultiplication, Gao recrée sur scène la complexité et le tragique des questionnements du for intérieur, à travers des actions et un dialogue fictif entre deux personnages qui sont deux et un seul à la fois, face à un spectateur appelé à s'identifier et à jouer cette danse macabre.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

4.1. m - *Au bord de la vie* : les corps-hogrammes

Un deuxième type de corps tout aussi caractéristique apparaît dans l'œuvre de Gao, que nous tenterons de cerner : c'est celui de corps-hogramme présent notamment dans la pièce *Au bord de la vie*.

La pièce relate une nuit vécue par un personnage féminin face à un échec sentimental. La forme choisie est particulière parce qu'il s'agit d'une pièce-récit, en forme de narration faite à la troisième personne du singulier. Le texte met en scène trois personnages, nommés « Une femme », « Un homme », « Une autre femme »⁶⁸².

La parole est confiée au personnage nommé « Une femme », nom générique. Dans le texte lui-même « Une femme » devient « Elle », ce qui suggère une désignation plus marquante et déjà un processus de narration mis en œuvre. Les autres personnages, « Un homme » et « Une autre femme », ne sont présents sur scène que comme personnages muets, interprétant tout au long de la pièce les différents rôles, masculins et féminins, qui sont évoqués par le récit de l'héroïne *Elle* (ex. : l'ancien compagnon de la femme, une nonne bouddhiste, un vieux, un œil, un corps démembré, le double de la protagoniste).

Gao fournit des suggestions de mise en scène, sous le titre « Quelques propositions de l'auteur pour la mise en scène⁶⁸³ » : « La pièce sera jouée par une actrice dans le rôle de la femme, un clown muet dans les rôles de l'homme, du démon et du vieillard, et une danseuse interprétant les images intérieures de cette femme⁶⁸⁴ ».

Bien qu'*Elle* soit le seul personnage qui parle, Gao ne crée pas un monologue à proprement parler. Il construit un dispositif dramatique à plusieurs personnages masculins et féminins, avec lesquels *Elle* entre en rapport et souvent en conflit. Ce sont des présences muettes, sans parole. Il s'agit des corps démembrés, d'ombres, d'un clown, qui agissent avec une gestuelle adressée toujours à l'intention d'*Elle*. Leurs mouvements – des déplacements dans l'espace du plateau et des actions précises – sont indiqués dans les didascalies, comme dans une partition musicale.

⁶⁸² « Personnages », Gao Xingjian, « *Au bord de la vie* », *op. cit.*, p. 60.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

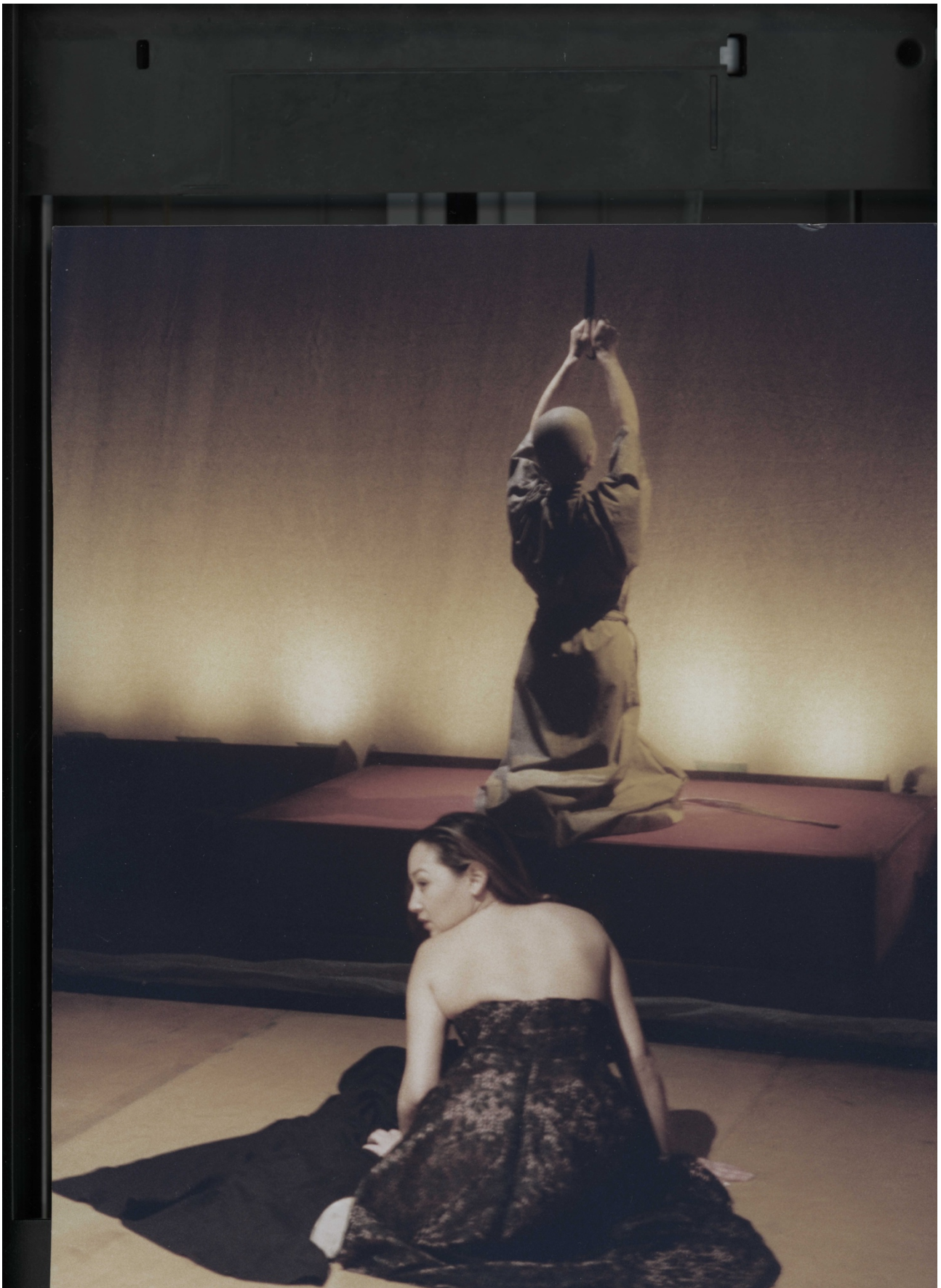


Fig. 42 - *Au bord de la vie*, texte, mise en scène et scénographie Gao Xingjian, Theater of New City, New York, 1997.

Dans les scènes finales de la pièce, *Elle* est de plus en plus troublée et assaillie par des images et des visions fortement cauchemardesques. Elles sont caractérisées par la présence de corps-projections, ou corps-hologrammes, marqués par le démembrement. Il s'agit en effet de corps démembrés, ou de parties isolées du corps humain, qui assument à elles seules, le rôle d'objet-personnages. Ils ont une emprise sur l'héroïne, qui interagit avec eux.

Dans une première séquence, *Elle* voit apparaître une bonzesse, en train de s'enfoncer un coup de ciseaux dans le ventre, pour ensuite extirper les viscères de son corps, les déposer dans une assiette devant elle, les pétrir, les tenir entre ses doigts fins et les nettoyer, morceau par morceau, avec habileté, avant de prendre l'assiette et de jeter les viscères en plein visage d'*Elle*⁶⁸⁵.

Ensuite, « *Elle* voit d'innombrables têtes grouillant dans cette mer amère, sortant à peine de l'eau, montant, flottant, de nouveau submergées, puis remontant encore, à qui mieux mieux, à grands efforts⁶⁸⁶ ». *Elle*, troublée s'interroge : « Mais qui gagnera cette autre rive que personne ne voit ? Est-ce une illusion ou une révélation ?⁶⁸⁷ ».

Dans la scène suivante, un grand homme monté sur des échasses apparaît derrière *Elle*. Il lui tend un bras très long et lui montre un œil géant dans sa paume⁶⁸⁸. *Elle* est accablée et terrifiée par cet œil. Au même instant *Elle* réalise qu'elle est « l'origine de son mal : tout vient de cet œil-là, qui a vu sa timidité, sa culpabilité, sa maladresse, ses caprices... son sado-maso-fardeau qui l'a impliquée dans ces souffrances depuis son adolescence, et qui guide finalement toute son existence !⁶⁸⁹ ».

Quand l'homme disparaît, apparaît peu à peu un corps de femme décapitée, qui s'approche d'*Elle* et lui tend devant une main. C'est alors qu'« *Elle* voit son propre corps, nu, sur le point d'être immergé, à peine porté par la crête des vagues noires, mais invisibles, puis plonger profondément »⁶⁹⁰. Cette femme décapitée apparaît et disparaît, en montrant un bras, une jambe. Avec lui *Elle* lutte, pour la faire disparaître définitivement. Pendant que ce combat est engagé, « Cette fois, *Elle* voit apparaître devant ses yeux un œil de femme !⁶⁹¹ ». Cet œil l'effraie : « Ce regard tout froid, la guette perpétuellement ! (*Criant*) Qui es-tu ? Un spectre ou une image de cauchemar ?⁶⁹² ». *Elle* finit par l'écraser entre ses mains, avec fureur, sous l'emprise croissante de

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *Ibid.* p. 81-82.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 82-83.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁹² *Ibid.* p. 83.

l'angoisse : « Va-t-en, guetteur impudent ! (*Saisissant le corps sans tête*) Te voilà. Qu'Elle t'enlève ! (*Ouvrant à force ses doigts*) Qu'Elle t'arrache ! (*Creusant sa paume*) Qu'Elle t'écrase!⁶⁹³ ».

Ces scènes ont la nature troublante d'une hallucination spectrale. Le corps est amorcé, découpé, réduit en pièces. C'est un catalogue de parties anatomiques que celui qui est proposé : des viscères, un œil d'homme, un œil de femme, des bras, des jambes, un corps décapité, une main. Parfois ces membres ne sont pas à taille humaine : un bras très long, un œil géant. Mais il ne s'agit pas seulement de parties de corps, détachées et inanimées. Comme dans le plus effrayant des cauchemars, ces parties du corps sont vivantes et éloquentes : elles sont des personnages à part entière.

Le corps dans la dramaturgie de Gao remplit une fonction essentielle. Il s'agit en fait d'un corps qui est incarnation et le moteur même du mouvement intérieur du personnage. Comme nous l'avons vu précédemment, ce corps revêt plusieurs connotations. Dans *Au bord de la vie*, il s'agit du corps-même d'Elle, qu'Elle voit, en dehors d'Elle, à la fois comme son propre corps et comme un corps étranger, autre et séparé d'Elle-même. Corps étranger qui, en même temps qu'il est regardé, en tant qu'objet, regarde, et provoque en Elle la conscience de se percevoir à la fois comme sujet et objet de son propre regard.

Il s'agit aussi d'un corps-personnage, comme le sont la bonzesse, l'homme sur les échasses, l'œil géant, la femme décapitée, l'œil de femme, perçus comme tout à fait des corps-extérieurs. Nous trouvons ici en œuvre une tension entre un objet/sujet qui à la fois possède une nature hallucinatoire, désincarné, fantomatique et charnel, matériel, anatomique. Une dualité est inhérente à ces images de parties de corps-personnages.

Tous ces corps portent et sont l'extériorisation des questionnements, des anxiétés, des pulsions, des sentiments et des émotions, des états d'âme de l'héroïne, Elle. Gao choisit cette expression dramatique, choisit le corps, avec ses actions et sa matérialité, pour signifier l'intériorité. Les sentiments, au lieu d'être exprimés ou traduits de façon discursive, deviennent eux-mêmes corps, et corps-personnages.

Nous avons vu, par les passages cités, comment le personnage d'Elle, dans un délire conscient, est désemparé et coupé de lui-même, de son propre corps, qu'Elle observe. Et peut-être de sa propre

⁶⁹³ *Ibid.*

âme : est-elle en train de sortir de son propre corps, qui est identifié à la femme sans tête ou à l'œil de cette femme ? Ses corps extérieurs, ces corps-hologrammes, démembrés, ne sont-ils en fait que les manifestations et représentations symboliques de ses propres questionnements et angoisses existentiels ?

J. L. Austin introduit la notion de *performatif* dans le domaine de la linguistique. Il le définit ainsi :

Je propose d'appeler une *phrase performative* ou une énonciation performative ou – par souci de brièveté – un performatif. Le terme « performatif » sera utilisé dans une grande variété de cas et de constructions (tous apparentés) à peu près comme l'est le terme « impératif ». Ce nom dérive, bien sûr, du verbe [anglais] *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif action (ou ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose).

[...]

PEUT-IL ARRIVER QUE DIRE UNE CHOSE, CE SOIT LA FAIRE ?

Allons-nous donc affirmer, par exemple que

« Se marier, c'est dire quelques mots » ou que

« Parler, c'est simplement dire quelque chose » ?

[...]

Peut-être devrions-nous alors convertir les propositions citées plus haut et les exprimer comme suit : « Dire quelques mots bien déterminés, c'est se marier », ou « Dire simplement telle chose, c'est parler »⁶⁹⁴.

Il s'agit de distinguer et d'attribuer à certaines énonciations la possibilité de réaliser et d'accomplir des actes par le seul fait d'être prononcées. D'ici se dégage la définition de « dire c'est faire » employée pour ces énonciations performatives. Comme je viens de le mettre en évidence, la particularité de la pièce *Au bord de la vie* consiste dans le fait qu'un personnage principal, en l'occurrence « Une femme » (*Elle*) par son récit évoque d'autres personnages. Ceux-ci sont des personnages muets. Ils peuvent danser, jouer d'un instrument, exécuter toute une partition de

⁶⁹⁴ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire* (*How to do things with words*), *op. cit.*, p. 42-43.

gestes et d'actions. Ce même dispositif on le retrouve également dans la pièce *Ballade nocturne*. *Le Quêteur de la mort* présente deux personnages doubles et comme je l'ai proposé précédemment l'un peut-être la projection de l'autre même si on peut penser que Parleur A engendre Parleur B.

Ce qui me paraît notable et sur lequel je souhaite attirer l'attention c'est que la parole en forme de récit à la troisième personne « elle », fait surgir ces personnages. Ceux-ci existent sur la scène dans la matérialité de leurs corps entiers ou partiels (même comme parties du corps animées). C'est au sujet de cet engendrement par la parole que la notion du performatif d'Austin me paraît intéressante. Selon sa définition, il existe une efficacité de la parole sur la réalité. La parole de ces personnages théâtraux de Gao me semble alors performative car elle crée une réalité. Elle active – met en action – des personnages et des réalités.

Les spectateurs ne sont pas censés savoir s'il s'agit de personnages réels – dans l'espace bien entendu fictif de la pièce – ou bien de projections–imagination du personnage principal. Car, comme affirme Clément Hervieu-Léger, que j'ai précédemment évoqué, la réalité dans le théâtre de Gao, la pensée et les rêves ne sont pas distingués⁶⁹⁵. Ils ne font qu'un seul réel. Ils se superposent et coexistent. La représentation dramatique chez Gao est en ce sens « synthétique » si l'on veut reprendre la notion introduite par les futuristes et qui est également devenue référence pour le théâtre performatif ou post-dramatique. La parole à elle seule prononcée par ces personnages crée les dimensions différentes du réel.

4.1. n - La notion de *Corps-constellations*

Si nous regardons du côté du dispositif dramatique conçu par Gao, la dépossession et le démembrement, peuvent aussi faire allusion à la nature démultipliée des personnages construits par l'auteur. Chaque personnage en fait n'est pas conçu comme une monade, porteuse d'une identité unique. Il ne compte pas pour lui-même, mais il s'inscrit dans une constellation. Il s'articule et se complète en intégration avec les autres personnages satellitaires, corps-projections qui scandent les différentes facettes de son identité. Si le personnage principal *Elle*, joué naturellement par une comédienne, est porteur de la parole, et par cela est tête/esprit, en revanche, les autres personnages, muets, joués par un clown et une danseuse, incarnent le corps /les corps à

⁶⁹⁵ Clément Hervieu-Léger, entretien inédit réalisé par Simona Polvani, Paris, 16 janvier 2019.

proprement parler. Une tête et un corps, séparés, des personnages démembrés, qui tournent en rond et qui ensemble, font corps, font une pièce. Comme font corps, ensemble, deux et un, Parleur A et Parleur B, pour nous questionner.

Un des caractères du théâtre performatif ou post-dramatique c'est la fragmentation et la composition d'un texte hybride à partir de différentes sources. L'unité du texte éclate, ainsi que sa cohérence. Dans la dramaturgie de Gao le personnage se fragmente et perd son unité. Il éclate, se morcelle en différents corps/personnages par ce système de démultiplication, de projections-hologrammes et de démembrement. À chaque fois une énigme nous est proposée qui porte en son sein le paradoxe et la contradiction : corps un et multiple, corps anatomique et fantomatique, corps intègre et corps éclaté ou démembré, sujet et objet à la fois, réel et irréel. Le trouble au cœur du dispositif envahit le spectateur. Par l'effroi il effleure le sublime.

CHAPITRE 2

PENSER AU FEMININ

[...] what is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status⁶⁹⁶.

–Judith Butler

Un regard sur l'œuvre dramatique de Gao révèle d'emblée l'importance du sujet féminin, en particulier en tant que source d'innovation et d'évolution de cette même œuvre, que ce soit du point de vue du traitement dramaturgique que de celui des thématiques abordées. En traversant toute une grande partie de la production textuelle de l'auteur, il trace une trajectoire marquée de tournants dans la représentation de la condition, de l'image et surtout de la pensée des femmes. Au fil des pièces, de celles de la période chinoise à celles de la période française, des pièces écrites en français, on assiste à un processus d'affirmation d'une conscience féminine, qui devient évident avec l'installation de Gao en France après son exil (1987). Un tel parcours correspond non seulement à un changement de perspective dans la façon de représenter ces personnages féminins de la part de Gao mais il implique également une remise en jeu de sa vision du monde.

Ce n'est pas un hasard si l'immersion dans la culture occidentale et notamment française est considérée par Gao comme le facteur fondamental à l'origine de l'intensification de son intérêt pour le sujet féminin et de son changement de perspective à son égard. La France, par les valeurs de sa civilisation, joue un rôle puissant, sinon fondamental dans sa dramaturgie, en particulier dans son choix de consacrer certaines pièces à la condition et à la pensée féminines. Un tel choix, ainsi qu'on l'a dit, coïncide avec une évolution de la *Weltanschauung* de Gao, mais également avec des innovations profondes dans le dispositif d'écriture dramatique qu'il met en place et dans la langue qu'il utilise.

⁶⁹⁶ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution », dans Henry Bial [dir], *The Performance Studies Reader* (second edition), *op. cit.*, p.188.

Toutefois, ce changement, bien qu'il devienne évident dans les pièces écrites en français, s'est produit par étapes, moins visibles, moins éclatantes, mais tout aussi significatives. Il me paraît intéressant de les relever pour pouvoir saisir la valeur performative de ce processus. Elles rendent compte d'un questionnement de la part de Gao sur l'émergence d'une « question féminine » désormais incontournable, même à l'époque de sa vie en Chine et face au contexte de la société et de la culture chinoises des années 1980. Le repérage de ces « apparitions /émergences » nous permet d'appréhender ce « changement », dont nous voyons l'éclat dans les pièces de la période française, dans sa continuité. Celui-ci semble plutôt s'être opéré par « une transformation silencieuse⁶⁹⁷ », pour reprendre un concept que François Jullien a développé à propos de la façon de concevoir « tout procès d'existence⁶⁹⁸ » (l'avènement et la production des phénomènes de la réalité) dans la pensée chinoise, et notamment la philosophie taoïste de Laozi. L'émergence d' « une question féminine » est alors envisageable comme un processus continu à l'œuvre dans la production dramatique de Gao et non pas comme un tournant inattendu dû au simple contact avec la société française. C'est ce que je me propose de mettre en évidence.

4.2.a - La relation à l'Autre comme possession

Il existe dans l'œuvre de Gao une tension dans la modalité de représentation des femmes, des attitudes des hommes face aux femmes, des relations entre les deux sexes. Nous pouvons, à mon sens, distinguer le mode de représentation des sujets masculins, des sujets féminins et de leurs relations. En effet, nous repérons d'une part une constante ; et d'autre part une transformation. Cette constante est notamment marquée par une représentation du désir masculin envers les femmes, lequel tend à les réduire à l'état d'objets. Les femmes sont souvent représentées en tant qu'objets sexuels. Le désir et l'amour masculin sont définis en termes de « possession » de la femme. Les appellations que les personnages masculins emploient à l'égard des personnages féminins sont souvent dégradantes : elles sont désignées par les termes « putes » et « garces ». La séduction et le sexe régissent les tentatives de relation et de dialogues, vouées à l'échec, entre hommes et femmes. L'imaginaire de la « femme pute » est dominant. Les personnages féminins eux-mêmes l'assument, tout en paraissant revendiquer une liberté sexuelle comme signe

⁶⁹⁷ Cf. François Jullien, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009 [ebook].

⁶⁹⁸ *Ibid.*

d'émancipation.

Du point de vue des transformations, on observe dans l'œuvre de Gao une évolution de la représentation des femmes. Bien que représentées d'abord comme des proies, des victimes, des objets sexuels que les hommes aspirent à « posséder » (ce verbe est récurant pour décrire cette relation entre hommes et femmes), déjà dans les pièces de l'époque chinoise, elles ne sont jamais complètement désemparées. Elles s'opposent, combattent, résistent à cette vision, ou réagissent en prenant « cette représentation » à contre-pied par une attitude sciemment impudique, narquoise, cynique. C'est le cas du personnage de la jeune étudiante dans *La Fuite* (1989), de la femme dans *Le Somnambule* (1993). Au tournant des pièces de la période française, ces héroïnes cherchent à faire entendre de plus en plus leur voix, jusqu'à l'apogée de la dernière pièce *Ballade nocturne*, que Gao définit comme un « manifeste féminin⁶⁹⁹ ». Ces personnages tentent ainsi de s'affranchir, de devenir des « sujets » pour elles-mêmes face aux hommes. Les personnages masculins, « de pair », se rapetissent, deviennent muets, des clowns, des projections qui n'existent véritablement qu'à travers le récit des personnages féminins. C'est le cas notamment des pièces *Au bord de la vie* (1991) et *Ballade nocturne* (2007).

En recourant à un regard rétrospectif, nous visons à retracer les passages de ces « transformations silencieuses » et de ces éclatements. Nous aborderons notamment les pièces *L'Autre rive* (1986), *La Cité des morts* (1987-1991), *Au bord la vie* et *Ballade nocturne*, particulièrement représentatives de cette évolution.

4.2. b- L'Autre rive : « La Femme » et « La foule »

En 1986, à l'époque où il est dramaturge attitré au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, Gao écrit la pièce *L'Autre Rive*. Il s'agit d'un texte qu'il conçoit expressément pour « la formation des jeunes acteurs⁷⁰⁰ » de ce théâtre avec lesquels Gao et son ami metteur en scène Lin Zhaohua travaillent. Comme nous l'avons vu, le dramaturge et le metteur en scène leur proposent ainsi une formation basée sur des notions de théâtre expérimental. Celle-ci est menée de façon officieuse, dans un esprit plein d'enthousiasme, en plus et en dehors de la formation officielle que ces acteurs suivent à l'école

⁶⁹⁹ « Gao Xingjian. Le Tre Vite di un artista: entretien avec Simona Polvani », dans *Il Tremisse Pistoiese*, op. cit.

⁷⁰⁰ *Gao Xingjian, Ses mises en scène, son processus de création (Partie I)* (titre provisoire), entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 18 décembre 2017.

d'acteur du Théâtre d'Art du Peuple⁷⁰¹. *L'Autre Rive* présente à travers un processus de dramatisation les nouvelles conceptions de Gao concernant le jeu de l'acteur et la représentation théâtrale. La pièce a comme but de permettre à ces acteurs d'apprendre une façon de jouer « autre », décidément antinaturaliste et anti-stanislavskienne (stanislavskienne étant la méthode de jeu enseignée dans l'école d'acteurs du Théâtre d'Art du Peuple). La pièce, dont le titre évoque le nirvana bouddhiste, « l'autre rive » de l'existence où toutes les douleurs finissent, se veut un mouvement « du monde réel à une autre rive improbable⁷⁰² », comme indique la didascalie initiale de la pièce, « pour libérer le théâtre des contraintes imposées par les règles du théâtre parlé (*huaju*), c'est-à-dire un art du langage, et restaurer toutes les fonctions de l'art dramatique – un art de la représentation –⁷⁰³ ». Une multitude de personnages défilent dans la pièce. Parmi eux, des personnages féminins désignés par leur rôle dans la pièce. Ce sont les personnages nommés « La femme », « La jeune fille », « La folle », « La mère » et « La vieille femme ». Nous nous intéresserons notamment au personnage de « La femme ».

Au début de la pièce, les acteurs sont invités par le personnage de « L'acteur qui joue avec les cordes » à accomplir une série d'actions avec des cordes, qui deviennent des moyens de communication entre eux. Il s'agit pour eux de faire appel à leur imagination. C'est grâce à elle qu'une rivière invisible surgit dans la scène et que les acteurs tentent de la traverser. Cette première tentative de rejoindre l'autre rive est vouée à l'échec, car les acteurs se trouvent face à un bras mort. C'est alors que la multitude des acteurs, sortie de l'eau, devient le personnage de « La foule » et que celui de « La femme » apparaît, comme la didascalie suivante l'indique :

Hébétee la foule sort lentement du bras mort. On entend une musique très faible. La foule rejoint peu à peu la rive, chacun est exténué et se couche sur le sol. La femme apparaît dans l'obscurité. Elle hésite, avance dans toutes les directions, comme un filet de fumée légère. Elle examine les hommes couchés sur le sol qui ont perdu la mémoire, se déplace légèrement au milieu d'eux, les touche pour les réveiller un par un. Les gens ouvrent les yeux les uns après les autres et relèvent la tête ; ils se retournent, la regardent, ils ont l'air de vouloir dire quelque chose, mais n'y parviennent pas⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² Gao Xingjian, « L'Autre rive », *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 62.



Fig. 43 - *L'Autre rive*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin-Lin Tchen, Institut National des Arts, Taipei (Taiwan), 1990.

Face à « La foule » formée des hommes qui ont perdu la mémoire et qui, épuisés, sont couchés au sol, le personnage de « La femme » est présenté comme le seul à être éveillé. Elle a une conscience de soi. Elle se prodigue pour ramener cette foule également à un état de conscience. Elle s'essaye de lui apprendre à nouveau à parler, en lui indiquant d'abord les noms des parties du corps.

La femme (*elle lève la main*). Ceci est une main.

La foule (*toujours confusément*). Ç... Cé... Ceç.... Ceci, ççç... c'est... u... une... ma... main...

La femme. Main...

La foule. Main... pain... saint... vain...

La femme. Ceci est un pied.

La foule. Ç... Cé... Ceç.... Ceci, ççç... c'est... u... un... pi... pied...

La femme (*elle montre ses yeux*). Les yeux.

La foule. Lez... lez... yeux... yeux...

La femme (*en faisant des gestes*). Vos yeux regardent vos pieds !

La foule (*dans un désordre total*). Yeux... gardent... chassent... vos... pié... piétés...

La femme rit, la foule l'imité, d'un rire stupide.

La femme (*elle cesse de rire, un peu affligée*). C'est une main...

La foule. C'est une main... c'est une pain... c'est une saint... c'est une main...

La femme. C'est un pied.

La foule. C'est un nez, c'est un pré, c'est un gué, c'est un pied...

La femme. C'est un corps... ton corps...

La foule. C'est un corps, c'est un corps, c'est le corps, ton corps, c'est ton corps, c'est corps, c'est corps ton...

La femme (*elle secoue la tête, elle ne peut faire ses gestes avec plus de patience*). Ma main...mon corps...mes pieds.... c'est moi.

La foule. Ma pain, ma main, mon corps, mon nez, mon corps de main de pied de mon pain de mon corps de mon pied c'est moi de ma main de mon pied de c'est oie⁷⁰⁵ !

Après lui avoir fait découvrir son corps, « La femme » tente d'apprendre à « La foule » à se reconnaître en tant que sujet, distingué de tout autre sujet :

La femme. Dites : moi...

La foule. Dites moi dites moi dites moi dites moi dites moi !

La femme (*elle secoue la tête, elle désigne son corps, des yeux à la bouche puis jusqu'à ses pieds*). Moi.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

La foule (*enfin tous ensemble*). Moi.

La femme. Bien !

La foule. Lien ! Tien ! Bien ! Rien !

La femme (*elle baisse les bras découragée, réfléchit un instant et désigne quelqu'un dans la foule*). Toi.

La foule. Toi.

La femme (*elle fait un geste*). Moi et toi.

La foule. Moi et toi.

La femme (*elle rit*). Bien !

La foule (*riant aussi*). Bien !

Musique. Le rythme s'accélère.

La femme. Moi et lui !

La foule. Moi et lui !

La femme. Eux et moi !

La foule. Eux et moi !

La femme. Moi et vous !

La foule. Moi et vous !

La femme. Toi et tous !

La foule. Toi et tous ...

La femme. À présent, quand vous regardez avec vos yeux, dites-moi qui vous regardez...

La foule. Regardez...

La femme. Dites-moi, vous avez vu qui ?

La foule (*tour à tour*). Vu lui, vu toi, vu moi, j'ai vu eux, ils ont vu toi, tu as vu tout le monde, nous avons vu eux...

La femme. Dites encore toucher, donner, plaire, aimer, et vous ne vous sentirez plus seuls.

La foule (*elle commence à s'animer*). Je touche toi, tu donnes à moi, j'aime lui, il aime toi, tu touches moi, je donne à lui, il aime toi, tu aimes moi...⁷⁰⁶



Fig. 44 - *L'Autre rive*, pièce et mise en scène de Gao Xingjian, Hong Kong Academy for Performing Arts à Hong Kong, 1995.

Cette scène semble se présenter comme un acte de création. Le personnage de « La femme » par la transmission de la parole, du sens du « moi » et « de l'autre », de la sensibilité et des sentiments, porte « La foule » vers la vie. « La femme » fait le don de l'enseignement de l'amour de l'autre, comme le seul moyen qu'ont les hommes pour ne plus se sentir seuls. « La foule » balbutie, mais

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 64-66.

elle paraît apprendre. C'est à ce moment que le personnage dénommé « L'homme » sort de « La foule ». Il s'adresse à « La femme », l'interrogeant sur son identité :

L'homme. Qui es-tu ?

La femme. Une parmi vous.

L'homme. À présent, où es-tu ?

La femme. Sur l'autre rive où nous voulions aller sans y parvenir.

L'homme. Tu es donc celle qui s'est noyée en traversant la rivière ? (*La femme fait non de la tête.*) Alors tu es son âme ? (*La femme continue à faire non de la tête.*) Ou bien tu n'existes que dans nos cœurs, tu n'apparais que lorsque nous pensons à toi ? Ou encore, tu n'es qu'une sorte d'esprit, tu guides tout le monde sur l'autre rive, pour que nous ne perdions pas ?⁷⁰⁷

Bien que « La femme » s'identifie comme appartenant à la même espèce que « L'homme » et que « La foule », elle est en même temps étrangère. Elle se trouve déjà « sur l'autre rive » où les autres ne sont pas encore parvenus. « La femme » existe dans l'ubiquité. Elle se trouve avec « L'homme » et « La Foule ». Mais elle est en même temps ailleurs, sur l'autre rive. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles « L'homme » peine à reconnaître en « La femme » l'une des leurs. Dans la perception de « L'homme », elle doit appartenir à un monde autre, bien imaginaire ou surnaturel. En tout cas « L'homme » lui accorde une nature bénigne, une fonction « salvatrice ».

À partir de ce moment, la scène vire en tragédie. « La foule », prise de sentiments de haine, agresse d'abord verbalement, ensuite physiquement « La femme ». Elle cherche protection auprès du personnage de « L'homme ». La scène est construite en crescendo, où la parole de « La foule » est de plus en plus pressante et violente :

La foule (*en chœur*). Je te déteste !
Tu me touches !
Je te frappe !
Tu me hais ?
Je la tourmente.
Il me trompe.
Tu l'insultes !

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 66-67.

Je te dénonce.
Tu le punis !
Il intrigue contre moi.
Je te hais !
Tu le maudis !
Je te tue...

L'homme (*à la femme*). Que tu es bonne !

La foule (*ils se tournent les uns après les autres vers elle, jouant avec les mots*). Que tu es généreuse !
Que tu es adorable !
Tu es vraiment ignoble.
C'est un salaud.
Tu dis le contraire de ce que tu penses, hypocrite !
Tu joues toujours un double jeu, fripouille !
Elle te passe de la pommade, mais au fond d'elle-même elle est jalouse de toi.
Trop rusée, tu enseignes le langage aux gens pour séduire les hommes !
À voir ton air si doux, qui pourrait savoir si tu es une femme dépravée ou non ?
Elle a séduit mon mari !
Et elle sème le trouble parmi nos frères.
Une allumeuse, regardez, regardez-là...
Faut pas la laisser toucher nos filles, elle va toutes les perdre !
Méfiez-vous de son air réservé, en fait elle est plus salope que pute.
C'est elle qui fait que ce monde n'est plus en paix, elle qui d'ailleurs nous trouble tous !

La femme recule ; la foule l'entoure de toutes parts. Ils sont excités par leur langage qui devient de plus en plus pernicieux. Assaillie par les regards de la foule, la femme n'a plus aucun endroit où se cacher. Elle ne peut que chercher secours auprès de l'homme.

La foule (*encore plus furieuse*). Débauchée !
Vipère !
Sorcière !
Sans vergogne !

La femme serre fortement l'homme dans ses bras en implorant sa protection. La foule devient hystérique.

La foule. Regardez, regardez !
Pouah !
Débarrassons-nous d'elle !
Tirons-la !
Attrapons-la !
Déshabillons-la !
Étranglons-là ! Cette sale pute sans vergogne⁷⁰⁸ !

« La foule », bien qu'elle soit un personnage au nom collectif, est en réalité composée également

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 67-69.

de personnages hommes et femmes, comme le contenu de ses répliques en témoigne. Tous ces personnages, qui ensemble forment « La foule », indifféremment et d'une façon en apparence inexplicable, se produisent dans une escalade de violence contre le personnage de « La femme ». Ce qui nous paraît important est la nature des propos prononcés par « La Foule ». Cet enchaînement de répliques lancées contre elle, contient un répertoire d'insultes, d'accusations et d'injures parmi les plus classiques habituellement et historiquement proférées contre les femmes. « La femme » est accusée d'être « jalouse », « dépravée », « séductrice », dans un sens négatif, car elle séduit le mari d'autrui, autrement dit elle est une « voleuse » de mari, une destructrice de familles. Elle est une « allumeuse », une « salope » et « une pute », même si « elle est plus salope que pute⁷⁰⁹ ». Elle « trouble⁷¹⁰ » tout le monde, voire le monde. Même quand « La foule » lui reconnaît un mérite, comme celui d'enseigner « le langage aux gens⁷¹¹ », elle transforme en réalité cette action positive en son contraire, car elle insinue que « La femme » a une arrière-pensée, celle de « séduire les hommes⁷¹² ». C'est une « vipère » et enfin une « sorcière ».



Fig. 45 - *L'Autre rive*, texte Gao Xingjian, mise en scène Donny Levit, The City College of New York, 2008.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² *Ibid.*

La plupart de ces insultes ont de toute évidence un caractère sexiste. La femme est dévalorisée par une représentation d'être sexué envisagé comme un être pervers. En même temps, la qualité de ces insultes, qui portent sur la sexualité des femmes, met en évidence la reconnaissance d'un pouvoir des femmes sur les hommes fondé sur la séduction. C'est ce pouvoir, perçu de la part des hommes comme une menace, qui est censuré, condamné, écarté. Cette image des femmes, on la retrouve dans la littérature depuis l'antiquité, aussi bien occidentale qu'orientale. Si *Le Decameron* de Boccace en est un exemple pour la littérature européenne, le *Jin Ping Mei-Fleur en Fiole d'Or*⁷¹³, l'un des plus célèbres romans classiques chinois du XVI^e siècles constitue une source intéressante sur les mœurs de la société chinoise de l'époque. Gao connaît très bien ce texte, dont il m'a offert un exemplaire il y a quelques années. Le récit de cette œuvre porte sur la vie familiale et érotique de Maître Ximen Qing avec son épouse, ses concubines et courtisanes. Les femmes sont représentées comme des séductrices. Quand une dispute, dans laquelle une femme est impliquée, naît entre différents personnages, la femme est souvent définie comme une garce⁷¹⁴, une salope, une pute, une inconstante. Ce passage tiré du roman en est un exemple :

Chers lecteurs, sachez-le : femme est changeante. Qu'elle ne soit plus à son mari de tout son cœur, quand bien même vous seriez de force à casser des clous avec les dents, vous auriez grand-peine à vous défendre contre ses manœuvres secrètes dont vous n'avez pas même idée !

À l'homme appartient de régler les rapports extérieurs, à la femme de régir l'intérieur de sa maison ; ainsi en a-t-il été de toute antiquité. Cependant, c'est par la femme que la réputation de l'homme est le plus souvent ruinée. Pourquoi cela ? Dans tout le cas pour avoir manqué à l'art de bien la conduire⁷¹⁵.

D'ailleurs, comme nous le rappelle Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, les « neuf mauvaises

⁷¹³ *Jin Ping Mei-Fleur en Fiole d'Or*, traduit du chinois, présenté et annoté par André Lévy, Paris, Gallimard, (1985) 2004.

⁷¹⁴ Je cite comme exemple ce passage tiré du roman *Jin Ping Mei-Fleur en Fiole d'Or*, op.cit., p. 356 : « Là-dessus il [Ximen Qing] rentre d'une traite en fouettant sa monture, entre, aussitôt descendu et, passé l'entrée, aperçoit les quatre femmes, Dame-Lune, Tour-de-Jade, Lotus-d'Or et sa fille occupées à sauter à la corde dans la cour devant la salle de réception antérieure. À la vue de Ximen, trois d'entre elles se retirent. Seule reste Lotus-d'Or, appuyée à un pilier, serrant sa chaussure.

Pas encore dessoulé, il décharge son ressentiment contre elles :

“Qu'est-ce que vous avez à piailler, sales garces ! C'est bien le moment de sauter à la corde !”

S'avançant vers Lotus-d'Or, il lui franque deux coups de pied et rentre dans même passer chez Dame-Lune se dévêtir. Il marche jusqu'à la petite bibliothèque de l'aile occidentale, réclame des couvertures et s'y installe pour se reposer, non sans avoir manifesté sa mauvaise humeur en frappant la servante et en injuriant le petit valet.

Les femmes se tenaient toutes ensemble, fort apeurées, et ne comprenant rien à ce qui lui prenait. Dame-Lune en voulait à Lotus-d'Or de ne pas s'être écartée de quelques pas en le voyant ainsi entrer pris de vin, au lieu de rester à sourire devant lui, en lui mettant de plus sa chaussure sous le nez pour l'inciter à les traiter de tous les noms. Tour-de-Jade crut bon ajouter :

“Passe encore qu'il nous insulte, mais sa propre fille, la traiter de garce ! Quel goujat sans foi ni loi ! ».

⁷¹⁵ *Jin Ping Mei-Fleur en Fiole d'Or*, op. cit., p. 279.

conditions⁷¹⁶ » que le *Songe de Verger* posait pour limiter les droits des femmes, étaient toutes basées sur de supposées caractéristiques psychologiques négatives que les femmes posséderaient. Une de ces « neuf mauvaises conditions » prétendait que la femme « est haineuse à la confusion de son mari, elle est nourissante de mauveté et est commencement de tous plaids et de toutes tensions, et si trouve voye et chemin de toute iniquité⁷¹⁷ ». Le *Songe de Verger* était cité dans plusieurs textes au cours du XVI^e siècle, dans lesquels se codifient les lois qui se perpétuent pendant tout l’Ancien Régime – comme le remarque encore Simone de Beauvoir⁷¹⁸ –. C’est ainsi que « les hommes se trouvent des raisons d’agir comme il leur est commode de le faire⁷¹⁹ », c’est-à-dire d’exercer leur pouvoir sur les femmes, les gardant enchaînées au foyer domestique⁷²⁰. Le personnage de « La femme », possédant le pouvoir de donner le langage et l’ubiquité, ne peut être qu’une sorcière, un être maléfique. On retrouve ici évoqué une autre figure exemplaire de la « fabrication » culturelle masculine. Comme souligne Pascale Weber :

La sorcière est avant tout une proie qui cherche à échapper à ceux qui tour à tour, tandis que l’Histoire invente de nouveaux contextes et de nouvelles raisons, insistent pour la posséder et jouer d’elle, de sa force, de sa vitalité, de ses orifices... [...] « ceux » disais-je, des hommes, mais des femmes aussi, jalouses, ambitieuses, sottes, victimes peut-être⁷²¹.

« La femme », qui atterrit suite à l’explosion de violence verbale de « La foule », cherche protection auprès de « L’homme ». « La foule » comme dans un sabbat est poussée à l’excitation par son « langage qui devient de plus en plus pernicieux⁷²² ».

On assiste à une chasse à la sorcière :

La foule se précipite, écarte brutalement l’homme et étrangle la femme dans la panique. Lorsque l’homme s’avance dans la foule et secoue le corps de la femme, celui-ci n’a plus de réaction. La foule est atterrée.

La foule. Elle est morte.
Morte ?
Morte ?

⁷¹⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, (1949, renouvelé en 1976), 2006, p. 169.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷²¹ Pascale Weber, *L’Attachement*, Marseille, Al Dante, 2015, p. 134.

⁷²² Gao Xingjian, « L’Autre rive », *op. cit.*, p. 68.

Elle est morte !
 (*La foule se disperse en hâte.*)
 Étranglée ?
 C'est toi...
 Non, c'est lui qui a commencé.
 C'est toi qui as crié le premier !
 Je n'ai fait que suivre les autres, vous avez tous crié.
 Qui a crié le premier ? Qui ?
 Qui a crié de l'attraper, de la déshabiller, de l'étrangler ?
 Qui ?
 Tout le monde a crié.
 J'ai crié parce que tu criais.
 [...]

Je ne l'ai pas tuée.
 [...]

Non.
 [...]

Mais elle est bien morte, même morte, elle est tellement adorable.
 Elle est tellement belle, celui qui la voit ne peut s'empêcher de l'aimer.
 Une peau de jade, sans le moindre défaut, si pure.
 Et ses petites mains, si fines, d'une douceur indicible.
 Mon Dieu, c'est vraiment une déesse Guanyin !
 Si pure, si digne.
 Elle nous a donné le langage, elle nous a apporté l'intelligence, et pourtant elle a été assassinée !
 C'est vraiment un immense péché, vous êtes vraiment des hommes vils !
 Tu parles de qui ?
 Assassins ! Vous, c'est vous !
 Tu oses me calomnier ? Espèce de salaud !
 Espèce de canaille !
 Voyou !

Dans la foule, on commence à se battre.

L'homme. Avez-vous fini ? C'est toi, c'est lui, c'est moi, c'est nous tous qui l'avons assassinée ! Sur cette autre rive, déserte, elle nous a donné le langage, mais nous n'avons pas su l'apprécier. Elle nous a donné l'intelligence, mais nous n'avons pas su l'utiliser. Ce que nous avons fait est si horrible que nous en sommes nous-mêmes stupéfaits, mais nous sommes si lâches que nous n'osons pas le reconnaître.

La foule. Eh, bien, dis-nous ce que nous devons faire maintenant.
 Nous avons besoin d'une guide.
 Un troupeau de moutons a besoin d'un mouton qui prend la tête. Nous te suivrons en tout⁷²³.

Ce qui nous paraît intéressant, dans cette scène, c'est la représentation que Gao donne de « La femme » et de « La foule ». Il choisit de créer un personnage féminin archétypique et de le nommer par le nom générique de « La femme ». Ce personnage se distingue des autres par ses pouvoirs. Elle

⁷²³ Gao Xingjian, « L'Autre rive », *op. cit.*, p. 69-71.

est réveillée, a le don de « réveiller » également les autres, de les ramener à la vie, de donner « le langage » et « l'intelligence ». Cependant, ces autres, « La foule », demeurent sans raison. Écrite au milieu des années 1980, la pièce *L'Autre rive* nous semble restituer le point de vue de Gao sur le passé encore récent et brulant de la Révolution culturelle. Cette scène paraît évoquer les nombreux lynchages que femmes et hommes subirent par « la foule » excitée des Gardes Rouges⁷²⁴. En même temps, elle revêt aussi une valeur symbolique. « La femme », comparée aussi à la déesse Guanyin, incarne la conscience de soi et de l'autre, cette conscience qui devrait empêcher tout effondrement dans une masse aveugle et bête. L'intelligence apparaît alors aussi comme la capacité de créer des liens – comme de s'aimer – et pas seulement de comprendre. La conscience de soi et de l'autre est aussi le processus d'individualisation, que seul le personnage de « L'homme » accomplit, en sortant de la masse informe de « La foule » et en reconnaissant la bonté et l'importance du rôle de « La femme ». Ce rôle que Gao confie à « La femme » contraste avec l'imaginaire méprisant, culturellement ancré, dont « La foule » se sert pour justifier l'assassinat de celle-ci. Ce contraste nous paraît mettre encore plus en relief le questionnement sur ce même imaginaire qu'ouvre cette pièce.

⁷²⁴ À ce propos, Gao Xingjian m'a relaté un épisode de violence auquel il avait dû assister et qui l'avait fortement choqué à l'époque de la Révolution culturelle : de jeunes Gardes rouges, parmi lesquels se trouvaient des jeunes filles, avaient humilié, agressé, et frappé violemment une femme âgée dans la rue, sans aucune raison apparente, juste pour le goût de le faire, car elle était âgée.



Fig. 46 - *L'Autre rive*, texte Gao Xingjian, mise en scène Lin-Lin Tchen, Institut National des Arts, Taipei (Taiwan), 1990.

4.2.c - Les pièces de l'après l'exil

En 1990, quelques années à peine après son arrivée à Paris, Gao commence à écrire ses pièces directement en français. Il réalise, seulement dans un deuxième temps, une version chinoise, en mettant ainsi à l'œuvre une pratique d'auto-translation. Cette dernière, dans quelques cas, prend les proportions d'une véritable adaptation, voire d'une réécriture. Il ne s'agit pas que d'un choix linguistique étranger à tout autre contexte. Son choix d'écrire en français est accompagné par un changement dans les sujets abordés et dans les thématiques traitées dans ses pièces.

Si ses textes de la période chinoise et du début de l'exil abordent des sujets intrinsèquement liés à la société chinoise, dans ses aspects aussi bien historiques que mythologiques, les pièces de la période française s'intéressent à des sujets et des problématiques inhérentes aux femmes selon des perspectives différentes.

Ainsi, elles s'intéressent aux rapports entre femme et homme, ou bien aux rôles des femmes dans la société contemporaine, en essayant de mettre en valeur ce qui définit leur spécificité en tant que femmes. Les sujets et les problématiques de ces pièces portent sur la question du genre : la détermination d'une nature qui serait propre aux femmes, les rôles qu'ont les femmes dans la société contemporaine, les enjeux de la relation homme/femme, etc.

Ce corpus de pièces « françaises » sur le genre inclut : *Au Bord de la vie* (1991), *Le Somnambule* (1993), *Quatre quatuors pour un week end* (1995), *Ballade nocturne* (2007). À côté de celles-ci, il me paraît nécessaire de considérer aussi des pièces que Gao a commencé à écrire en Chine mais qu'il a terminées en France comme *Mingcheng (La Cité des Morts)*, 1991) et des pièces qu'il a écrites en chinois pendant ses premières années de l'exil en France, comme *La Fuite* (1989) et *Dialoguer-Interloquer* (1992).

À propos du lien qui existerait entre son immersion dans la culture occidentale et son intérêt croissant pour des sujets questionnant la complexité du rapport entre femme et homme, Gao a affirmé dans un de nos entretiens⁷²⁵ :

C'est surtout dans mes dernières pièces, écrites après que je sois arrivé en France et notamment dans les pièces que j'ai écrites directement en français, que j'ai commencé à développer des problématiques concernant le rapport entre femme et homme et à m'intéresser à la pensée féminine et à la représentation de la femme. Je pense que ce changement dans mon écriture dramatique a été influencé par ma nouvelle vie en Occident, qui m'a amené à rentrer mieux en contact avec la littérature, avec une certaine image féminine dans l'art, dans la création, dans tous les domaines. Je peux dire que je connais mieux les femmes et que cette connaissance a été nourrie, influencée, révélée par cette nouvelle étape de ma vie. C'est pourquoi, dans mes œuvres, je montre de plus en plus cette nouvelle image féminine⁷²⁶.

En continuant dans son explication, Gao a précisé :

Je trouve qu'on a déjà beaucoup parlé de la pensée de l'homme. Je cherche toujours une nouvelle pensée, dans ma vie comme dans toute ma recherche et ma création artistique : pourquoi pas une pensée féminine ?⁷²⁷

Gao reconnaît donc dans la littérature et la création artistique françaises les sources qui l'ont amené à s'intéresser à la pensée féminine. Elles ont véhiculé une image des femmes bien différente de celle qui lui était familière en Chine, pays où les femmes n'avaient pas de liberté sexuelle avant et en dehors du mariage, même à l'époque de la Révolution culturelle. Gao témoigne de cette condition des femmes dans son roman autobiographique *Le Livre d'un homme seul* (1999). Ayant déjà élaboré

⁷²⁵ Gao Xingjian, *Présence féminine*, entretien inédit avec Simona Polvani Paris, 02 juillet 2014.

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

sa critique envers les idéologies du communisme et du capitalisme⁷²⁸, Gao recherche les fondations d'une nouvelle conception de l'humain et de l'humanité et la trouve dans la pensée féminine.

Lorsqu'il parle de « pensée féminine », Gao se réfère à la naissance d'une réflexion sur les femmes venant des femmes elles-mêmes, une réflexion qui s'est développée au niveau philosophique et qui a ensuite investi les sciences humaines et les arts. Gao considère qu'il s'agit de la véritable nouveauté du XX^e siècle, qui a permis la formation d'une nouvelle conscience des femmes et de leur présence dans la société.

Comme le précise Gao :

Depuis l'antiquité, en Orient comme en Occident, les philosophes étaient des hommes et la philosophie était marquée par la pensée masculine. Il existait des femmes écrivains mais, sauf des rares exceptions, à cause des contraintes sociales et des mœurs, les femmes n'arrivaient pas à s'exprimer dans la société. La situation a commencé à changer au XX^e siècle, où, s'il y a quelque chose de nouveau, à mon avis, ce n'est pas, comme on le croit souvent, le marxisme, mais c'est l'apparition d'une pensée féminine. J'appelle ça féminine, et non pas féministe, parce que dans la notion du féminisme on souligne l'égalité des sexes, c'est-à-dire qu'on politise immédiatement la question⁷²⁹.

Gao considère Simone de Beauvoir comme philosophe de référence pour cette nouvelle pensée :

Ce phénomène a été marqué par la parution du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, devenue ensuite un symbole aussi du mouvement et de la pensée féministes. Simone de Beauvoir est la première femme philosophe. Elle parle au nom de la femme avec une voix de femme et avec une pensée féminine. Elle a enrichi le regard sur la civilisation, sur l'humanité, parce qu'avant il n'y avait que le regard masculin. Avec son œuvre tout change⁷³⁰.

Bien qu'il n'adhère pas aux idéologies des féministes, à la suite de sa découverte de l'œuvre de Simone de Beauvoir, Gao engage son écriture dramatique dans une nouvelle démarche, qui, comme nous l'avons noté précédemment, coïncide avec l'utilisation de la langue française comme première langue d'écriture et, en ce qui concerne la dramaturgie et la création scénique, constitue sous plusieurs aspects l'étape la plus expérimentale de son parcours. Cette phase coïncide aussi avec le travail de Gao en tant que metteur en scène.

⁷²⁸ Cf. Gao Xingjian, « Préface de l'Auteur » et « Ne pas avoir de -isme », traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, dans Gao Xingjian, *Le Témoignage de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; « La position de l'écrivain », traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, dans Gao Xingjian, *De la création*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

⁷²⁹ Gao Xingjian, *Présence féminine*, entretien inédit avec Simona Polvani Paris, 02 juillet 2014.

⁷³⁰ *Ibid.*

4.2. d - Écrire au féminin

Gao écrit des pièces dans lesquelles il se propose d'explorer l'univers féminin. Si nous pouvons supposer que tout auteur, dans son activité de création d'un personnage, change son point de vue en fonction non seulement du sexe du personnage lui-même, mais aussi du caractère qui est propre à ce personnage, cette attitude devient, chez Gao, un véritable défi, qui s'impose au moment où il décide de donner une place aux femmes dans son théâtre. Ainsi, dans son processus créatif, l'auteur cherche à se déplacer pour mieux comprendre le point de vue féminin. Il essaie de métamorphoser son regard, de provoquer un changement en lui-même. Il cherche à se mettre dans la peau d'une femme, que Simone de Beauvoir définit l'Autre par antonomase : « Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre⁷³¹ ».

Gao explique ce processus de la manière suivante :

Dans mes pièces de théâtre on trouve de plus en plus des personnages féminins. Même si je suis un homme, un écrivain homme, j'essaie de faire entendre ces voix féminines, non pas comme un homme qui écrit sur la femme et garde son regard masculin. Je me propose de faire entendre sous ma plume directement cette pensée féminine, bien que cela ne soit pas facile. Pour un homme, écrire une image de femme, c'est surtout en donner une version masculine. S'il y a des difficultés entre homme et femme dans l'amour, dans les relations sexuelles et amoureuses, dans tout domaine, même au niveau social, c'est parce que souvent l'homme ne pense que d'une manière masculine, il lui manque un regard féminin, cela veut dire qu'il ne peut pas se mettre à la place de l'autre pour voir les choses. Je pense qu'il faut être conscient que ce que l'homme pense repose toujours sur sa masculinité ; ce n'est pas une position universelle sans distinction de sexe et de genre. Maintenant, il existe également le repère féminin. On peut mieux comprendre non seulement la femme, mais aussi la complexité de relation entre homme et femme dans notre société⁷³².

Dans cette perspective, pour que l'homme, et notamment l'écrivain, puisse changer son approche des femmes, il est nécessaire, selon Gao, d'avoir une connaissance authentique de l'univers féminin. Et pour que cela se réalise, il faut d'abord que les femmes puissent parler elles-mêmes. Gao met un accent particulier sur cette possibilité : « Quand les femmes commencent à parler, si elles arrivent à parler vraiment, à cet instant-là, elles nous offrent un autre regard et par cela nous pouvons

⁷³¹ Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, I, *op. cit.*, p. 17.

⁷³² Gao Xingjian, *Présence féminine*, entretien inédit avec Simona Polvani Paris, 02 juillet 2014.

chercher à les connaître⁷³³ ». Cette affirmation fait étrangement écho au personnage de « La femme » dans *l'Autre rive*, elle qui donne le langage aux hommes.

Du silence imposé à la parole

Dans la création dramatique de Gao à cette période, se posent de plus en plus comme véritable fil conducteur l'expression des femmes, par leur propre voix, et leur regard sur elles-mêmes, sur les hommes et sur le monde, ainsi que le processus qui montre comment les femmes deviennent l'Autre, et comment elles peuvent s'aliéner pour appréhender le monde.

Dans ses pièces, Gao représente, dans un *crescendo*, une femme qui est dans l'impossibilité de s'exprimer et de s'affirmer dans la société, puis une femme qui questionne son identité et qui libère sa parole face à l'homme, et il préconise, pour finir, une nouvelle société de femmes philosophes.

La parole des femmes, traversant en tant que sujet plusieurs pièces, devient également un enjeu dramatique. Car la volonté de donner la parole aux femmes implique que l'auteur se pose la question non seulement de quelle parole, mais aussi de la manière la transmettre. Cela l'amène à un questionnement autour de la création de dispositifs dramatiques et scéniques nouveaux.

Dans la production dramatique de Gao, trois étapes significatives permettent de comprendre l'évolution de ce processus.

4.2.e - *Mingcheng (La Cité des Morts)* : une femme aux Enfers

La première étape est constituée par la pièce *Mingcheng (La Cité des morts)*⁷³⁴, à laquelle Gao a travaillé de 1987 à 1991, pendant les premières années de son installation en France.

Il s'agit d'une pièce écrite en chinois qui puise dans une légende très populaire de la mythologie chinoise dans laquelle l'héroïne est la femme du philosophe Zhuangzi, lequel vécut en Chine au IV^e av. J.-C. L'histoire commence dans le monde des humains, se poursuit aux enfers et ensuite revient

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ Il n'existe pas encore de traduction publiée en français, mais on peut se référer à la traduction réalisée comme mémoire de Maîtrise par Aurélie Mazalon, sous la direction de Paul Bady, Paris, Langues et civilisations de l'Asie orientale, Paris 7, 1999. Dans cette étude je me suis référée à la version en anglais : « *City of the Dead* », réalisée par Gilbert C. F. Fong, dans Gao Xingjian, *City of the Dead and Song of the Night*, traduit du chinois par Gilbert C. F. Fong et Mabel Lee, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, 2015, p. 1-61.

dans le monde des humains⁷³⁵. L'intrigue de l'histoire est annoncée tout au début de la pièce par l'acteur qui interprète Zhuang Zhou :

The time is long, long ago, and the story is an old and ancient one. It tells of the sage and philosopher Zhuangzi and of how he plays a joke on his young and beautiful wife, a joke so ridiculous and stupid that it eventually gets out of hand. The story becomes our play, which is shocking and cruel beyond belief and startles even the gods and the ghosts. But of course, it has absolutely nothing to do with the contemporary world⁷³⁶.

Zhuang Zhou, après beaucoup d'années, qu'il a passées loin de son épouse, à étudier la nature humaine et les lois de la nature, décide de mettre à l'épreuve la fidélité de son épouse. Il lui fait annoncer par un chaman qu'il est mort. Ensuite il se déguise en Prince de Chu et se présente à son épouse. Il cherche à la conquérir. Elle ne cède pas. Alors, Zhuang Zhou se démasque. Son épouse, à la place d'être heureuse pour la nouvelle, le savoir vivant, prise par la honte de sa conduite, se suicide.

Elle se trouve dans l'impossibilité de parler. Elle essaie de s'exprimer, mais elle n'y parvient pas. En enfer, après sa mort, elle est jugée par un tribunal d'hommes. Les lois des enfers établissent que tout humain sans péché peut revenir sur terre parmi les humains. Le suicide est considéré comme un péché. Mais elle se proclame innocente car elle considère que c'est son mari qui, par sa conduite, l'a poussée au suicide. Elle tente en vain de faire entendre sa version des faits devant ce tribunal. Les répliques de la femme sont toutes manipulées par le Juge, qui, pour ne plus l'entendre, fait couper sa langue :

Judge. Let me ask you one more time, whose hand held the axe ?

Wife. My hand.

Judge. Did the axe chop at you by itself ?

Wife. I chopped myself.

Judge. (*To Advisor*) Let the record show that the ghost has confessed : she chopped and killed herself. (*To Wife*) And you still tried to deceive me and incriminate your husband ? How dare you ?

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 5.

Wife. I wouldn't even dream of accusing my husband. It's just that I don't think it's right, and I can't accept what's happened. What I'm trying to say is : a husband should never, ever play a trick on his wife ; a wife should never, ever trust her man lightly ; a woman should never, ever love truly; and she should never, ever sacrifice her life for love—

Judge. (*Shakes his head over and over again. To Advisor*) What is this nonsense the bitch is talking ?

Wife. However hard I try, I can't cut myself off from my regrets or my sorrows. My regrets are secret, and my sorrows are endless. How can I, a humble woman, explain myself clearly to Your Honor ?

Judge. (*To Advisor*) The more I listen, the more confused I become. What's the meaning of all this ?

Advisor. (*Snickers malevolently*) Your Honor, I gather that if you're married to a whore such as this one here you're bound to become a cuckold.

Judge. (*Become angry, trembling*) Guards ! Cut out the tongue of this quarrelsome whore !

Ox Head, Horse Face and Ghost Soldiers. (*Cheering together*) *Ya, ya, ya, ya, ya, ya, ya, ya, ya, ya, ya, ya—*

A Ghost Soldier cuts Wife's tongue out with a knife. Wife keeps struggling.

Judge. Case...closed— ! The court is now adjourned !

Ox Head, Horse Face And Ghost Soldiers. (*Chant in unison*) *Ah—*⁷³⁷.

De même que dans le passage de la pièce *L'autre rive* que nous avons analysée, on remarque une opposition évidente entre la teneur de l'attitude et du langage de la femme, en l'occurrence, « L'Épouse » et le langage employé par les personnages masculins, comme ici le Juge et son Conseiller. Tandis que « L'Épouse » se présente de façon humble et tente d'argumenter sa défense, elle est traitée avec suffisance et mépris. Elle est insultée : comme « La femme » dans *L'Autre Rive*, on la qualifie de « putain ».

Sa tentative de s'expliquer, notamment sur ce que nous venons de présenter dans ce passage, n'est pas entendue. On lui fait finalement couper la langue.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 44-46.

Dans cette pièce, on assiste en définitive à une forme de négation de l'expression des femmes, négation explicite et violente, culminant dans la privation de l'organe qui permet l'articulation de la parole. Il s'agit d'une condamnation – symbolique et réelle à la fois – des femmes au silence.

Gilbert C. F. Fong repère cette pièce comme la première parmi les pièces de Gao qui ait été entièrement consacrée au sujet des rapports entre femme et homme. Il met en évidence la transformation d'une ancienne légende populaire chinoise utilisée pour déconseiller aux femmes d'être infidèles envers leur mari en une pièce de théâtre moderne à travers lequel Gao montre sa sensibilité envers la situation de femmes au sujet de leurs relations avec les hommes⁷³⁸. Gilbert C. F. Fong remarque combien les différentes stratégies dramatiques et rhétoriques mises en place dans la pièce permettent de souligner la situation pénible et injuste de « L'Épouse » :

Dans la pièce, il est indiqué plusieurs fois que ces événements ont eu lieu dans le passé, il y a très longtemps, mais ironiquement, ils véhiculent le message subliminal selon lequel les femmes continuent de souffrir à cause de leurs relations avec les hommes. Il est également rappelé au public que c'est du théâtre et non de la réalité. Et le fait que les scènes en enfer assument l'atmosphère d'un carnaval, grâce aux acteurs qui exécutent une série des numéros acrobatiques du théâtre traditionnel chinoise, distrait temporairement le public, renforce l'impact dramatique de la souffrance de l'épouse de Zhuang Zhou⁷³⁹.

À travers la négation d'une part de l'actualité de cette histoire, de l'autre de la réalité de cette légende, Gao inscrit de façon paradoxale et inéluctable le présent et l'actualité de la condition des femmes – et notamment des femmes chinoises – dans la scène. Fiction et réel se trouvent ainsi brouillés.

⁷³⁸ Cf. Gilbert C. F. Fong, « Introduction », dans Gao Xingjian, *City of the Dead and Song of The Night*, op. cit., p. XIV.

⁷³⁹ *Ibid.*, op. cit., p. XV. Ma traduction du texte anglais original : « In the play it is repeatedly stated that these events took place in ancient times, a very long time ago, but ironically conveys the subliminal message that women continue to suffer because of their relationship with men. The audience is also constantly reminded that this is theatre and not reality, and the fact that the scenes in Hell assume the atmosphere of carnival through the actors performing a range of traditional Chinese theatrical stunts temporarily distracts the audience, and serves to increase the dramatic impact of the suffering of Zhuang Zhou's wife ».



Fig. 47 - *La Cité des morts*, texte Gao Xingjian, chorégraphie Chiang Ching, La Troupe de Danse de Hong Kong, Hong Kong, 1988.

4.2. f - *Au Bord de la vie* : une voix féminine libérée

Dans la pièce *Au Bord de la vie* (1991) on voit un personnage féminin qui libère sa parole.

Au Bord de la vie est la première pièce que Gao écrit directement en français, autour d'une thématique et avec une esthétique qui témoignent d'une fusion de la culture chinoise et de la culture française. Il s'agit d'une pièce à la dramaturgie complexe : c'est un premier exemple de pièce-récit, en forme de narration faite à la troisième personne du singulier. Le texte met en scène trois personnages, nommés « Une femme », « Un homme », « Une autre femme ».

La parole est confiée au personnage indiqué dans la liste des personnages comme « Une femme », personnage qui, dans le corps de la pièce, sera indiqué par « Elle ». Les autres personnages, « Un homme » et « Une autre femme », ne sont présents sur scène que comme personnages muets, interprétant tout au long de la pièce les différents rôles, masculins et féminins, qui sont évoqués par le récit de l'héroïne *Elle* (ex. : l'ancien compagnon de la femme, une nonne bouddhiste, un vieux, un œil, un corps démembré, le double de la protagoniste).

Étant à la recherche de son identité, *Elle* livre sa parole dans un geste d'une grande véhémence. Il s'agit d'une parole qui s'adresse à la fois vers l'extérieur (à l'homme avec lequel *Elle* a vécu et qui l'a abandonnée ou qu'elle a tué) et vers son for intérieur, dans un flux de souvenirs et de projections de son esprit à la merci de différents états d'âme, parfois contradictoires.

Elle se confronte à des questions concernant les femmes, comme par exemple le rapport homme/femme.

ELLE dit ne pas comprendre les attaches entre les gens, entre l'homme et la femme, ces chaînes si vaines, si blessantes et si froides. Navrée, désespérée, accablée, ELLE dit refuser maintenant les rendez-vous et les visites, les dîners et les soirées, le cinéma, le théâtre et les stars, les modes en vogue et la mode indémodable, la voiture et les voyages, la consommation à crédit et l'héritage... et le progrès technique, le procès-verbal, les factures, la lecture de revues féminines et leurs vanités, les disques compacts de variétés, les collants et les galants, les cadeaux et les bijoux – petits ou précieux – et les cocktails, le minitel, la contraception... et toutes ces obligations du bon sens, qui n'ont plus de sens. ELLE ne désire à présent qu'une chose : pleurer, s'abandonner comme un enfant⁷⁴⁰.

Cette liste mêle des rituels de la vie amoureuse et sociale, des objets à la mode, ainsi que des pratiques rattachées conventionnellement à la vie féminine, comme la contraception. Le questionnement sur le sens des « attaches entre les gens » et notamment des liens entre l'homme

⁷⁴⁰ Gao Xingjian, « *Au Bord de la vie* », *op. cit.*, p. 63-64.

et la femme, provoque une remise en cause de toute une série de conventions sociales de la part du personnage *Elle*, conventions qui sont désormais perçues comme des obligations dépourvues de sens. Travaillant au niveau rythmique et musical la langue française à travers l'accumulation et l'alternance des noms de pratiques et d'objets, Gao restitue le sens de la rage, du désespoir et de la solitude qu'*Elle* ressent face à son échec amoureux. Ces sentiments sont à l'origine de la descente au plus profond de son intime, d'une mise en abîme entre souvenirs, cauchemars et visions qui s'enchaînaient dans toute la pièce.

Comme nous l'avons vu plus haut, bien qu'*Elle* soit le seul personnage qui parle, Gao ne crée pas un monologue à proprement parler. Il construit un dispositif dramatique à trois personnages, qui fait ressortir de façon plus puissante la parole du personnage féminin et les relations qu'*Elle* a eues avec son ancien compagnon, et, à travers lui, avec la gente masculine en général, avec d'autres femmes qui ont été à la fois des figures importantes et frustrantes dans la vie d'*Elle* (ex. : sa mère, une amie) ou bien qui ne constituent que des projections de son imagination (ex. : une nonne bouddhiste). Ces personnages, masculins et féminins, avec lesquels *Elle* entre en conflit, sont des présences muettes, sans parole. Il s'agit parfois d'ombres ou d'un clown, qui agissent avec une gestuelle adressée toujours vers *Elle*. Leurs mouvements – des déplacements dans l'espace du plateau et des actions précises – sont indiqués dans les didascalies, comme dans une partition musicale.

Bien que la parole n'ait qu'une seule source (*Elle*), elle prend forme dans un mouvement continu, qui redessine sans cesse les frontières entre femme et homme, femme et femme, et même à l'intérieur de la femme, dans son effort de se comprendre.

4.2. g - *Ballade nocturne* : un manifeste féminin

Si *Au bord de la vie* est le premier texte qui présente un sujet féminin libérant sa parole, c'est à *Ballade nocturne* que l'auteur confie, seize ans plus tard⁷⁴¹, sa tentative d'explorer l'univers féminin. À la fois long poème et livret de danse, *Ballade nocturne* est un texte destiné à quatre interprètes : « Elle, interprétée par la Comédienne », « la Danseuse mélancolique », « la Danseuse dynamique », « Un musicien qui joue de son instrument, le saxophone par exemple⁷⁴² ». Comme

⁷⁴¹ *Au bord de la vie* est datée 1991, *Ballade nocturne* est de 2007.

⁷⁴² Gao Xingjian, *Ballade nocturne*, 2007 (tapuscrit), p. 1.

dans *Au Bord de la vie*, la parole est livrée par un seul rôle, celui d'*Elle*, nommée aussi « la Comédienne », tandis que les deux danseuses sont, selon les suggestions sur le jeu, « le double de cette femme Elle⁷⁴³ ». Le clown, encore muet, représente la figure masculine.

Au Bord de la vie restitue la dimension privée d'une femme, vue dans son univers intime, au moment où elle fait face, dans sa relation amoureuse, à la difficulté d'établir une communication profonde avec l'homme.

Ballade Nocturne, qui, par moments, a le ton d'un chant de parade, traverse une pluralité de thèmes liés à une image de la femme figée par l'Histoire. La pièce, non dépourvue d'ironie, démonte cette image tout en soulignant les différentes valeurs et revendications dont les femmes, dans la vision propre à Gao, sont porteuses : la libération du corps, l'épanouissement d'une recherche consciente du plaisir, leur pouvoir créateur, le rejet de la violence et de la guerre.

Cette pièce se veut la représentation de la pensée d'une femme, par la création d'un dispositif dramatique et scénique s'appuyant sur plusieurs disciplines, selon son modèle du théâtre omnipotent. Gao l'explique ainsi :

Ballade Nocturne [...] est un parcours totalement spirituel dans la pensée d'une femme, et cela est montré à travers la danse, le mime, la musique. La pensée, ainsi, devient visuelle et très concrète : mais il ne s'agit que d'une pensée. Pas une pensée philosophique, parce qu'au théâtre ce serait trop ennuyeux. Il s'agit plutôt d'une succession de sensations et de réflexions, de méditations aussi, qui ensemble évoquent une vision : l'univers intérieur d'une femme. C'est son regard sur le monde⁷⁴⁴.

À travers les jeux de miroirs que les mouvements de la parole, de la danse, de la musique et du mime créent dans l'architecture de cette pièce, Gao cherche à recréer sur scène les complexités et les profondeurs de l'univers d'une femme.

Gao a défini *Ballade nocturne* comme un manifeste, son manifeste, de la pensée féminine contemporaine :

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ Gao Xingjian. *Le Tre Vite di un artista: entretien avec Simona Polvani Il Tremisse Pistoiese*, op. cit., p. 21. Ma traduction de mon texte italien original : « *Ballade Nocturne* [...] è un percorso totalmente spirituale dentro il pensiero di una donna, che è mostrato attraverso la danza, il mimo, la musica. Il pensiero così diventa visivo e molto concreto: ma non è che pensiero. Non filosofico, però, sarebbe noioso a teatro. È piuttosto una successione di sensazioni, anche di riflessioni, certo, di meditazioni, che evocano tutte assieme una visione: l'universo interiore di una donna. È il suo sguardo sul mondo ».

Ballade Nocturne peut être considéré un manifeste de la femme d'aujourd'hui devant notre monde marqué par la suprématie masculine. C'est le défi d'une femme au monde. Je considère *Ballade Nocturne*, non par vanité, parce que je l'ai écrit, comme un petit signe de la pensée féminine : elle porte un autre regard, notamment sur la guerre. La femme qui agit dans la pièce, n'est pas seulement à la recherche de l'amour, elle est aussi à la recherche de la compréhension. Elle montre sa conception de la vie. Il ne s'agit pas toutefois d'un manifeste féministe, du point de vue politique. Le mouvement féministe, né en France surtout avec les réflexions de Simone de Beauvoir, aux États Unis est devenu un véritable mouvement politique, revendiquant l'égalité entre homme et femme dans tout domaine. Je crois qu'on a fini par négliger les différences entre homme et femme qui pourtant existent et sont une valeur. Nous avons assisté à un phénomène qui a souvent conduit la femme à s'approprier des modèles de comportement, peu corrects, masculins. Malgré cela, la femme est porteuse d'une pensée différente de la pensée masculine. [...] Maintenant, de plus en plus de femmes s'affirment même dans le domaine des sciences humaines : nous voyons des femmes philosophes, sociologues, anthropologues. Je crois qu'une grande contribution à la société viendra de leur pensée et de leur sensibilité⁷⁴⁵.

Comme pour toute question concernant l'idéologie, Gao, dont la devise est « ne pas avoir de -isme⁷⁴⁶ », y compris vis-à-vis du féminisme (un autre -isme), se tient à l'écart. Refusant apparemment de s'impliquer dans un débat qui pour lui est de nature idéologique, il ne définit pas sa pièce en tant que manifeste féministe, mais féminin. Dans le combat féministe, il remarque certaines dérives. Il ne s'agit tant d'avoir les mêmes droits civils et politiques entre femmes et hommes, question sur laquelle Gao est bien évidemment d'accord. Les dérives sont pour Gao l'adoption de la part des femmes de modèles de comportement masculins qui selon lui sont en eux-mêmes critiquables. Ces comportements ne devraient pas être pratiqués par des hommes, ni adoptés ensuite par des femmes. Gao considère que des différences existent entre femmes et hommes et que cela constitue une valeur. Dans des théories de genre qui soulignent de plus en plus que ces différences sont le produit de la culture et non de la nature, ce qui me paraît intéressant

⁷⁴⁵*Ibid.* Ma traduction de mon texte italien original : « *Ballade Nocturne* può essere considerato un manifesto della donna di oggi di fronte al nostro mondo segnato dalla supremazia maschile. È la sfida di una donna verso il mondo. Il pensiero della donna sul mondo è diverso da quello maschile. Io considero, e non per vanità, poiché l'ho scritto, *Ballade Nocturne* come un piccolo segno del pensiero femminile : porta un altro sguardo, in particolare sulla guerra. La donna che vi agisce non è solo in cerca dell'amore, ma della comprensione. Mostra la propria concezione sulla vita. Non è tuttavia un manifesto femminista, dal punto di vista politico. Il movimento femminista ha avuto inizio in Francia con le riflessioni di Simone de Beauvoir e in particolare con il suo saggio "Il secondo sesso". È negli Stati Uniti che è diventato un vero e proprio movimento politico, rivendicando l'uguaglianza tra uomo e donna. Tuttavia, secondo me, si è finito per trascurare le differenze tra uomo e donna che invece esistono e sono un valore. Abbiamo assistito a un fenomeno che ha portato spesso la donna a far propri modelli di comportamento, anche sbagliati, maschili. Ciò nonostante, la donna resta portatrice di un pensiero diverso da quello maschile.[...] Adesso sempre di più si affermano donne anche nel campo delle scienze umane : vediamo donne filosofe, sociologhe, antropologhe. Credo che un grande contributo alla società arriverà dal loro pensiero e dalla loro sensibilità ».

⁷⁴⁶ Gao Xingjian, « ne pas avoir de -isme », *op. cit.*

c'est le fait que Gao valorise la pensée de Simone de Beauvoir qui a dénoncé l'origine culturelle de ces différences. Elle a démasqué le système de pouvoir masculin dont les femmes sont victimes. Gao s'appuie en effet sur la diversité de la pensée de femmes qui ont lutté contre la supposée différence des femmes.



Fig. 48 - Silvia Di Rienzo dans « premier étude pour mise en scène » de *Ballade nocturne*, texte Gao Xingjian, traduction en italien Simona Polvani, mise en scène et dispositif scénique Philippe Goudard, chorégraphie Annarita Pasculli, pour le Festival La Milaneseiana, Milan, 2009.

Le personnage *Elle*, la Comédienne, s'adressant par l'usage du pronom personnel « Vous » à des hommes imaginaires et réels (les hommes présents dans la salle), livre sa pensée, comme si elle faisait un discours contre les hommes, et invite les autres femmes à se libérer, à ne plus être des « victimes ».

ELLE :

Que la raison soit à l'homme,
afin qu'il obtienne un fondement à son être.
Quant à la femme, tout est là,
dans sa propre nature.
Dieu a beau avoir créé ce monde,

drôlement absurde.
Elle l'a déjà en elle,
et en guise de déesse,
elle ne trouve que la tristesse.
Ce monde déjà existait,
avant que Jésus-Christ soit né.
Avant que Marie soit vierge,
Ève commit bien son péché.
Avant qu'elle soit telle,
sacrifiée ou condamnée,
elle n'attendait que d'être confirmée.
Avant que l'homme ait besoin d'une croyance,
La femme avait déjà le don de ses sens.
Pas la peine de fabriquer quoi que ce soit,
justice, moral ou devoir,
ainsi que des leçons quelconques,
c'est elle qui donne la vie au monde⁷⁴⁷.

ELLE : Vous croyez avoir possédé une femme,
sans savoir que la solitude réservée
à elle toute seule
n'est jamais partagée.
Vous avez beau manipuler muscles et cervelle,
tout en vous croyant forts en faisant les savants.
Impuissants à affranchir votre ignorance,
vous n'avez qu'à distribuer à la femme les vertus gratuites :
virginité quand elle est votre fille,
générosité quand elle est devenue mère,
et volupté pour votre maîtresse,
lorsque vous voulez y trouver du plaisir.
Ô quelle tristesse infinie !⁷⁴⁸

ELLE : Que nos sens s'épanouissent,
que nos grâces l'emportent sur la débauche.
Désormais, sans culpabilité,
allons à l'encontre des plaisirs.
Réveillons-nous de l'insomnie,
de l'ignorance étourdie.
Que notre nature soit encore belle,
Embrassons une ère nouvelle !
Lorsque nous chantons à haute voix,
notre loi incontestablement loyale,
le monde dominé par les hommes tressaille.
Et ceux qui fusillent, mitraillent,
bombardent, massacrent,

⁷⁴⁷ Gao Xingjian, *Ballade nocturne/Ballata nutturna*, édition bilingue français-corse, traduit du français par Ghiseppu Turchini, Bastia, Éditions Éolienne, 2012, p. 8-9.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

ces bourreaux-là,
jamais ne sont les femmes.
Quand les hommes font leurs sales guerres,
les femmes n'épargnent pas l'amour.
Lorsqu'ils écrasent la vie,
elles la recréent toujours.
Adieu, femmes victimes,
Et voilà notre pouvoir ! ⁷⁴⁹

Dans ces passages le personnage de la Comédienne /*Elle*, par son récit à la troisième personne, exalte une représentation des femmes qui s'appuie notamment sur la réalité biologique de sa capacité créatrice. De cette image, découle un portrait des femmes ancré dans la nature, en opposition à celui des hommes fondé sur la culture. Rien – paraît dire Gao – de ce que les hommes peuvent accomplir à partir de la culture ne vaut ce que les femmes possèdent grâce à leur nature. L'intelligence et la force physique que les hommes revendiquent par rapport aux femmes, ne sont que des faux-semblants. Ces vertus ne peuvent pas rivaliser avec les sens, la sensibilité des femmes. Cette narration n'est pas étrangère à certains stéréotypes sur les femmes. Si la guerre est une prérogative des hommes, la mythologie et l'histoire nous proposent aussi des femmes guerrières. Les Amazones sont certainement les plus connues du mythe occidental. Mais on connaît des femmes partisans pendant la seconde guerre mondiale en Italie notamment, et récemment des femmes soldats kurdes des Unités des défenses des femmes (YPI), brigade féminine des forces nationalistes kurdes, définies aussi comme « amazones du PKK⁷⁵⁰ ». Elles luttent pour le droit du peuple kurde à l'autodétermination. Récemment, elles ont joué un rôle de premier plan en Syrie dans la guerre contre l'organisation État Islamique⁷⁵¹. Bien que celles-ci soient des exceptions, elles existent, elles complètent et affectent une image de la femme autrement idéalisée, elle aussi un produit culturel. Cependant, les échos des analyses de Simone de Beauvoir nous paraissent évidents. Gao transforme en poésie dramatique certaines notions philosophiques.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

⁷⁵⁰ Mélanie Dubuy, « La contribution des femmes à la revendication du peuple kurde à l'autodétermination », *Civitas Europa*, 2015/1, n°34, p. 93-110, <https://www.cairn.info/revue-civitas-europa-2015-1-page-93.htm> (consulté le 17 octobre 2019), p. 15.

⁷⁵¹ Cf. Frédéric Joignot, « Femmes soldats kurdes : sois belle et combats », *Le Monde*, 2 décembre 2017, https://www.lemonde.fr/idees/article/2017/12/02/femmes-soldats-kurdes-sois-belle-et-combats_5223520_3232.html (consulté le 17 octobre 2019).

Bien que Gao prétende que *Ballade nocturne* ne soit pas un texte féministe, nous ne pouvons négliger que, dans sa restitution d'un discours des femmes face au monde, l'auteur déclenche une dialectique jouant sur le contraste et la tension entre femme et homme. *Elle* revendique à la fois une dimension existentielle et une position politique marquées par une différence et un écart par rapport à l'homme, en questionnant une image et un rôle des femmes fabriqués par une société à dominance masculine.

4.2. h - Les enjeux du dispositif narratif dans la représentation du genre

Quant à la volonté « de faire entendre sous *sa* plume directement cette pensée féminine⁷⁵² », à partir du moment où Gao choisit comme sujet de ses pièces l'univers et l'imaginaire féminins, comme nous l'avons souligné, il utilise un dispositif de narration-distanciation ayant recours au pronom *Elle*. Dans *Au bord de la vie* et *Ballade nocturne*, les personnages féminins, protagonistes, ne sont indiqués que par un pronom (*Elle*) et parlent à la troisième personne du singulier, comme si elles narraient des événements passés, présents, ou à venir. Gao veut faire entendre non pas sa voix, ses idées d'homme-auteur sur les femmes, mais la voix des femmes elles-mêmes. Cette voix est restituée par un procédé de mise à distance du personnage et de la comédienne qui l'interprète ; une distance analogue sépare d'ailleurs l'auteur et son personnage féminin. On peut alors se demander si c'est véritablement la voix d'une femme que l'on entend par le truchement de ces personnages nommés *Elle*.

À ce propos, il faudrait faire une distinction entre le contenu et la forme, en tenant compte de l'esthétique de l'auteur. En effet, pour ce qui est de la pensée, des convictions et des idées véhiculées par ces pièces, nous ne pouvons que souligner l'écart avec les théories du genre actuelles, que l'on songe par exemple aux philosophes Monique Wittig et Judith Butler, aux juristes Catharine MacKinnon et Katharine Franke).. Ces dernières s'inscrivent dans un débat féministe en questionnant les genres et le rapport entre les sexes comme étant le fait d'une société dominée et créée par les hommes et par un système de pouvoir hétérosexuel. Si pour Monique Wittig la catégorie de la femme est un produit de l'hétéronormativité qui ne devrait pas exister, comme on peut lire dans son ouvrage *The Straight Mind and Others Essais*⁷⁵³, Gao se tient à l'écart du discours

⁷⁵² Gao Xingjian, *Présence féminine*, entretien inédit avec Simona Polvani, Paris, 02 juillet 2014.

⁷⁵³ Monique Wittig, *The Straight Mind and Others Essais*, Boston, Beacon Press, (1992) 2002.

politique et ne conteste pas la nature du genre. Cependant, sans arriver à subvertir le genre, il s'interroge sur l'idée de genre, en remettant en question l'image des femmes comme produit culturel et historique masculin, et il essaie de détruire des préjugés et des visions des femmes qui sont encore très ancrés dans la société, en Occident comme en Orient. D'ailleurs, dans son dernier texte *Ballade nocturne*, des manifestations de femmes qui se sont déroulées dans les années 2000 ont inspiré les scènes que je qualifie de parade⁷⁵⁴.

Pour ce qui est de la forme, en revanche, deux observations apparemment opposées nous semblent s'imposer. Premièrement on pourrait remarquer que l'adoption de la narration comme prise de distance n'est pas le résultat de la difficulté qu'aurait l'auteur à incarner par sa plume des personnages féminins, mais il est un choix lié à la tradition chinoise, tant sur un plan linguistique que sur un plan philosophique et existentiel. À propos de la possibilité offerte par la langue chinoise d'exprimer les sentiments et la réalité intime, Gao déclare :

C'est seulement lorsque j'ai conquis pour moi-même la liberté de m'exprimer que j'ai pu me tourner vers la langue. [...] Si l'on compare le chinois avec les langues analytiques d'Occident, en chinois le pronom sujet, la morphologie et les temps ne sont pas aussi distincts. Dans la description des mouvements de la conscience humaine, l'utilisation de la langue est souple [...]. En chinois, le réel, les souvenirs et l'imagination semblent être à un temps présent qui dépasse les concepts grammaticaux, et ils forment alors « le courant de langage » qui dépasse les concepts de temps : sans recourir aux procédés d'analyse sémantique et psychologique du roman occidental, ils sont unifiés dans le courant linéaire de la langue. La forme et la structure de mon roman *La Montagne de l'Âme* ont été suscitées par ce langage narratif⁷⁵⁵.

La pièce que j'ai récemment écrite, *Le Somnambule*, [...] ne comporte pas le moindre élément d'arrière-plan chinois, mais si l'on veut y déceler une différence avec une œuvre d'un auteur occidental, celle-ci résiderait dans l'attitude de froide observation ; que ce soit à l'égard de la société ou de mon moi, j'adopte toujours cette attitude. On pourrait bien sûr dire que cela vient de la tradition culturelle chinoise, les écrivains occidentaux étant davantage enclins à recourir à l'analyse psychologique et à l'expérience. Mais le « non-agir » de la philosophie de Laozi et de Zhuangzi, et la mise à l'écart du monde préconisée par le bouddhisme sont trop négatifs ; tout compte fait, je veux bien, moi aussi, agir un peu, mais je ne suis ni taoïste ni bouddhiste, et je ne fais qu'adopter une attitude d'observateur. Le

⁷⁵⁴ Cf. Claire Conceison, *The French Gao Xingjian Bilingualism, and Ballade Nocturne*, *op cit*, p.315.

⁷⁵⁵ Gao Xingjian, « Ne pas avoir de -isme », *op. cit.*, p. 25-27.

langage narratif que j'utilise dans mes romans et ma théorie du « triple jeu de l'acteur » dans la représentation théâtrale sont issus de cette attitude⁷⁵⁶.

C'est donc à partir de son installation en France, à partir du moment où il s'est libéré de la censure que ses œuvres ont longtemps subie, que Gao a pu expérimenter dans son écriture théâtrale ce potentiel du langage et du style qu'il avait commencé à théoriser en Chine. Cela est, d'une part, le résultat de sa volonté de récréer dans la langue occidentale « le courant de langage » caractérisant le chinois, plus adapté pour traiter la représentation du flux de conscience, la dimension intime, la fusion du réel, de l'imaginaire et de la mémoire, qui sont au centre de ses pièces à sujet féminin. D'autre part, son dispositif narratif est engendré par son « attitude de froide observation⁷⁵⁷ », qui est métaphorisée dans le concept du « troisième œil », à l'origine de sa théorie du triple jeu de représentation de l'acteur.

S'exprimant à la troisième personne, la femme (*Elle*) réalise un procédé de narration aux effets multiples. D'une part, par l'effet de distanciation atteint par le récit, elle devient à la fois le sujet et l'objet du récit, le personnage et le narrateur. Elle peut rendre visible son esprit et son for intérieur, avec ses émotions, ses sentiments, ses souvenirs. D'autre part, la distanciation permet au spectateur de ne pas identifier entièrement la comédienne à son personnage, en gardant ainsi un plus grand espace critique.

Du point de vue du jeu, la comédienne, ne s'identifiant pas totalement à son personnage, peut garder sur scène « la position de l'acteur neutre⁷⁵⁸ » qui est la condition nécessaire pour rentrer et sortir de son jeu, et pour lui faire acquérir une dimension plus performative et authentique.

C'est dans les plis de présence ouverts par un tel dispositif qu'il faut sonder pour saisir l'image de la femme proposée par Gao.

Deuxièmement, bien que l'usage de la troisième personne pour le personnage féminin ne signifie pas nécessairement la difficulté qu'aurait l'auteur à incarner par sa plume des personnages féminins, le fait qu'il choisisse d'utiliser la troisième personne pour le personnage féminin et non pour le personnage masculin subsiste. Au niveau dramatique Gao expérimente l'usage de trois sujets grammaticaux « je » / « tu » / « il » ou bien « elle ». Tous les trois peuvent être employés par un même personnage. C'est ce qui advient, par exemple, dans la pièce *Quatre quatuors pour un*

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁵⁸ *Ibid.* ; Gao Xingjian, *L'acteur neutre*, dans « De l'art du jeu de l'acteur », op. cit., p. 108-109.

week end (1995). Ce processus engendre différents effets selon que le personnage s'exprime en « je », « tu » ou bien « il/elle ». Chaque pronom permet de mettre en lumière des aspects différents de la vie intérieure du personnage, de sa dimension psychique, et de restituer l'unité de son moi/ego. Gao l'explique comme suit :

Dans *Quatre quatuors pour un week-end*, il y a quatre personnages et chacun d'eux prend, tour à tour et dans différentes parties de la pièce, un autre sujet grammatical : « je », « tu », « il » [, « elle »]. À les combiner, on voit se dessiner toute la complexité relationnelle à l'intérieur de chacun des personnages : lorsque « je » se met en jeu, il s'agit de la représentation habituelle du rôle ; lorsque « tu » entre en scène, accompagné d'un autre personnage, il désigne celui-ci ; s'il se retrouve seul, « tu » devient alors une projection du moi se livrant à un soliloque d'introspection. Ce même personnage peut encore parler en tant que « il », servant d'instance d'observation du moi et de description de ses états d'âme. Tout personnage possède donc ses trois angles de vue qui, comme dans un prisme, reflètent toute une gamme de contrastes⁷⁵⁹.

4.2. i - La femme comme troisième personne

Or, en réalité dans l'usage que fait Gao de pronoms grammaticaux, il existe des constantes que nous pouvons remarquer. Gao emploie de préférence le pronom « tu » pour les personnages masculins (ex : *La Cité des morts*, *Dialoguer-Interloquer*, *Le Somnambule*, *Quatre quatuors pour un week-end*, *Le Quêteur de la mort*, outre ses romans, *La Montagne de l'Âme* et *Le Livre d'un homme seul*) tandis qu'il réserve le pronom personnel « elle » aux personnages féminins (ex : *La Cité des morts*, *Dialoguer-Interloquer*, *Quatre quatuors pour un week-end*, *Au bord de la vie*, *Ballade nocturne*). En outre, seuls des personnages féminins portent directement comme nom le pronom sujet « Elle ». Les héroïnes des pièces *Au bord de la vie* et *Ballade nocturne* – qui sont éminemment centrées sur l'univers féminin – non seulement s'expriment par le pronom personnel « elle », mais elles sont aussi nommées « Elle ». Cette caractérisation de l'usage du sujet en devient « genrée (liée au genre) ».

L'emploi de la troisième personne spécialement pour les personnages féminins nous questionne : d'une part du côté de l'auteur-lui-même, d'autre part par rapport aux personnages féminins eux-mêmes et vis-à-vis de l'effet que cet usage crée sur les spectateurs.

Dans le passage que nous venons de citer, Gao souligne que lorsqu'un personnage s'exprime par le

⁷⁵⁹ Cf. Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », *op. cit.*, p. 77.

sujet « il » (ou bien le sujet « elle » s'il s'agit d'un personnage féminin), ces « il/elle » servent « d'instance d'observation du moi et de description de ses états d'âme⁷⁶⁰ ». L'emploi du pronom « tu », quand le personnage est tout seul, « devient alors une projection du moi se livrant à un soliloque d'introspection⁷⁶¹ ». Il paraît évident que l'emploi de la troisième personne implique une mise à distance majeure par rapport à celui de la deuxième personne. Le « tu », implique un rapprochement, une adresse, une proximité. Si nous nous penchons sur l'usage de la langue, en français, aussi bien qu'en italien, « se tutoyer » est réservé aux relations familiales, amicales, aux proches. Si l'emploi de « tu » et de « il/elle » reflète un processus de mise à distance et de désincarnation entre l'acteur et son personnage et du personnage lui-même, nous avons déjà analysé que cette mise à distance a toutefois une valeur différente. Elle détermine des effets variés, selon qu'on emploie « tu » ou « il/elle ». Dans les théories de Simone de Beauvoir que nous venons d'évoquer, lesquelles sont des références philosophiques pour Gao par rapport à la question féminine et féministe, la femme est définie comme « l'Autre ».

Pouvons-nous supposer que Gao, au moment où il écrit sous la plume d'une femme, ne puisse pas se libérer d'un sens d'étrangeté ? Peut-on supposer que la perception que les femmes ont d'elles-mêmes est à tel point façonnée comme un sentiment d'être un Autre, que le personnage femme ne peut que se représenter en tant qu'Elle, une Autre et l'Autre par rapport aussi à elle-même ?

La mettre/ se mettre à distance, ne serait-il pas alors un moyen esthétique pour rendre intelligible, évidente, cette étrangeté, cette exclusion originaire, mais culturelle-anthropologique, qui constitue la relation de l'homme à la femme et au final au monde, une vision homocentrique, virile du monde, dans laquelle la femme (les femmes) ne peut être perçue, par les hommes et par elle-même (encore) en tant qu'Autre, étranger ?

En même temps, par cette « mise à distance » qui vaut en tant qu'« instance d'observation du moi et de description de ses états d'âme⁷⁶² », peut-on voir à l'œuvre une façon qu'a le personnage féminin d'apprendre à se connaître, comme à se regarder dans le miroir pour se trouver enfin ? Pascale Weber écrit qu'« Une femme doit sans cesse imposer son corps réel à l'image qu'il est supposé donner. On pourra lui reprocher alors son narcissisme, et présenter sa démarche comme vaniteuse et irresponsable, mais il s'agit précisément d'éviter la fin de Narcisse, pour parvenir à se

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² *Ibid.*

trouver elle-même de l'autre côté du reflet. S'approprier ou se rapprocher son image est la condition nécessaire pour construire sa place dans la communauté⁷⁶³ ». Il est question, pour les femmes, de s'affranchir de la représentation dont elles ont hérité, et de découvrir ce qu'elles sont en dehors de cette image culturelle, imposée comme si elle était naturelle.

Simone de Beauvoir a écrit :

Comme l'a dit très justement Merleau-Ponty, l'homme n'est pas une espèce naturelle : c'est une idée historique. La femme n'est pas une réalité figée, mais un devenir ; c'est dans son devenir qu'il faudrait la confronter à l'homme, c'est à dire qu'il faudrait définir ses *possibilités* : ce qui fausse tant de débats c'est qu'on veut la réduire à ce qu'elle a été, à ce qu'elle est aujourd'hui [...] ; mais le fait est aussi que lorsqu'on considère un être qui est transcendance et dépassement, on ne peut jamais arrêter les comptes⁷⁶⁴.

Par un dispositif dramatique dans lequel la parole et les corps sont dans un mouvement perpétuel et créent donc un espace changeant et polymorphe, Gao propose des images de femmes singulières « au plus près du réel »⁷⁶⁵. Elles sont en quête de leur liberté, comme possibilité d'être ce qu'elles sont dans leur individualité et de s'exprimer ; elles questionnent les lieux communs et les préjugés, pour trouver une identité par laquelle elles ne soient plus l'Autre.

⁷⁶³ Pascale Weber, *L'Attachement*, *op.cit.*, p. 108.

⁷⁶⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁶⁵ Cf. Gao Xingjian, *La Raison d'être de la littérature, suivi de Au plus près du réel* (dialogues avec Denis Bourgeois), traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001.

CHAPITRE 3

MISE EN PLACE D'UN LANGAGE PLASTIQUE

4.3. a - Aperçu de la peinture de Gao Xingjian

L'encre peut être un véritable trou noir en art, capable d'absorber totalement la couleur et la lumière. Tu es conscient de ce danger et tu dois mélanger l'eau à l'encre pour obtenir diverses tonalités du clair au foncé. C'est seulement ainsi que tu pourras exprimer la vie.

L'encre sans eau n'a pas de vie, tandis que leur mélange offre des milliers de possibilités. Ce genre de procédés plastiques ne peut se suffire à lui-même, même s'il représente une condition artistique, tu ne peux te satisfaire de simplement jouer avec l'encre, mais grâce à ce mélange d'eau et d'encre tu fonds dans la peinture sensibilité et esprit afin de rechercher une sorte d'état de l'âme⁷⁶⁶.

Toi, tu es né et tu as grandi en Chine, tu ne trouves rien d'étrange à la planéité des peintures à l'encre traditionnelles, alors que les ombres et les lumières ainsi que la profondeur l'envoûtent et que le décalage temporel entre des traditions culturelles différentes ne revêt aucune signification particulière pour ta perception visuelle. De plus, tu as étudié la perspective pendant un certain temps, mais l'analyse géométrique en trois dimensions, le point de vue et le point de fuite ont fait disparaître en toi tout goût pour la peinture, jusqu'à ce que, des années plus tard, tu découvres les oeuvres de Munch dans le musée qui lui est consacré. Depuis le lointain, tu les as vues s'approcher de toi, et ce, quel que soit ton angle de vue ; tu as fini pour réaliser que c'était ce sens de la profondeur que tu cherchais à atteindre dans tes tableaux, ce que tu as ensuite appelé la fausse perspective. Tu as été passionné également par la couleur jusqu'à la fin des années 1970, puis tu as vu pour la première fois à Paris des œuvres originales de Van Gogh et de Monet, et tu as compris qu'après cela il était vain de continuer à peindre à l'huile comme tu le faisais en Chine. C'est aussi à ce moment que tu as vu en France des encres abstraites de Zao Wou-Ki, ainsi que des croquis à l'encre de Picasso, et alors tu es retourné à l'encre. Tu ne voulais pas répéter la tradition, mais tu avais pris conscience que les possibilités offertes par l'encre étaient loin d'être épuisées⁷⁶⁷.

À ce jour, la peinture à l'encre de Chine, entre figuration et abstraction, est l'art que Gao continue toujours à pratiquer après avoir cessé l'écriture romanesque et théâtrale, la mise en scène et le

⁷⁶⁶ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op. cit.*, p. 242.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 243-244.

ciné-poème. La peinture est ce qui reste comme geste artistique actif, opérant, vital, parmi tous les gestes que Gao a accomplis pendant sa carrière d'artiste multidisciplinaire et transdisciplinaire.

L'abandon des autres disciplines est arrivé à un moment où, par épuisement, un épuisement physique, psychique, une maladie grave, qui a rendu trop dur et physiquement dangereux la poursuite de la mise en scène et de l'écriture romanesque. Pour Gao, ceux-ci ont été des abandons sans regret. « J'ai déjà écrit beaucoup, beaucoup des pièces », m'a-t-il souvent répondu quand je lui ai demandé s'il aurait écrit un autre texte théâtral que *Ballade nocturne*, qui demeure à présent sa dernière pièce. Ce qu'il affirme est certes irréfutable car il faut compter parmi ses pièces également celles qu'il a détruites. Et il en est de même pour ses romans et ses poèmes.

La peinture est pour Gao une méditation.

À partir de la peinture, comme « ce qui reste », comme geste de toute une vie d'artiste, je reviendrai sur l'idée de la trace que j'avais abordée à propos de la destruction de ses textes à l'époque de son écriture clandestine. J'ai recherché le feu, cette brûlure aussi tragique que vitale qui a permis la survie de l'artiste. J'en ai trouvé des traces dans ses encres aqueuses. Je me suis tenue à ce que Gao lui-même nomme comme « feu », par référence aux titres qu'il a donnés à ses tableaux. Et enfin j'ai voulu regarder ses encres entre abstraction et figuration pour scruter la métamorphose des cendres en feu.

4.3. b - Le feu dans l'encre

L'univers littéraire et théâtral de Gao est habité essentiellement par la présence de l'eau. Elle est représentée sous différentes formes et images, réalistes et symboliques : pluie, neige, rivière, mer, eau à la source inconnue qui coule et envahit l'espace. Elle joue un rôle crucial dans le déroulement de l'action et dans la construction de l'ambiance et de l'imaginaire dans les pièces *La Fuite*, *Au bord de la vie*, *Le Somnambule*, *Quatre quatuors pour un week-end*, ainsi que dans plusieurs nouvelles du recueil *Une canne à pêche pour mon grand-père*. La première fuite de Gao s'est accomplie en suivant le cours du fleuve Yangzi Jiang (1983-1984).

Bien qu'elles ne soient pas constitutives de son univers littéraire, il existe cependant des images évoquant le feu soit dans son œuvre littéraire et théâtrale, soit dans sa peinture. Dans la pièce *Au bord de la vie* le feu est vécu comme une menace. En se souvenant de son grand-père malade, l'héroïne de la pièce nommée « Une femme » évoque sa crainte terrifiante que son grand-père

puisse mettre le feu à la maison : « Quand il avait mal, la nuit, il hurlait qu'il allait mettre le feu pour tout brûler... ELLE avait tellement peur que, même la tête enfouie sous les couvertures, ELLE continuait à trembler, persuadée qu'il allait brûler la maison⁷⁶⁸ ».

L'incipit du roman *Le Livre d'un homme seul* contient un souvenir du feu : « Il n'a pas oublié qu'il a eu une autre vie. Le souvenir d'une vieille photographie jaunie, restée à son domicile, épargnée par le feu, éveille en lui la tristesse, mais elle est trop lointaine, comme si cette vie s'était écoulée, comme si elle avait disparu à jamais⁷⁶⁹ ». Dans ce passage, le feu est évoqué par le seul objet épargné par l'incendie et qui semble lui survivre comme le souvenir de toute une époque disparue. Ainsi le feu apparaît dans toute sa puissance destructrice. Il marque aussi une coupure temporelle. Pour le héros du roman il sépare le présent du passé. Ce personnage étant le « je/tu », qui est à la fois personnage à part entière et transposition littéraire de l'auteur Gao lui-même. *Le Livre d'un homme seul* s'inscrit en effet comme roman d'autofiction. Même la photographie échappée au feu, d'une certaine manière, ne peut signifier que le feu et le passé, c'est-à-dire « ce qui n'est plus ». Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, ce qui, ravagé par le feu, n'est plus, c'est aussi ce qui a permis à l'auteur d'abord de continuer à survivre, ensuite à vivre et à créer.

⁷⁶⁸ Gao Xingjian, « Au bord de la vie », *op. cit.*, p. 72.

⁷⁶⁹ Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, *op. cit.*, p. 13.



Fig. 49 - Gao Xingjian, *Dieu du feu*, 1982, 49,5 x 44 cm.



Fig. 50 - Gao Xingjian, *Les Flammes*, 1991, 94,5 x 67 cm.



Fig. 51 - Gao Xingjian, *Face au feu*, 2006, 127 x 249 cm.

4.3. c - *Les flammes*

Les flammes (1991) est le titre d'une peinture à la construction complexe, représentant plusieurs femmes, je dirais quatre, précisément. Ce tableau demande à l'observateur d'aiguiser son regard. Deux figures de femme sont en effet tout de suite reconnaissables alors que les deux autres n'apparaissent qu'à un regard plus attentif ou bien moins sélectif.

Une première femme, ayant la forme d'une petite silhouette, en tonalité noire, regarde une autre qui est en gros plan, colorée en blanc et gris clair. Celle-ci n'est représentée que par le torse et la poitrine. Son visage est sans traits, effacé, peut-être déjà « en flammes », tandis que le corps est entouré par des grandes volutes de fumée et de feu. Ce feu que nous ne pouvons qu'imaginer. La peinture de Gao est à l'encre en noir, sur fond blanc il présente une vaste gamme de nuances de gris. Ses formes, plus esquissées que définies de façon réaliste, suggèrent à ceux qui le regardent des images qui sont en lien avec le titre du tableau. L'interprétation, toutefois, n'est pas si univoque. Le corps de la femme en gros plan est représenté dans sa sensualité. Sa sexualité est renforcée par l'impudence de ses seins et la posture des bras. Dans le symbolisme et le psychisme animant la peinture à l'encre de Chine de l'artiste, « les flammes », pourraient alors faire allusion plutôt à la dimension et à l'acte érotique. Gao joue avec les formes, qui représentent plusieurs sujets. De la ligne du bras gauche de cette femme, une troisième femme se dessine. Celle-ci est accroupie et ployée comme sous le poids d'elle-même. Ce qui apparaît au premier regard semblant représenter des volutes de feu, se révèle être finalement une quatrième femme. En grande taille, celle-ci occupe la partie centrale et la gauche de la peinture. Sa silhouette est courbée, étirée et pliée en avant. Le profil de ses seins est manifeste. Peinte en gris foncé par des traits de pinceau ondoyants, ses contours par contraste délimitent les formes du torse de la femme en gros plan. L'une termine où l'autre commence. Un jeu d'emboîtement est perceptible. Le paradigme de la démultiplication semble essentiel dans l'œuvre de Gao. Comme dans sa pièce *Au bord de la vie* où le personnage de la femme *Elle* est démultiplié et projeté dans d'autres personnages et d'autres corps – même partiels, en pièces –, dans cette peinture je reconnais à l'œuvre le même dispositif de représentation. L'une et les autres sont la même personne/le même personnage. L'une paraît s'observer elle-même – démultipliée dans le corps en gros plan – dans sa dimension de désir et d'épanouissement érotique.

Je retiendrai l'hypothèse de l'érotisme. En effet le désir érotique qui semble en émaner est

comparable au feu. Déjà Gaston Bachelard dans *La Psychanalyse du feu* met en évidence un lien naturel entre l'élément du feu et l'érotisme. Ainsi l'association entre feu et éros et la prolifération des métaphores érotiques et sexuelles qui font recours à l'image du feu⁷⁷⁰. La femme en gros plan peut être identifiée à une projection érotique. Sa tête disparaît, engloutie par son désir. Surgissant de son corps, il brûle, efface, transforme et régénère. Mais cette femme projette aussi d'autres images de femmes-flammes : l'une, la plus grande, semble accueillir celle plus petite, qui est ployée. Elles semblent évoquer ainsi une image maternelle : une filiation apparaît, un lien de mère à fille se déroule. Il s'agit d'une des possibles interprétations. Multiples en pourraient surgir. Parmi les interprétations possibles quant à la genèse de cette œuvre picturale, deux retiennent mon attention. D'une part si on s'intéresse à la réception du tableau, différents sentiments émergent à sa simple contemplation. Les postures et les attitudes variées de ces figures de femmes ont un impact sensible car elles semblent porteuses d'émotions différentes. D'autre part la construction proposée de cette démultiplication de figure en appelle à l'imaginaire de l'observateur.

4.3. e - Face au feu

La deuxième œuvre sur laquelle je m'appuierai pour éclairer la présence du feu dans l'œuvre de Gao s'intitule *Face au feu* (2006). Dans cette œuvre plastique, des présences féminines et masculines paraissent cohabiter. Elles prennent la forme de silhouettes vues de dos. Elles contemplent un horizon compact. Est-il envahi par le feu comme l'indique le titre ? Leurs postures nous inspirent des attitudes et des sentiments ambivalents : crainte, résignation, désillusion, solitude, dénégation. Des questionnements ne manquent pas de surgir. Les nuances de gris, utilisées par Gao pour peindre la demi-ellipse de l'horizon, nous donne l'impression des flamboiements et de la réverbération des flammes. Cela peut suggérer des ravages du feu comme ceux subis pendant la Révolution culturelle et plus généralement la destruction comme le peintre l'a vécue. Mais la forme de l'ellipse, dans « la peinture de l'âme⁷⁷¹ » de Gao, évoque également une autre forme qui lui est chère, celle de l'œil. Dans son œuvre, picturale aussi bien

⁷⁷⁰ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, (1949) 2017, p. 57-59.

⁷⁷¹ Daniel Bergez définit Gao Xingjian « peintre de l'âme » dans l'ouvrage « Gao Xingjian, Peintre de l'âme », Paris, Éditions du Seuil, 2013.

que théâtrale, comme nous l'avons vu précédemment, l'œil physique symbolise toujours l'œil intérieur. Il s'agit notamment de cet œil de la conscience qui est identifié avec le « troisième œil » dans les philosophies et les religions orientales, telles que l'hindouisme, le bouddhisme, le taoïsme en Chine et des pratiques méditatives. Comme si, dans « face au feu », se jouait en réalité un face-à-face avec le feu, matière vivante qui nous observe, et renvoie à l'idée du troisième œil et par conséquent à la conscience. Regarder ce feu destructeur peut à la fois engendrer la fascination et la paralysie. De manière simultanée il peut être perçu aussi comme un acte de regard extérieur et intérieur à la fois : ce qui nous détruit de l'extérieur, aussi bien que ce que nous détruit de l'intérieur. Sur cette thématique Gao va plus loin, lorsqu'il écrit la pièce *La Fuite* (1989). Celle-ci constitue sa réponse à la pièce *Huis clos* (1943) de Jean-Paul Sartre. Souvent Gao s'est exprimé à ce sujet, en mettant en perspective la conception existentielle de Sartre synthétisée de façon emblématique par l'assertion : « l'enfer c'est les Autres⁷⁷² ». Pour Gao, cette affirmation n'est pas suffisante pour décrire la réalité de la vie de l'individu contemporain. Il estime que chaque homme porte l'enfer en lui-même : « l'enfer c'est d'abord moi-même », telle est son affirmation. L'individu se confronte ainsi à son monde intérieur chaotique avec ses immenses fragilités – monde qui est par cela infernal – bien avant de se confronter au monde chaotique de l'autre. Gao a affirmé cette vision lucide de l'existence à maintes reprises et dans plusieurs essais tout au long de sa carrière. Ainsi, l'artiste-auteur pose cette fragilité constitutive de l'être humain au centre de son dernier essai *Appel pour nouvelle Renaissance des arts et des lettres* (2013) : « Cependant, le fragile individu bien vivant se trouve toujours au milieu de difficultés existentielles réelles, tandis que la société humaine ne sait finalement plus dans quel sens se diriger⁷⁷³ ». Le chaos, constitutif de l'individu, a comme équivalent le chaos, dans ce sens une désorientation, de la part de la société globalisée. Cette désorientation affecte à son tour l'individu, dans une spirale perverse.

Si nous changeons de perspective, cet œil ouvert vers les hommes acquiert une autre dimension. Nous pouvons l'interpréter aussi comme la conscience que les êtres humains ont eux-mêmes de leur propre pulsion destructrice. C'est la conscience qu'ils portent sur leur propre enfer. L'artiste construit dans ce tableau un autre dispositif plastique et visuel de démultiplication. Ce feu ou œil

⁷⁷² Jean-Paul Sartre, *Huit clos, suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, (1972) 2000, p. 93. Il s'agit de la réplique qui achève la pièce *Huis clos* : « Tous ces regards qui me mangent... (Il se retourne brusquement.) Ha, vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (Il rit.) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril... Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer c'est les Autres ».

⁷⁷³ Gao Xingjian, « Appel pour nouvelle Renaissance des arts et des lettres », dans *L'art d'un homme libre*, traduit du chinois et préfacé par Noël Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 64.

géant unique, observant ces présences/personnes/personnages, est alors, pour celui qui le regarde, une conscience qui vaut à la fois pour chacun et qui est collective.

Cette demi-ellipse du feu figurée dans ce tableau porte en elle plusieurs symboles. Elle est à la fois le feu qui représente le chaos et l'œil de la conscience qui contemple le chaos. Elle est de manière comparable chaos extérieur, celui du monde et chaos intérieur, celui que l'individu a dans son for intérieur. S'il n'y a pas d'issue certaine de la violence que l'individu subit de la part de la société contemporaine, le seul moyen de gérer ce chaos, c'est de pouvoir l'assumer et l'observer. Cet œil de la conscience éveillée se constitue en un possible rempart contre ce chaos.

CHAPITRE 4

LITTERATURE ET (IM)POSTURE POLITIQUE

*En général le pouvoir ne laisse pas de liberté.
Et sans liberté il n'y pas d'art.*

Gao Xingjian⁷⁷⁴

Environ quarante-ans après l'écriture de ses pièces de jeunesse et après avoir subi la Révolution culturelle et d'autres formes de censure, Gao écrit un essai : *Le Témoignage de la littérature - la recherche du réel* (2001)⁷⁷⁵. Celui-ci est consacré à la définition de la littérature en tant que « témoignage ». Il y attire d'abord l'attention sur l'instrumentalisation que la littérature a subi de la part des idéologies durant le XX^e siècle :

[...], au cours du siècle qui vient de s'écouler, les ingérences et les contraintes que la politique a exercées sur la littérature ont été sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Et les incursions de l'idéologie dans la littérature jamais aussi importantes. Quand on n'a pas fait de la littérature un simple instrument de propagande, on l'a mise au service du combat politique. La révolution littéraire et la littérature révolutionnaire n'ont en rien créé un nouveau monde merveilleux, mais elles ont fait en sorte que la littérature perde sa nature propre, encourage la violence, et recoure même à la violence du langage, pour transformer une sphère de liberté spirituelle en champ de bataille⁷⁷⁶.

Gao a une opinion défavorable concernant la littérature idéologiquement orientée à des fins politiques, qu'il définit dans ce court paragraphe comme étant une « littérature révolutionnaire ». Pendant sa vie en Chine il a fait l'expérience de la soumission de la littérature, du théâtre et de tous les arts plus généralement à la propagande politique. Il avait déjà pris position en ce qui concerne

⁷⁷⁴Gao Xingjian. *Le Tre Vite di un artista: entretien avec Simona Polvani*, Il Tremisse Pistoiese, Pistoia, Periodico quadrimestrale di Cultura della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia S.p.A., 98 / 9, agosto 2009, p. 20. Ma traduction du texte italien original : « In genere il potere non lascia libertà. E senza libertà non c'è arte ».

⁷⁷⁵ Gao Xingjian, « Le Témoignage de la littérature - la recherche du réel », traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, dans *Le Témoignage de la littérature*, Éditions du Seuil, 2004, p. 135-158. Gao a prononcé ce discours à Stockholm devant l'Académie suédoise, en décembre 2001, pour le centenaire du Prix Nobel.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

cette question quelques années auparavant dans l'essai *Ne pas avoir de -isme* (1993)⁷⁷⁷. En se référant notamment à la jeune littérature moderne chinoise, il militait alors pour une littérature libre de tous les «-ismes», qu'ils soient artistiques, politiques, économiques, médiatiques ou relevant de toute catégorisation ou classification dans un courant esthétique déterminé :

Réalisme, romantisme, modernisme ainsi que tous les déterminants que l'on y ajoute, tels que les concepts de « néo », « post », « critique », « révolutionnaire », « social », « national » ou « classe », sont autant de notions qui ont été plaquées sur la littérature chinoise moderne et l'ont étouffée, elle qui ne parvenait déjà pas à surmonter ses faiblesses⁷⁷⁸.

Tandis que dans le paragraphe précédent Gao s'attaque à la « révolution dans l'art », dans ce dernier passage il énumère une liste de noms de courants artistiques, de préfixes et d'adjectifs désignant une qualification, une classification, une politisation de la littérature chinoise moderne. Ce passage se réfère à la littérature chinoise. En réalité Gao refuse l'idéologisation de la littérature en général et notamment de sa création littéraire et artistique.

Pour ce qui relève du politique, malgré les conclusions que nous pourrions tirer de ces textes, il serait erroné de penser que Gao soit contre une littérature abordant des sujets politiques. La question est beaucoup plus complexe. Je tenterai d'éclairer sa position à l'égard du politique en prenant en considérations ses différents écrits. J'aborderai également sa notion de liberté, la situant dans le contexte chinois et européen, afin de montrer son originalité.

4.4. a - Contre une « littérature révolutionnaire »

Comme nous l'avons déjà vu, Gao traite des thématiques politiques dans nombre de ses œuvres. Il faut citer en ce sens les pièces disparues de sa jeunesse, le roman sur la Révolution culturelle écrit durant les années de la Rééducation passées à la campagne, ainsi que, entre autres, la pièce *La Fuite* (1989) ou encore le roman *Le Livre d'un homme seul* (2000) : toutes sont centrées sur des événements politiques.

Gao pourtant distingue le contenu d'un ouvrage de son intention réelle :

⁷⁷⁷ Gao Xingjian, « Ne pas avoir de -isme », traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, dans *Le Témoignage de la littérature*, Éditions du Seuil, 2004, p. 19-38. Gao a prononcé cette communication au colloque « La littérature chinoise des quarante dernières années », organisé par le quotidien *Lianbebao* de Taipei en 1993.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

Cette littérature témoin n'évite évidemment pas la politique, et pourtant la matière des écrits ne vise pas à servir la politique, n'appelle pas à battre le tambour pour telle ou telle tendance, se dresse encore moins sur le char de combat de tel ou tel parti, et dépasse donc ce que l'on appelle la dissidence⁷⁷⁹.

Cette affirmation nous paraît faire échos à la position que Gao exprime dans son essai *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* (*Premier Essai sur l'art du roman moderne*, 1981). La modalité de narration dans le roman moderne se veut neutre et exempte de l'engagement politique ; par conséquent, le choix stylistique utilisé au niveau littéraire n'est pas un indice de la position idéologique de l'auteur. Gao précise pourtant qu'il n'est pas opposé à l'engagement politique de l'écrivain :

Naturellement l'écrivain peut aussi avoir un objectif politique bien défini, et même servir un courant ou un autre et aller jusqu'à adhérer à un parti, ou à telle ou telle faction, mais tout cela est affaire de choix personnel et il ne faut pas qu'il exige des autres qu'ils se mettent à son service. La volonté populaire qui transforme l'engagement politique en impossibilité de désobéir et qui oblige tout citoyen à se soumettre obligatoirement conduit la nation entière à la folie, et c'est chose fréquente sous les dictatures⁷⁸⁰.

Quand Gao refuse que la littérature et la création artistique soient orientées politiquement à quoi se réfère-t-il ? Il se réfère notamment au phénomène particulier des arts asservis à une idéologie politique imposée par le pouvoir. Comme il le souligne, c'est le cas des arts d'état qui deviennent les véhicules de propagande idéologique sous les dictatures. Ce fut ainsi le cas en Chine depuis l'instauration de la République populaire de Chine et surtout à l'époque de la Révolution culturelle, dans le domaine des arts de la scène, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Gao ne donne toutefois pas qu'une définition « en négatif » de la littérature, c'est-à-dire de ce que la littérature ne devrait pas être ou qu'il ne devrait pas se produire dans le domaine de la création littéraire. Le long de ses essais il construit et détaille une vision aussi « en positif » de ce que c'est pour lui ou bien est censée être la littérature. Son essai *La Littérature froide* (1990) peut être considéré comme le premier pilier de sa conception et de ses tentatives définitives de la littérature, du statut de l'auteur et de leur rôle et engagement face à la société. Gao y désigne la littérature en tant que « littérature froide » :

⁷⁷⁹ Gao Xingjian, « Le Témoignage de la littérature - la recherche du réel », *op. cit.*, p. 144.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 145.

Cette littérature qui a recouvré ses valeurs intrinsèques, pourquoi ne pas l'appeler « littérature froide » afin de la différencier de la littérature qui « véhicule la Voie », de celle qui attaque la politique du temps, de celle qui se mêle des affaires de la société et de celle qui quête l'exploit ? Cette littérature froide, n'ayant naturellement aucun intérêt aux yeux des mass media, ne peut attirer l'attention du grand public. Elle n'existe que par le fait que le genre humain est en quête, en dehors de satisfactions matérielles, d'une activité de nature purement spirituelle. Naturellement, cette littérature ne date pas d'aujourd'hui, mais si par le passé elle devait principalement résister au pouvoir politique et à la pression des usages sociaux, aujourd'hui elle doit en plus lutter contre l'invasion des valeurs du marché de la société de consommation, et pour chercher à exister, elle doit d'abord accepter la solitude⁷⁸¹.

Dans sa nature même, la littérature n'a rien à voir avec la politique, c'est une affaire purement individuelle, une observation, une sorte de remémoration d'une certaine expérience, des pensées et des sentiments, l'expression d'un certain état d'esprit, et à la fois la satisfaction de la réflexion⁷⁸².

Cette littérature serait froide au sens de non partisane, étrangère à l'emprise d'une doctrine politique, et perçue en tant que littérature non idéologisée.

Les axiomes de la nécessité de l'indépendance de la littérature par rapport à la politique, du non utilitarisme de la littérature, de la marginalité comme choix de l'artiste et condition essentielle pour une création authentiquement libre, se trouvent tous exprimés dans cet essai.

Comme Gao écrit dans un passage du *Témoignage de la littérature - la recherche du réel*, la littérature est d'abord « une sphère de liberté spirituelle⁷⁸³ ». Il la définit plus loin comme « témoin de l'existence humaine⁷⁸⁴ » et « non utilitariste⁷⁸⁵ » :

Si je dis que la littérature est le témoin de l'existence humaine, personne ici ne me contredira. Et tout le monde conviendra que le critère élémentaire pour déterminer si la littérature est le témoin de l'existence humaine, c'est la présence ou non du réel. Hormis le réel, il n'est rien d'autre à quoi la littérature doit se soumettre, et l'écrivain, dans cette sphère de liberté spirituelle qu'est la littérature, n'obéit qu'à un impératif qui est la recherche du réel. En fait, le réel est toujours le critère du jugement le plus fondamental pour la littérature, dans la mesure où cette littérature, non utilitariste, possède encore une valeur, où elle mérite encore que l'homme souffre pour elle, et où elle vaut encore la peine que l'on continue à écrire⁷⁸⁶.

⁷⁸¹ Gao Xingjian, « La littérature froide », *op. cit.*, p. 40-41.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 39.

⁷⁸³ Gao Xingjian, « Le Témoignage de la littérature - la recherche du réel », *op. cit.*, p. 136.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ *Ibid.*

La littérature et l'art, plus en général, pour Gao sont « non utilitaristes ». Elles n'accomplissent pas une fonction matérielle à proprement parler. La querelle sur l'utilité de l'art est antique. S'il est aisé peut-être pour l'artiste de trouver dans sa pratique artistique son utilité, il est moins évident, malgré les apparences, de définir quelle est sa fonction et donc son utilité dans le cadre social. Cela dépend du système de pensée et de l'organisation politique et culturelle de la société dans laquelle elle s'inscrit. « Utilitariste » qui peut renvoyer à l'utilitarisme en tant que courant philosophique, semble en ce sens l'indice d'une fonction matérielle que l'art serait censé avoir par rapport à la société. C'est ce qu'il advient quand l'art est créé en tant qu'instrument de propagande pour le bien-être ou l'intérêt supérieur de la société ou bien, dans un système capitaliste libérale, elle est asservie aux lois du marché.

Le spectre dans lequel Gao conçoit « utilitariste » est en ce sens très large. Bien qu'il reconnaisse cette qualité de la littérature déjà dans ses textes théoriques du début des années 1990, il développe cette notion davantage encore dans son récent essai *La littérature et les arts non utilitaires* (2011)⁷⁸⁷. En effet il précise cette notion en lien avec les nouvelles conditions socio-politiques et économiques actuelles en Occident et en Orient. La littérature et l'art non utilitaires sont indépendants vis-à-vis des idéologies politiques, comme vis-à-vis de l'économie du marché et de la consommation culturelle. Bien que non utilitariste, cette littérature – et par extension l'art en général – ne sont néanmoins pas exempts d'une fonction et d'une finalité. Ils sont témoins de l'existence humaine. La littérature, pour l'auteur, a ainsi comme seule finalité d'être le témoignage des conditions de l'être humain et elle a pour vocation la recherche du réel.

S'intéresser au réel signifie pour l'écrivain se transformer en « observateur de la société et de la nature humaine⁷⁸⁸ ». En ce sens, il est également un témoin du réel, avec lequel il pourra entrer en résonance. L'écrivain sera en mesure de rendre compte de ce réel à partir de la connaissance fondée sur l'expérience de ses sensations, de ses perceptions, de ses souvenirs, de son imagination. La littérature est alors une œuvre insufflée de la conscience que l'artiste a mûrie à partir de cette expérience sensible. Gao la désigne ainsi : « [...], la littérature est une perception éveillée et consciente de l'individu : en partant de sa propre conscience, l'écrivain observe le monde, examine son moi et essaie de pénétrer cette conscience lucide jusque dans son œuvre⁷⁸⁹ ».

⁷⁸⁷ Gao Xingjian, « La littérature et les arts non utilitaires », dans *L'art d'un homme libre*, traduit du chinois et préfacé par Noël Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 47-51. Il s'agit d'une conférence prononcée à l'Université Hanyang, à Séoul (Corée du Sud) en 2011.

⁷⁸⁸ Gao Xingjian, « Idéologie et littérature », traduit du chinois par Noël Dutrait, dans *De la création*, op. cit., p. 284.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 288.

4.4. b - Au-delà de la politique

À partir de différents fragments nous pouvons cerner l'approche de la littérature mise en œuvre par Gao. Certains traits sont perceptibles. D'une part on peut saisir la littérature en tant que « sphère de liberté », comme espace d'émancipation et d'expression individuel. Elle est aussi une « perception éveillée et consciente de l'individu ». D'autre part elle a la fonction d'être « témoin du réel ». Elle est aussi le seul véritable luxe que l'individu peut s'accorder. Grâce à toutes ces caractéristiques elle paraît occuper une place à part dans la société. Elle se situe à la fois à l'intérieur de la société et à sa marge. La littérature et son auteur, l'art et l'artiste sont entièrement et profondément impliqués et imbriqués dans le réel, la substance et l'apparence des choses, le flux de la vie, pour en avoir une expérience sensible. Mais ils se situent également dans une position périphérique, à l'écart. Cette position est la seule condition qui permet à l'écrivain d'acquérir la distance nécessaire pour observer et pouvoir relater, comme un témoin, sur le réel.

Dans sa fonction de témoignage du réel et des réalités humaines, la littérature prônée par Gao et que lui-même pratique, s'intéresse aux événements politiques et historiques, au même titre qu'à l'univers intime des individus. Dans ses œuvres, les événements sont observés et restitués dans leurs dynamiques factuelles et à l'échelle de l'« individu réel et concret », de l'« individu fragile », sans jugement préconstitué. Cet individu n'est pas seulement l'individu de la société que Gao observe. Il est aussi Gao lui-même en tant qu'homme et artiste. « Pour moi » – écrit Gao – « la nature même de la littérature est d'être écrite par un individu faible, un écrivain seul au monde, qui s'exprime par sa voix propre face à la société⁷⁹⁰ ». Et c'est justement pour cela, grâce à sa prise de conscience de la fragilité dont il fait l'expérience, qu'il peut reconnaître la fragilité des autres individus.

S'intéressant à l'individu, à la complexité de son esprit et de son univers intime, Gao est conscient de ce que les événements politiques affectent l'existence de chacun. L'individu n'est pas étranger à la société. Il s'inscrit dans la société qui à son tour a un impact sur lui. Pourtant, si la société est bien évidemment constituée d'individus, elle est aussi perçue comme une entité à part. Parfois ou souvent hostile, elle entrave les individus.

Face à celle-ci, l'individu se trouve souvent dans une position de soumission : soumis aux intérêts des centres de pouvoir qui occupent le sommet de la société en dictant leurs règles et en les

⁷⁹⁰ Gao Xingjian, « Ne pas avoir de -isme », *op. cit.*, p. 24.

imposant aux individus. La société façonne ainsi la réalité, et souvent, pour l'individu, il s'agit d'une réalité inconfortable, envers laquelle il est impuissant.

Aux vues de ces principes précédemment développés, nous pouvons en conclure que pour Gao si la littérature s'intéresse à l'individu, elle s'intéresse par conséquent également à la société dans laquelle elle s'inscrit. L'individu peut prendre conscience de l'aliénation mise en place par la société. Se trouvant désemparé et sceptique, il peut tenter de fuir la société même. C'est le cas, par exemple, du personnage de « L'homme », de l'intellectuel, dans la pièce *La Fuite* (1989). Ce personnage fuit la société dont il fait partie car celle-ci est reconnue comme violente, oppressive, idéologisée.

Dans les courtes répliques suivantes, tirées des deux parties différentes de la pièce, ce personnage oppose la fuite, en tant qu'extrême stratégie de survie, à la violence d'un état qui pousse les citoyens à l'autodestruction et au massacre :

L'homme : C'est en effet notre destinée : la tienne, la mienne et la sienne. La destinée de l'homme est de fuir⁷⁹¹.

L'homme : Un individualiste ? Un nihiliste ? Je ne suis aucun "iste", et je n'ai pas besoin de croire en un "isme", quelconque. Je suis un être vivant, qui ne peut supporter d'être massacré...ou poussé au suicide⁷⁹².

Le personnage de « L'homme », auquel on peut identifier Gao, fuit la société car cette société ne permet pas à l'individu d'être libre.

4.4. c - Littérature et liberté

Fuir une société pour une autre, aussi démocratique qu'elle soit, n'est pas pour Gao une solution définitive à la quête de liberté. La société, quel que soit son régime politique et économique, est perçue en tant qu'obstacle à la liberté. Celle-ci se trouve toujours opprimée et remise en question, dans ses fondements mêmes.

⁷⁹¹ Gao Xingjian, « La fuite », dans *Gao Xingjian. Théâtre 1. La fuite, Au bord de la vie, Le Somnambule, Quatre quatuors pour un week-end*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2000, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 29.

Dans son essai *Littérature et liberté* (2011) Gao considère que « [...] l'idéologie de la période contemporaine pas plus que le pouvoir politique n'ont apporté de liberté à l'homme⁷⁹³ ». Parce que, avant toute liberté de faire, se trouve la liberté de pensée. Gao l'exprime ainsi :

Dans la société moderne du vingtième siècle, le totalitarisme et l'idéologie tout particulièrement ont non seulement entravé les actions des hommes, mais aussi leur pensée. En plus de la suppression de la liberté de parole pour l'ensemble de la population, la pensée de chaque individu a été contrôlée par le politiquement correct créé par toutes sortes de pouvoirs politiques et d'idéologies officielles⁷⁹⁴.

La liberté n'a jamais été un droit accordé à la naissance et personne ne peut en gratifier autrui. L'humanisme de l'époque des Lumières considère la liberté comme un droit naturel inné, mais c'est une sorte d'appel à un idéal. Le libéralisme moderne qui provient de l'humanisme a pris comme bannière la défense de la liberté et des droits de l'homme, mais c'est aussi une sorte d'idéologie, ce n'est en rien une condition réelle d'existence de la modernité. Pour être obtenue, cette liberté doit toujours être conquise par les hommes eux-mêmes, elle ne peut pas être conférée gratuitement même dans les sociétés qui ont un système politique démocratique, et ce, tout particulièrement en ce qui concerne la liberté de pensée. Face aux lois du marché et du profit actuelles, la liberté et les droits de l'homme deviennent souvent des mots creux⁷⁹⁵.

Cette liberté de pensée est dynamitée par tous les -ismes, le « politiquement correct » aussi bien que par les classifications de courants politiques et artistiques, qui tentent de l'étouffer ou au moins de la contrôler. Il s'agit donc de faire face, d'une part à des systèmes où cette liberté est supprimée ; d'autre part à d'autres régimes, comme les systèmes démocratiques, où cette même liberté semble plus apparente que réelle. Sur le front de la conquête de la liberté et des droits de l'Homme, rien ne paraît acquis. Même l'humanisme des philosophes des Lumières et des droits de l'Homme n'assurent pas la garantie d'une véritable liberté pour l'individu. Le scepticisme de Gao paraît en ce sens totalisant : Gao dénonce l'écart existant entre le cadre législatif et son application pratique, c'est-à-dire entre la situation de droit, dans le sens spécifique d'« avoir (des) droits » et les innombrables cas où ces mêmes droits ne restent que « lettre morte ».

Dans nos sociétés contemporaines, pour Gao la liberté ne peut relever que d'un choix personnel, résultant de la conscience de la nécessité de cette liberté :

⁷⁹³ Gao Xingjian, « Littérature et liberté », dans *De la création*, op. cit., p. 297.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 296.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 298.

La vraie question se ramène finalement à une décision personnelle : choisir entre la liberté et le profit. Et le choix de la liberté a pour préalable la prise de conscience de la nécessité de cette liberté ; la reconnaissance de la liberté découle d'abord de cela. À partir de là, la liberté est un défi de la conscience de l'homme lancé à l'existence. Il ne peut y avoir de résistance et de prise de conscience de la nécessité absolue de la liberté que si la vie individuelle cherche à se reconnaître elle-même c'est-à-dire à reconnaître le sens de la vie⁷⁹⁶.

D'ailleurs, la liberté, comme Gao vient de la formuler dans le passage précédent, n'est pas une fin en elle-même, mais plutôt un état de l'être qui se configure à partir du moment où l'individu, au-delà des projets sociétaux, reconnaît un sens à la vie et entame cette recherche de sens. La recherche de cette liberté est à la fois ontologique et phénoménologique : elle s'appuie sur les expériences existentielles autant sensibles qu'intellectuelles, celles-ci se constituant comme des dimensions et des paysages nouveaux.

Dans ce contexte de libertés parcellaires et partielles, malgré le scepticisme concernant l'emprise que l'individu peut avoir sur la société, Gao reconnaît dans le domaine de l'esprit et de la création artistique un espace où la liberté de pensée est possible :

Il y a ce que l'homme peut faire et ce qu'il ne peut pas faire, et si l'homme ne peut aller à l'encontre de son destin, il peut néanmoins, grâce à l'esthétique, transformer en une œuvre artistique ou littéraire son expérience et ses sentiments pour les transmettre aux générations suivantes, dépassant ainsi les difficultés de l'existence et aussi les époques. C'est pourquoi, ce n'est que dans le domaine de l'esprit pur que l'homme peut connaître une liberté absolue. La littérature ne peut obtenir son indépendance totale qu'en se débarrassant de son aspect utilitaire ; la littérature qui s'est libérée de l'utilitarisme et des lois du marché est la seule qui retourne à ses intentions premières⁷⁹⁷.

En ce sens la littérature et l'art non utilitaires sont « une sphère de liberté spirituelle », car elles constituent avant tout un rempart contre les ingérences du pouvoir et les tentatives de la société de contrôler l'individu-artiste dans sa liberté de pensée et d'expression.

Cette forme de littérature et d'art se constituent en espace – en monde – où l'artiste, s'affranchissant des contraintes de la société, exerce sa liberté de pensée au sens le plus large possible, en tant que pouvoir d'imaginer et de réfléchir. Il existe ici une dimension de *poiesis* de l'imagination, en mesure d'affecter la réalité et d'en créer des nouvelles. C'est le mécanisme à l'œuvre dans son écriture clandestine de jeunesse.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 299.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 300.

La littérature en tant qu'espace de liberté de pensée se constitue comme moyen de connaissance du monde, ce qui pour Gao rend la littérature nécessaire :

Pour ma part, j'estime que personne n'a la possibilité de transformer ce monde et la nature humaine, en revanche chacun peut essayer de les connaître, et c'est précisément la fonction de la littérature, fonction qui dépasse la simple description du réel. C'est pourquoi, bien que ce genre de littérature ait autant de difficultés pour exister que ceux qui s'y consacrent, elle répond à une nécessité⁷⁹⁸.

Si l'artiste trouve dans la dimension esthétique de la création artistique son espace d'exercice de la liberté de pensée, cet espace ne lui est pas réservé. Ce même espace peut se constituer en lieu d'expérience de liberté pour le lecteur aussi, ainsi que pour le spectateur, c'est-à-dire pour tous ceux qui partageront l'œuvre artistique. Celle-ci peut s'accomplir seulement dans la rencontre avec autrui :

La littérature, quant à elle, est une sorte de stimulant, qui réveille la conscience des hommes, les pousse à réfléchir en profondeur, les aide à observer les figures les plus variées des mondes infinis et les incite à examiner l'obscurité qu'ils ont au fond d'eux-mêmes⁷⁹⁹.

La jouissance de cette liberté de pensée donne sens à la création littéraire et artistique en lui permettant d'explorer et de connaître l'être humain face au « chaos » qui l'agite et qui agit sur lui. Ces vers tirés du long poème, *Esprit errant pensée méditative* (2016) en sont un témoignage.

passer du doute au défi
implique de nouveau
de se réconcilier avec le monde
de vivre avec les autres
la voie de la vie
ne peut être autrement que cela⁸⁰⁰

toi

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 304.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 305.

⁸⁰⁰ Gao Xingjian, *Esprit errant pensée méditative*, traduit du chinois par Noël Dutrait, Paris, Caractères, 2016, p. 85.

une conscience
claire et lumineuse
quand je suis en plein chaos
en un clin d'œil
tu me quittes
toi
si on te dit de venir tu viens
si on te dit de partir tu pars
sans ambiguïté
sans hésitation
toi
si tu dis qu'il y a il y a
si tu dis qu'il n'y a pas il n'y a pas
tu es au-delà de la brièveté de la vie
toi
tu ne connais ni vie ni mort
ni naissance ni disparition

toi
une lumière invisible
un son inaudible
proche ou lointain
tout près de l'infini

tu es éternel
tandis que je
n'est qu'un visiteur de passage⁸⁰¹.

4.4. d - Le concept de liberté, de l'Occident à la Chine

Le sujet de la liberté est capital dans la pensée et l'œuvre de Gao, qui la questionne sans cesse par rapport à l'existence humaine et à la création littéraire et artistique. Pour Gao c'est dans la

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 95.

littérature et dans l'art non utilitaristes que l'artiste peut trouver son espace de liberté authentique, inconditionnelle, à l'abri des contraintes idéologiques de la société et de ses pouvoirs.

Dans la trajectoire existentielle et artistique tracée par Gao, la liberté a été une conquête spirituelle avant que matérielle. Elle est un chemin que l'artiste a su se frayer en dépit des conditions politiques et sociales auxquelles il a dû faire face en Chine jusqu'à son départ en exil. Ces conditions ne permettaient même pas la possibilité de penser la liberté individuelle, qui d'ailleurs, était une notion d'une certaine façon étrangère à la pensée chinoise, même avant l'avènement du maoïsme. Elle a été introduite grâce à la rencontre avec la pensée occidentale.

Il nous paraît alors intéressant de retracer certaines étapes de la parution en Chine de la notion de la liberté et de vérifier s'il existe une notion chinoise qu'on peut rapprocher de celle-ci. Le projet est de déduire comment Gao se l'est appropriée et de déterminer la portée et l'agissement performatif que cette notion acquiert pour Gao.

La complexité de cette notion chez Gao en est révélée si on prend en compte à la fois la terminologie utilisée dans ses essais, les racines philosophiques de ce concept en Chine et les partis pris de l'auteur. Tous ces éléments participent à l'émergence d'une performativité dans l'écriture de la première période de création autant dans ses pièces que dans ses romans.

Si on prend en compte la terminologie utilisée, nous pouvons nous référer à l'analyse que Simona Gallo consacre à l'essai de Gao *Littérature et Liberté*. Celle-ci dans une perspective bakhtinienne répertorie les différents termes chinois employés par Gao pour désigner « liberté » (*ziyou*), « libre arbitre » (*ziyou yizhi*), « liberté de pensée » (*sixiang de ziyou*), « liberté d'opinion et d'expression » (*yanlun de ziyou*), et « liberté de choix » (*xuanze de ziyou*)⁸⁰².

En ce qui concerne le niveau linguistique, elle adopte la perspective d'Anne Cheng, en soulignant que « nous nous trouvons en présence d'un appareil lexical originellement non chinois, composé de calques sémantiques de dérivation occidentale. Du point de vue sémantique, on remarque la présence de concepts qui renvoient aux fondements de l'idéologie libérale d'inspiration française⁸⁰³ ».

⁸⁰² Simona Gallo, *Una lettura "bachtiniana" dell'opera critica di Gao Xingjian*, *Lingue Culture Mediazioni/Langages Cultures Mediation* – 3 (2016) 1, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/article/view/982/828> (consulté le 9 mars 2019), p. 69.

⁸⁰³ *Ibid.* Ma traduction du texte italien original : « [...] da una prospettiva linguistica, come rimarcava Anne Cheng, possiamo affermare di trovarci di fronte ad un apparato lessicale originariamente non cinese, composto di calchi

Les termes et les notions employés par Gao sont des acquisitions récentes de la pensée chinoise, résultant de la rencontre à la fin du XIX^e siècle de celle-ci avec la pensée occidentale. La notion de « liberté » en tant qu'autonomie de l'individu, possibilité et droit à sa propre auto-détermination, comme elle est conçue dans la pensée occidentale, était en effet étrangère à la pensée chinoise. Comme il ressort des études consacrées à la notion de liberté en Chine par Anne Cheng, cette notion était en réalité étrangère à la pensée chinoise⁸⁰⁴. Dans la pensée chinoise antique, l'idée de liberté étant assimilable à celle de nécessité.

Simona Gallo relève cette incongruité en la rattachant à la philosophie taoïste, et notamment à Zhuangzi. Selon ce philosophe taoïste : « le plein respect de la spontanéité de la nature, le *ziran* [...], assure une sorte de liberté individuelle totale [...]. La liberté, traditionnellement, n'est pas comprise comme exercice du libre arbitre de l'individu, mais comme "accord parfait avec l'ordre des choses" ⁸⁰⁵».

Cette notion a fait sa première entrée en Chine tout à la fin du XIX^e siècle, à travers la traduction réalisée par le lettré confucéen (pro-occidental) Yan Fu (1855-1921) de l'œuvre *On liberty* (1898) de John Stuart Mill, suivie par celle de *System of Logic* (1900) du même auteur, et approfondie par les traductions suivantes de *L'esprit de Lois* (1900-1905) de Montesquieu et de *A History of Politics* (1903) de Edward Jenks⁸⁰⁶.

Ce sont les dernières années de l'empire Qing, qui sera renversé en 1911. La Chine est traversée par une crise profonde. L'écart avec l'Occident sur le plan économique et socio-politique est manifeste. La Chine se présente comme un pays pauvre, fondé sur une structure politique féodale. Elle demeure encore à l'état préindustriel. Un processus de modernisation et d'industrialisation paraît s'imposer. À la fin du XIX^e siècle, entre 1880 et 1890, des lettrés confucéens pro-occidentaux tels que Yan Fu lui-même, Wang Tao (1828-1897) et Tan Sitong (1865-1898) soutiennent que les institutions démocratiques ont rendu les nations de l'Occident riches et fortes parce qu'à travers ces mêmes institutions chaque individu est rendu responsable du bien-être de la nation⁸⁰⁷.

semantici di derivazione occidentale. Dal punto di vista semantico, notiamo la presenza di concetti che rimandano ai fondamenti dell'ideologia liberale di ispirazione francese ».

⁸⁰⁴ Anne Cheng, « La ricezione del concetto di libertà in Cina », *Antiquorum philosophia : An International Journal* 6: 11-18, cité par Simona Gallo, *Una lettura "bachtiniana" dell'opera critica di Gao Xingjian*, op. cit., p. 68.

⁸⁰⁵ Simona Gallo, *Una lettura "bachtiniana" dell'opera critica di Gao Xingjian*, op. cit., p. 68. Ma traduction du texte italien original : « il pieno rispetto della spontaneità della natura, il *ziran* [...], garantisce una sorta di libertà individuale totale [...]. La libertà, tradizionalmente, non è intesa quale esercizio del libero arbitrio del singolo, ma come "accordo perfetto con l'ordine delle cose" ».

⁸⁰⁶ Mabel Lee, *Personal Freedom in the Twentieth Century China : Reclaiming the Self in Yang Lian's Yi and Gao Xingjian's Lingshan*, Sydney Studies in Society and Culture, 1997, p. 146.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

Dans une série d'essais en 1894 Yan Fu affirme que les examens de la fonction publique chinoise depuis la dynastie Song (960-1279) sont la cause de l'impuissance des lettrés face à l'accès possible mais incertain à un poste dans la bureaucratie⁸⁰⁸. Ce système d'examens, selon Yan Fu, a affaibli les lettrés en intelligence, corrompu leur mœurs et les a réduits à mener une existence de parasites dans la société⁸⁰⁹. Il s'agit d'un système qui ne peut promouvoir l'autonomie individuelle. Au contraire il exerce un contrôle insidieux sur les élites politiques ainsi que sur les couches les plus démunies de la population. Il rend les sujets « esclaves », comme nous pouvons lire dans cette fine analyse de Mabel Lee :

Alors que les peuples de l'Occident étaient leurs propres maîtres, ceux de la Chine étaient des esclaves. Peut-on attendre des esclaves qu'ils repoussent les nations gouvernées par des maîtres ? Selon Yan Fu, c'est le manque de liberté en Chine qui a empêché le développement de la science et de la technologie : la liberté personnelle était redoutée par les sages de la Chine alors que toutes les lois occidentales visaient à préserver la liberté personnelle⁸¹⁰.

Tan Sitong, dans son essai *La Théorie de Ren (Renxue, An Exposition of Benevolence, 1898)*⁸¹¹ propose une réforme radicale du système politique impérial. Cette réforme envisagée est basée sur un principe d'égalité entre les hommes. Il accuse les gouverneurs chinois d'exercer leur autorité en gardant les masses dans l'ignorance et en oppressant le peuple. Il conteste aussi la corruption progressive que la pensée originelle de Confucius et sa transmission ont subi au cours des siècles, pour ne devenir qu'un instrument de préservation du pouvoir de la classe gouvernante⁸¹². Dans ce contexte de critique des fondements despotiques du système du pouvoir impérial et de sa confrontation avec les puissances impérialistes de l'Occident, l'exigence d'une réforme profonde du système politique et de ses valeurs se profile.

À cause de la nécessité de modernisation sur le plan économique et technologique s'ouvre ainsi en Chine un débat réformiste concernant le rôle de l'individu dans la société chinoise notamment par rapport à la définition de sa sphère de liberté. Une nouvelle pensée chinoise sur l'individu et sa

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ *Ibid.* p. 136. Ma traduction du texte anglais original : « Whereas the people of the West were their own masters those in China were slaves. Could slaves be expected to fend off nations governed by masters ? In Yan Fu's view it was the lack of freedom in China which had prevented the development of science and technology in China : personal freedom was feared by the sages of China whereas the West all laws were aimed at the preservation of personal freedom ».

⁸¹¹ Tan Sitong, *La Théorie de Ren*, Pékin, Maison d'édition de Huaxia, 2002.

⁸¹² Mabel Lee, *Personal Freedom in the Twentieth Century China : Reclaiming the Self in Yang Lian's Yi and Gao Xingjian's Lingshan op. cit.*, p. 136-137.

liberté surgit, nourrie par les traductions de certains ouvrages occidentaux. La contribution la plus décisive à la mise en marche de ce débat et à la reformulation de la place de l'individu au sein de la société chinoise, provient de la rencontre avec la pensée anarchiste occidentale, comme le souligne Mabel Lee :

Au début du XX^e siècle, la pensée anarchiste occidentale a fourni aux intellectuels chinois le vocabulaire et le cadre conceptuel d'une philosophie politique et sociale dynamique qui affirmait de manière constante que l'individu était l'unité la plus importante et la plus fondamentale de la société. À travers les publications d'anarchistes chinois regroupés à Tokyo et à Paris, l'anarchisme a été établi en tant que partie cruciale de la pensée et de l'action radicales chinoises et en tant que voix intégrante et puissante du discours révolutionnaire⁸¹³.

Des intellectuels chinois basés à Tokyo et au Japon, entrés en contact avec la pensée anarchiste occidentale née à la fin du XIX^e, favorisent la diffusion en Chine continentale d'une nouvelle pensée anarchiste. Voulant refonder les rapports de force entre l'individu et le gouvernement, elle s'envisage comme une pensée révolutionnaire, impliquant d'une part une transformation radicale dans la *forma mentis* du peuple chinois, et d'autre part des actions visant à la subversion de l'ordre établi. Mabel Lee évoque dans ce passage les caractères principaux de ce processus :

L'accent anarchiste mis sur les préoccupations individuelles et sociales, le dénigrement de toutes les traditions et institutions passées et actuelles, exigeaient la transformation de la psyché chinoise à travers le processus d'éducation anarchiste : en d'autres termes, la révolution culturelle. Le pouvoir et l'autorité, incarnés par le gouvernement, ont entraîné les distorsions de l'instinct primitif d'aide mutuelle dans l'homme social. La convoitise du pouvoir avait provoqué cette distorsion par la contrainte des sanctions et l'encouragement des récompenses (argent, statut, honneurs et renommée). Dans la quête anarchiste chinoise d'une forme d'existence humaine plus noble et plus significative, les classes sociales et la soif de pouvoir ont été isolées en tant que sources principales de la moralité hypocrite contagieuse qui sévit dans la société humaine⁸¹⁴.

⁸¹³ *Ibid*, p. 137. Ma traduction du texte anglais original : « By the early years of the twentieth century Western anarchist thinking was to provide Chinese intellectuals with the vocabulary and conceptual framework for a dynamic political and social philosophy which consistently argued that the individual was the most important and basic unit of society. Through the publications of Chinese anarchists grouped in Tokyo and Paris, anarchism was established as a crucial part of Chinese radical thinking and action, and as an integral and powerful voice in revolutionary discourse ».

⁸¹⁴ *Ibid*. Ma traduction du texte anglais original : « The anarchist emphasis on the individual and social concerns, the denigration of all existing past and present traditions and institutions, demanded the transformation of the Chinese psyche through the process of anarchist education: in other words, cultural revolution. Power and authority, epitomised by the government, has resulted in the distortions of the primitive instinct of mutual help in social man. The lust for power had brought about this distortion through the coercion of punishments and the inducement of rewards (money, status, honours and fame). In the Chinese anarchist search for a more noble and meaningful form of human existence,

La manifestation plus éclatante de l'anarchisme chinois se réalise dans le Mouvement de la Nouvelle Culture pendant la période dite du Mouvement du 4 Mai, entre 1915 et 1919⁸¹⁵.

À partir du 1915 le jeune intellectuel Chen Duxiu (1879-1942) lance la revue *Nouvelle Jeunesse*, où il se fait porteur de positions en rupture avec la tradition. Il critique le confucianisme, appelle aux valeurs de la jeunesse, soutient l'espéranto⁸¹⁶. Ces critiques et revendications convergeront ensuite dans le Mouvement du 4 Mai. Il est mené par des étudiants et intellectuels initialement pour protester contre les décisions prises lors de la Conférence de la Paix réunie à Paris en 1919, qui assigne au Japon des territoires chinois détenus par l'Allemagne. Ce mouvement nationaliste contre les puissances impériales occidentales et le Japon, est porteur d'instances réformistes bien plus larges et radicales. Sous la conduite de jeunes intellectuels progressistes, les étudiants, réunis devant la porte de la place Tien'anmen, dénoncent aussi « le poids des traditions, le pouvoir des mandarins et l'oppression des femmes. Ils sont favorables à la modernité et aux sciences nouvelles. Ils veulent également que le Beihua, langue chinoise moderne, remplace le chinois littéraire comme langue officielle et langue de l'enseignement⁸¹⁷ ».

Les protestations de plus en plus importantes des jeunes étudiants déclenchent une vague de réaction nationaliste dans tout le pays, avec des boycotts et des grèves, qui ont comme conséquence de bloquer au niveau économique tout le pays. Après une tentative de répression du mouvement de la part du gouvernement, à cause de l'ampleur qu'il a acquise, celui-ci se refuse de signer le Traité de Versailles⁸¹⁸.

Suite à cet événement, deux phénomènes majeurs caractérisent l'évolution de la pensée anarchiste en Chine. D'une part, différents intellectuels anarchistes qui avaient animé le Mouvement du 4 Mai et de la Nouvelle Culture, entre autres Chen Duxiu lui-même, s'unissent au mouvement communiste chinois, et ensuite au Parti communiste chinois, fondé en 1921, permettant ainsi à la pensée anarchiste de pénétrer dans le mouvement communiste, qui en adopta certaines idées et stratégies

social classes and the lust for power were isolated as the main sources of the contagious hypocritical morality rampant in human society ».

⁸¹⁵ Pour un aperçu sur la Révolution Littéraire de 1917 à 1927 : Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco, Jürgen Domes [dirs.], *La Chine au XX^e siècle, d'une révolution à l'autre, 1895-1949, op. cit.*, p. 362-372.

⁸¹⁶ « Le Mouvement du 4 mai a été mené par des étudiants et intellectuels afin de protester contre les décisions prises lors de la Conférence de la Paix réunie à Paris. [...] Dès 1915, un jeune intellectuel Chen Duxiu (1879-1942) lance la revue *Nouvelle Jeunesse* qui contient diverses prises de position en rupture avec la tradition : critique du confucianisme, appel aux valeurs de la jeunesse, soutien à l'espéranto, etc. Le mouvement du 4 mai est associé à la mouvance de 1915 à 1921, sous le nom de Mouvement de la Nouvelle culture ». [« Mouvement du 4 mai 1919 : un tournant historique et culturel », *Chine Magazine*, July 22, 2018, <https://www.chine-magazine.com/mouvement-du-4-mai-1919-un-tournant-historique-et-culturel/> (consulté le 22 avril 2019)].

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*

de combat. D'autre part, de façon cohérente avec le principe de l'anarchisme même qui refuse toute appartenance politique notamment à un parti, beaucoup de jeunes, fascinés par l'anarchisme et impliqués dans le Mouvement du 4 Mai, s'abstiennent d'un engagement direct dans la nouvelle vie politique qui se profile avec le Parti communiste.

À partir du 1919 la pensée anarchiste connaît en tout cas une diffusion considérable, comme le souligne Mabel Lee :

[...] l'immense volume de littérature anarchiste disponible à l'époque en traduction chinoise et l'écriture des anarchistes chinois eux-mêmes apparaissent régulièrement dans les publications grand public dès 1919, indiquant que certains éléments de l'idéal anarchiste ont été largement acceptés en Chine. Les œuvres de Kropotkine, Bakounine, Goldman, Tolstoï, Grave, Reclus, Louis Blanc et Malatesta étaient disponibles en chinois à l'époque et certaines éditions ont été tirées à cinq mille exemplaires⁸¹⁹.

Grâce à la traduction des écrits occidentaux et à la publication des écrits d'anarchistes chinois, certains idéaux anarchistes, notamment ceux qui exaltent la liberté et l'autonomie de l'individu et l'affirmation du « moi », sont intériorisés par la génération de plus jeunes intellectuels en général, et non seulement par ceux qui ont adhéré à la philosophie anarchiste en tant que philosophie sociale totalisante. Comme le souligne Mabel Lee, pour ces intellectuels, « ces éléments étaient familiers et trouvaient des résonances dans la culture traditionnelle, en particulier dans la philosophie de *Zhuangzi* ainsi que dans la littérature influencée par cette œuvre⁸²⁰ ».

Quand, pendant les années vingt du XX^e siècle, en Occident, la prise du mouvement anarchiste commence à fléchir, la jeune génération d'intellectuels chinois finit par ne plus reconnaître leurs sources anarchistes. Toutefois, désormais « le travail des anarchistes avait préparé les esprits de la jeunesse chinoise à embrasser passionnément le discours de Nietzsche "Dieu est mort !", qui résumait de manière concise ses aspirations à la liberté personnelle en mettant fin d'un coup à toutes les autorités extérieures à l'individu⁸²¹ ».

⁸¹⁹ Mabel Lee, *Personal Freedom in the Twentieth Century China : Reclaiming the Self in Yang Lian's Yi and Gao Xingjian's Lingshan*, *op.cit.*, p. 137-138. Ma traduction du texte anglais original : « [...] the immense amounts of anarchist literature available in Chinese translation at the time together with the writings of Chinese anarchists themselves appeared regularly in mainstream publications by 1919, indicating that certain elements of the anarchist ideal had become widely accepted in China. The works of Kropotkin, Bakunin, Goldman, Tolstoy, Grave, Reclus, Louis Blanc, and Malatesta were available in Chinese at the time and some editions ran to five thousand copies ».

⁸²⁰ *Ibid*, p. 138. Ma traduction du texte original anglais : « These elements were familiar and found resonances in the traditional culture, particularly in the philosophy of the *Zhuangzi* as well as in the literature influenced by that work ».

⁸²¹ *Ibid*, p. 138. Ma traduction du texte anglais original : « the work of the anarchists had prepared the minds of Chinese youth so that they passionately embraced Nietzsche's pronouncement "God is dead !" which concisely summed up their aspirations for personal freedom by ending with one stroke all authority external to the individual self ».

4.4. f - Nouvelle littérature du moi

Les principes de l'anarchisme contribuent à créer aussi une nouvelle littérature en Chine.

Au début du XX^e siècle, les écrivains commencent à s'intéresser aux avant-gardes littéraires. Parmi les éléments les plus marquants de cette nouvelle littérature, figurent des innovations linguistiques et thématiques. Comme il avait été prôné par les intellectuels du Mouvement du 4 Mai, cette nouvelle littérature avait enfin adopté une langue chinoise vernaculaire à la place de celle classique. Elle abordait des sujets axés sur le présent et se montrait réceptive aux littératures des différentes cultures du monde.

Un travail imposant de traduction en chinois de différents chefs-d'œuvre occidentaux réalisé au début du XX^e siècle avait en effet permis la diffusion de ces œuvres parmi les intellectuels chinois. D'ailleurs, beaucoup de chinois qui avaient étudié dans différents pays à l'étranger – tels que Japon, France, Allemagne, Angleterre et États-Unis – avaient pu découvrir directement ces œuvres en langue originale ou traduites en japonais⁸²². Le caractère le plus saisissant introduit par cette nouvelle littérature est représenté par le changement de considération que cette nouvelle génération d'écrivains accordait à l'acte de création littéraire. D'une part la littérature se reconnaissait en tant qu'expression du moi, et notamment d'un « moi » libre ; d'autre part elle revendiquait sa valeur intrinsèque et son droit à exister comme acte esthétique et culturel.

4.4. g - Répression du moi : le moi asservi à l'idéologie d'état

Mais dès le début du XX^e siècle, une nouvelle vague patriotique se manifeste, contrastant avec la valorisation de l'individu et de la subjectivité.

La nécessité d'abord de faire face aux puissances impérialistes occidentales avec la question du traité de Versailles en 1919 qui fait déclencher le Mouvement du 4 Mai, puis l'invasion japonaise en 1937, suivie par la guerre sino-japonaise (1937-1945), remettent en question les fondements sur lesquels la nouvelle pensée et la nouvelle littérature de l'individu et du « moi » reposent.

Suite à la victoire du Parti communiste sur le Guomindang, la République populaire de Chine est créée en 1949. Dans l'idéologie communiste, la notion de l'individu est remise en question, en faveur de celles de masse et de peuple. La littérature, désormais consacrée au réalisme et à l'état,

⁸²² *Ibid*, note 16, p. 151.

ne trouve sa raison d'être que dans la propagande. Elle n'est plus qu'un simple instrument pour contribuer à éduquer les masses aux valeurs du Parti communiste selon la vision que d'ailleurs Mao avait déjà clairement exprimée dans son discours sur le rôle de la littérature et des arts prononcé à Yan'an en 1942⁸²³. « L'instrumentalisation des arts et lettres devenait un dogme qui ne serait plus remis en cause jusqu'à la fin des années 1970. [...] En 1949, après la victoire du Parti communiste sur le Guomindang, la plupart des écrivains se rallièrent au nouveau régime, considérant comme extrêmement noble et exaltant le slogan "Servir le peuple"⁸²⁴ », souligne Noël Dutrait.

Un contrôle strict de la pensée ainsi que des actions des individus est assuré à la fois à travers la machine d'une propagande agressive et d'un mécanisme puissant de punition et de récompense. Cette ligne répressive atteint son acmé pendant la Révolution culturelle (1966-1976) durant laquelle on assiste « au dénigrement total de l'individu (et de son moi) dont le rôle, la valeur et la fonction furent réduits à n'être qu'un rouage dans la machine socialiste conduite et dirigée par ceux qui avaient le pouvoir à l'intérieur du Parti⁸²⁵ ».

Au fur et à mesure que l'idéologie communiste chinoise, comme elle est mise à l'œuvre par le Parti communiste, nie la réalité d'une valeur intrinsèque de l'individu, réduisant l'être humain à une fonction sociétale, la négation des libertés individuelles, la censure et la répression sont mises en place. En conséquence de quoi, des phénomènes d'autocensure commencent à se produire chez les individus. La censure et l'autocensure, en tant déjà que formes de répression et d'auto-répression, de négation et d'auto-négation, dont Gao également a fait l'expérience, provoquent chez l'individu des processus d'aliénation et d'auto-aliénation. Les deux sont des effets directs de la stratégie politique perpétrée à cette époque, comme le souligne Mabel Lee : « L'extrême auto-aliénation de la Révolution culturelle était initialement induite par l'extérieur, mais l'institution d'une morale publique socialiste a permis à celle-ci de devenir une auto-aliénation induite de manière perpétuelle par l'intérieur⁸²⁶ ».

⁸²³ Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an », dans *Œuvres choisies*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1963, t.III, p. 72-98, <http://maozedong.fr/documents/causeries.pdf> (consulté le 05 octobre 2019).

⁸²⁴ Noël Dutrait, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, op. cit., [ebook].

⁸²⁵ Mabel Lee, *Personal Freedom in the Twentieth Century China : Reclaiming the Self in Yang Lian's Yi and Gao Xingjian's Lingshan*, op.cit., p. 140. Ma traduction du texte anglais original : « The Cultural Revolution saw the total denigration of the individual (and of the self) whose role, value and fonction were reduced to that of being a cog in the socialist machine driven and directed by those in power within the Party ».

⁸²⁶ *Ibid.* Ma traduction du texte anglais original : « The extreme self-alienation of the Cultural Revolution was initially externally-induced but the institution of a socialist public morality allowed it to become a perpetually internally-induced self-alienation ».

4.4. h - Subjectivation dans la littérature de l'Après Révolution culturelle

Il fallut attendre la mort de Mao Zedong (6 septembre 1976), marquant la fin de la Révolution culturelle, mais surtout l'avènement au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978 pour voir réapparaître une littérature dans laquelle le moi et la subjectivité de l'individu retrouvent une possibilité d'expression.

Ce phénomène est la conséquence des transformations politiques, marquées par un adoucissement du contrôle du Parti communiste dans la sphère des libertés individuelles.

En tout état de cause, malgré le regard optimiste qu'on peut porter sur cette période, le jugement doit être nuancé. Les dix ans qui suivent sont caractérisés par des phases incessantes d'ouverture et de fermeture concernant l'autorité du Parti, le contrôle et les droits individuels. Ce qui se traduit sur le plan culturel et artistique par la concession d'une plus grande liberté vis-à-vis des sujets abordés et de la forme, ou bien exactement par le contraire.

Dans ce climat, Gao peut commencer à créer librement, ouvertement, en sortant de sa clandestinité. Mais les vicissitudes que *L'arrêt d'autobus*, *L'Homme sauvage* et *L'Autre rive* ont subi à l'époque où elles ont été créées au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, ainsi que les critiques rencontrées par *Premier Essai sur l'art du roman moderne* témoignent du caractère problématique qu'a pour le Parti communiste la question de l'expression du moi – et de la liberté de l'individu au sein de la société qu'elle implique.

Pour donner un aperçu des courants majeurs de la littérature chinoise à cette époque, *la poésie obscure*, *la littérature de cicatrices*, *la littérature de reportage*, *la littérature qui recherche ses racines*, sont les genres qui apparaissent sur la scène littéraire⁸²⁷. Chacun avec ses propres caractéristiques, représente la tentative de la conquête d'une voix de la part des écrivains. L'œuvre de Gao, par sa nature multiforme a été assignée à un genre ou un autre : la pièce *L'Homme sauvage* a été considérée comme une œuvre relevant de la littérature qui recherche ses racines, à cause du questionnement autour du mythe correspondant.

⁸²⁷ Noël Dutrait, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, op. cit., [ebook].

4.4. i - Entre « disponibilité » et liberté

Face à la question de la liberté et de l'expression du moi, la position de Gao n'est pas sans contradiction et nécessite d'être éclaircie. Par sa pratique artistique déjà tout au début de sa carrière, même clandestine, Gao manifeste des positions qui sont antisystèmes. Il exerce secrètement la liberté – sa liberté – de créer et d'exprimer sa subjectivité – son moi – à sa guise, par rapport aux limitations écrasantes imposées par le maoïsme, avant et pendant la Révolution culturelle.

La liberté est sans aucun doute une notion et une aspiration qui traverse toute son œuvre. Celle-ci se manifeste à la fois comme l'expression de la liberté de l'artiste et une réflexion sur la liberté elle-même. Par sa création, qui se pose en acte de liberté, l'artiste réfléchit sur le sens et les limites de la liberté, en désignant son œuvre comme la quête jamais finie de liberté.

Si la création doit faire face à des limites extérieures, l'espace intérieur, spirituel, dans lequel la création advient, peut en revanche être illimité. Mais quelles que soient les conditions de la société dans lesquelles l'artiste se trouve à vivre, la seule condition pour pouvoir créer librement, préserver cet espace de liberté sans limites est de vivre dans la marge. Cette figure de l'artiste qui vit dans la marge de la société est non seulement le modèle idéal de Gao. Il est aussi l'artiste qu'est Gao lui-même, comme ces deux passages (dont le premier je l'ai déjà cité dans la première partie de cette thèse) tirés de son essai *La littérature froide* le montrent :

Un tel écrivain vit dans la marge et dans les interstices de la société. Il se consacre entièrement à cette activité spirituelle, sans nourrir le moindre espoir d'en retirer quelque rétribution, il n'est en quête d'aucune reconnaissance sociale et ne recherche que son propre plaisir⁸²⁸.

C'est seulement si l'écrivain reste un individu isolé, n'appartenant à aucun groupe ni mouvement politique, qu'il pourra gagner en liberté totale⁸²⁹.

Comme le souligne François Jullien, en opposant les notions de « disponibilité » chinoise, à celle de « liberté » européenne :

[...] quand nombre d'intellectuels chinois contemporains revendiquent une pensée de la liberté (*ziyou* 自由, terme traduit de l'Occident) à propos de la pensée chinoise d'avant l'occidentalisation (notamment à propos du *Zhuangzi*), rangeant sous ce

⁸²⁸ Gao Xingjian, « La littérature froide », *op. cit.*, p. 42.

⁸²⁹ *Ibid.*

terme ce que je viens d'appeler « disponibilité » (*zizai* 自在 traduirais-je en chinois), ne s'agit-il pas d'une dispute terminologique et l'affaire est-elle celle d'une logique des concepts⁸³⁰.

Il s'agirait en réalité d'une opposition fondatrice, à tel point que ces notions s'excluent réciproquement : « l'Europe a méconnu la ressource de la *disponibilité* parce qu'elle a développé une pensée de la *liberté*, et l'inverse est vrai pour la Chine ⁸³¹», précise François Jullien. Pour mieux saisir cette incompatibilité, François Jullien propose un excursus historique-sémantique à l'intérieur des notions de liberté dans la langue grecque, dont celles européennes découlent. Il distingue la notion de « *exousia*⁸³² » (Εξουσία), indiquant « la possibilité de faire ce qui me plaît, à ma guise et sans en être empêché⁸³³ » ; et la notion d'« *eleutheria*⁸³⁴ » (Ελευθερία) désignant « – déjà chez Homère – la condition de l'homme libre entendue par opposition à celle de l'esclave (perdant, quand il est vaincu, ce “jour de la liberté”)⁸³⁵».

Pour la notion de liberté en tant qu'« *exousia* », François Jullien reconnaît qu'elle est présente dans la pensée chinoise. À ce propos il considère notamment que la pensée chinoise en a enrichi le sens, en faisant référence en particulier au premier mot du Zhuangzi : « *xiao yao you* 逍遙遊, [...] évoluer à l'aise et sans entrave⁸³⁶ ».

En ce qui concerne la liberté comme « *eleutheria* », il souligne les événements historiques et politiques qui ont forgé les Grecs et à partir desquels ils ont formulé cette notion : les guerres médiques, l'instauration des institutions politiques au sens démocratique, les *polis* ; enfin, après la dissolution de l'institution de la *polis*, la domination intérieure de l'individu sur ses propres passions et représentations⁸³⁷, pour en conclure que :

⁸³⁰ François Jullien, « Disponibilité (vs liberté) », dans *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 35.

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Ibid.*, p. 36.

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.* Au sujet de l'« *eleutheria* » : « Or c'est bien cette seconde expérience qu'ont forgée les “Grecs” (ou qui les a forgés), et d'abord sur le plan politique, celle de petites cités en résistance face au vaste empire – à la fracture des deux continents – et refusant de se soumettre au pouvoir du Grand Roi (les guerres médiques) ; puis par l'instauration délibérée d'institutions proprement politiques détachées des liens naturels de parenté (la démocratie face à la puissance gentilice héritée) ; puis, quand la Cité se défait, comme affranchissement intérieur de l'individu par domination sur ses passions et, d'abord, sur ses “représentations”, *phantasiai* (ce qui connaît son plein essor avec le stoïcisme) ».

[...] la Liberté est le produit d'une invention (plus que d'une « découverte », comme on l'a tant dit), qui, somme toute, est fort singulière, mais dont on oublie les partis pris en Europe, tant on les a assimilés. Au point que la pensée classique a pu poser comme « universel » de se fonder sur les lois de la liberté, celle-ci étant entendue comme autonomie et d'un autre ordre que les lois naturelles, non plus physique mais métaphysique, et se trouvant dressée en absolu⁸³⁸.

La notion européenne de liberté implique et se construit par émancipation et par effraction du sujet par rapport à une situation donnée et en sens général au monde, aux lois naturelles. Il est en ce sens que la notion de liberté, dont le contraire est la servitude, aurait, pour François Jullien son « contradictoire » dans la notion chinoise de disponibilité. Celle-ci abordée dans un sens ou dans un autre dès l'Antiquité par toutes les écoles chinoises, se définit en tant qu'ouverture, « prise par *déprise*⁸³⁹ », autant plus efficace parce qu'elle est « fluide, non engoncée, non arrêtée⁸⁴⁰ ». Elle s'inscrit dans le flux, « dépliant un rapport harmonieux, non d'émancipation, mais d'*intégration*, avec l'ordre des choses ⁸⁴¹ ». C'est dans cet horizon qu'il faut alors penser la présence d'une notion de liberté dans la pensée chinoise. Comme le précise encore François Jullien :

Ou, si affranchissement il y a aussi dans la pensée chinoise, notamment chez Zhuangzi, vis-à-vis des entraves de la vie dans le monde, une telle « déliaison » nous fait d'autant mieux épouser ce cours naturel des choses (*ziran* 自然) qu'elle ne se constitue pas en idéal érigé par coupure et séparation d'avec le monde. Au lieu de nous détacher de celui-ci pour nous en rendre indépendants, une telle disponibilité nous insère en lui, en nous branchant sur son essor, et nous porte à en exploiter les ressources sans l'affronter⁸⁴².

Retrouver la notion chinoise de liberté en tant que disponibilité et celle européenne me semble essentiel par rapport à la centralité du thème de la liberté dans la conception de la littérature et de l'art de Gao notamment comme littérature froide.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁴² *Ibid.*

4.4.j – Littérature taoïste, zen, et anarchisme

Comme le souligne Xiao Yingying, Gao construit sa notion de la subjectivité en s'appuyant sur le taoïsme et le bouddhisme chinois *chán* (Zen) « où le vrai moi se trouve dans l'état de non moi⁸⁴³ ». De ces traditions découleraient sa théorie et sa pratique de « la fuite », qui est également une tradition chez les lettrés chinois. Lorsqu'ils se sentaient opprimés par le pouvoir politique, les lettrés chinois avaient coutume de se retirer et de se réfugier dans la pensée taoïste et bouddhiste « afin d'y chercher la liberté de l'individu⁸⁴⁴ ». Cette forme de liberté est très différente de la notion occidentale, voire opposée. Selon la pensée taoïste et bouddhiste la liberté aboutit en effet à l'« l'oubli de soi ⁸⁴⁵», comme le précise Xiao Yingying :

Zhuangzi appelle cela [la liberté de l'individu] « accomplir “le corps” et prendre soin de la vie [...], c'est une valeur primordiale qui l'emporte sur la force du règne politique [...]. Ainsi, cette liberté se fonde sur l'oubli de soi. Chez Laozi et Zhuangzi aussi bien que dans le bouddhisme chinois *chán*, l'obstacle le plus grand à la « disponibilité/liberté totale (*zizai* 自在) », est le soi. Comme le dit Laozi : « le plus grand souci est que j'ai “le corps” [...] », et c'est pourquoi « l'homme à l'état supérieur est sans soi [...] ». Pour atteindre ce *zizai* qui s'incarne dans le *Dao* [la voie] chez les taoïstes et dans la vacuité [...] chez les bouddhistes, il faudrait se détacher de soi-même – en d'autres termes, « renoncer à son initiative de “sujet” ». Le moi chez Gao est complexe, écartelé entre les deux cultures. Pour lui la modernité commence par la remise en cause du « moi », celui par lequel la crise de la modernité a été provoquée⁸⁴⁶.

Cette remise en question provoque les prises de position de Gao contre la suprématie du « moi » qu'il identifie avec la notion du surhomme de Nietzsche, comme elle s'est affirmée au début du XX^e siècle même en Chine, provoquant le culte de la personnalité dont Mao était un exemple, comme je l'ai évoqué précédemment.

Comme pour la majorité des artistes modernes, chez Gao également ce « “moi” douteux est donc le point clé⁸⁴⁷ », soutient Xiao Yingying. Cependant cette notion est influencée par la pensée taoïste et bouddhiste, qui expliquent le renoncement à l'engagement politique et une notion de la liberté comme « fuite », « en somme de se trouver en marge de la société. C'est la raison pour laquelle, en parlant de moi-chaos, Gao n'éprouve pas ni la panique ni la perplexité, ni non plus l'incapacité de

⁸⁴³ Xiao Yingying, *Une subjectivité fluide*, Paris, Démopolis, 2017, p. 69.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 69-70

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

connaître ce moi obscur⁸⁴⁸». Cette construction du moi, qui serait influencée par ces deux courants de pensée chinois, ne se fait pas toutefois complètement en dehors de la pensée occidentale. On peut en conclure que les deux notions de disponibilité et de liberté coexistent, s'inspirent et s'autolimitent. Il ne s'agit pas de renoncer à toute subjectivité, pour cultiver « un moi fluide, qui ne délimite pas clairement la frontière ni entre individu et collectif ni entre *moi* et autrui⁸⁴⁹», consistant donc en le renoncement à soi-même et qui aboutirait à un « moi désert⁸⁵⁰ ». Gao remplace ce moi fluide par un « moi qui prend conscience de soi-même et se distingue des autres⁸⁵¹ ». En même temps, il ne faut pas que ce moi devienne auto- et egocentrique, se déliant ainsi de la possibilité de faire un avec le réel.

La disponibilité et la liberté, que Gao a cultivées opiniâtrement, durant toute sa vie dans une forme particulière d'anarchisme existentiel (celui qu'on peut attribuer à Zhuangzi plutôt que celui émergé à la fin du XIX^e siècle) ont assuré son acte créatif indépendant et multiforme, en mesure de toujours se réactiver. La disponibilité amène Gao à saisir des opportunités d'inventions, à changer les formes, à dégager des obstacles sur les chemins de la création. La liberté lui confère la conscience qu'on peut aspirer à cette liberté afin non seulement de créer librement, mais aussi de partager, de montrer ses propres créations. Sa vie en France lui a donné cette liberté dont en Chine il ne pouvait pas jouir.

Ce « mi-lieu » – selon le concept de François Jullien⁸⁵² – entre disponibilité et liberté me semble performatif, car mouvant, en action, opérant vis-à-vis du façonnement de l'identité de l'homme et de l'artiste. Ce « mi-lieu », que Gao s'est construit grâce à la rencontre entre sa pensée d'origine et la culture occidentale, témoigne de toute son esthétique, dans les différentes expressions artistiques que l'artiste-auteur pratique. Au-delà d'être des concepts, liberté et disponibilité sont des attitudes pour appréhender le réel et en faire une œuvre d'art. Cette scène finale de la pièce *Au bord de la vie* me semble pouvoir représenter le recoupement entre cette façon d'être avec le réel propre à Gao et sa création artistique :

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 72-73.

⁸⁵² J'adopte le concept de « mi-lieu » formulé par François Jullien : « [...] le juste milieu, pour qui le sais penser avec rigueur (Wang, Fuzhi), est de pouvoir faire l'un aussi bien que l'autre, c'est-à-dire d'être capable de l'un comme de l'autre extrême. C'est dans cet "égal" de l'égal accès à l'un comme à l'autre qu'est le "mi-lieu" » (François Jullien, « Disponibilité (vs liberté) », *op. cit.*, p. 32).

Sens est peut-être non-sens. ELLE est abandonnée par les sensations, ELLE n'a ni chaud ni froid, ne distingue plus ni forme ni couleur, se plonge en un chaos. Dans son cœur ne reste qu'une lueur. ELLE imagine que si ELLE se laissait aller, tout s'éteindrait bientôt...

(Long silence. Un coup sur un bol de terre cuite, sec et bref, puis un second et un troisième. Elle s'agenouille)

On semble entendre, de loin, tout près, un bruit indécis, comme l'eau qui murmure, ou un ruisseau en cascade en son cœur...

(L'ombre d'un arbrisseau effeuillé sur un mur de fond, éclairé peu à peu, devient de plus en plus net. Elle s'assied sur les talons et chantonne)

Cet univers est tout petit... cet univers est trop grand...

(L'ombre de l'arbrisseau s'allonge doucement sur le mur)

Cet univers borné... cet univers indéterminé...

(L'ombre de l'arbrisseau devient sombre et floue)

Il est indéfiniment mouvant, informel comme le vent... Il ressemble au rêve, turbulent et fulgurant...

(Un vieillard portant un pardessus gris pâle, un cache-col et un chapeau de feutre, titube le long du mur, avec une canne)

Est-ce une histoire ? Une romance ou bien une fable ? Une comédie ou une leçon de morale ? Une prose poétique ou une prose prosaïque ? En tout cas, pas une chanson ! Ou est-ce une devinette dont toutes les réponses sont toutes à la fois correctes et fausses ? Ou une image de cauchemar ? Ou tout simplement une illusion sans raison ?

(Le vieillard se dirige à petits pas vers le centre de la scène où se trouve une grosse pierre. Il tâtonne avec précaution autour de la pierre)

De qui s'agit-il dans ce qui est dit, peut-être de lui, peut-être de toi, peut-être de moi, ou d'ELLE, de l'héroïne ? Mais lorsqu'ELLE dit "elle", ce n'est pas ELLE, ni toi, ni moi, ni vous. Ce "elle", tout comme celle que vous voyez en moi, n'est pas non plus vraiment moi. Et ce moi n'est pas moi, ni toi, ni lui, ni ELLE. Aussi, ne devrait-on pas dire "soi" ?

Ou bien est-ce un “soi” en vous, ici, maintenant, qui me regarde ou qui est regardé par ce “soi” dont on ne sait qui il est ? Que dire d’autre ?⁸⁵³

Comme l’affirme Michel Draguet :

Dans les paysages mouvants faits de visions qui se pénètrent l’une l’autre, l’arbre s’impose comme un point fixe à partir duquel la représentation se structure. Dans une nature rendue à sa virginité originelle, le spectacle de l’arbre interroge la réalité d’une vision⁸⁵⁴.

Au bord des questionnements et du moi, toi, lui, elle, nous, vous, il y a un arbrisseau qui manifeste sa vie.

⁸⁵³ Gao Xingjian, « Au bord de la vie », *op. cit.*, p. 84-85.

⁸⁵⁴ Michel Draguet, *Gao Xingjian. Le goût de l’encre* [exposition, Bruxelles, musée d'Ixelles, du 26 février au 31 mai 2015], Paris, Éditions Hazan, 2015, p. 141.

CONCLUSION

Lorsque j'ai commencé cette recherche autour de la performativité dans l'œuvre de Gao Xingjian, j'étais particulièrement intéressée par le dispositif du triple jeu de représentation de l'acteur omnipotent, qui s'appuyait sur l'acteur-neutre et le troisième œil. À partir des essais de l'artiste-auteur, je supposais pouvoir repérer ce qui pouvait relever du performatif, dans la possibilité que l'acteur avait ainsi d'inscrire le réel dans l'espace fictionnel de la scène, tandis qu'il ne s'identifiait pas à son rôle, mais qu'il gardait au contraire, grâce à son troisième œil, un écart entre son rôle et son moi. Gao parle à ce propos de la possibilité pour l'acteur de moduler son jeu à l'égard et en fonction de ses partenaires théâtraux, et selon les réactions du spectateur. Il évoque également comme nous avons vu, mais sans jamais la revendiquer de façon frontale, la notion d'improvisation comme une fonction de cet état de conscience éveillée de l'acteur. « Moduler son jeu » implique ainsi un potentiel d'improvisation. Mon hypothèse concernant la performativité de l'œuvre de Gao Xingjian et les premiers résultats de mes recherches ont été confirmés par la permanente affirmation d'une méta-théâtralité dans ses pièces, que son dispositif du triple jeu de représentation rend effective plutôt que de la réduire au « faire semblant ».

La nécessité de préciser certaines étapes de son parcours d'artiste, par des entretiens qu'ensuite j'ai intitulés simplement à mon usage « repères biographiques », m'ont amenée à questionner davantage Gao, certes plus que ce qu'il ne l'aurait souhaité initialement, sur son passé en Chine et notamment sur ses premières œuvres disparues. La disparition de l'objet, au lieu de faire obstacle à la poursuite de mes questionnements et de mes recherches, est devenue l'objet même autour duquel la recherche sur l'œuvre et la pratique artistique de Gao s'est structurée. Et dont cette thèse est le résultat.

Comme un parcours à-rebours, la disparition a évoqué la « brûlure » de l'œuvre, la brûlure du geste et de l'écriture clandestine, cette pratique en retraite – du monde et d'un pouvoir politique autoritaire, une marge, la marge d'une résistance, la résistance, une torture, puis une fuite, et un salut. Tous ces mots ne sont pas étrangers à Gao, qui de la fuite a fait sa poétique.

En suivant ses chemins vers la fuite, et l'exil comme fuite à jamais, j'aurais alors pu continuer à écrire sur la liberté, l'exil et le début de la deuxième vie de Gao en France.

Mais l'heureuse hantise que j'ai eue de ses œuvres disparues – j'ai imaginé l'apparence de leurs fantômes – m'a permis d'interroger autrement des gestes d'écriture et des brûlures pour comprendre que la liberté de Gao, la liberté de créer, qui a manifesté son éclat en France, existait déjà en Chine, malgré tout ce que Gao avait pu endurer. Cette liberté farouche existe, chez Gao, depuis toujours. Elle s'est frayée un chemin, par tous les biais et les plis possibles, sur la scène d'un théâtre de résistance à l'âge de cinq ans, dans une chambre d'étudiant, le long d'un fleuve, dans les forêts à la poursuite du mythe de l'homme sauvage, dans une cabane au sol en terre battue...

Gao était – est – « disponible » à cette liberté, ou bien, pour revenir à l'image fulgurante de cette notion de « disponibilité » que François Jullien introduit en comparant les pensées chinoise et européenne, j'avance que *la disponibilité est la liberté de Gao*. La disponibilité ainsi est une « prise par déprise⁸⁵⁵ », un rapport harmonieux d'alliance et non de rupture avec le réel que Gao établit entre la culture chinoise et la culture européenne. La liberté, chez Gao se dessine alors comme un espace et une conquête intérieure avant d'être l'acquisition de droits.

Être disponible à la liberté, comme stratégie de vie, consiste à saisir et mettre en œuvre tout le potentiel de situation que la réalité présente pour que la liberté de création puisse advenir, comme dans le flux d'un cours d'eau, un mouvement qui à la fois seconde et retient, se laissant porter sans perdre de vue un horizon. Cela signifie se cacher, brûler, écrire, réécrire, mais aussi saisir l'occasion de faire écouter sa propre voix, sortir au grand jour, montrer, exposer.

La performativité est devenue alors non seulement un caractère de ses œuvres, mais tout d'abord une pratique de vie de l'artiste, en tant qu'expérience structurante de son identité et espace potentiellement total, de liberté de pensée et de création.

D'une part nous avons ainsi pu explorer le trajet de sa pratique artistique, qui de la clandestinité à la notoriété mondiale, fut récompensée du Prix Nobel de Littérature. De l'autre nous avons abordé les différentes déclinaisons du performatif et de la performativité, définissant son théâtre, comme

⁸⁵⁵ François Jullien, « Disponibilité (vs liberté) », *op. cit.*, p. 29.

jeu de l'acteur autant que dispositif d'écriture dramatique et scénique ainsi que son ciné-poème comme relevant du performatif. Nous avons mis en relief la dimension politique au sens de critique et anti-structurelle de ses démarches, mais également les contradictions de son rejet de toutes les avant-gardes. Nous avons questionné ensuite ses expérimentations à l'époque où il vivait en Chine et celles qu'il a développées en France, lorsqu'il a pu jouir d'une autre dimension de la liberté. Les questionnements de Gao face à la nécessité d'affirmer une pensée féminine dans la société contemporaine émergent de sa pratique dramatique.

Chez Gao, mais peut-être en est-il ainsi chez tout artiste, créer ne paraît pas être autre chose que « créer sa vie », la vie étant la seule raison valable de l'art. On comprend alors la scansion que Gao adopte vis-à-vis de sa propre existence, quand il la rythme en une première, une deuxième, une troisième, une quatrième vie, qui sont autant de changements de direction, d'éclatements – de sa création.

Gao a façonné sa propre identité d'artiste libre faces aux idéologies, aux modes, au courants artistiques, se positionnant au-delà des politiques. Revient l'image de la marge, cette zone libre entre les *polis*, en dehors des lois et des contraintes.

Si on considère la politique comme relevant de la polis, sa vie en marge paraît se situer en dehors. Mais récréer sa vie, pour continuer à pouvoir créer, et le faire en dépit de toutes les manipulations et contraintes que la société contemporaine impose, n'est-ce pas un incroyable geste politique ?

Gao, dans ce « mi-lieu » – qu'est la marge, non pas en tant que lieu marginalisé mais lieu de potentialités créatives inouïes – a multiplié aux fils des décennies sans cesse ses créations, explorant et innovant dans toutes les disciplines artistiques qu'il a pratiqué, peinture, roman, théâtre, poésie, cinéma.

Il a revisité de façon novatrice des traditions – chinoises autant qu'occidentales – et des arts contemporains, donnant vie à des expressions nouvelles, audacieuses, précurseuses. L'omnipotence, qu'il a forgée pour définir son théâtre, est également la nature de toute sa création, une curiosité et un déploiement d'inventions sans bornes.

Au fil du temps, il a abandonné certaines pratiques : le roman, ensuite la mise en scène, puis l'écriture dramatique, les ciné-poèmes. La peinture, ces encres de Chine énigmatiques et si profondes, et la poésie demeurent ; des expériences à travers lesquelles il parvient à saisir le sensible et s'en faire saisir, avec une fraîcheur de regard qui lui est propre.

S'approchant de son quatre-vingtième anniversaire, poursuivant dans la création de sa vie, il ne cesse de croire en la liberté de l'art et la recherche de la beauté, qui est, et en ces instants indéfinissables de plénitude qui sont la raison de vivre.

tu as déjà à maintes et maintes reprises
Cherché le sens de la vie
et c'est seulement à cet instant que tu comprends
l'instantanéité du beau
et la beauté de l'instant
les politiciens sont à la recherche du pouvoir
ceux qui ont des ambitions politiques
poursuivent leurs chimères
tandis que toi sans la moindre hésitation
tu refuses de suivre leurs arrangements
tu ne gaspilleras pas le peu de vie qu'il te reste
d'ailleurs ce ne sera pas ton divertissement

mieux vaut retourner là où se trouve un esprit
et revenir à une création intérieure
tout naturellement peindre un cercle
et se reculer d'un pas
pour changer ton existence en observation
ouvrir ainsi un autre œil de sagesse
pour transformer cet objet en un jugement esthétique⁸⁵⁶

⁸⁵⁶ Gao Xingjian, *Esprit errant pensée méditative, op.cit.*, p. 81.

D'un tratto in sogno realizzi
Tu non appartieni a questo mondo
Anche quel "tu" in sogno
Agli altri insopportabile
Solo quando il tuo io è sospeso
Sei te stesso, a tuo agio
Vaghi, invisibile
Vai e vieni nel mondo
Oppure ti fermi
A lungo a contemplare
Il paesaggio dei viventi
Quel brulichio in continua mutazione
Che piacere seducente, che pienezza!
Solo allora comprendi
Che cosa è la libertà
E ogni accadimento del mondo
Tutto a un tratto si illumina⁸⁵⁷

⁸⁵⁷ Gao Xingjian, *La rivelazione di un sogno*, traduit du chinois par Simona Polvani et Yang Shi, dans Gao Xingjian, *Faits d'ombre et de lumière*, sous la direction de Simona Polvani, Milano, coll. Poetry Pop Science, Subway Edizioni/CERN Genève, 2015 [ebook]. *Révélation d'un rêve* (traduction du chinois en français par Denis Molčanov: « En rêvant tu saisis tout à coup/Tu n'es pas de ce monde/Ce toi du rêve insupporte les autres/ Ce n'est que quand le moi reste en suspens /Que tu te sens à l'aise /Tu divagues, invisible/ Tu vas et viens dans ce monde /Ou bien tu t'arrêtes longuement /Pour observer cette scène des vivants /Ce grouillis changeant sans cesse /Quel plaisir captivant, quelle plénitude/ Cette saisie de tout à l'heure/ Signifie la liberté /Et les accidents de ce monde /Tout à coup s'éclairent ».

BIBLIOGRAPHIE

I. Écrits de Gao Xingjian /Sources primaires

— Pièces de théâtre et opéra

GAO Xingjian, « Juedui Xinhao » (*Signal d'alarme*), Shiyue, n°5, Pékin, 1982.

GAO Xingjian, « *The Wild Man* » (*Yeren*, 1985), traduit du chinois par Bruno Roubicek, dans *Asian Theatre Journal*, vol.7, no 2 (Fall 1990), University of Hawaii Press.

GAO Xingjian, *La Cité des morts* (*Mincheng*, 1995), traduit du chinois par Aurélie Mazalon, sous la direction de Paul Bady, Paris, Mémoire de Maîtrise : Langues et civilisations de l'Asie orientale, Paris 7, 1999.

GAO Xingjian, *Fermata d'autobus* (*Chezhan*, 1983), traduit du chinois par Danièle Crisa, Bologna, 2000.

GAO Xingjian, *Théâtre 1. La Fuite, Au bord de la vie, Le Somnambule, Quatre quatuors pour un week-end*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2000.

GAO Xingjian, *Dialoguer-Interloquer* (*Duihua yu fanhua*, 1993), traduit du chinois par Annie Curien, Carnières-Morlanwelz, coll. « Nocturnes Théâtre », Lansman Éditeur, 2001.

GAO Xingjian, *Snow in August* (*Bayue xue*, 2000), traduit du chinois par Gilbert C. F. Fong, Hong Kong, The Chinese University Press, 2003.

GAO Xingjian, *Le Quêteur de la mort, suivi de L'Autre rive et La Neige en août*, traduites du chinois par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GAO Xingjian, et Xu Shuya, *La Neige en août – épopée lyrique en deux actes*, musique de Xu Shuya, livret de Gao Xingjian, d'après la pièce homonyme publiée aux éditions du Seuil, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, ouvrage publié sous la direction d'André Segond, Arles, Opéra de Marseille/Actes-Sud, 2005.

GAO Xingjian, *Ballade nocturne*, 2007 (tapuscrit).

GAO Xingjian, *La Fuga* (*La Fuite*, 1992), traduction du français et sous la direction de Simona Polvani, Corrazzano, Titivillus Edizioni, 2008.

GAO Xingjian, *Ballade Nocturne. Libretto for a Dance Performance*, édition bilingue français-anglais, traduit du français par Claire Conceison, Paris, Center for Writers & Translators, The American University of Paris, London, Sylph Editions, 2010.

GAO Xingjian, *Teatro. Il Sonnambulo, Il Mendicante di morte, Ballata Notturna*, traduction du français et sous la direction de Simona Polvani, postface d'Antonietta Sanna, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

GAO Xingjian, *Ballade nocturne/Ballata nutturna*, édition bilingue français-corse, traduit du français par Ghiseppu Turchini, Bastia, Éditions Éolienne, 2012.

GAO Xingjian, *Chronique du Classique des mers et des monts (Shanhaijing zhuan, 1993)*, traduit du chinois par Noël Dutrait et Philippe Che, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

GAO Xingjian, *Sull'orlo della vita (Au bord de la vie, 1991)*, traduction du français par Simona Polvani, Milano, Edizione I Cento Amici del libro, 2014.

GAO Xingjian, « Monologue » (*Dubai, 1985*), traduit du chinois par Denis Molčanov dans BUTEL Yannick, *Les théâtralités de l'apparition : la scène et les encres de Gao Xingjian*; suivi de *Monologue* et *De l'art du jeu de Gao Xingjian*, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence 2015, p. 89-98.

GAO Xingjian, *The city of Dead and Song of the Nighth*, traduit du chinois par Gilbert C. F. Fong et Mabel Lee, Hong Kong, The Chinese University Press, 2015.

— Roman, Nouvelles et autres ouvrages

GAO Xingjian, *Une Colombe appelée Lèvres Rouges*, Shanghai, Shouhuo, 1981, n° 3.

GAO Xingjian, *La Montagna dell'Anima (Lingshan, 1990)*, traduit du chinois par Mirella Fratanico, Milano, coll. BUR Scrittori Contemporanei, RCS Libri, (2002) 2006.

GAO Xingjian, *La Montagne de l'Âme (Lingshan, 1990)*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour-d'Aigues, coll. Points, Éditions de l'Aube, (1995) 2007.

GAO Xingjian, *Le Livre d'un homme seul (Yigeren de shengjing, 1999)*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour-d'Aigues, coll. Points, Éditions de l'Aube, (2000) 2015.

GAO Xingjian, *Il libro di un uomo solo (Yigeren de shengjing, 1999)*, traduit du chinois par Alessandra Lavagnino C., Milano, Rizzoli, 2003.

GAO Xingjian, *Una canna da pesca per mio nonno*, traduit du chinois par Alessandra Lavagnino C., Milano, Rizzoli, 2001.

GAO Xingjian et YANG Lian, *Il pane dell'esilio : la letteratura cinese prima e dopo Tienanmen*, traduit du chinois par Gianni Santamaria, introduction de Rosita Copioli, Milano, coll. La Zattera, Edizioni Medusa, 2001.

GAO Xingjian et YANG Lian, *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian. Conversation*, préface et traduction du chinois par Chantal Chen-Andro, Paris, Éditions Caractères, 2004.

— Poésie

GAO Xingjian, *L'errance de l'oiseau*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

GAO Xingjian, *Parlerò di ricci. Poesie (1991-1995)*, préface de Filippo Bettini ; introduction et traduction du chinois par Maria Cristina Pisciotta, Roma, Edizione Fermenti, 2006.

GAO Xingjian, *Le deuil de la beauté*, traduit du chinois par Noël Dutrait, Luxembourg, Galerie Simoncini Éditeur, 2012.

GAO Xingjian, *Faits d'ombre et de lumière* (recueil de poèmes en français, anglais, espagnol, italien), traduit du chinois par Denis Molčanov, Gilbert C. F. Fong, Anne-Hélène Suárez, Simona Polvani et Yang Shi, sous la direction de Simona Polvani, Milano, coll. Poetry Pop Science, Subway Edizioni/CERN Genève, 2015 [ebook].

GAO Xingjian, *Esprit errant pensée méditative*, traduit du chinois par Noël Dutrait, Paris, Éditions Caractères, 2016.

— Essais et entretiens

GAO Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier Essai sur l'art du roman moderne)*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1981.

GAO Xingjian, « Tong yiwei guanzhong tan xi » (*Conversation autour du théâtre avec le public*), *Suibi*, Guangzhou, 1982, n°6.

GAO Xingjian, « Lun xijuguan » (*Autour de la dramaturgie*), *Xujujie*, Shanghai, 1983, n°1.

GAO Xingjian, « Tan duoshengbu xiji shiyan (*Expériences de multi-vocalité dans le théâtre*) », *Xiju dianying bao*, Pékin, 1983, n°25.

GAO Xingjian, « Tan xiandai xiju shouduan » (*Sur les stratagèmes du théâtre moderne*) *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°1.

GAO Xingjian, « Tan juchanxing » (*Sur l'espace scénique*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°2.

GAO Xingjian, « Tan xijuxing » (*Autour du théâtre*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°3.

- GAO Xingjian, « Dongzuo he guocheng » (*Action et évolution*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°4.
- GAO Xingjian, « Shijian yu kongjian » (*Temps et espace*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°5.
- GAO Xingjian, « Tan jiatingxing » (*En parlant de fiction*), *Suibi*, Guangzhou, 1983, n°6.
- GAO Xingjian, « Wo de xijuguan » (*Mon point de vue sur le théâtre*), *Zhongguo jushi xinchaolin*, 1984, n°2.
- GAO Xingjian, « Yeren he wo » (*L'Homme sauvage et moi*), *Xiju dianying bao*, Pékin, 1985, n°19.
- GAO Xingjian, « Tan ge liupai de tedian he chanzuo fangfa » (*Caractères et techniques de différents types de théâtre*), *Zhongguo jushi xinchaolin*, Pékin, 1985, n°2.
- GAO Xingjian, « Wo yu Bulaixite » (*Brecht et moi*), *Qingyi*, Pékin, numéro spécial, 1985.
- GAO Xingjian, « Yong ziji ganzhi de fangshi lai chuanguo » (*Je crée avec mes sensations de la réalité*), *Xin juben*, 1986, n°3.
- GAO Xingjian, « Cong minzu xiju chuantong zhong jiqu yingyang » (*Nourri par la tradition du théâtre national*), *Xin juben*, 1986, n°5.
- GAO Xingjian, « Ping Geluotufusiji de *Mai xiang zhipu xiju* » (*Un critique sur « Pour un théâtre pauvre » de Grotowski*), *Xiju bao*, Pékin, 1986, n°7.
- GAO Xingjian, « Yao shenme yang de juzuo » (*De quel théâtre avons-nous besoin ?*), *Wenyi yanjiu*, Pékin, 1986, n°4.
- GAO Xingjian, « Tan xiqu yao gaige yu bu yao gaige » (*Autour du théâtre musical : Une réforme ou pas de réforme ?*), *Xiqu yanjiu*, Pékin, 1986, n°21.
- GAO Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* (*À la recherche d'une forme moderne de théâtre*), Pékin, Zhongguo xiju chubanshe, 1988.
- GAO Xingjian, BOURGEOIS Denis, *Au plus près du réel*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997.
- GAO Xingjian, *La raison d'être de la littérature, suivi de Au plus près du réel* (dialogues avec Denis Bourgeois), traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001.
- GAO Xingjian, *Le Témoignage de la littérature*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éditions de Seuil, 2004.
- GAO Xingjian, MELKA Alain, Fiona SZE-LORRAIN, *Silhouette/Shadow. The Cinematic Art of Gao Xingjian*, sous la direction de Fiona Sze-Lorrain, traduit du chinois par Mabel Lee, Gilbert C. F. Fong ; traduit du français par Fiona Sze-Lorrain, Ned Burgess, Paris, Contours, 2007.
- GAO Xingjian et Gilbert C. F. Fong, *Lun xiju* (*Du théâtre*), Taipei, Linking Books, 2010.
- GAO Xingjian, « Letteratura e Ideologia », traduit du français par Simona Polvani, dans Gao Xingjian, Magris Claudio, *Letteratura e Ideologia*, Milano, Bompiani, 2012.
- GAO Xingjian, *Aesthetic and Creation*, traduit du chinois par Mabel Lee, Amherst, New York, Cambria Press, 2012.

GAO Xingjian, *De la création*, traduit du chinois par Denis Molčanov, Noël Dutrait, Sebastian Veg, Yinde Zhang, sous la direction de Noël Dutrait, Paris, Éditions de Seuil, 2013.

GAO Xingjian, *L'art d'un homme libre*, traduit du chinois et préfacé par Noël Dutrait, Paris, Éditions de Seuil, 2017.

GAO Xingjian, *Per un nuovo Rinascimento*, traduit du chinois par Simona Gallo, Milano, La nave di Teseo, 2018.

« Gao Xingjian. Le Tre Vite di un artista : entretien avec Simona Polvani », dans *Il Tremisse Pistoiese*, Pistoia, Periodico quadrimestrale di Cultura della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia S.p.A., 98 / 9, agosto 2009, p. 17-21.

GAO Xingjian, « Limitée et illimitée, l'esthétique de la création », dans *Perspectives chinoises*, n°111, 2010, p. 51-57 ; http://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_2010_num_111_2_3847 (consulté le 16 mars 2017).

« La vitre brisée dans l'encre de Chine : Gao Xingjian et le cinéma : entretien avec Nathalie Bittinger et Guillaume Thouroude », dans SILVESTER Rosalind, THOUROUDE Guillaume [dirs.], *Traits chinois/Lignes francophones. Écriture, Images, Cultures*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 87-99.

« Gao Xingjian, appello per un nuovo Rinascimento, entretien avec Simona Polvani », LEFT, n°26, 28 juin 2018.

« De l'art du jeu. Entretien avec Gao Xingjian, entretien avec Christian Biet et Thierry Dufrêne », dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 105-112.

— Livres d'art

Ink painting by Gao Xingjian, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1995.

L'Encre et la lumière, Paris, Éditions Richard Meier, 1998.

L'Esquisse de l'encre de chine, Paris, Éditions Richard Meier, 2000.

Gao Xingjian, Taipei, Asia-Art Center, 2000.

Gao Xingjian Tuschnalerei 1983-1993, Friburgo, Morat Institut for Kunst and Kunstwissenschaft, 2000.

GAO Xingjian, *Linyizhong meixue*, Taipei, Lianjing, 2001.

Gao Xingjian, pour une Autre esthétique, Lianjing, Taipei (ed. fr. Éditions Flammarion), Parigi 2001.

Gao Xingjian : per un'altra estetica, traduit du français par Francesca Checchia et Studio editoriale Littera, Milano, Rizzoli, 2001.

Darkness and Light, Taiwan, Council of Cultural Affairs, 2001.

Gao Xingjian, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.

L'Errance de l'oiseau, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

Gao Xingjian, Le Goût de l'encre, Paris, Éditions Hazan, 2003.

Gao Xingjian: inchiostri su carta, 1983-1993, sous la direction de Marilena Pasquali, Galleria Torbadena, Bonawentura, Teatro Miela, Trieste 2003.

Gao Xingjian, Ni mot ni signes, Aix-en-Provence, Musée des Tapisseries, 2003.

Gao Xingjian, Ink Paintings 1983-1993, Marquette University Wisconsin, Hattergy Museum of Art, 2003.

Gao Xingjian : encres, Paris, Galerie Claude Bernard, 2004.

Gao Xingjian : Tusche, Baden-Baden, Frank Pages Art Galerie, 2005.

Gao Xingjian, Expérience, Singapour, Art Music, 2005.

Gao Xingjian, Paris, Galerie Claude Bernard, 2006.

Gao Xingjian, La Fin du Monde, Kerber Verlag, Bielefeld et Ludwig Museum im Deutscherrenhausm Coblenza, Germania, 2007.

Gao Xingjian, Peintre de l'âme, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Gao Xingjian, Le Goût de l'encre, Paris, Éditions Hazan, 2015.

Pizkunderako deia Llamada a un Renacimiento, San Sebastián, Kubo Kutxa Fundazioa, 2015.

— Autres sources

Mountains and Seas - A Chinese Rock Musical (livret de salle du spectacle), Taipei, NTNU Graduate Institut of Performing Arts, 2013.

— Œuvres filmiques

GAO Xingjian, MELKA Alain & DARMYN Jean-Louis, *La Silhouette sinon l'ombre* (ciné-poème), (France, 2006, 85 min).

GAO Xingjian, *Après le déluge* (ciné-poème), (France, 2008, 28 min).

GAO Xingjian, *Le Deuil de la beauté* (ciné-poème), (France, 2013, 117 min).

— Captations

Au bord de la vie, texte Gao Xingjian, mise en scène Alain Timár, Festival d'Avignon, 2001, Collection COPAT, 2003.

Mountains and Seas. A Chinese Rock Musical, texte Gao Xingjian, mise en scène Liang Zin Min, Taipei, NTNU Graduate Institut of Performing Arts, 2013 (document inédit).

II. Ouvrages sur Gao Xingjian /sources secondaires

BERGEZ Daniel, *Gao Xingjian, Peintre de l'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

BRUÈRE Karen, *La Fuite de Gao Xingjian*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2016.

BUTEL Yannick, *Les théâtralités de l'apparition : la scène et les encres de Gao Xingjian*; suivi de *Monologue* et *De l'art du jeu* de Gao Xingjian ; traduit par Denis Molčanov, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2015.

GAO Xingjian, ALBERTO Luis, AN TOMARINI Brunella, BELKHODJA Sythem, BONITO OLIVA Achille, DA HALL Fazila, LOMBARDO Salvatore, RICCIOTTI Rudy, RONDEAU Daniel, STÉTIÉ Salah, *Autour de Gao Xingjian, éthique et esthétique pour aujourd'hui*, Gémenos, Éditions transbordeurs, 2003.

CONCEISON Claire, « Fleshing out the Dramaturgy of Gao Xingjian », MCLC Resource Center Publication, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/conceison/> (consulté le 19 juin 2019).

CONCEISON Claire, « The French Gao Xingjian, Bilingualism and Ballade Nocturne », <http://pagines.uab.cat/xinescatala/sites/pagines.uab.cat.xinescatala/files/conceison2009.pdf> (consulté le 19 juin 2019).

COULTER Todd J., *Transcultural aesthetics in the plays of Gao Xingjian*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 [ebook].

DRAGUET Michel, *Gao Xingjian, Le Goût de l'encre* [exposition, Bruxelles, musée d'Ixelles, du 26 février au 31 mai 2015], Paris, Éditions Hazan, 2015.

DUTRAIT Noël, « Xingjian Gao. La voix puissante d'un écrivain en exil [Entretien avec l'écrivain Gao Xingjian] », *Perspectives chinoises*, n°49, 1998, p. 60-63, http://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_1998_num_49_1_2341 (consulté le 18 mars 2018).

DUTRAIT Noël, « Préface », dans Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul (Yigeren de shengjing, 1999)*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour-d'Aigues, coll. Points, Éditions de l'Aube, (2000) 2015, p. 7-11.

DUTRAIT Noël, « Gao Xingjian, l'itinéraire d'un homme seul », dans *Esprit*, décembre 2001, n°280, p. 146-158.

DUTRAIT Noël, « Gao Xingjian : une oeuvre riche et foisonnante [Bibliographie d'un Nobel] », *Perspectives chinoises*, n°63, 2001, p. 66-70; http://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_2001_num_63_1_2590 (consulté le 12 décembre 2016).

DUTRAIT Noël, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine (1976-2006)*, édition revue et complétée, Arles, Éditions Philippe Picquier, (2002) 2006 [ebook].

DUTRAIT Noël [dir.], *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

DUTRAIT Noël, « La naissance d'un opéra d'expression chinoise, *La Neige en août* de Gao Xingjian », *Perspectives chinoises*, n°75, janvier-février 2003, p. 71-74, <http://perspectivechinoises.revues.org/60> (consulté le 18 mars 2018).

GALLO Simona, « Gao Xingjian, Lun Chuangzuo 《论创作》 », *Altre Modernità*, 2014, p. 294-299. Print.

GALLO Simona, « Una lettura "bachtiniana" dell'opera critica di Gao Xingjian », *Lingue Culture Mediazioni/Langages Cultures Mediation – 3* (2016) 1, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/article/view/982/828> (consulté le 9 mars 2019).

GALLO Simona, *Intertestualità Transculturale nella saggistica di Gao Xingjian. Il caso studio di Zihou Yu Wenxue*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Milano, settore Disciplina L-OR/21.

GHINZARI Stefania, « Donne e violenza. 8 drammi a Veroli », *L'Unità*, 12 juin 1994, https://archivio.unita.news/assets/main/1994/06/12/page_028.pdf (consulté le 12 octobre 2019).

KWOK-KAN Tam [dir.], *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2001.

ŁABĘDZKA Izabella, *Gao Xingjian's idea of theatre: from the word to the image*, Leiden, Boston, Brill, cop. 2008.

LACKNER Michael, CHARDONNENS Nikola [dirs.], *Freedom and Fate in Gao Xingjian's Writings*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2014.

LAVAGNINO Alessandra C., « Gao Xingjian e la ricerca di un nuovo stile di scrittura », dans LOMBARDI R. [dir.], *La letteratura cinese in Italia*, Roma, Tiellemedia, 2007, p. 51-60.

LAVAGNINO Alessandra C., « Introduzione », dans GAO Xingjian, *La montagna dell'anima*, Milano, Rizzoli Rcs, 2008, p. 1-15.

LAVAGNINO Alessandra C., « Gao Xingjian. A chinese Cosmopolitan Writer », dans MALEK Romain et CRIVELLER Gianni [dirs.], *Light a Candle, Encounters and Friendship with China*, sous la direction de Roman Malek et Gianni Criveller, NETTETAL, Steyler Verlag, 2010, p. 547-561.

LEE Gregory B., « No More Heroes? », dans GAUTHIER Brigitte [dir.], *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, Peter Lang, 2009, p. 161-167, (Collection: European Connections Vol. 30), <hal-00436466>.

LEE Mabel, « Personal Freedom in the Twentieth Century China : Reclaiming the Self in Yang Lian's Yi and Gao Xingjian's Lingshan », *Sydney Studies in Society and Culture*, 1997.

LEE Mabel, « On Nietzsche and Modern Chinese Literature, from Lu Xun (1881-1936) to Gao Xingjian (B.1940) », *Literature and Aesthetics*, Vol 12, 2002, p. 23-43, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/5150/5859> (consulté le 8 avril 2019).

LEE Mabel, « Nobel in Literature 2000 Gao Xingjian's Aesthetics of Fleeing », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, March 2003, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol5/iss1/4> (consulté le 05 marz 2019).

LEE Mabel, « Gao Xingjian's Fiction in th Context of Chinese Intellectual and Literary History », *Literature and Aesthetics*, Vol 16 n°1, 2006, p. 7-20, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/5635/6392> (consulté le 8 avril 2019).

LEE Mabel, « 2000 Nobel Laureate Gao Xingjian and His Notion of Cold Literature », *Sydney Studies in Religion*, November 10, 2008, p. 33-40.

LEE Mabel, « The Motif of Fleeing in Gao's Work », dans Steven Totosy de Zepetnek et Tuntun Mukherjee [dir.], *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, New Delhi, Cambridge University Press, 2014, p. 411–422.

LEE Mabel et LIU Jianmei [dirs.], *Gao Xingjian and Transmedia Aesthetics*, Amherst, New York, Cambria Press, 2018.

MA Shoupeng, « *L'Homme sauvage* » et son auteur : *De la valeur esthétique des expérimentations théâtrales de Gao Xinjiang*, mémoire de DEA, sous la direction de J. Jomaron, Université Paris Nanterre, 1988.

MATHER Jeffrey, « Gao Xingjian ». *The Literary Encyclopedia*. First published 30 December 2009, <http://staging.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=12627> (consulté le 2 octobre 2019).

LEMARDELÉ Christophe, *Gao Xingjian : Art et Féminité*, *Mediapart*, 27 novembre 2011, <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/271111/gao-xingjian-art-et-feminite> (consulté le 19 juin 2019).

MAZZILLI Mary, *Gao Xingjian's post-exile plays : transnationalism and postdramatic theatre*, New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2015 [ebook].

MAZZILLI Mary, *Gender in Gao Xingjian Between Life and Death : The Notion of Originary Self and the Use of Tripartition*, *Frontiers of Literary Studies in China* 2015, 9(3): 369–394, https://brill.com/view/journals/flsc/9/3/article-p369_2.xml

MIALARET Bertrand, *Gao Xingjian, le Prix Nobel reste un homme libre*, 13 octobre 2017 : <http://mychinesebooks.com/gao-xingjian-le-prix-nobel-reste-homme-libre/?lang=fr> (consulté le 2 mai 2018).

PADIS Marc-Olivier, « Éloge de la fuite ou éloge du monde ? », dans *Esprit*, décembre 2001, n°280, p.159-164.

PISCIOTTA Maria Cristina, *Il teatro cinese sperimenta*, East, n°28, luglio-agosto 2013, p. 88-89, <https://eastwest.eu/it/east-48/il-teatro-cinese-sperimenta> (consulté le 8 mars 2019).

POLVANI Simona, *Le troisième œil dans le théâtre de Gao Xingjian : esthétique d'une dramaturgie augmentée*, Le théâtre et les sens. Théories, esthétiques et dramaturgies, [dir. Paola Ranzini], *Itinera rivista di filosofia e di teoria delle arti*, n°13, 2017, <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/8735>.

POLVANI Simona, « Penser au féminin. Le rôle des femmes dans la dramaturgie de Gao Xingjian », dans BATSCH Christophe, SAQUER-SABIN Françoise [dirs.], *Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Münster, LIT Verlag, 2017.

POLVANI Simona, *Corps à Corps, démembrement et dépossession de soi dans la dramaturgie de Gao Xingjian*, TK21 La revue, n°84-85, 2018, <https://www.tk-21.com/Corps-a-corps?lang=fr>.

REIFENSCHIED Beate [dir.], *Gao Xingjian : La Fin du Monde*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2007.

ROUBICEK Bruno, « Translator's Introduction », dans Gao Xingjian, *Wild Man : A Contemporary Chinese Spoken Drama*, Asian Theatre Journal, vol.7, n°2 (Fall 1990) University of Hawaii Press.

SONG Baozhen, « Apogée et déclin du théâtre d'avant-garde contemporain chinois », traduit du chinois par Wang Jing, *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 19-24.

QUAH Sy Ren, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, Hawai'i, University of Hawai'i Press, 2004.

SZE-LORRAIN Fiona, *Sur le toit du monde. L'esthétique théâtrale de Gao Xingjian* [thèse de doctorat], sous la direction de Denis Guénoun, École doctorale Littératures françaises et comparée (Paris), Université Paris-Sorbonne, (Paris 4), 2011.

TAY William, « Avant-garde Theatre in Post-Mao China : *The bus-Stop* by Gao Xingjian », dans Howard Goldblatt ed, 1990, p. 111-118.

TSAI Ming-Hsuan, *De l'exil chinois au monde occidental : le théâtre contemporain et la pensée esthétique de Gao Xingjian* [thèse de doctorat], sous la dir. de Philippe Tancelin et Isabelle Rabut, Université de Paris VIII, Lille : Atelier national de reproduction des thèses [2010].

YEUNG Jessica, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008.

XIAO Yingying, *Une subjectivité fluide*, Paris, Éditions Demopolis, 2017.

WEIWEI Xiang, *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*. Littératures. Université de Strasbourg, 2017. Français. 〈NNT : 2017STRAC018〉 . 〈tel-0179967〉

ZHAO Henry, « Postmodernité et Zen dans les pièces récentes de Gao Xingjian », traduit de l'anglais par Sebastian Veg, dans *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, sous la direction de Noël Dutrait, Paris, Édition du Seuil, 2006, p. 189-203.

III. Ouvrages généraux /sources secondaires

ABRAMOVIĆ Marina, *Attraversare i muri. Un'autobiografia (Walk Through walls. A Memoir*, 2016), Milano, Bompiani, 2016 [ebook].

ARIFON Olivier, RICAUD Philippe, « La liberté d'expression, une spécificité occidentale ? Regards sur la Chine », dans KIYINDOU Alain, MATHIEN Michel [dirs.], *Evolution de l'économie libérale et liberté d'expression*, Bruxelles, Bruylant, 2007, p. 347-362.

ALLEGRI Luigi, *L'artificio e l'emozione : L'attore nel teatro del Novecento*, Roma, coll. Biblioteca universale Laterza, Editori Laterza, (2009) 2014.

ANDERSON Jack, *Art without boundaries*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.

AUSLANDER Philip [dir.], *Performance : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol 1*, London et New York, Routledge, (2003) 2009.

AUSLANDER Philip, *On the representation of the performative and the notation of movement*, Zurich, JRP-Ringier, 2010.

ARDENNE Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction du grec et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche (Librairie Générale Française), 2016.

ARTAUD Antonin, *Il teatro e il suo doppio – con altri scritti teatrali*, traduit du français par Ettore Capriolo et Giovanni Marchi, sous la direction de Gian Renzo Morteo et Guido Neri, préface de Jacques Derrida, Torino, Giulio Einaudi editore, (1968) 2002.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, (1964) 2014.

AUSTIN J. L., *Quand dire, c'est faire (How to do things with words*, 1962), Introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, Postface de François Récanati, Paris, Éditions Points, (1970) 1991.

AZZARONI Giovanni, *Teatro in Asia*, Vol.3, Bologna, CLUEB, 2003.

AZZARONI Giovanni et CASARI Matteo, *Asia e il teatro che danza*, Firenze, Le Lettere, 2011.

BA Jin, « Les opéras modèles », IZTOK n°17 (juin 1989), publié dans *La presse Anarchiste*, 3 juillet 2011, <http://www.la-presse-anarchiste.net/spip.php?article3079> (consulté le 23 avril 2018).

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, (1949) 2017.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, (Biblio essais- Le livre de poche), Librairie José Corti, 1942.

- BARBIER René, « L'approche Transversale : Une conception de la parole en fonction de la pensée chinoise », <http://www.barbier-rd.nom.fr/paroleChine.html> (consulté le 03 octobre 2019).
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, (1977) 2017.
- BATSCH Christophe et SAQUER-SABIN Françoise [dirs.], avec la collaboration de Vincenza Perdichizzi and Francesco D'Antonio, *Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Zurich, LIT VERLAG, 2017.
- BAUMAN Richard, « Genre », *Journal of Linguistic Anthropology* 9(1-2) 2000, American Anthropological Association, p. 84-87.
- BAUMAN Richard, « Commentary : Foundations in performance », *Journal of Sociolinguistics*, 15/5, 2011, p. 707-720.
- BAUMAN Richard, « Performance », dans BENDIX Regina F., HASAN-ROKEN Galit [dirs.], *A Companion to Folklore*, First Edition, Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2012, p. 94-118.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1952) 2014 [ebook].
- BEI Ling, *La très long marche des poètes clandestins*, 06 avril 2004, <https://www.courrierinternational.com/article/2004/03/18/la-tres-longue-marche-des-poetes-clandestins> (consulté le 28 avril 2019).
- BENJAMIN Walter, *La tâche du traducteur*, traduit par Martine Broda, Po&sie, n° 55, Paris, Belin, 1991, p. 150-158, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf (consulté le 5 octobre 2019).
- BERGÈRE Marie-Claire, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1987.
- BERGÈRE Marie-Claire, BIANCO Lucien, DOMES Jürgen [dirs.], *La Chine au XX^e siècle, d'une révolution à l'autre, 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989.
- BIAL Henry [dir.], *The Performance Studies Reader. Second edition*, London, Routledge, (2007) 2010.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Éditions Gallimard, (2006) 2016.
- BIET Christian, WANG Jing, « *Xiqu, Huaju*, courant principal, courant commercial, théâtre expérimental, quelques aspects du théâtre chinois contemporain », *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 4-7.
- BOCCIONI Umberto, CARRÀ Carlo, RUSSOLO Luigi, BALLA Giacomo, SEVERINI Gino, *Manifesto dei Pittori futuristi (Manifeste de peintres futuristes)* Milan le 11 février 1910, Bibliothèque Numérique Mondiale (World Digital Library), <https://www.wdl.org/fr/item/20025/view/1/3/> (consulté le 20 juillet 2019).

BOCCIONI Umberto, CARRÀ Carlo, RUSSOLO Luigi, BALLA Giacomo, SEVERINI Gino, *La pittura futurista. Manifesto tecnico (Manifeste technique de la peinture futuriste)* publié à Milan le 11 avril 1910, Bibliothèque Numérique Mondiale (World Digital Library), <https://www.wdl.org/fr/item/20026/view/1/1/> (consulté le 20 juillet 2019).

BONNIN Michel, « Guo Moruo », <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article181939>, notice GUO Moruo 郭沫若 par Michel Bonnin, version mise en ligne le 26 octobre 2016, dernière modification le 26 octobre 2016 (consulté le 15 mai 2019).

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre (Kleines Organon für das Theater)*, texte français de Jean Tailleur, Paris, L'Arche Éditeur, (1963, 1970, 1978, 2013) 2014.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11-64, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4438381/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surréalisme.pdf (consulté le 5 août 2019).

BROOK Peter, *Lo spazio vuoto (The empty space, 1968)*, traduit de l'anglais par Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni Editore, 1998.

BUTOR Michel, SICARD Michel, *En marge*, Paris, Orte, 1992.

BUTOR Michel, FRANCKEN Ruth, SICARD Michel, *Dans les flammes. Chanson du moine à Madame Nhu*, Paris, Éditions de la Différence, 1988.

BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif (Excitable Speech. A Politics of the Performative, 1997)*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la Subversion de l'Identité (Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe » Bodies That Matter : On the Discursive Limits of « Sex », 1993*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

CARLSON Marvin, *Performance, a Critical Introduction*, Londres et New York, (1996) 2004.

CARLSON Marvin, « What is performance ? », dans BIAL, Henry [dir.], *The Performance Studies Reader. Second edition*, Oxon and New York (London), Routledge, (2007) 2010, p. 70-75.

CARLSON Marvin, *Theatre : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014 [epub].

CASARI Matteo [dir.], « Teatro nō, orizzonti possibili » (numero monografico), *Prove di drammaturgia*, n.1, febbraio 2012, p. 3-39.

HAZELLE Audrey, « Bêtes de scène », *Mouvement*, 14 mars 2018, <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/betes-de-scene> (consulté le 10 septembre 2019).

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, (1997) 2014.

CHENG Anne, « Histoire intellectuelle de la Chine », https://www.college-de-france.fr/media/anne-cheng/UPL66281_Cheng.pdf (consulté le 03 octobre 2019)

COQUET Michel, *Le Troisième œil. Dans les mythes, l'histoire et l'homme*, Agnières, Éditions Le Temps Présent, 2013.

COMPAGNON Olivier, « La Révolution culturelle », dans *Encyclopedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/revolution-culturelle-en-chine-en-bref/> (consulté le 18 mars 2018).

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Arles, Actes-Sud Papier, 2010.

DANAN Joseph, *Entre Théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes-Sud Papier, 2013.

DANAN Joseph, « Écriture dramatique et performance », *Communications*, n°92, 2013. Performance - Le corps exposé, Christian Biet, Sylvie Roques [dirs], p. 183-191 : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2702

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Éditions Gallimard, (1949, renouvelé en 1976) 2006.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Éditions Gallimard, (1949, renouvelé en 1976) 2013.

DESCARTES René, *Les Passions de l'Âme, Article XXXII*, dans *Œuvres Complètes et Annexes*, Arvensa, 2015 [ebook].

DELBONO Pippo, *Le don de soi*, Arles, Actes Sud, 2018.

DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, coll. Champs essais, Flammarion, (1996) 2008.

DE MARINIS Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

DÉPRATS Jean-Michel [dir.], *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017.

DÉPRET Aurore [dir.], *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.

DERRIDA Jacques, *Signature, Événement, Contexte*, <http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/SIGNATURE.pdf>.

DEWEY John, *L'art comme expérience (Art as experience, 1915)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Gallimard, 2016.

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Paris, Éditions Flammarion, 2005.

DROZ Bernard, « Regards sur la décolonisation de l'Afrique Noire », *Labyrinthe*, 16 | 2003, mis en ligne le 06 juin 2008, p. 9-18, <http://journals.openedition.org/labyrinthe/306> (consulté le 07 octobre 2019).

DUBCHINSKAYA Polina, WEBER Pascale [dirs.], *Les Nouvelles Formes de présence dans la performance*, ed. École des Beaux-Arts de St-Pétersbourg, édition trilingue russe, français, anglais, 2019.

DUBUY Mélanie, *La contribution des femmes à la revendication du peuple kurde à l'autodétermination*, Civitas Europa, 2015/1 n°34, p. 93-110, <https://www.cairn.info/revue-civitas-europa-2015-1-page-93.htm> (consulté le 17 septembre 2019).

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, coll. Champs arts, Flammarion, 2013.

DUZAN Brigitte, « Petite histoire de revues littéraires chinoises. II après 1949 », 22 décembre 2017, La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine, http://www.chinese-shortstories.com/Histoire_litteraire_Petite_histoire_revues_litteraires_II.htm (consulté le 19 mars 2018).

ESSLIN Martin, « The Theatre of the Absurd », *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, n°4 (May, 1960), p. 3-15, http://web.iitd.ac.in/~angelie/courses_files/TOA/esslin%20essay%20tdr.pdf (consulté le 19 septembre 2019).

FA-HAI, *Manifeste de l'Éveil. Le Sôutra de l'Estrade de Houei-neng*, traduit du chinois et commenté par Patrick Carré, Paris, Éditions du Seuil, (1995) 2011.

FÉRAL Josette, *Mise en scène et Jeu d'acteur*, Entretiens, Tome I, L'espace du texte, Montréal/Carnières, Editions Jeu/Editions Lansman, 2001.

FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

FÉRAL Josette, BIET, Christian [dirs.], *La vague flamande : mythe ou réalité ?*, Théâtre/Public n°211, 2014.

FORMIS Barbara, « Ce qui se passe ne disparaît pas », *Nouvelle revue d'esthétique* n° 8/2011, p. 11-19.

FRANZINI Elio, MAZZOCUT-MIS Maddalena, *Estetica*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours (Performance Art from Futurism to the Present, 1988 et 2001)*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, (2001) 2006.

GONG Baorong, WU Yafei, « L'absurde en Chine ou Ionesco actualisé », dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 57-60.

GROTOWSKI Jerzy, *Per un teatro povero*, traduit du polonais par Maria Ornella Marotti, Roma, Mario Bulzoni Editore, (1970) 1993.

GUCCINI Gerardo [dir], « Damma Vs Postdrammatico : Polarità a confronto », *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, Anno XVI, 1 giugno 2010.

HEINDEL Max, *Le Corps du désir* (première édition française), The Rosicrucian Fellowship, Oceanside, 1993, http://misraim3.free.fr/RC/le_corps_du_desir.pdf, (consulté le 9 octobre 2016).

JACCAUD Nora, « “L’art du comportement”. De la performance à corps et à cris, au silence du marché », dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 67-70.

JAIVIN Linda, « Tiananmen, de Mao à 1989 », *Libération*, 5 août 2014, https://www.liberation.fr/planete/2014/08/05/tiananmen-de-mao-a-1989_1075971 (consulté 16 mars 2018).

JENG-GUO Chen, « Féminisme et utopie chez trois figures de la “Réforme des cent jours” de 1898 (3): Tan Sitong », *Nannü. Femmes et Féminismes en Chine*, <https://editionsasymetrie.org/nannu/feminisme-et-utopie-chez-trois-figures-de-la-reforme-des-cent-jours-de-1898-3-tan-sitong/> (consulté le 20 avril 2019).

JIANRONG Yu, « Le système de rééducation par le travail, instrument de lutte politique et moyen de contrôle social », *Perspectives chinoises*, n°111, 2010, p. 72-79, http://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_2010_num_111_2_3851 (consulté le 16 février 2017).

JIANG Qing, « A propos de la révolution de l’opéra de Pékin », 1964, *Le réalisme socialiste - 17ème partie: Jiang Qing sur la révolution de l’opéra de Pékin*, 30 mai 2013, <http://lesmaterialistes.com/realisme-socialiste-jiang-qing-revolution-opera-pekini> (consulté le 17 avril 2018).

JULIET Charles, *Entretien avec Fabienne Verdier*, Paris, Éditions Albin Michel, (2007) 2008.

JULLIEN François, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

JULLIEN François, *De l’Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Éditions Gallimard, 2015.

JULLIEN François, *Les Transformations silencieuses*, Paris, Éditions Grasset, 2009 [ebook].

JULLIEN François, *Il n’y a pas d’identité culturelle*, Paris, Éditions de L’Herné, 2016.

JULLIEN François, *De l’efficacité, suivi de Les transformations silencieuses, De front, De biais, De l’écart au commun entre pensée chinoise et pensée européenne*, 2017 [audiobook].

KANTOR Tadeusz, *Ma Pauvre Chambre de l’Imagination*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015.

KRÄMER Dietmar, *Thérapie esoterique*, vol. II, Méditerranée, 2010, p. 132-134.

LADIC Sylvia, *Performance expliquée de Joseph Beuys : I like America and America likes Me*, e-cours-arts-plastiques. Ressources pour enseigner et apprendre les arts plastiques, 26 décembre 2014, <http://e-cours-arts-plastiques.com/performance-expliquee-de-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/> (consulté le 24 septembre 2019).

LEE Gregory B., « No More Heroes ? », dans GAUTHIER Brigitte [dir], *Viva Pinter: Harold Pinter’s Spirit of Resistance*, Oxford, New York, Peter Lang, 2009, p. 161-167 (Collection: European Connections Vol. 30). <hal-00436466>, <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00436466/document> (consulté le 26 février 2019).

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique (Postdramatisches Theater, 1999)*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, (2002) 2010.

LIN Biao, « Rapport au IX^e Congrès du Parti communiste chinois », <https://www.marxists.org/francais/general/lin-biao/works/1969/04/rapport/ch06.htm> (consulté le 15 juin 2018)

LIU Zhen, JIANG Ji, « *Le Xiqu. Retour aux sources et exigences de la modernité* », traduit du chinois, par Eléonore Martin, dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 130-133.

LOBSANG Rampa, *Le troisième œil*, <http://www.lobsangrampa.org/data/fr/Le-Troisième-Oeil.pdf> (consulté le 12 juin 2016).

MARINETTI Filippo Tommaso, « Le Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item> (consulté le 19 juillet 2019).

MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), <http://www.arengario.it/opera/manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista-4838/> (consulté le 1 septembre 2019).

MARINETTI Filippo Tommaso, « Il Teatro di Varietà (13 novembre 1913) », *Daily-Mail*, 21 novembre 1913, <http://www.arengario.it/opera/il-teatro-di-varieta-manifesto-futurista-4842/> (consulté le 1 septembre 2019).

MARINETTI Filippo Tommaso, SETTIMELLI Emilio, CORRA Bruno, *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, 11 gennaio 1915 - 18 febbraio 1915, <http://www.arengario.it/opera/il-teatro-futurista-sintetico-atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale-5001/> (consulté le 1 septembre 2019).

MAO Zedong, « De la juste solution des contradictions au sein du peuple » (27 février 1957), dans *Le Petit Livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art, <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

MAO Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an (Yenan) », dans *Œuvres choisies*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1963, t.III, p. 72-98, <http://maozedong.fr/documents/causeries.pdf> (consulté le 05 octobre 2019).

MAO Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan » (Mai 1942), *Œuvres choisies de Mao Zedong*, tome III, dans *Le Petit Livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art, <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

MAO Zedong, « La Démocratie nouvelle » (Janvier 1940), *Œuvres choisies de Mao Zedong*, tome II., dans *Le Petit Livre rouge*, chapitre XXXII, La Culture et l'Art, <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 15 avril 2018).

MAO Zedong, *Le Petit Livre rouge (Citations du Président Mao Zedong)*, 1964, <https://chine.in/fichiers/petit-livre-rouge.pdf> (consulté le 16 mars 2018).

MAUBON Grégory, « C'est quoi la réalité augmentée? », *Association de Promotion de la réalité augmentée*, <http://www.augmented-reality.fr/cest-quoi-la-realite-augmentee/> (consulté le 12 juin 2016).

- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, (1964) 2016.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction du polonais de Béatrice Picon-Vallin, Éditions Actes Sud-Papiers, 2005.
- MILON Alain, *L'art de la conversation*, Paris, Presses Universitaires, 1999.
- MILON Alain, *La fêlure du cri : violence et écriture*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- MODOLO Elisa, « Dialoguer-Interloquer di Gao Xingjian », 1 mars 2006, <http://www.nonsolocinema.com/DIALOGUER-INTERLOQUER-di-Gao.html> (consulté le 05 janvier 2018).
- MOLINARI Cesare, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, (1996) 1998.
- MORINI Massimiliano, *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, avec deux contributions de Renata Londero et Giulio Mozzi, Milano, Sironi Editore, 2007.
- OTTAVIANI Gioia, « La riforma del Teatro musicale e il realismo : l'opinione di Mei Lanfang e Ouyang Yuqian », *Mondo Cinese*, n°96, settembre-dicembre 1997, https://www.tuttocina.it/Mondo_cinese/096/096_otta.htm (consulté le 24 avril 2017).
- PAVIS Patrice, *Dizionario del teatro*, traduit du français par Paolo Bosisio et Paola Ranzini, sous la direction de Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli editore, (1998) 2002.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (4^e édition augmentée), Paris, Armand Colin, 2019.
- PERRIER Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014
- PRADIER Jean-Marie, « La performance ou la renaissance de l'action », *Communications*, n°92, 2013, *Performance - Le corps exposé*. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, p. 278, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2710 (consulté le 11 mars 2019).
- QUILLET Françoise, *Le théâtre s'écrit aussi en Asie*, Paris, L'Harmattan, 2011 [ebook].
- QUILLET Françoise [dir], *Des formations en arts du spectacle : Amériques, Asie, Europe*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2016.
- RILKE Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète*, suivies de Réflexions sur la vie créatrice par Bernard Grasset, traduites par l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, (2002) 2016.
- ROQUES Sylvie, VIGARELLO Georges, « Enjeux et limites des performances », *Communications*, n°83, septembre 2008.
- ROUSSEL Nicolas, « Réalité augmentée, concept et exemples », <http://mjolnir.lille.inria.fr/~rousseau/talks/2007-02-16-ra.pdf>, p.3 (consulté le 14 octobre 2016).
- RUSH Michel, *Les Nouveaux Médias dans l'art (New Media in Art)*, Paris, Thames & Hudson, (2000) 2005.
- SARRAZAC Jean-Paul [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2010.

- SARTRE Jean-Paul, *Huit clos, suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, (1972) 2000.
- SAVARESE Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci Editore, (1997) 2003.
- SCHECHNER Richard, « Performance as "formation of power and knowledge" », TDR winter 2000 (t168), <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/schformationofpower.pdf> (consulté le 11 mars 2019).
- SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An introduction* (second edition), Londres et New York, Routledge, 2006.
- SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie Pecorari et, pour « Esthétique rasa et théâtralité » par Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.
- SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An Introduction* (third edition), London et New York, Routledge, 2013.
- SICARD Michel, *L'avenir du papier*, Sociétés, 2014/4 n°126, p. 13-23.
- SICARD Michel, « Enfermement », entretien vidéo avec Heiner Wittmann pour www.franceblog.info, <https://www.youtube.com/watch?v=eApeOXTQHcE> (consulté le 1 juillet 2019).
- STANISLAVSKIJ Konstantin S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Editori Laterza, sous la direction de Gerardo Guerrieri, traduit du russe par Elena Povoledo, préface de Fausto Malcovadi, (1982) 1999.
- STANISLAVSKIJ Konstantin S., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Editori Laterza, sous la direction de Fausto Malcovadi, traduit du russe par Anna Molpurgo et Maria Rosaria Fasanelli, préface de Giorgio Strehler, (1993) 1999.
- TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs Éditions, 2015.
- TAY William, *Wang Meng. Stream-of-consciousness, and the Controversy over Modernism*, Modern Chinese Literature, Vol.1, n°1, p. 7-21.
- TJONG Erick, « Les femmes de Chine, un monde entre liberté et contrôle », jeudi 8 Mars 2018, https://www.saphirnews.com/Les-femmes-en-Chine-un-monde-entre-liberte-et-controle_a24968.html (consulté le 20 avril 2019).
- TODD Mabel Elsworth, *Le corps pensant (The Thinking Body, 1937)*, traduit de l'anglais par Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2012.
- TOLLEDI Fabio, « La presenza dell'altrove. Primi sguardi sul teatro cinese », Kaiak. A Philosophical Journey, 2 (2015), Apocalissi culturali, <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-2-apocalissi/Lapresenzadellaltrove.pdf> (consulté le 23 février 2019).
- TURNER Victor, *Dal rito al teatro (From Ritual to theatre. The Human Seriousness of Play, 1982)*, traduction de Paola Capriolo, sous la direction de Stefano De Matteis, Bologna, Società editrice il Mulino, (1986) 2017.

TZARA Tristan, *Le cœur à gaz*, Paris, G.L.M., 1946, McGill University Library Digitized Title, Toronto, https://archive.org/details/McGillLibrary-rbrc_coeur-gaz_Uncat1400-17647/page/n6 (consulté le 2 août 2019).

VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage*, Paris Éditions A. et J. Picard, (1909) 1981.

VERDIER Fabienne, *Passagère du silence*, Paris, Albin Michel, 2003.

VERDIER Fabienne, *Entre ciel et terre*, texte de Charles Juliet, photographies de Dolorès Marat et Naoya Hatakeyama, Paris, Albin Michel, 2007.

WANG Jing, « Le théâtre parlé en Chine. 106 ans d'histoire (mouvementée) », dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 7-12.

WANG Jing, « France/Chine, allers et retours. Les conditions de production et de diffusion », dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 76-80.

WEBER Pascale, *Mémoires et identités*, Paris, L'Harmattan, 2012.

WEBER Pascale, *L'Attachement*, Marseille, Éditions Al Dante, 2015.

WEIWEI Xiang, *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*, Littératures, Université de Strasbourg, 2017, Français. <NNT : 2017STRAC018>, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01799672/document> (consulté le 26 février 2019).

WILL Pierre-Étienne, « L'ère des rébellions et la modernisation avortée », dans BERGÈRE Marie-Claire, BIANCO Lucien, DOMES Jürgen [dirs.], *La Chine au XX^e siècle, d'une révolution à l'autre, 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, p. 45-83.

WILLIAM Tennessee, *La Ménagerie de verre (The Glass Menagerie, 1944)*, texte français d'Isabelle Famchon, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2017.

WINNICOTT Donald Wood, *Jeu et Réalité. L'espace potentiel (Playing and Reality)*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis ; préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, (1975) 1996.

WOLTON Thierry, *Histoire Mondiale du Communisme. Tome 2. Les Victimes*, Paris, Grasset, 2015 [ebook].

ZHANG Florence, *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'oeuvres dramatiques françaises*, Linguistique, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2006. Français. NNT : 2006PA030050. tel-00669138, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00669138/document> (consulté le 14 mai 2019).

ZHOU Jingbo, « Le théâtre de la Révolution culturelle. Les "pièces modèles" (*Yang Ban xi*) », traduit du chinois par Wang Jing, dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 61-66.

ZOU Yuanjiang, « Le destin de l'art du "Xiqu" aujourd'hui », traduit du chinois par Eléonore Martin, dans *Théâtre Public*, n°210 Scènes Chinoises Contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 126-129.

IV- Autres sources

Chine Magazine, www.chine-magazine.com, « Mouvement du 4 mai 1919 : un tournant historique et culturel », July 22, 2018, <https://www.chine-magazine.com/mouvement-du-4-mai-1919-un-tournant-historique-et-culturel/> (consulté le 22 avril 2019).

« La Révolution culturelle ou la revanche de Madame Mao sur les artistes », L'Express 13 mai 2016, https://www.lexpress.fr/actualites/1/monde/la-revolution-culturelle-ou-la-revanche-de-madame-mao-sur-les-artistes_1792019.html (consulté le 17 avril 2018).

Data BNF, www.data.bnf.fr, entrée « Théâtre musical. *La Neige en août* », http://data.bnf.fr/40174083/la_neige_en_aout_spectacle_2005/ (consulté le 7 janvier 2018).

Data BNF, www.data.bnf.fr, entrée « Spectacle : *Le Roi Bombance* », https://data.bnf.fr/fr/39459513/le_roi_bombance_spectacle_1909/ (consulté le 14 août 2019).

Data BNF, www.data.bnf.fr, entrée « Spectacle : *Quatre quatuors pour un week-end* », https://data.bnf.fr/fr/39500199/quatre_quatuors_pour_un_week-end_spectacle_2003/ (consulté le 8 janvier 2018).

Entractes, www.entractes.sacd.fr « Dialoguer-Interloquer. Gao Xingjian », dans *La Moisson des auteurs*, http://entractes.sacd.fr/oeuvre_edite2.php?idoeuvre=312&l=ma (consulté le 05 janvier 2018).

Festival d'Automne, www.festival-automne.com, https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1995_PO_CN_DDP.pdf (consulté le 15 janvier 2018).

La Comédie Française, www.comedie-francaise.fr, *Quatre quatuors pour un week-end* (archives), <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/quatre-quatuors-pour-un-week-end02-03#> (consulté le 8 janvier 2018).

Theater for New City, www.theaterforthenewcity.net, « About/Programs », https://theaterforthenewcity.net/?page_id=124 (consulté le 05 janvier 2018).

Théâtre National Populaire de Villeurbanne, www.tnp-villeurbanne.com, *Victor, ou les enfants au pouvoir*, <https://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/victor-ou-les-enfants-au-pouvoir/> (consulté le 12 août 2019).

Theater des Augenblicks, www.tda.scharf.net, *1992 Gao Xingjian : YES or/and NO*, <http://tda.scharf.net/cgi-bin/page.pl?id=256;lang=en> (consulté le 04 janvier 2018).

TABLE DES IMAGES

FIG. 1 - GAO XINGJIAN, AVEC LES CORÉALISATEURS ALAIN MELKA ET JEAN-LOUIS DARMYN PENDANT LE TOURNAGE DE LEUR FILM <i>LA SILHOUETTE SINON L'OMBRE</i> , 2006 (FRANCE).....	20
FIG. 2 - <i>LA DEUXIÈME AVENTURE CÉLESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE</i> , DE TRISTAN TZARA, FESTIVAL DADA, SALLE GAVEAU, PARIS, 1920....	35
FIG. 3 - ROBERT WHITMAN, <i>PRUNE FLAT</i> , PRÉSENTÉ À LA FILMMAKER'S CINÉMATHÈQUE DE NEW YORK.....	41
FIG. 4 - LUIGI RUSSOLO, CARLO CARRÀ, FILIPPO TOMMASO MARINETTI, UMBERTO BOCCIONI ET GINO SEVERINI, POUR L'INAUGURATION DE LA PREMIÈRE EXPOSITION FUTURISTE À PARIS EN 1912.....	42
FIG. 5 - FILIPPO TOMMASO MARINETTI, <i>ALLA SERA, DISTESO SUL LETTO</i> , 1919.....	45
FIG. 6 - M.C. RICHARDS, PLAN DE LA PERFORMANCE <i>THEATER PIECE NO. 1</i> (1952) DE JOHN CAGE, DÉSSINÉ PAR WILLIAM FETTERMAN EN 1989.....	55
FIG. 7 - <i>L'AUTRE RIVE</i> , PIÈCE ET MISE EN SCÈNE DE GAO XINGJIAN, HONG KONG ACADEMY OF PERFORMING ARTS, HONG KONG, 1995.....	64
FIG. 8 - SCÈNE DU SPECTACLE <i>LA CERISAIE</i> , PIÈCE D'ANTON TCHEKNOV, MISE EN SCÈNE CONSTANTIN STANISLAVSKI, THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU, 1904.....	73
FIG. 9 - SNAPSHOT DU CINÉ-POÈME <i>LE DEUIL DE LA BEAUTÉ</i> , RÉALISÉ PAR GAO XINGJIAN (FRANCE, 2013).....	83
FIG. 10 - SNAPSHOT DU CINÉ-POÈME <i>LE DEUIL DE LA BEAUTÉ</i> , RÉALISÉ PAR GAO XINGJIAN (FRANCE, 2013).....	87
FIG. 11 - SNAPSHOT DU CINÉ-POÈME <i>LE DEUIL DE LA BEAUTÉ</i> , RÉALISÉ PAR GAO XINGJIAN (FRANCE, 2013).....	93
FIG. 12 - <i>LE QUÊTEUR DE LA MORT</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE GAO XINGJIAN AVEC LA COLLABORATION DE ROMAIN BONNIN, THÉÂTRE DU GYMNASSE DE MARSEILLE, 2003.....	95
FIG. 13 - THIERRY BOSCH DANS <i>LE QUÊTEUR DE LA MORT</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE GAO XINGJIAN AVEC LA COLLABORATION DE ROMAIN BONNIN, THÉÂTRE DU GYMNASSE DE MARSEILLE, 2003.....	100
FIG. 14 - VITO ACCONCI, <i>SEEDBED</i> , PERFORMANCE, GALERIE SONNABEND, NEW YORK, 1971.....	106
FIG. 15 - CHRIS BURDEN, <i>SHOOTING PIECE</i> , PERFORMANCE, AU F SPACE SANTA ANA, CALIFORNIE (ÉTATS-UNIS), 1971.....	107
FIG. 16 - CHRIS BURDEN BLESSÉ AU BRAS DROIT APRÈS LA PERFORMANCE <i>SHOOTING PIECE</i> , AU F SPACE, SANTA ANA, CALIFORNIE (ÉTATS-UNIS), 1971.....	108
FIG. 17 - SNAPSHOT DU FILM <i>LA SILHOUETTE SINON L'OMBRE</i> , CORÉALISATION GAO XINGJIAN, ALAIN MELKA ET JEAN-LOUIS DARMYN (FRANCE, 2006).....	117
FIG. 18 - SNAPSHOT DU FILM <i>LA SILHOUETTE SINON L'OMBRE</i> , CORÉALISATION GAO XINGJIAN, ALAIN MELKA ET JEAN-LOUIS DARMYN (FRANCE, 2006).....	118
FIG. 19 - <i>LE QUÊTEUR DE LA MORT</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE GAO XINGJIAN AVEC LA COLLABORATION DE ROMAIN BONNIN, THÉÂTRE DU GYMNASSE DE MARSEILLE, 2003.....	121
FIG. 20 - GAO XINGJIAN, <i>GENÈSE</i> , 2009, 240 x 300 CM.....	140
FIG. 21 - GAO XINGJIAN, <i>TROUBLE</i> , ENCRE DE CHINE SUR TOILE DE LIN, 300 x 540 CM, 2014, BRUXELLES, COMMANDE DES MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.....	180
FIG. 22 - FABIENNE VERDIER, <i>RITUEL DU FEU</i>	203
FIG. 23 - <i>SIGNAL D'ALARME</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN ZHAOHUA, THÉÂTRE D'ART DU PEUPLE DE PÉKIN, 1982.....	213
FIG. 24 - <i>ARRÊT D'AUTOBUS</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN ZHAOHUA, THÉÂTRE D'ART DU PEUPLE DE PÉKIN, 1983.....	214
FIG. 25 - <i>L'HOMME SAUVAGE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN ZHAOHUA, THÉÂTRE D'ART DU PEUPLE DE PÉKIN, 1985.....	215
FIG. 26 - <i>L'HOMME SAUVAGE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN ZHAOHUA, THÉÂTRE D'ART DU PEUPLE DE PÉKIN, 1985.....	215
FIG. 27 - <i>L'HOMME SAUVAGE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN ZHAOHUA, THÉÂTRE D'ART DU PEUPLE DE PÉKIN, 1985.....	216
FIG. 28 - SNAPSHOT DU CINÉ-POÈME <i>APRÈS LE DÉLUGE</i> , RÉALISÉ PAR GAO XINGJIAN (FRANCE, 2008).....	217
FIG. 29 - <i>L'HOMME DE TIAN'ANMEN, TANK MAN (L'HOMME AU CHAR) OU ENCORE THE UNKNOWN PROTESTER (LE MANIFESTANT INCONNU)</i> , PLACE TIAN'ANMEN, PÉKIN, LE 5 JUIN 1989.....	222
FIG. 30 - <i>LA FUITE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE BIÖRN GRANATH, KUNGLIGA DRAMATISKA TEATERN, STOCKHOLM, 1992.....	224
FIG. 31 - THÉRÈSE ROUSSEL ET PHILIPPE GOUDARD DANS LE SPECTACLE <i>AU BORD DE LA VIE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE ALAIN TIMÁR, RENAULD BARRAULT THÉÂTRE DU ROND-POINT, PARIS, 1993.....	225
FIG. 32 - THÉRÈSE ROUSSEL DANS LE SPECTACLE <i>AU BORD DE LA VIE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE ALAIN TIMÁR, RENAULD BARRAULT THÉÂTRE DU ROND-POINT, PARIS, 1993.....	226
FIG. 33 - <i>LA NEIGE EN AOÛT - ÉPOPÉE LYRIQUE EN DEUX ACTES</i> , MUSIQUE XU SHUYA ; LIVRET, MISE EN SCÈNE ET DÉCOR (ENCRE DE CHINE) GAO XINGJIAN ; DIRECTION MUSICALE MARC TRAUTMANN, CORÉALISATION OPÉRA DE MARSEILLE ET NATIONAL TAIWAN JUNIOR COLLEGE OF PERFORMING ARTS, OPÉRA DE MARSEILLE, 2005.....	236

FIG. 34 - <i>LA NEIGE EN AOÛT - ÉPOPÉE LYRIQUE EN DEUX ACTES</i> , MUSIQUE XU SHUYA ; LIVRET, MISE EN SCÈNE ET DÉCOR (ENCRE DE CHINE) GAO XINGJIAN ; DIRECTION MUSICALE MARC TRAUTMANN, CORÉALISATION OPÉRA DE MARSEILLE ET NATIONAL TAIWAN JUNIOR COLLEGE OF PERFORMING ARTS, THÉÂTRE NATIONAL DE TAIPEI, TAIWAN, 2002.	237
FIG. 35 - GAO XINGJIAN, <i>L'ŒIL INTERIEUR</i> , 2014, 300 x 540, BRUXELLES, COMMANDE DES MUSEES ROYAUX DES BEAUX -ARTS DE BELGIQUE.	240
FIG. 36 - SNAPSHOT DU CINÉ-POÈME <i>LE DEUIL DE LA BEAUTÉ</i> , RÉALISÉ PAR GAO XINGJIAN (FRANCE, 2013).	262
FIG. 37 - AUDREY BONNET, CLAUDE MATHIEU, ALEXANDRE PAVLOFF ET SIMON EINE DANS LE SPECTACLE <i>QUATRE QUATUORS POUR UN WEEK-END</i> , TEXTE ET MISE EN SCÈNE GAO XINGJIAN, LA COMÉDIE FRANÇAISE, PARIS, 2003.	274
FIG. 38 - AUDREY BONNET, CLAUDE MATHIEU, ALEXANDRE PAVLOFF ET SIMON EINE DANS LE SPECTACLE <i>QUATRE QUATUORS POUR UN WEEK-END</i> , TEXTE ET MISE EN SCÈNE GAO XINGJIAN, LA COMÉDIE FRANÇAISE, PARIS, 2003.	278
FIG. 39 - GAO XINGJIAN, <i>SUBCONSCIENCE</i> , 2014, 240 x 220, BRUXELLES, COMMANDE DES MUSÉES ROYAUX DES BEAUX -ARTS DE BELGIQUE.	282
FIG. 40 - GAO XINGJIAN, <i>SUBCONSCIENCE</i> , 2014, 240 x 220 CM, COMMANDE DES MUSÉES ROYAUX DES BEAUX -ARTS DE BELGIQUE. ...	282
FIG. 41 - <i>AU BORD DE LA VIE</i> , TEXTE, MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE GAO XINGJIAN, THEATER OF NEW CITY, NEW YORK, 1997.	287
FIG. 42 - <i>AU BORD DE LA VIE</i> , TEXTE, MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE GAO XINGJIAN, THEATER OF NEW CITY, NEW YORK, 1997.	294
FIG. 43 - <i>L'AUTRE RIVE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN-LIN TCHEN, INSTITUT NATIONAL DES ARTS, TAIPEI (TAIWAN), 1990. ..	304
FIG. 44 - <i>L'AUTRE RIVE</i> , PIÈCE ET MISE EN SCÈNE DE GAO XINGJIAN, HONG KONG ACADEMY FOR PERFORMING ARTS À HONG KONG, 1995.	307
FIG. 45 - <i>L'AUTRE RIVE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE DONNY LEVIT, THE CITY COLLEGE OF NEW YORK, 2008.	310
FIG. 46 - <i>L'AUTRE RIVE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, MISE EN SCÈNE LIN-LIN TCHEN, INSTITUT NATIONAL DES ARTS, TAIPEI (TAIWAN), 1990. ..	315
FIG. 47 - <i>LA CITÉ DES MORTS</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, CHORÉGRAPHIE CHIANG CHING, LA TROUPE DE DANSE DE HONG KONG, HONG KONG, 1988.	323
FIG. 48 - SILVIA DI RIENZO DANS « PREMIER ÉTUDE POUR MISE EN SCÈNE » DE <i>BALLADE NOCTURNE</i> , TEXTE GAO XINGJIAN, TRADUCTION EN ITALIEN SIMONA POLVANI, MISE EN SCÈNE ET DISPOSITIF SCÉNIQUE PHILIPPE GOUDARD, CHORÉGRAPHIE ANNARITA PASCULLI, POUR LE FESTIVAL LA MILANESIANA, MILAN, 2009.	328
FIG. 49 - GAO XINGJIAN, <i>DIEU DU FEU</i> , 1982, 49,5 x 44 CM.	340
FIG. 50 - GAO XINGJIAN, <i>LES FLAMMES</i> , 1991, 94,5 x 67 CM.	341
FIG. 51 - GAO XINGJIAN, <i>FACE AU FEU</i> , 2006, 127 x 249 CM.	342

Index

- Abramović Marina; 105; 121; 390
Acconci Vito; 105; 106; 109; 121
Alberto Luis; 386
Allegri Luigi; 390
Allegue Ludivine; 5
Anderson Jack; 390
Antoine André; 71
Antomarini Brunella; 386
Aragon Louis; 37; 38; 191
Ardenne Paul; 120; 121; 390
Arifon Olivier; 390
Aristote; 51; 123; 390
Artaud Antonin; 32; 39; 60; 90; 233; 245; 265; 390
Aurélie Mazalon; 380
Auslander Philip; 390
Austin J. L.; 15; 283; 297; 298; 390
Azzaroni Giovanni; 5; 390
Ba Jin; 390
Bachelard Gaston; 344; 390
Bady Paul; 319; 380
Bakounine Mikhaïl; 363
Balla Giacomo; 43; 391; 392
Barbier René; 391
Baron Jacques; 38
Barthes Roland; 391
Batsch Christophe; 389; 391
Batteaux Charles; 80
Bauman Richard; 391
Bausch Pina; 88
Beauvoir Simone de; 283; 311; 312; 317; 318; 327; 328; 330; 335; 336; 393
Beckett Samuel; 210; 218; 232; 410
BECKETT Samuel; 391
Bei Ling; 391
Beidao; 256
Belkhodja Sythem; 386
Bendix Regina F.; 391
Benjamin Walter; 391
Bergère Marie-Claire; 157; 166; 187; 362; 391; 399
Bergez Daniel; 344; 386
Bergson Henri; 177; 200
Bernard Cavanna; 259; 270
Bernard Yves; 259; 270
Beuys Joseph; 102; 103; 395
Bial Henry; 391
Bianco Lucien; 166; 391; 399
Biet Christian; 5; 21; 57; 384; 391; 393; 397; 398
Binot Philippe; 259; 270
Blanc Louis; 363
Boccioni Umberto; 42; 43; 391; 392
Boiffard Jacques-André; 38
Bonito Oliva Achille; 386
Bonnet Audrey; 259; 270
Bonnin Michel; 392
Bonnin Romain; 94; 95; 100; 121; 260; 417
Booth Wayne C.; 391
Bosc Thierry; 94; 100; 260
Bosisio Paolo; 32; 397
Bourgeois Denis; 184; 186; 190; 336; 383
Brecht Bertolt; 60; 68; 74; 78; 150; 151; 152; 155; 156; 210; 232; 233; 289; 383; 392; 409
Breton André; 38; 392
Brook Peter; 392
Bruère Karen; 386
Bruschi Filippo; 5
Burden Chris; 106; 107; 108; 120; 121; 122
Butel Yannick; 381; 386
Butler Judith; 300; 331; 392
Butor Michel; 191; 392
Cage John; 54; 55
Cao Yu; 17; 77
Carlson Marvin; 15; 392
Carrà Carlo; 42; 43; 391; 392
Carrive Jean; 38
Casari Matteo; 1; 5; 390; 392
Castellucci Romeo; 57
Chardonnens Nikola; 387
Chazelle Audrey; 57; 392
Che Philippe; 221; 381
Chen Duxiu; 362
Chen-Andro Chantal; 382
Chenevois Agnès; 5
Cheng Anne; 358; 359; 392
Cheng Jun; 195; 196; 197
Chiang Ching; 220; 323; 412; 416
Compagnon Olivier; 393
Conceison Claire; 1; 5; 36; 227; 228; 332; 381; 386
Copioli Rosita; 381
Coquet Michel; 393
Corra Bruno; 49; 51; 53; 54
Coulter Todd J.; 386
Craissac Jacky; 256
Crevel René; 38
Criveller Gianni; 387
Cunningham Merce; 54; 55
Cuzzani Augustín; 151; 155
Da Hall Fazila; 386
Danan Joseph; 393
Dante Emma; 57
Darmyn Jean-Louis; 20; 118; 385
De Marinis Marco; 65; 72; 73; 74; 393
Delanay Sonia; 37
Delbono Pippo; 57; 67; 393
Deleuze Gilles; 14; 393
Delteil Joseph; 38
Deng Xiaoping; 17; 137; 164; 187; 204; 366; 410
Deng Zhiyi; 152; 172; 174; 409; 423
Déprats Jean-Michel; 393
Dépret Aurore; 393
Derrida Jacques; 390; 393
Descartes René; 247; 393
Desnos Robert; 38
Dewey John; 393
Di Rienzo Silvia; 328
Diderot Denis; 24; 80; 233; 393
Domes Jürgen; 166; 362; 391; 399
Draguet Michel; 1; 373; 386
Droz Bernard; 393
Dubchinskaya Polina; 120; 394
Dubuy Mélanie; 330; 394
Duchamp Marcel; 102; 103; 112; 116; 119; 394
Dufrêne Thierry; 384
Dutrait Liliane; 12; 17; 58; 130; 178; 229; 248; 317; 336; 347; 348; 380; 381; 383; 386

Dutrait Noël; 5; 12; 17; 32; 58; 84; 94; 130; 178; 182; 183;
 191; 221; 229; 238; 248; 317; 336; 345; 347; 348; 351;
 356; 365; 366; 380; 381; 382; 383; 384; 386; 387; 389
 Eine Simon; 259; 270
 Éluard Paul; 37; 38
 Esslin Martin; 394
 Fabre Jan; 67
 Fa-Hai; 394
 Féral Josette; 12; 57; 96; 394
 Fetterman William; 55
 Fong Gilbert C. F.; 5; 244; 319; 322; 380; 381; 382; 383
 Formis Barbara; 5; 177; 178; 191; 394
 Francken Ruth; 392
 Franke Katharine; 331
 Franzini Elio; 80; 394
 Gallin Deborah; 5
 Gallo Simona; 5; 358; 359; 384; 387
 Garnavault Céline; 256
 Gauthier Brigitte; 387; 395
 Gérard Francis; 38
 Ghinzari Stefania; 258; 387
 Godefroy Frédéric; 23
 Goethe Johann Wolfgang von; 182
 Goldberg Roselee; 22; 29; 30; 31; 33; 34; 37; 38; 39; 40; 41;
 43; 51; 54; 55; 56; 57; 98; 102; 103; 105; 106; 109; 112;
 394
 Goldman Emma; 363
 Gong Baorong; 394
 Gorki Maxime; 207
 Goudard Philippe; 1; 5; 254; 256; 258; 267; 268; 269; 270;
 328; 415; 418; 420; 421
 Graezer Bideau Florence; 127; 144; 145
 Grave Jean; 363
 Gropius Walter; 32
 Grosperin Philippe; 259
 Grotowski Jerzy; 60; 67; 127; 210; 233; 265; 268; 383; 394
 Guccini Gerardo; 1; 5; 394
 Guénoun Denis; 389
 Guo Moruo; 77; 182; 392; 426
 Hamon Philippe; 391
 Hasan-Roken Galit; 391
 Heindel Max; 247; 394
 Hervieu-Léger Clément; 5; 254; 260; 271; 275; 280; 281; 298;
 421
 Hsieh San-tai; 259
 Hu Qiaomu; 211
 Huang Yuan; 195
 Ionesco Eugène; 37; 205; 218; 232; 394; 410
 Istria Evelyne; 5; 421
 Jaccaud Nora; 395
 Jacobson Roman; 89
 Jaivin Linda; 187; 395
 Jarry Alfred; 34; 43
 Jeng-Guo Chen; 395
 Jenks Edward; 359
 Jiang Ji; 396
 Jiang Qing; 157; 160; 161; 162; 395
 Jianrong Yu; 395
 Joignot Frédéric; 330
 Juliet Charles; 395
 Jullien François; 301; 367; 368; 369; 371; 375; 395
 Jung Carl Gustav; 248
 Kam Louie; 284
 Kantor Tadeusz; 60; 233; 245; 267; 395
 Kayser Wolfgang; 391
 Khrouchtchev Nikita; 138; 169; 170; 171; 172; 174; 188; 425
 Kirby Michael; 78
 Kiyindou Alain; 390
 Klein Yves; 106
 Krämer Dietmar; 247; 395
 Kropotkine Pierre; 363
 Kundera Milan; 218
 Kwok-Kan Tam; 387
 La Rosa Luigi; 6
 Labędzka Izabella; 387
 Lacan Jacques; 17
 Lackner Michael; 387
 Ladic Sylvia; 395
 Lamardelé Christophe; 388
 Lao Tseu; 248
 Laurent Jeanne; 5
 Lauwers Jan; 67
 Lavagnino Alessandra C.; 381; 387
 Le Riche Nicolas; 87; 259; 260; 270; 271; 273; 275; 280
 Lee Gregory B.; 387; 395
 Lee Mabel; 5; 211; 319; 359; 360; 361; 363; 365; 381; 383;
 388
 Lehmann Hans-Thies; 15; 91; 92; 396
 Levit Donny; 310
 Lewin Kurt; 105
 Li Guoxiang; 194; 197
 Li Qingzhao; 220; 412
 Liang Zin Min; 386
 Liddell Angelica; 67
 Limbour Georges; 38
 Lin Biao; 157; 396
 Lin Zhaohua; 209; 210; 215; 255; 258; 263; 268; 302; 410
 Lin-Lin Tchen; 304; 315
 Liu Xinwu; 207
 Liu Zhen; 396
 Lobsang Rampa; 248; 396
 Lombardo Salvatore; 386
 Lonsdale Michaël; 256
 Lu Xun; 207; 388
 Lu Yanshao; 194
 Lucien Bianco; 362
 Ligné-Poe; 34
 Ma Shoupeng; 388
 MacKinnon Catharine; 331
 Magrin-Chagnolleau Ivan; 5
 Maïakovski Vladimir; 68; 74; 78; 150; 152
 Malatesta Errico; 363
 Malek Romain; 387
 Malkine Georges; 38
 Mao Zedong; 16; 18; 50; 78; 137; 138; 144; 145; 146; 157;
 158; 159; 160; 161; 162; 164; 170; 171; 174; 175; 180;
 182; 187; 189; 204; 206; 365; 366; 370; 389; 395; 396;
 400; 408; 409; 410; 422; 424; 426
 Marc Trautmann; 259
 Marinetti Filippo Tommaso; 41; 42; 43; 45; 46; 47; 48; 49;
 51; 53; 54; 112; 396
 Marri Franco; 256
 Marx Karl; 132; 133
 Mather Jeffrey; 388
 Mathien Michel; 390
 Mathieu Claude; 5; 254; 259; 270; 271; 272; 273; 275; 276;
 277; 279; 280; 421
 Maubon Grégory; 252; 396

Mazalon Aurélie; 319
 Mazzilli Mary; 74; 284; 388
 Mazzocut-Mis Maddalena; 80; 394
 Mei Lanfang; 152; 397
 Melka Alain; 20; 118; 383; 385
 Merleau-Ponty Maurice; 336; 397
 Meyerhold Vsevolod; 32; 67; 68; 74; 78; 150; 151; 152; 155;
 156; 261; 265; 397; 409
 Mialaret Bertrand; 388
 Mill John Stuart; 359
 Milon Alain; 1; 165; 397
 Mnouchkine Ariane; 265
 Modolo Elisa; 397
 Molčanov Denis; 12; 32; 59; 251; 378; 381; 382; 384; 386
 Molière; 52; 151; 154; 155; 256
 Molinari Cesare; 33; 34; 36; 37; 39; 70; 71; 74; 397
 Monet Claude; 337
 Montanini Lorenzo; 221
 Montesquieu; 359
 Morini Massimiliano; 397
 Morise Max; 38
 Munch Edvard; 84; 337
 Naville Pierre; 38
 Nei Kuang-Yan; 259
 Nietzsche Friedrich; 363; 370; 388
 Noll Marcel; 38
 Orecchia Ophélie; 256
 Ottaviani Gioia; 397
 Ouyang Yuqian; 397
 Padis Marc-Olivier; 388
 Paris Gloria; 5
 Partesotti Vega; 5
 Pasculli Annarita; 328
 Pavis Patrice; 28; 32; 33; 62; 69; 70; 88; 89; 264; 265; 397
 Pavloff Alexandre; 5; 254; 259; 270; 271; 272; 273; 275; 276;
 277; 279; 280; 421
 Péret Benjamin; 37; 38
 Perrier Jean-Louis; 57; 397
 Picasso Pablo; 337
 Picon Pierre; 38
 Picon-Vallin Béatrice; 261; 397
 Piscator Erwin; 32
 Pisciotta Maria Cristina; 221; 382; 389
 Platon; 79
 Polvani Simona; 11; 60; 75; 78; 87; 88; 127; 143; 148; 149;
 150; 153; 154; 166; 167; 170; 172; 176; 180; 181; 182;
 183; 184; 187; 188; 212; 229; 231; 249; 259; 260; 263;
 264; 265; 268; 271; 272; 275; 276; 280; 288; 298; 302;
 316; 317; 318; 326; 328; 331; 347; 378; 380; 381; 382;
 383; 384; 389; 408
 Pradier Jean-Marie; 21; 22; 25; 27; 31; 397
 Prévert Jacques; 205; 410
 Pu Tsu-Chuan; 259
 Quah Sy Ren; 389
 Quillet Françoise; 397
 Ranzini Paola; 5; 32; 389; 397
 Reclus Élisée; 363
 Reifenscheid Beate; 389
 Rémy Damien; 94; 260
 Ribemont-Dessaignes Georges; 34
 Ricaud Philippe; 390
 Ricciotti Rudy; 386
 Richards M.C.; 55
 Rilke Rainer-Maria; 397
 Rodin Auguste; 84
 Rojas Carlos; 284
 Rondeau Daniel; 386
 Roques Sylvie; 5; 21; 393; 397
 Roubicek Bruno; 389
 Roussel Nicolas; 252; 397
 Rush Michel; 397
 Russolo Luigi; 42; 43; 391; 392
 Santamaria Gianni; 381
 Saquer-Sabin Françoise; 389; 391
 Sarrazac Jean-Paul; 397
 Sartre Jean-Paul; 206; 345; 398
 Savarese Nicola; 50; 75; 76; 77; 127; 144; 145; 146; 148; 161;
 163; 398
 Schechner Richard; 15; 22; 48; 56; 78; 81; 126; 127; 147;
 162; 175; 185; 186; 398
 Schlemmer Oskar; 32
 Settimelli Emilio; 49; 51; 53; 54
 Severini Gino; 42; 43; 391; 392
 Shao Menghai; 194
 Sicard Michel; 1; 119; 120; 392; 398
 Silvester Rosalind; 384
 Song Baozhen; 389
 Soupault Philippe; 34; 37; 38
 Spada Salvatore; 6
 Staline; 169; 170; 171; 174; 425
 Stanislavski Constantin; 68; 71; 72; 73; 74; 78; 79; 150; 151;
 152; 155; 245; 429; 430
 Stétié Salah; 386
 Stowe Harriet Beecher; 76
 Suárez Anne-Hélène; 382
 Sudreau Benoît; 5
 Sy Ren Quah; 143; 155
 Sze-Lorrain Fiona; 383; 389
 Tackels Bruno; 398
 Tan Sitong; 359; 360; 395
 Tay William; 389; 398
 Tchekhov Anton; 78; 150; 151; 152; 155; 172; 207; 429; 431
 Tcheknov Anton; 73
 Thouroude Guillaume; 384
 Timár Alain; 228; 267; 268; 386; 415; 420; 421
 Tjong Erick; 398
 Todd Mabel Elsworth; 186; 398
 Tolledi Fabio; 398
 Tolstoï Léon; 363
 Torregiani Corinna; 6
 Tourgueniev Ivan; 207
 Trautmann Marc; 236; 237; 259
 Triau Christophe; 391
 Tsai Ming-Hsuan; 389
 Turchini Ghiseppu; 329; 381
 Turner Victor; 15; 22; 30; 123; 124; 125; 126; 128; 129; 130;
 131; 132; 133; 134; 135; 136; 139; 147; 190; 398
 Tzara Tristan; 34; 35; 36; 37; 286; 399
 Vakhtangov Yevgeny; 152
 Van Gennep Arnold; 15; 22; 128; 129; 399
 Van Gogh Vincent; 337
 Veg Sebastian; 384; 389
 Verdier Fabienne; 141; 142; 193; 194; 195; 196; 197; 198;
 199; 200; 201; 202; 203; 395; 399
 Vigarello Georges; 397
 Vitrac Roger; 38; 39
 Wagner Richard; 32
 Wang Hongwen; 157

Wang Jing; 391; 399
Wang Meng; 206; 207; 398
Wang Tao; 359
Wardi Ismail; 5
Warhol Andy; 102
Weber Pascale; 1; 5; 120; 165; 312; 335; 336; 394; 399
Webster Noah; 23
Weiwei Xiang; 389; 399
Whitman Robert; 41
Will Pierre-Étienne; 166; 167; 168; 169; 399
William Tennessee; 399
Wilson Robert; 89
Winnicott Donald Wood; 399
Wittig Monique; 331
Wittmann Heiner; 120; 398
Wolton Thierry; 157; 163; 399
Woolf Virginia; 181
Wu Hsing-Kuo; 259
Wu Yafei; 394
Xiao Yingying; 370; 389

Xu Shuya; 229; 236; 237; 259; 380; 416
Yan Fu; 359; 360
Yang Lian; 211; 256; 359; 360; 363; 365; 381; 382; 388
Yang Shi; 378; 382
Yao Wenyan; 157
Yeung Jessica; 205; 206; 207; 208; 211; 284; 389
Yinde Zhang; 384
Yip Kam-Tim; 259
Yo Kusakabe; 256
Zao Wou-Ki; 337
Zhang Chunqiao; 157
Zhang Florence; 399
Zhao Henry; 389
Zhou Enlai; 138; 187; 423
Zhou Jingbo; 399
Zhuangzi; 220; 319; 320; 332; 359; 363; 367; 368; 369; 370;
371; 412
Zola Émile; 71
Zou Yuanjiang; 399

ANNEXES

Biographie de Gao Xingjian

Gao Xingjian est un artiste total : romancier, dramaturge, poète, essayiste, il est également metteur en scène, cinéaste, peintre. En 2000 il a été lauréat du Prix Nobel de Littérature⁸⁵⁸.

Gao naît en 1940 en Chine, à Ganzhou, dans la province du Jiangxi, dans un milieu libéral. Son père occupe un poste de direction au sein de la banque chinoise d'État. Sa mère, avant de se marier, faisait partie d'une troupe d'acteurs amateurs. C'est elle principalement qui encourage le jeune Gao à cultiver son talent artistique, grâce au théâtre, l'écriture, au chant, la musique, la peinture. Elle l'initie également à la lecture des classiques chinois et occidentaux qui sont présents dans leur vaste bibliothèque. Son oncle, en revanche, lui transmet sa passion pour l'opéra chinois.

À l'âge de cinq ans, Gao joue pour la première fois dans un spectacle militant de résistance mis en scène par sa mère. C'est l'époque de la guerre sino-japonaise (1939-1945). À l'âge de huit ans, il commence à faire de la peinture. Deux ans plus tard, il écrit et illustre son premier récit. Ce sont les premiers pas d'un chemin artistique qui durera toute une vie.

En 1949 Mao Zedong fonde la République populaire de Chine. La famille de Gao s'installe à Nankin. C'est dans cette ville que Gao fréquente le lycée (1951-1957). Au moment de décider quel cours universitaire choisir, Gao est partagé entre ses passions pour la peinture et la littérature. Toutefois, intégrer une école d'art ne lui apparaît pas une perspective séduisante, du fait que le Parti communiste impose à l'artiste un art de propagande réaliste socialiste. Gao choisit donc de poursuivre des études universitaires à la fois littéraires et linguistiques, qui lui offrent une ouverture vers le monde. De 1957 à 1962 il étudie la langue et la littérature française à l'Institut des langues étrangères de Pékin. Au fil des années, l'intérêt que sa mère lui a transmis depuis l'enfance pour le théâtre ne cesse de croître.

L'université devient également le lieu de ses premières expérimentations théâtrales. Tandis qu'il cultive le chant — il fait partie du chœur de l'université— Gao fonde en 1959 avec des amis étudiants la *Compagnie du Théâtre de la Mouette*. Avec cette troupe, il mène des recherches sur le jeu de

⁸⁵⁸ Cette biographie résulte de la traduction d'une version italienne mise à jour que j'ai écrite pour l'ouvrage *La Fuga*, à partir notamment d'un document inédit de Gao Xingjian que l'artiste m'a confié et des entretiens réalisés dans le cadre de cette thèse. (Gao Xingjian, *La Fuga*, direction et traduction du français de Simona Polvani, Corrazzano, Titivillus Edizioni, 2008, p. 83-89).

l'acteur et sur une dramaturgie antinaturaliste jusqu'en 1961. Il s'appuie notamment sur les théories de Meyerhold et de Brecht, qu'il a pu découvrir grâce à des lectures confidentielles. Au sein de la compagnie, bien qu'il tienne essentiellement le rôle de dramaturge, il participe également aux mises en scène et joue dans certaines pièces.

Après avoir obtenu son diplôme universitaire, il commence à travailler en tant que traducteur du français vers le chinois et devient même directeur de publication d'œuvres françaises pour *China en construction* (puis *China au présent*), revue mensuelle publiée dans plusieurs langues, et instrument de propagande de la réforme socialiste chinoise. À la même période, il s'initie à divers genres littéraires. Un exercice quotidien dont Gao prend très tôt conscience qu'il doit le garder secret. Il est ainsi contraint de cacher toutes ses œuvres car elles sont contraires aux directives de Mao Zedong. Celles-ci établissent que la littérature et les arts doivent être au service exclusif des masses et du modèle réaliste socialiste.

Après plusieurs années d'écriture clandestine, Gao écrit dix pièces de théâtre, un scénario, des récits, des poésies, un roman et des essais. La diversité de sa pratique d'écriture sera un trait saillant de sa créativité, elle se manifeste déjà à cette époque, avec ses expérimentations à l'esthétique non réaliste. Bien qu'il garde ses écrits secrets, il les soumet à la lecture de Deng Zhiyi. Celui-ci est le frère d'un ancien camarade de lycée. Deng Zhiyi est metteur en scène et directeur adjoint du Théâtre de l'art de la jeunesse de Pékin. Il jouera un rôle important dans la construction d'une esthétique originale du jeune Gao.

Lorsque la Révolution culturelle se déclenche en 1966, craignant pour sa vie, Gao brûle trente-cinq kilos de manuscrits rassemblés dans une valise car il redoute que les Gardes Rouges ne les découvrent.

En 1970 un proche le dénonce aux autorités. Gao est alors renvoyé, comme beaucoup d'autres intellectuels, dans un camp de rééducation culturelle par le travail manuel. Il est d'abord dirigé dans une école de cadres du Henan. Il y reste plus d'une année. Ensuite il demande à être envoyé à la campagne. Il considère en effet que les conditions de vie y sont plus tolérables qu'à l'école de cadres, bien que dans les deux cas, il s'agisse d'être privé de liberté. Il séjourne dans la région du Jiangxi puis au Anhui, où il travaille comme manœuvre agricole et comme enseignant dans un lycée. Bien que toute activité artistique soit interdite pendant la Rééducation, Gao continue secrètement à écrire un roman sur la Révolution culturelle ainsi qu'un long poème. Il cache ses manuscrits en les

enfouissant dans la terre ou en les dissimulant à l'intérieur d'un matelas. En 1975, suite à la reprise des relations diplomatiques avec la France, Gao est appelé par le Gouvernement à Pékin, pour reprendre son travail de traducteur en collaborant avec l'Association des écrivains chinois. Il traduit alors Prévert et Ionesco (dont il réalise la première version chinoise de *La Cantatrice Chauve*).

Après la mort de Mao Zedong en 1976, Deng Xiaoping inaugure en Chine une phase de modernisation et de relative libéralisation. Gao peut commencer à se consacrer librement à l'écriture. En 1979, ses essais et ses nouvelles paraissent dans les principales revues littéraires chinoises. Il s'impose comme l'un des pionniers de l'avant-garde théâtrale et littéraire chinoises.

L'année 1981 marque un tournant dans sa vie artistique. Sa première nouvelle — *Une colombe appelée Lèvres Rouges* (*You zhi gezi jiao hongchun'er*) — et son *Premier Essai sur l'art du roman moderne* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*) sont publiés. Cet essai déclenche un débat enflammé dans le milieu culturel chinois autour du thème « modernisme et réalisme », contribuant à faire remarquer ses idées novatrices sur la littérature. Pendant cette même année, arrivent aussi de la part du milieu officiel du théâtre chinois des reconnaissances de ses recherches théâtrales. Il est nommé dramaturge du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, le « théâtre parlé » (*huaju*) le plus important en Chine. Commence ainsi pour Gao une période intense qui va durer jusqu'à son installation en France en 1987. Cette période est très féconde à plusieurs égards. Du point de vue théâtral, se précise le caractère expérimental de sa dramaturgie et de sa pratique théâtrale, en rupture avec le réalisme socialiste. Gao formalise alors ses conceptions du théâtre dans plusieurs essais qui paraissent dans différentes revues.

Son alliance artistique avec le metteur en scène Lin Zhaohua, qui crée ses pièces au Théâtre d'Art du Peuple de 1982 à 1986, lui permet de mettre en pratique les idées scéniques novatrices dont ses pièces sont porteuses. En 1982 sa pièce *Signal d'Alarme* (*Juedui Xinhao*), dans la mise en scène de Lin Zhaohua, marque le début du théâtre expérimental en Chine et ouvre une grande polémique, entre partisans et détracteurs, ces derniers figurant parmi les critiques officiels. Cependant, la pièce est un grand succès.

Cette même année on lui diagnostique un cancer des poumons. Deux semaines plus tard, il apprend que le diagnostic est erroné. Cette expérience le marque. Des traces de ce moment de suspension se trouvent dans le roman *La Montagne de l'Âme* (*Lingshan*). En 1983 avec Lin Zhaohua, Gao crée sa pièce *Arrêt d'autobus* (*Chezhan*). Elle est comparée à la pièce *En attendant Godot* de Beckett. La

critique du système de la société post-maoïste paraît évidente. Cette pièce devient l'une des cibles principales de la campagne contre la « pollution spirituelle », qui vise à endiguer les influences occidentales dans la culture et la société chinoises. Les autorités censurent le spectacle.

Pour son auteur commence alors une période très difficile. En apprenant que le gouvernement a l'intention de le soumettre à une nouvelle « rééducation », il quitte Pékin pour un voyage de huit mois entre 1983 et 1984 et parcourt 15.000 km à travers les montagnes, dans le bassin du fleuve Yangzi Jiang. Il s'agit d'une expérience forte, qui inspirera de nombreux épisodes de *La Montagne de l'Âme*.

Cette expérience est à l'origine aussi de la pièce *L'Homme sauvage (Yeren, 1985)*, qu'il écrit une fois de retour à Pékin. Cette pièce au contexte contemporain et à l'esprit écologique reprend le mythe de l'homme primitif lequel, selon les légendes, habite les forêts de Chine. La dramaturgie de la pièce est complexe. Des techniques et esthétiques de l'Opéra chinois sont réinterprétées à la lumière du théâtre expérimental. En découle une nouvelle polémique avec les membres du Parti communiste. Cette même pièce est interdite après quelques représentations.

Parallèlement à l'écriture, Gao continue à pratiquer la peinture. En Chine il avait commencé à peindre à l'encre et à l'huile. Il était très admiratif de la tradition européenne, qu'il avait étudiée dans les livres d'art. À partir de réflexions muries grâce au contact direct des œuvres européennes qu'il peut voir lors de voyages diplomatiques dans les plus importants musées français et italiens, et à partir de son expérience de la peinture traditionnelle chinoise à l'encre, Gao forme son style et sa technique. Il abandonne d'emblée l'idée de peindre à l'huile et se consacre à l'encre de Chine. D'une part il s'affranchit de la précision, de la netteté et de la présence de l'écriture qui est d'usage dans la tradition calligraphique chinoise. D'autre part il cherche à reproduire avec l'encre de Chine les effets de profondeur et de lumière que permet la peinture à l'huile. Il arrive à obtenir une peinture à l'encre de Chine particulière, dynamique, lumineuse, entre abstraction et figuration. Une première exposition de ses encres a lieu au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin en 1985.

C'est grâce à son statut d'artiste plasticien et non pas seulement d'artiste théâtral que Gao peut quitter la Chine au moment où sa pièce lui attire des ennuis avec les autorités. Dans un climat de plus en plus étouffant, Gao accepte des invitations du Deutscher Akademischer Austauschdienst (Office Allemande d'échanges universitaires) et du Ministère des Affaires étrangères à se rendre en

Allemagne et en France. Il fait un séjour de huit mois en Europe et intervient en tant que dramaturge dans des colloques à Paris. À Berlin, c'est son œuvre picturale qui est à l'honneur. Le Berliner Kunsterhaus Bethanien consacre une exposition personnelle à ses encres.

En 1986, il est de retour en Chine où il reprend courageusement le travail pour le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin. Il propose *L'Autre rive (Bí'an)*, écrite en 1985. Il s'agit à la fois d'une pièce didactique, visant à reformer les paradigmes du jeu d'acteur, et d'un texte existentiel, axé sur la relation entre l'individu et la communauté. Contenu et forme sont porteurs de nouvelles controverses et les autorités interdisent la pièce après quelques répétitions. Gao se retrouve ainsi dans une impasse.

Même si ces pièces sont censurées, il n'arrête pas d'écrire. L'année suivante, il entreprend l'écriture de deux nouvelles pièces sur commande de la danseuse et chorégraphe chinoise, basée à New York, Chiang Ching. Il s'agit du livret pour le spectacle *Variation sur les sons lents (Sheng sheng man bianzou)*, à partir d'un poème de Li Qingzhao (1084.-1151), réputée comme la plus grande poétesse chinoise et de *La Cité des morts (Mingcheng)*. Cette pièce s'inspire d'une légende très populaire de la mythologie chinoise et dont l'héroïne est la femme du philosophe Zhuangzi.

Comme pour *L'Homme sauvage*, cette pièce prévoit d'associer au jeu de l'acteur, la danse, la musique jouée sur scène, l'acrobatie, l'emploi de masque. Gao poursuit aussi l'écriture de la pièce *Chronique du Classique des mers et des monts (Shanhaijing zhuan)*, où, s'inspirant des poèmes homériques, il entreprend un travail minutieux de reconstruction à partir de différentes sources, et établit une épopée mythologique chinoise. Ces trois pièces, commencées en Chine, seront achevées en France.

Le climat politique devient de plus en plus critique. Invité à l'automne de 1987 par le Morat Institut für Kunst und Kunstandwissenschaft en Allemagne et par le Ministère de la Culture français pour des résidences artistiques de peinture, Gao quitte la Chine et s'installe à Paris à partir de 1988.

La vie parisienne lui permet enfin d'écrire avec une liberté nouvelle. Il se voit aussi reconnu pleinement en tant qu'artiste peintre et peut vivre de sa peinture. N'étant pas reconnu en Chine comme peintre, il lui était interdit de vendre ses peintures.

Pendant sa première année à Paris, il achève les pièces *La Cité des morts* (1987) et *Variation sur les sons lents* (1988), tandis qu'il continue à se consacrer à l'écriture de son roman *La Montagne de l'Âme*.

En 1988, il pratique l'écriture en France, mais ses textes sont publiés à distance en Asie. Ainsi, son recueil de nouvelles *Une canne à pêche pour mon grand-père* (*Gei wo laoye mai yugan*) est publié à Taiwan. À Pékin voit le jour un de ses ouvrages les plus marquants de cette période, le recueil d'essais *À la recherche d'une forme moderne de théâtre* (*Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu*). Celui-ci est issu d'une réflexion approfondie sur la pratique du théâtre et de son renouvellement. Ce recueil pourtant ne sera pas diffusé au grand public et sera censuré. Sa diffusion sera confidentielle.

En 1989, au moment des événements tragiques de Tiananmen, Gao dénonce depuis la France la répression violente des mouvements de jeunesse par les autorités chinoises. En signe de protestation, il démissionne du Parti communiste chinois. Il reçoit alors une commande d'un théâtre de Los Angeles et écrit la pièce *La Fuite* (*Taowang*), inspirée des événements tragiques de la place Tien'anmen. Suite à des divergences avec ce théâtre américain, notamment sa décision de ne pas aborder la pièce d'un point de vue héroïque, Gao renonce à honorer la commande mais termine son écriture. Cette pièce connaît malgré tout une suite et un succès certain. Après la parution de la pièce, le gouvernement chinois déclare la pièce « contre-révolutionnaire », saisit l'appartement de l'artiste à Pékin et le déclare persona *non grata*. Sont interdites en Chine toutes ses œuvres. En 1989 Gao s'installe définitivement en France en tant que réfugié politique. Commence en exil sa deuxième vie.

Ses publications se poursuivent et ses romans connaissent le succès. En 1990, *La Montagne de l'Âme* est publiée à Taipei (Taiwan). En 1991, traduit par le sinologue Goran Malmqvist, membre de l'Académie suédoise, il paraît également en Suède.

L'intérêt de la Suède pour l'œuvre de Gao au début des années 1990 est grandissant. Ne pouvant plus publier ses œuvres en Chine continentale, à cause de la censure, ses pièces *La Fuite* (1989) et *Au bord de la vie* (1991) sont publiées d'abord à Stockholm. En 1992, *La Fuite*, traduite par Goran Malmqvist, est créée en première mondiale au Kungliga Dramatiska Teatern avec la mise en scène de Bjorn Granath. Mais ce n'est pas seulement vers sa littérature et son théâtre que la communauté culturelle suédoise se tourne. Deux expositions de ses peintures sont accueillies en 1989 à

l'Östasiatiska Museet de Stockholm (Musée des Antiquités de l'Extrême Orient) et au Krapparus Konsthall de Malmö. Ainsi l'œuvre de Gao attire de plus en plus l'attention du cercle des académiciens qui lui décerneront le Prix Nobel.

En même temps que cette reconnaissance de son œuvre s'affirme, Gao poursuit toujours sa réflexion et ses recherches. Il se lance de nouveaux défis. Deux orientations interviennent dans sa pratique théâtrale. D'une part, Gao se consacre de plus en plus à la mise en scène de ses propres pièces, qui sont créées pour des théâtres et des festivals en France et à l'étranger. Le travail *en situ* avec des artistes repérés dans les différents pays où Gao met en scène ses pièces, se définit comme un caractère particulier de son processus de création. D'autre part, il commence à écrire directement certaines de ses pièces de théâtre en français. Il n'en réalise que dans un deuxième temps une version chinoise. La première pièce écrite en français est *Au bord de la vie (Shengsijie)*, en 1991. Elle s'intéresse à la complexité des liens entre une femme et un homme, du point de vue d'un personnage féminin et questionne aussi le sens de l'existence. Cette pièce contient également des innovations au niveau formel. Gao y expérimente l'usage de la locution du personnage féminin par le sujet grammatical « Elle ».

Cependant le choix de la langue française n'est pas exclusif. Il continue en effet d'écrire certaines pièces en chinois. C'est le cas de la pièce écrite *Dialoguer-Interloquer (Duihua yu fanhua)* écrite en chinois en 1992. Celle-ci se présente comme la chronique d'une rencontre impossible entre deux amants occasionnels, et prend la forme d'un combat acharné ou d'un rituel de mort.

Gao est invité à créer ses pièces dans différents pays. La première pièce pour laquelle il réalise sa propre mise en scène, est *Dialoguer-Interloquer (Duihua yu fanhua)*. Il crée ce spectacle au Theater des Augenblicks à Vienne en 1992. Pour cette version de la pièce en langue allemande, Gao travaille avec une équipe d'acteurs et un danseur basé en Autriche.

Cette année-là, Gao est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en France.

Cette alternance entre les deux langues le français et le chinois poursuit. En 1993 il écrit en français *Le Somnambule*, dans lequel il représente la rencontre entre la réalité et le rêve des passagers d'un train. L'année suivante, la pièce reçoit le Prix de la communauté française en Belgique.

Cinq ans après son installation en France, en 1993 son théâtre fait son début à Paris et à Avignon, grâce à la mise en scène qu'Alain Timár réalise d'*Au bord de la vie*, jouée au Théâtre du Rond-Point à Paris, ensuite au festival d'Avignon. Il s'agit d'une collaboration féconde, qui amènera Alain Timár à mettre en scène *Le Somnambule* au Théâtre des Halles à Avignon en 1999 et une nouvelle version d'*Au bord de la vie* pour le même théâtre en 2001.

En 1993 Gao met en scène également *Au bord de la vie* en Australie au Performance Center of Sydney University. Grâce à Alain Timár, Gao découvre le comédien, clown, artiste circassien Philippe Goudard qu'Alain Timár fait jouer dans le spectacle *Au bord de la vie*. Gao l'invite à jouer dans sa propre version de la même pièce qu'il met en scène en Italie pour le Festival Dionysia Festival mondiale di drammaturgia contemporanea de Veroli en 1994. Ce sera le début d'une collaboration artistique réjouissante qui se développera au fil des années et des créations. Gao voit en Philippe Goudard un « acteur omnipotent » : l'incarnation de son modèle d'acteur multi-compétent.

Après sa parution en chinois et en d'autres langues, en 1995, *La Montagne de l'Âme* est publiée également en France, remportant un grand succès. Cette même année Gao poursuit ses expériences de metteur en scène, en France et à l'étranger. Il crée ainsi *Dialoguer-Interloquer* au Théâtre Molière à Paris. Il s'agit d'une deuxième version de la même pièce, après sa réalisation à Vienne. Il a également l'occasion de mettre en scène *L'Autre rive*, sa dernière pièce censurée en Chine, à la Hong Kong Academy for Performing Arts. De son écriture dramatique fleurit une autre pièce en français : *Quatre quatuors pour un week-end*. Cette pièce, construite comme une composition musicale, interroge la dimension de la création artistique et de la pulsion érotique, à travers la rencontre de deux couples d'âge différent. Gao y expérimente le processus de distanciation par l'usage de la locution des personnages par les trois pronoms grammaticaux « je », « tu », « il/elle ».

En parallèle de sa création, durant les années 1990, Gao ne cesse d'exprimer ses idées sur la littérature et le théâtre dans des articles et des essais qui paraissent dans différentes revues essentiellement à Tapei, Hong Kong et Stockholm. Après la publication de son essai *La littérature froide* (1990), dans lequel Gao prône « une littérature de fuite et de sauvegarde spirituelle » par rapport aux contraintes de la société, son essai *Sans-isme (Meiyou zhuyi)* en 1996 devient l'emblème de sa conception de la nécessité d'un art libre de tout conditionnement idéologique. Il ne cessera pas de reformuler cette devise dans tous ces essais ultérieurs.

La peinture de Gao reçoit de plus en plus de visibilité. Au cours de la première moitié des années 1990 les expositions personnelles se multiplient dans différentes villes en France et à l'étranger. Des ouvrages sont consacrés à sa peinture. Le premier livre sur sa peinture, *Le Goût de l'encre*, paraît en France en 1996.

Désormais coupé de la vie en Chine depuis plusieurs années, Gao obtient en 1997 la nationalité française. Cette même année il a l'occasion d'aller présenter à nouveau son travail aux États-Unis, après qu'en 1989 sa pièce *Variation sur les sons lents* avait été performée par la chorégraphe Chiang Ching au Guggenheim Museum de New York. Sur invitation de Theater for the New City de New-York, il met en scène sa pièce *Au bord de la vie*, en anglais, avec une équipe d'acteurs et de danseurs américains.

Après des pièces écrites en français, il revient au chinois, pour écrire la pièce de théâtre chanté *La neige en août*⁸⁵⁹ (*Bayue xue*), qui raconte l'histoire et les légendes du Sixième Patriarche Huineng (638-713), fondateur du bouddhisme Chán (Zen). Gao écrit le livret en collaboration avec le compositeur Xu Shuya, qui est l'auteur de la musique d'une adaptation de cette pièce, qui est créée au Théâtre National de Taipei (Taiwan), en 2002 et ensuite à l'Opéra de Marseille en 2005. Gao assure également la mise en scène.

Dans ces années, il se consacre à l'écriture de son deuxième roman *Le Livre d'un homme seul* (*Yige ren de shengjing*), où il retrace la tragédie de la vie dans les camps de rééducation pendant la Révolution culturelle, en la mettant en parallèle avec la Shoah des Juifs. Le roman est publié à Taipei en 1998, en recevant beaucoup d'appréciations. En 2000, *Le Livre d'un homme seul* paraît en France.

L'année 2000 projette Gao dans l'arène mondiale de la littérature. L'Académie Suédoise le couronne avec le prix Nobel de Littérature. C'est le premier auteur chinois (mais désormais de nationalité française) à recevoir le prix le plus prestigieux de la littérature. Commence ce que Gao définit comme sa troisième vie.

L'année 2000 est aussi l'année où voit le jour une des pièces les plus sulfureuses de sa production : *Le Quêteur de la mort*, qu'il écrit en français. Cette pièce, se déroulant dans un musée d'art contemporain, critique de façon acharnée les fondements de l'art des avant-gardes du XX^e siècle et

⁸⁵⁹ Gao Xingjian, « *La neige en août* (*Bayue xue*),

l'art contemporain tout court. *Le Quêteur de la mort* semble être la traduction dramatique de son essai *Pour une autre esthétique*, paru l'année précédente, essai dans lequel Gao propose sa vision de la peinture.

Le Prix Nobel, semble attirer d'autres prix. Entre 2001 et 2002, plusieurs vont lui être décernés. En 2001 il est décoré de la Légion d'honneur par le président de la République française Jacques Chirac. Il reçoit également le titre de docteur Honoris Causa de l'Université de Provence (actuellement Aix-Marseille Université) et le Honoris Degree of Doctor of Literature de l'Université chinoise de Hong Kong. En 2001 l'American Academy of Achievement lui décerne The Golden Plate Award. En 2001-2002 deux expositions ont lieu dans deux lieux exceptionnels : le Palais des Papes à Avignon (2001) et le Museo National Centre de Arte Reina Sofia à Madrid.

L'année 2003 marque un autre tournant. La Comédie Française, qui avait nommé en 2002 Gao comme membre de son comité de lecture, l'invite à mettre en scène sa pièce *Quatre quatuors pour un week-end*. Il pourrait s'agir d'une consécration à la fois de son activité de dramaturge et de metteur en scène. Toutefois, pendant les répétitions, Gao, qui depuis son Prix Nobel n'a pas cessé d'enchaîner les projets et les conférences dans différents pays, tombe malade et est hospitalisé. La création, achevée par les acteurs et l'équipe artistique, obtient toutefois un certain succès.

Quelques mois après, la ville de Marseille organise la manifestation multidisciplinaire de grande envergure : « L'Année Gao à Marseille 2003 », comprenant différents événements autour de la création artistique théâtrale et visuelle de Gao. Parmi ces événements à l'honneur, il est censé mettre en scène sa pièce *Le Quêteur de la mort* au Théâtre du Gymnase de Marseille. Il tombe à nouveau malade pendant les répétitions et est encore hospitalisé. La mise en scène est ainsi co-signée avec Romain Bonnin. Suite à ces incidents, et avec des conditions de santé fragilisée, Gao décide d'arrêter son travail de metteur en scène.

Au cours des années 2000 d'autres prix lui sont décernés : en 2005, l'Université de Taiwan le nomme Doctoris Honoris Causa et l'année suivante, la New York Public Library lui décerne la Lions Library.

À partir de la seconde moitié des années 2000, ses recherches se tournent vers le langage cinématographique. Gao réalise ainsi des films expérimentaux, tous autoproduits avec des petits budgets, et qu'il nomme ciné-poèmes.

Sa première œuvre *La Silhouette sinon l'ombre* date de 2006. Ce film se propose comme un voyage qui conduit le spectateur au cœur des processus créatifs de Gao, concernant la peinture, le théâtre et l'écriture.

Après le déluge (2008) est un film entièrement dansé, dans lequel les corps des performeurs dialoguent avec les peintures de Gao, dans un nouveau monde à récréer.

Le Deuil de la beauté (2013), réalisé à partir du long poème qui porte le même titre, est un voyage kaléidoscopique dans différents pays du monde, filmés par Gao pendant ses nombreux voyages, à la recherche de la beauté laquelle semble désormais avoir disparu dans la société contemporaine globalisée et dominée par le matérialisme et les lois du marché.

Comme il avait fait ses adieux à la mise en scène, en 2007 Gao décide de ne plus écrire de pièces de théâtre. *Ballade nocturne* sera la dernière. Il s'agit d'un livret pour un spectacle de danse, que Gao définit comme un manifeste de la pensée féminine. Elle demeure jusqu'à ce jour son dernier texte dramatique. Celui-ci a été présenté dans une version réduite en 2009 au Festival La Milanesiana à Milan en Italie, avec la mise en scène de Philippe Goudard.

Au niveau de l'écriture, cette dernière décennie l'activité de Gao s'est concentrée essentiellement dans l'écriture poétique et des essais. Son grand recueil de poèmes *Esprit errant et pensée méditative* est paru à Taiwan (2012) et en France (2016).

Son essai *De la création* (2013) propose une série de textes consacrés à ses conceptions de l'art dans tous les domaines de sa pratique. Y figurent notamment ses théorisations sur le théâtre en tant que « théâtre omnipotent » et de l'art du jeu de l'acteur en tant qu'« acteur omnipotent ». *L'art d'un homme libre* (2017) est le témoignage de l'existence et de la pratique d'un artiste qui n'ayant pas cessé de réclamer la nécessité d'une création libre de toutes les idéologies, dans une époque globalisée et qui peine à trouver des repères, se fait promoteur d'« appel pour une nouvelle Renaissance des arts et des lettres » – titre d'un des essais contenus dans ce recueil – fondé sur les arts non utilitaires.

Depuis sa première exposition de peinture en 1985, ce sont plus de soixante-dix les expositions personnelles qui ont été consacrées à son œuvre plastique, en Asie, Europe, États-Unis. En 2015 une rétrospective imposante intitulée *Le Goût de l'Encre* a été organisée aux Musées d'Ixelles à Bruxelles en collaboration avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ceux-ci ont commandé à Gao la réalisation de six œuvres monumentales, créées spécialement pour les lieux. Suite au succès extraordinaire de cette exposition, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont décidé de consacrer une salle permanente à ces six peintures.

En 2019, le Château de Chaumont-sur-Loire a organisé une exposition des encres de petits formats de Gao intitulée *Appel pour une nouvelle Renaissance*.

Plus de cent représentations ont été créés dans de grands théâtres et de lieux consacrés au théâtre expérimental en Chine, en France, en Suède, en Yougoslavie, en Allemagne, en Autriche, en Australie, en Pologne, au Japon, en Côte d'Ivoire, en Belgique, au Canada, en Hongrie, au Portugal, Suisse, Italie, Mexique, Bénin, États-Unis, Hong Kong et Taiwan depuis 1982.

Il existe plus de dix productions radiophoniques de ses pièces, notamment en Hongrie, en Grande-Bretagne, en France, aux États-Unis, en Suède, en Pologne.

À ce jour, proche de son quatre-vingtième anniversaire, Gao affirme être arrivé à sa quatrième vie et avoir pris sa retraite. Il continue à peindre et à intervenir dans le monde pour une nouvelle Renaissance.

Listes des entretiens réalisés dans le cadre de ma thèse

Gao Xingjian, Le Processus créatif, Paris, le 05 juin 2014.

Gao Xingjian, Présence féminine, Paris, le 02 juillet 2014.

Gao Xingjian, Autour de la danse, Paris, le 14 avril 2015.

Gao Xingjian, La Citation, Paris, le 27 mai 2015.

Gao Xingjian, La Dramaturgie, Paris, le 13 juillet 2015.

Gao Xingjian, Mon théâtre, Paris, 11 janvier 2016.

Gao Xingjian, Processus de création, Paris, le 26 mai 2016.

Gao Xingjian, Les Essais de théâtre, Paris, le 11 octobre 2016.

Gao Xingjian, Le Clown, Paris, le 11 octobre 2016.

Gao Xingjian, « Le troisième œil », le taoïsme, le bouddhisme, Paris, le 11 octobre 2016.

Gao Xingjian, De la traduction et de l'auto-traduction, Paris, le 20 février 2017.

Gao Xingjian, Répères biographiques ; la formation théâtrale ; les pièces brûlées, Paris, le 13 juillet 2017.

Gao Xingjian, Ses mises en scène, son processus de création (Partie I), le 18 décembre 2017.

Gao Xingjian, Ses mises en scène, son processus de création (Partie II), le 02 janvier 2018.

Gao Xingjian, Le Camp de rééducation, Paris, le 11 avril 2018.

Gao Xingjian, Appel pour une nouvelle Renaissance, Paris, le 19 juin 2018.

Gao Xingjian, Repères biographiques sur sa mère (Ma mère et le théâtre), Paris, le 19 juin 2018.

Gao Xingjian, Les Pièces brûlées ; La Performance et (pas) moi ; L'Acteur neutre ; Le Troisième œil, Paris, le 04 octobre 2018.

Gao Xingjian, Les Pièces brûlées et les premières expérimentations théâtrales, Paris, le 4 mars 2019.

Gao Xingjian, Modernité et modernisme, Paris, le 25 mars 2019.

Gao Xingjian, Autour des essais de théâtre, de ses spectacles en Chine (contexte, réactions et censure, fuites), Paris, le 21 mai 2019.

Gao Xingjian, La Danse dans le théâtre total, Paris, le 02 juillet 2019.

Gao Xingjian, Processus d'écriture, Paris, le 21 juillet 2019.

Philippe Goudard, *Partie I : Le travail en tant qu'acteur dans la pièce Au bord de la vie* (texte de Gao Xingjian, mise en scène d'Alain Timár), Paris, le 05 février 2018.

Philippe Goudard, *Partie II : Le travail en tant qu'acteur dans les pièces Au bord de la vie et Dialoguer-Interloquer* (texte et mise en scène de Gao Xingjian), 16 février 2018, Via Skype.

Philippe Goudard, *Partie III, Le travail en tant que metteur en scène dans la reprise de Dialoguer-Interloquer, dans La Fuite et Ballade nocturne*, 04 octobre 2018, Via Skype.

Evelyne Istria, *Le travail en tant qu'actrice dans la pièce Au bord de la vie* (texte Gao Xingjian, mise en scène Alain Timár), Paris, le 22 février 2018.

Claude Mathieu et Alexandre Pavloff, *Le travail en tant que comédiens dans la pièce Quatre quatuors pour un week-end* (texte et mise en scène Gao Xingjian), Paris, le 20 juin 2018.

Clément Hervieu-Léger, *Le travail en tant qu'assistant à la mise en scène pour Quatre quatuors pour un week-end* (texte et mise en scène de Gao Xingjian, Paris), le 16 janvier 2019.

ENTRETIENS AVEC GAO XINGJIAN

Atelier de Gao Xingjian, Paris, 04 Octobre 2018

|||||||

Premier Temps |

AUTOUR DES PIÈCES DISPARUES

Un opéra sur l’Afrique, une pièce sur la Russie, un poème grec

S. POLVANI : Comment la direction du Théâtre d’Art du Peuple de Pékin a-t-elle décidé de te nommer dramaturge de son théâtre ? Comment a-t-elle pris connaissance de ton travail ?

GAO X. : Ils ont découvert mon travail de dramaturge.

S. POLVANI : Je sais que tu avais brûlé toutes tes pièces à l’époque de la Révolution culturelle. En avais-tu écrit d’autres après la mort de Mao Zedong ?

GAO X. : Avant d’être nommé dramaturge au Théâtre d’Art du Peuple de Pékin, j’avais écrit une nouvelle pièce. Celle-ci n’a jamais été montée. Les directeurs du théâtre ont estimé que ce n’était pas possible de la mettre en scène, qu’elle pouvait être dangereuse. Si on m’a accepté comme dramaturge, c’est parce que j’écrivais très bien.

S. POLVANI : Parce que malgré tout tu l'avais donné en lecture au directeur du théâtre.

GAO X. : Oui. D'ailleurs c'est plutôt au directeur artistique du Théâtre de la jeunesse Deng Zhiyi, que je m'étais adressé.

S. POLVANI : C'était déjà ton ami, n'est-ce pas ?

GAO X. : Oui, cet ami avait lu mes pièces anciennes, celles que j'avais détruites, et il m'a même conseillé : « Il ne faut pas envoyer ces textes, c'est dangereux ». Mais il les a lues, les a appréciées. C'est pour cette raison que dans le milieu du théâtre à Pékin, il y avait des rumeurs. On disait que Gao est un grand auteur. Les personnes qui s'occupaient de la dramaturgie, également les directeurs des deux plus grands théâtres de Pékin, celui de l'Art du Peuple et celui de l'Art de la Jeunesse, qui est le deuxième grand théâtre de la ville, me connaissaient déjà.

S. POLVANI : Est-ce que tu te souviens du sujet de cette pièce-là ?

GAO X. : Elle était inspirée de l'événement de la place Tien'anmen, le premier, celui lié aux commémorations de Zhou Enlai en 1976, qui ont déclenché des réactions du public, beaucoup de réflexions. Mais je ne m'en souviens plus avec précision.

S. POLVANI : Était-ce un sujet politique ?

GAO X. : Le sujet n'était pas tellement politique, mais il s'inspirait de cet événement. C'est pour cette raison que l'on a pu trouver le sujet trop sensible et qu'on ne pouvait monter ma pièce.

S. POLVANI : Que peux-tu dire de son style, de sa forme ?

GAO X. : C'était plutôt un genre d'opéra. Il y avait beaucoup de chants. À ce propos, les responsables du Théâtre d'art pour les enfants, un autre théâtre important à Pékin, ont également lu mon texte. Monter ce projet les intéressait, mais ils l'ont finalement abandonné.

S. POLVANI : Est-ce que tu avais écrit une pièce sur le modèle de l'opéra parce qu'à l'époque, juste après la mort de Mao Zedong, cette forme de théâtre était privilégiée ? Je pense à la question des pièces-modèles, qui s'inspiraient de l'Opéra de Pékin.

GAO X. : Non, ici n'est pas le cas car il s'agit d'une pièce. Mais je m'intéresse beaucoup à l'opéra depuis très jeune, quand j'étais étudiant. Je connaissais tout le grand répertoire de l'opéra, je ne manquais pas une pièce. Je m'intéressais au chant et je chantais aussi, je faisais partie du chœur de l'université.

S. POLVANI : Je ne savais pas que tu faisais aussi partie de ce chœur.

GAO X. : J'aime tellement la musique. Je jouais au violon et puis j'ai arrêté. C'est pourquoi la musique et l'opéra me passionnent autant. Parmi les dix pièces brûlées il y un opéra qui a pour sujet l'Afrique. (*GAO X. rit*).

S. POLVANI (*légèrement étonnée*) : L'Afrique ?

GAO X. : Voilà ! C'était le moment de l'émancipation de l'Afrique. Tout à coup je m'intéresse à l'Afrique, tu vois. À l'époque, il n'y avait pas de relations entre la Chine et l'Occident. Mais comme dans ce temps-là j'étais interprète et traducteur, j'avais beaucoup de correspondants et je pouvais accéder à des courriers venant de l'Afrique. J'ai lu des livres sur l'Afrique pendant cette période. Donc c'était un opéra sur l'Afrique, sur le moment de libération, un éloge de la libération des africains. J'avais lu des livres sur l'art primitif africain, je pensais que le chant était très important en Afrique. C'est pourquoi j'ai écrit un opéra.

S. POLVANI : L'avais-tu écrit d'après la forme de l'Opéra de Pékin ou celle de l'opéra occidental ?

GAO X. : Non, il s'agissait davantage d'un opéra à l'occidentale.

S. POLVANI : Un opéra sur l'Afrique.

(*GAO X. rit*)

S. POLVANI : Et avais-tu déjà envisagé la musique ?

GAO X. : Il y avait déjà les paroles, les chants, mais pas encore la musique.

S. POLVANI : C'est intéressant parce que tu m'avais dit que tu ne te souvenais pas des sujets des pièces que tu avais brûlées à l'époque de la Révolution culturelle, à l'exception de la grande pièce *Paysans*, sur la révolte des Taiping, dont tu m'avais déjà parlé. Donc je sais maintenant que parmi ces dix pièces brûlées, il y avait aussi cet opéra sur l'Afrique. Te souviens-tu de quelque autre sujet ?

GAO X. : Non, ce n'est plus la peine de fouiller, j'ai écrit trop de textes, ils se mélangent.

S. POLVANI : D'accord. Est-ce que tu te souviens comment tu avais intitulé cet opéra sur l'Afrique ?

GAO X. : Non. Je ne me souviens plus. Mais à ce moment-là, j'ai écrit aussi une pièce sur l'Union Soviétique.

(S. POLVANI rit, GAO X. aussi...)

GAO X. : J'étais tellement international déjà à cette époque ! Cette pièce était sur l'époque de Khrouchtchev. Parce qu'après Staline, il y a eu une certaine libération de l'Union Soviétique.

S. POLVANI : En fait, ce qui t'intéressait plutôt ce sont les mouvements de libération, c'est le fait de se libérer.

GAO X. : C'est ça : c'est se libérer. Bien sûr, c'est mon interprétation

S. POLVANI : S'agissait-il d'un opéra ou bien d'une pièce ?

GAO X. : C'était une pièce. Bien évidemment, c'était toujours dangereux. D'ailleurs c'est mon ami directeur du Théâtre d'Art de la Jeunesse, qui avait fait ses études à Moscou et connaissait très bien ce pays, qui m'a mis en garde. Après avoir lu ma pièce, il était enthousiaste. Cependant il m'a dit : «

Ton texte m'a beaucoup touché, mais attention ! C'est dangereux ce que tu m'as montré. Tu ne peux pas le montrer à d'autres personnes, ce serait catastrophique ».

S. POLVANI : Et dans ce texte-là, il y avait aussi du chant, de la danse ?

GAO X. : Non. On n'en parle pas parce que tous ces textes n'existent plus.

S. POLVANI : Est-ce que tu n'avais pas écrit une autre pièce également sur la mort de Kennedy ? Parce que c'était à la même période.

GAO X. : Non.

S. POLVANI : Ou bien une pièce qui portait sur le mouvement de libération des afro-américains, de l'affirmation des droits des afro-américains aux États-Unis ?

GAO X. : Non, mais j'ai écrit aussi un autre long poème que j'ai fini par brûler. Pour ce poème, j'ai inventé un nom d'auteur : je l'ai appelé Alipeïdos. On aurait pu penser que l'auteur était grec et qu'il s'agissait d'une traduction. Si on m'interrogeait à propos de ce texte, j'aurais pu dire qu'il s'agissait de la traduction datant des années '20, réalisée par Guo Moruo. Il était le seul grand poète survivant de l'époque, le seul que Mao Zedong protégeait, car ce poète en avait fait l'éloge. Il a traduit beaucoup, notamment *Faust*.

S. POLVANI : Et donc tu faisais passer ton texte pour la traduction d'un poème d'un autre.

GAO X. : Il s'agissait d'un poème pas du tout chinois. On aurait pu prendre ce poème pour un poème de l'époque grecque. Quand j'étais en Chine, ma création ne connaissait pas de frontières.

S. POLVANI : Quand as-tu créé ce poème attribué à Alipeïdos ?

GAO X. : Pendant les cinq années que j'ai passées à la campagne, à l'époque de la Révolution culturelle.

S. POLVANI : Tu m'avais dit que tu avais juste écrit un roman...

GAO X. : Oui un long roman, en plusieurs volumes, dont un deuxième volume était déjà avancé.

S. POLVANI : Sur la Révolution culturelle

GAO X. : Oui. Et ce long poème.

S. POLVANI : Pendant cette période à la campagne, me confirmes-tu que tu n'as pas écrit d'autres pièces de théâtre ?

GAO X. : Non. Je n'ai pas écrit d'autres pièces. Toutes sont brûlées.

S. POLVANI : Oui, tout est brûlé. C'est très intéressant. Je dois retoucher la partie de ma thèse concernant les pièces disparues, pour prendre en considération ces autres informations, mais ça va.

||||||

Deuxième Temps |

SUR LA PERFORMANCE

La Performance et (pas) Moi

S. POLVANI : Dans la pièce *Le Quêteur de la mort* le personnage « Parleur A » se moque d'une certaine façon de la performance. Peux-tu définir ce qu'est pour toi la performance ?

GAO X. : Non, ça je n'ai pas d'idée, je ne peux pas être dans l'improvisation, pour répondre à ces questions.

S. POLVANI : Est-ce que tu vas y réfléchir ?

GAO X. : Sur quoi ?

S. POLVANI : Sur ton rapport à la performance, ce que signifie pour toi la performance ?

GAO X. : Non, ce ne peut être dans l'immédiat. On peut faire une thèse, après. (*GAO X. rit*)

S. POLVANI : Je ne te dis pas maintenant. Est-ce que tu vas y réfléchir ? Je te poserai cette question une autre fois ?

GAO X. : Non. Je ne fais pas de la performance non plus. Mes pièces sont toutes entièrement déjà écrites. De ce fait le texte préexiste avant la représentation. Pour moi une pièce que j'ai écrit n'est pas une performance ni une improvisation car le texte est arrêté. Cependant l'improvisation est nécessaire dans mon travail : elle est source de création pour les acteurs. (Mais l'improvisation dans mon travail est très importante pour motiver l'élan de création des acteurs). Si tout est prévu à l'avance, ça étouffe et on est coincé. Pendant les répétitions de mes pièces je mobilise toujours les acteurs parce qu'ils se donnent dans l'immédiat et ils s'expriment librement. Au moment des répétitions on peut parler de « performance » en un sens car ce n'est pas encore le spectacle (Dans ce cas-là, c'est comme une performance, mais ce n'est pas encore le spectacle). Ce n'est qu'une étape de la recherche et un travail préparatoire, ensuite il y a le spectacle. Mais ceci n'est pas de la performance.

S. POLVANI : Est-ce qu'il y a, toutefois, un petit espace pour l'improvisation dans tes spectacles ?

GAO X. : Non. L'improvisation est réservée aux répétitions. Une fois le spectacle mis en scène, il doit être représenté dans le respect absolu du texte et de la mise en scène.

S. POLVANI : Dans tes théories sur le triple jeu de représentation, par rapport à l'acteur neutre et au troisième œil, tu soutiens que ceci peut rendre l'acteur plus attentif par rapport aux réactions du spectateur. Je cite depuis ton essai *De l'art du jeu de l'acteur* : « L'acteur neutre est une sorte d'état de détachement, une perception consciente de soi-même ; si l'acteur s'en rend pleinement compte, alors il peut s'en servir sans réserve dans le déroulement même du jeu, rétablir de temps en temps son repère, calibrer son jeu en fonction de ce dernier et contrôler la réaction du public dans la salle ». Qu'est-ce que tu entends par « calibrer son jeu » ?

GAO X. : Non, on a déjà beaucoup dit, beaucoup écrit là-dessus.

S. POLVANI : Je cherche à mieux comprendre. Dans la Commedia dell'Arte, si l'acteur ressent que le spectateur est plus réactif par rapport à un passage donné, il voudra peut-être s'attarder quelques instants, improviser quelque chose, en résonance avec le public. En revanche, dans une pièce de Tchekhov montée selon la méthode de Stanislavski, il y a le quatrième mur qui sépare l'acteur du spectateur. Soit le spectateur va apprécier la pièce soit il ne va pas l'apprécier, mais l'acteur continuera à jouer normalement, comme c'est prévu dans la mise en scène. En d'autres termes, dans ta conception du théâtre, le spectateur peut-il influencer le jeu de l'acteur ?

GAO X. : Non, j'ai déjà bien écrit sur ma notion du troisième œil. On ne peut pas maintenant dire simplement n'importe quoi.

S. POLVANI : Oui, c'est bien écrit. Sauf qu'à partir de ce que tu viens de me dire à propos de l'interprétation du texte et de la mise en scène, qui ne permet aucune variation sur scène, j'ai des doutes sur ce que j'avais compris par rapport au rôle de l'acteur neutre et du troisième œil.

GAO X. : Quel est ton doute ?

S. POLVANI : En m'appuyant sur tes écrits sur le dispositif de l'acteur neutre et du troisième œil, qui rend l'acteur plus attentif par rapport à ce qui se passe dans la salle auprès des spectateurs, en lui permettant de calibrer, c'est-à-dire de moduler son jeu par rapport aux spectateurs, j'ai toujours pensé que dans ce type de jeu peut exister un espace, c'est-à-dire une possibilité, de réalité et d'improvisation, même s'il ne s'agit que d'une improvisation subtile.

GAO X. : Il s'agit de l'écoute. Lorsqu'un musicien joue avec son instrument, il joue avec son violon mais il écoute également si le son sort bien. Cette surveillance c'est comme le troisième œil. L'acteur sur la scène joue avec son corps et sa voix, qui sont des instruments, mais il a une conscience, il écoute. C'est pour cette raison qu'il maîtrise si bien son jeu. Si on se donne au rôle avec toute l'émotion, comme dans la méthode Stanislavski, on ne peut pas s'écouter. C'est un autre type de jeu, où l'émotion l'emporte. Pour moi, cette émotion-là doit être en revanche bien maîtrisée. L'acteur doit s'écouter et observer : ça prend une forme sur la scène. Il s'agit bien évidemment d'un type de jeu différent. C'est pourquoi je souligne que ce n'est pas l'acteur qui vit dans son rôle sur la scène, mais c'est l'acteur qui joue son rôle face à un public. Tout le temps de la représentation, il y a cette double conscience : il prend en compte la présence du public tout en envisageant son rôle. Avec son corps il s'amuse à jouer, mais il est acteur, il n'est pas son rôle : il ne s'identifie pas à son rôle. Cette distanciation par rapport à son rôle et au public est consciente/réfléchie. Il est un acteur neutre. C'est comme un troisième œil et comme celui qui manipule la marionnette. Son instrument qui s'appuie à la fois sur son corps, sa voix et son rôle, constitue la marionnette. Ce sont ses mains qui manipulent, mais derrière se cache celui qui manipule, cette conscience, le troisième œil de l'acteur neutre. L'acteur doit prendre en compte aussi cette autre conscience : celle de la présence du public. L'acteur neutre maîtrise tout cela. Lorsque l'acteur neutre manipule tout cela, ce n'est pas pour s'amuser pour soi-même. C'est pour attirer le public : ce qu'il fait doit être intéressant pour le public.

S. POLVANI : Ça je l'avais compris. C'est juste que le passage ultérieur, quand il dit s'il peut moduler son jeu, pour moi n'est pas encore très clair. Je te prends un exemple... moi je suis face à toi... (*Simona P. se met debout, devant GAO X., qui est assis sur son canapé. S'adressant à GAO X.*) Un moment, je te montre : si je suis là, et je suis en train de te lire ma communication pour la conférence. Je ressens que tu es très attentif, parce que même si tu es à côté de moi et si je ne te regarde pas, par ta façon de respirer je peux ressentir que tu as plaisir à écouter. Alors je souligne un peu plus les mots, je ne vais pas vite. Si en revanche je ressens que tu t'ennuies, je me mets en détresse, je lis moins bien et je vais plus vite dans la lecture de cette partie. Prenons ta pièce *Au bord de la vie*, dans le passage où le personnage *Elle* se rappelle quand elle était petite et avait peur que son grand-père mette le feu à sa maison par exemple. Supposons que dans une mise en scène, *Elle* fasse un geste dans cette partie-là, et qu'elle ressente que le public est plus attentif. Est-ce

qu'elle peut « calibrer son jeu », par rapport à cette tension qu'elle ressent dans le public, chercher à capturer encore plus l'attention du public ? Ou bien faut-il qu'elle ne change rien, qu'elle ne prenne pas en compte les réactions du public et qu'elle continue à jouer et à suivre la mise en scène sans apporter de modification ?

GAO X. : Non, non.

S. POLVANI : (*Simona fait des gestes avec les bras, mimant des actions*) Elle change, elle fait ça, ça...

GAO X. : Non, la présence du public est toujours là.

S. POLVANI : Oui.

GAO X. : C'est pourquoi *Elle* maîtrise la salle, l'ambiance et son jeu. C'est parce qu'*Elle* tient compte de la présence du public. Ce n'est pas en se plongeant en soi-même, dans son rôle, car dans ce cas-là on est aveugle. C'est pourquoi *Elle* peut maîtriser, elle peut aussi mobiliser le public pour suivre son rôle et son jeu : c'est ça qui est intéressant. C'est sa force. Pour l'acteur ou bien l'actrice, c'est un plaisir. Toute la salle suit bien son jeu, cela veut dire que ce message est bien transmis au public.

S. POLVANI : Et donc l'acteur ou bien l'actrice peuvent-ils aller un peu plus doucement, voire improviser, pour saisir encore plus l'attention du public, comme moi je vais un peu plus doucement pour marquer un mot si je ressens que toi tu es plus attentif ? Ou bien, comme dans un montage classique d'une pièce de Tchekhov naturaliste, où il y a le quatrième mur, l'acteur ou l'actrice continuent à suivre ce qui est établi ?

GAO X. : On ne vit pas dans son rôle. C'est comme le chanteur qui fait un concert. Ce chanteur chante sa chanson, mais cette chanson s'adresse au public. Si ça ne va pas, alors il va changer. Si le volume n'est pas suffisant pour cette grande salle, parce que derrière on n'entend pas très bien, il va chanter encore plus fort. Si, en revanche, il s'agit d'une petite salle et dans une certaine intimité, ce n'est pas la peine de chanter aussi fort. Tu vois, toute cette conscience-là, c'est l'art du jeu du comédien, ça fait partie de ce jeu. Ce n'est pas simplement comme quand on vit dans son rôle, on s'identifie à son rôle. C'est trop simple. Dans l'art du jeu de comédien, il y a trois éléments : il y a

l'acteur, son rôle et cette conscience de soi qui est l'acteur neutre, parce qu'on joue face au public. C'est l'art du jeu du comédien, c'est ma conception. C'est clair, maintenant ?

S. POLVANI : Oui, j'espère que ça tient pour moi.

GAO X. : Oui, ça c'est clair.

PORTOFOLIO ARTISTIQUE DE SIMONA POLVANI

SIMONA POLVANI

PASSI À PAS

2019

CRÉATIONS

PERFORMANCES

INSTALLATIONS

POÉSIE SONORE



Simona Polvani et ses poèmes. Photo : 2016 Guido Mencari www.gmencari.com

Arrivi, tu arrivi

Screenshot *In apparenza*, installation vidéo, 2012.

IN APPARENZA

Installation vidéo poétique in situ

texte et conception Simona Polvani

vidéo Federico Fiori, Francesca Lenzi (InFlux)

Festival Nottilucente, Notte della Cultura, Piazza delle Erbe, San Gimignano (Italie), 30 juin 2012

De 18h00 à 01h00

In apparenza saisit le moment de passage où quelque chose qui déjà existe, transparaît, apparaî, arrive à la lumière. Il s'agit de quelque chose qui ne brille pas sous les yeux du soleil, malgré le fait que cette chose soit et vive sur la pierre d'un mur. Pour rencontrer nos yeux, elle attend que la lumière abandonne le jour et que la nuit tombe. Elle surgit alors doucement, se donnant à nous, de façon qu'on puisse la toucher, caresser, dévorer. *In apparenza* est un voyage, d'un cocon de chrysalide à la transparence et la vitalité de l'obscurité, en évoquant un Tu nécessaire au Je. Aux voyages, comme aux mots, parfois il faut des doigts qui les libèrent.

L'installation-vidéo, en unissant une petite forme poétique avec une projection vidéo, crée un dispositif d'écriture ou bien une apparition textuelle qui opère en fonction de l'intensité de la lumière de l'environnement. Dès 18h de l'après-midi, sur un mur extérieur du Dôme de San Gimignano, heure après heure, ligne après ligne, un texte va s'écrire, avant de disparaître à nouveau à l'arrivée du jour, sans pour autant cesser d'exister. *In apparenza* questionne ainsi les conditions fragiles de l'existence et la notion du temps.

S_SUITE

suite poétique pour voix et live electronics (2013)

textes et voix enregistrée Simona Polvani

live electronics Damiano Meacci

s_suite (2013) est une pièce basée sur trois poèmes de Simona Polvani, intitulés *Periplo* (Périple), *La Parola* (La parole) et *Fuga* (Fuite). Ces poèmes sont de petites formes, à la parole nue, à la limite de l'abstraction ou bien d'une consistance qui touche à la matière vivante. Ils parlent d'une intimité incessante, dans laquelle le corps sensuel est fibre mentale et la sensibilité est un œil de rapace.

D'un point de vue musicale, *s_suite* s'est développée en suivant, secondant et s'opposant aux textes poétiques. Un parcours sonore ramifié a été construit, tressant des matériaux prédéterminés avec des éléments improvisés. Les éléments sonores concrets et les matériaux électroniques ont été assortis à la voix de l'auteure qui dit ses poèmes et à ces traitements sonores numériques. Le but a été de créer différentes perspectives poétiques liées à la capacité de perception de l'auditeur-spectateur, sur des parcours fortement sensoriels, qui ouvrent l'imaginaire.

s_suite a été jouée en avant-première dans le cadre de la troisième édition du Festival Comunitario delle Arti Sonore di stanze, à Rome, en décembre 2013.

s_suite 2013 ;

<https://1drv.ms/u/s!ArssGQjPO1Uii6VVxNb065092yIWWA?e=USdRi7>

LE PAS DU LAPIN

Déambulation sonore in situ (2016)

conception Simona Polvani et Damiano Meacci

texte et installation Simona Polvani

musique Damiano Meacci

durée : 30 min

AFTERWORK #14, 21 avril 2016, Château Éphémère - Fabrique sonore et numérique, Carrières-sous-Poissy

Le Pas du lapin est une pièce de poésie sonore pour promenade et une installation en plein air réalisée à partir de la perception du paysage du Château Éphémère.

Le public a été invité à faire expérience de ce paysage par l'écoute de la pièce grâce aux écouteurs de son dispositif numérique (smartphone, tablet) en déambulant à travers le Parc du Château.

La pièce a été mise à disposition du public pour le download grâce à un QR code qui a été indiqué juste avant le début de l'événement.

Le Pas du Lapin a débuté au Studio 3 du Château Ephémère, où le public s'est retrouvé et a continué sous la guide de Simona Polvani et Damiano Meacci dans le Parc du Château.

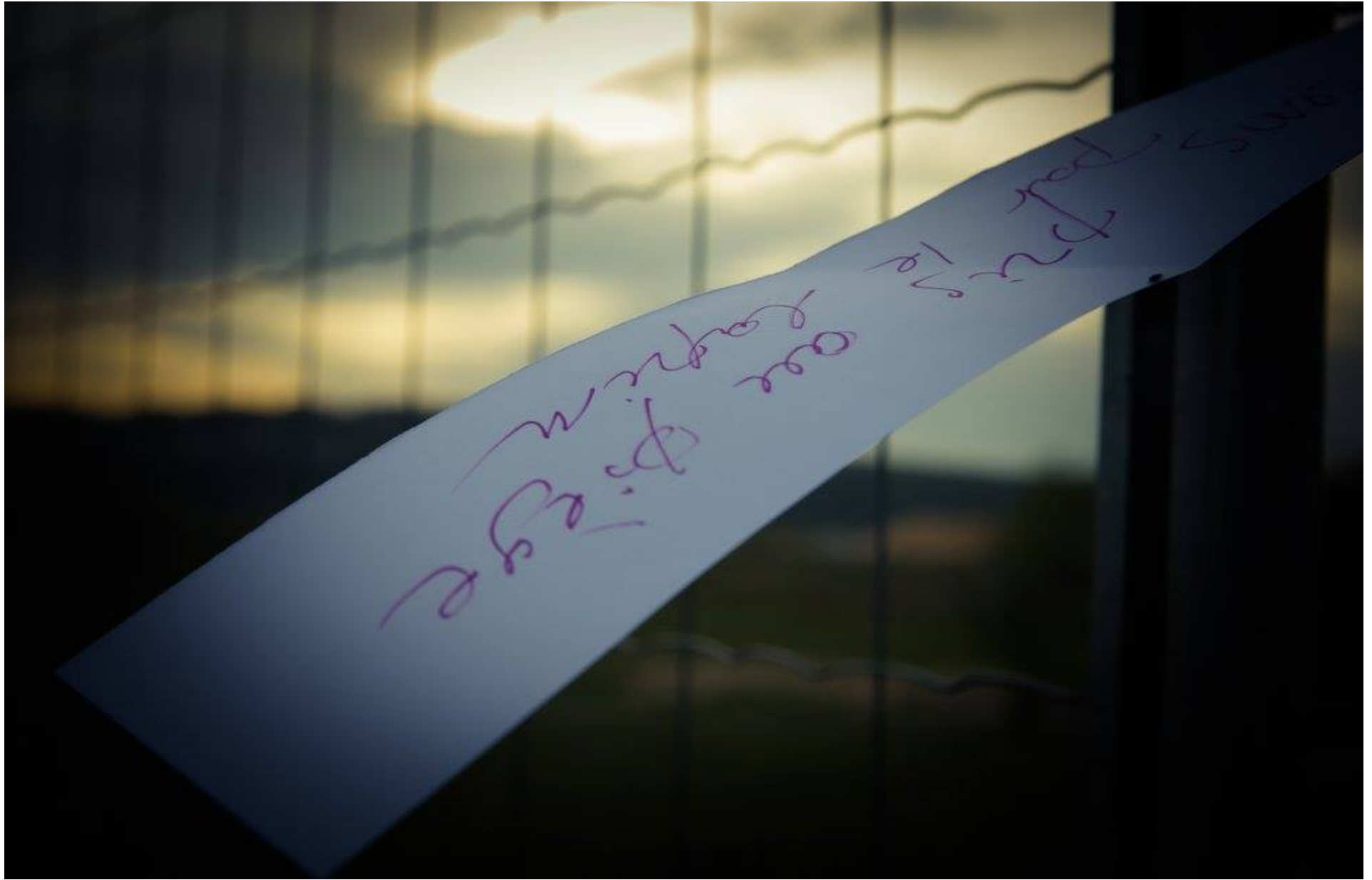
Le Pas du lapin fait partie du projet *PASSI /Errare è umano*, objet de la résidence artistique de Simona Polvani et Damiano Meacci au Château Éphémère (15 avril-30 octobre 2016).

Le Pas du lapin;

<https://1drv.ms/u/s!ArssGQjPO1UihP5MHib7sfC0eFOgaA?e=HNEAci>



Le Pas du lapin, déambulation sonore et installation, parc du Château Éphémère, Carrières-sous-Poissy, 2016.



Le Pas du lapin, déambulation sonore et installation, parc du Château Éphémère, Carrières-sous-Poissy, 2016.



Le Pas du lapin, déambulation sonore et installation, parc du Château Éphémère, Carrières-sous-Poissy, 2016.



Le Pas du lapin, déambulation sonore et installation, parc du Château Éphémère, Carrières-sous-Poissy, 2016.

PIÈCE À PAS

Vidéo-Installation sonore in situ (2016)

conception Simona Polvani et Damiano Meacci

texte Simona Polvani

musique Damiano Meacci

AFTERWORK #19, 20 octobre 2016, Château Éphémère- Fabrique sonore et numérique, Carrières-sous-Poissy

Pièce à pas est à la fois la présentation d'un processus de création et d'une d'installation audio-visuelle. Elle est réalisée à partir des pièces de poésie sonore *s_suite*, *Le Pas de Lapin*, cette dernière directement conçue en avril 2016 au Château Ephémère, et d'autres matériaux sonores et textuels, même à l' « état brut », créés pour le projet *PASSI/Errare è umano*, objet de la résidence artistique de Simona Polvani et Damiano Meacci au Château Éphémère (15 avril-30 octobre 2016).

Le public est invité à rentrer dans la *Pièce à pas* et à faire expérience des pas tracés par la voix et la musique, dans le noir, ponctué par des résidus de textes, des poèmes en devenir.

Pièce à pas :

<https://1drv.ms/u/s!ArssGQjPO1UilsJsoXrFsiFXR6P-Rg?e=M518Lq>

errer comme respirer, errer, respirer

Screenshot, *Pièce à pas*, vidéo-installation sonore in situ, Château Éphémère, Carrières-sous-Poissy, 2016.

PASSI / ERRARE E UMANO

Suite poétique pour voix et live electronics et performance (2016 – projet en cours)

Textes et Voix Simona Polvani

Musique et Live electronics Damiano Meacci

Avant-première, Château Éphémère- Fabrique sonore et numérique, Carrières-sous-Poissy

PASSI propose un dispositif scénique performatif dans lequel à côté du son et de la voix, le corps est présent par une série d'actions et de mouvements. Ces derniers prennent leur source d'inspiration dans la danse, notamment dans la danse butō. Les deux performeurs ont entamé une réflexion sur l'utilisation d'objets numérisés (pierres, eau, bois, etc.) mais aussi d'images, de photographie, de vidéo.

Comme le suggère déjà le titre du projet, son sujet est l'acte d'errance : errer dans le sens de la duplicité de la signification. L'errance renvoie au thème plus large du mouvement, en tant qu'acte originaire et vital, spatial et physique, aussi bien vers l'intérieur et l'intime, le privé et le politique. Le mouvement est le fondement de l'expansion de la matière, à l'origine de l'univers, à la chute par la gravitation, au voyage des spermatozoïdes dans la procréation, au cahot du cœur.

Le mouvement comme principe de toute transformation, dont l'acte d'errance est une nuance. Il s'agirait d'un mouvement à destination hors de vue, lointaine, indéfinie, sans but ou perdue.

Errare, qui veut dire se tromper, se perdre aussi bien qu'errer pour se retrouver, peut aussi dire partir et migrer. Les migrations, phénomène individuel et collectif, social et politique, historique depuis l'antiquité. Notre époque nous livre un témoignage particulier. D'un phénomène émergeant dans un trauma et dans la contradiction – la guerre, la pauvreté ou bien la simple insatisfaction individuelle –, s'exprime pourtant un fondamental élan vital qui constitue un des principes de l'évolution et du progrès. On migre, en fait, pour survivre, mais dans l'espoir d'arriver à "mieux ou bien vivre", ou bien soit dans la perspective d'améliorer sa condition de vie.

Errer est aussi une des conditions fondamentales de l'art et de la création. Sans recourir à l'idée de l'artiste ambulant et au concept de la tournée, qui en sont des exemples classiques. Cela nous permet de nous intéresser aux modalités de la création actuelle, aussi bien dans l'art que dans le spectacle vivant, à la forme de la résidence artistique elle-même, ce qui nous renvoie à l'idée d'un nomadisme, même circonscrit. Une résidence artistique, dans un lieu, ne représente en effet souvent qu'une étape parmi d'autres dans la création d'un projet artistique qui deviendrait itinérant.

Il passe d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, en s'enrichissant de cette façon, dans la plupart des cas, par le mouvement, les changements de paysages, humains et territoriaux, et la confrontation avec d'autres réalités que ce processus engendre.

Ce sujet est développé entre parole poétique et musique électronique dans une performance structurée comportant des espaces pour l'improvisation.

La forte interaction entre l'électronique et la voix, l'échange continu entre les deux performeurs permet que les instruments et les rôles soient parfois confondus. La performeuse vocale va utiliser de simples dispositifs électroniques pour diffuser et interagir avec des matériaux sonores préenregistrés, par des enregistrements improvisés, tandis que le performeur électronique fait de constantes incursions avec des matériaux vocaux. En ce qui concerne la langue, les textes et l'improvisation sont principalement en italien, langue maternelle des deux performeurs, avec des interventions en français - langue d'adoption de Simona Polvani, qui réside en France depuis 2012.

PASSI/ Errare è umano :

<https://1drv.ms/u/s!ArssGQjPO1UilsJtH3n7MauK86XdRw?e=1ThdtE>



Screenshot, Simona Polvani et Damiano Meacci, dans *PASSI/ Errare è umano*, performance, Château Éphémère, Carrières-sous-Poissy, 2016.

PERIPLO

Performance poétique (2015)

Texte de et par Simona Polvani + Marionnette Bunraku

Mise en marionnettes par Jean-Louis Heckel

La Nef-Manufacture d'utopies, Pantin, 31 mai 2015.

PERIPLO

Braccia bocche schiene

capelli trattenuti

culi tesi

abiti rivoltati

passi a singhiozzo

teste rovesciate

La tua barba

Solo all'indietro

ho potuto percorrere

il periplo del castello

Affondando

nell'odore inebriante

di gelsomino,

mi sono graffiata tra i sassi,

con la mente finalmente felice

per la parola morta –

ritrovata nel buio accecante

risucchiata solo nel tuo sentire

Tra le tue mani impigliata, sono alga, anemone, corallo

PERIPLE

Bras bouches dos

cheveux retenus

culs tendus

vêtements retournés

les pas sur-saccadés

les têtes renversées

Ta barbe

À reculons seulement j'ai pu parcourir

le périple du château

En plongeant dans l'odeur capiteuse

du jasmin, je me suis égratignée contre les pierres,

l'esprit enfin heureux, pour la parole morte –

retrouvée dans le noir aveuglant

aspirée toute dans ton sentir

Dans les mains, dans tes mains empêtrée,

je suis anémone de mer algue

corail



Simona Polvani, dans *Periplo*, performance poétique dansée, La Nef, Pantin, 2015.



Simona Polvani, dans *Periplo*, performance poétique dansée, La Nef, Pantin, 2015.

DISORIENTAMENTO /GIRARE

2016

Cette performance a été réalisée pour la première partie de la performance DISORIENT des 3 et 4 décembre 2016 au Musée National des Arts et Métiers dans le cadre du Festival Corps dessinant.

Texte, voix et performance Simona Polvani

Music Frédéric Mathevet

DISORIENT

Concept et réalisation : Ludivine Allegue et Valentina Lacmanovic

Vidéographie, caméra, peinture (costume), photographie : Ludivine Allegue

Performance, caméra, voix, kimono : Valentina Lacmanovic

Image : Ludivine Allegue. Analog photography [Leica CL, f/5.6], Musée des Arts et Métiers, 2016.



Photo Ludivine Allegue

Simona Polvani dans *Disorientamento /Girare*, Photography: Ludivine Allegue. Analog photography [Leica CL, f/5.6], Musée des Arts et Métiers, 2016.

tengo l'aria
sui palmi
la sostengo porto spingo

I respirate alberi

movimento di fotosintesi
dai verdi fogliami
aerea trasparenza

cerchi in aria
centro è punta di gomito
attraverso
aria strati d'aria
arrivano
lontano
sfiorano
guance capelli
di volti remoti

in terre incancrenite
guerre guerre

respiro

[mentre dico lentamente giro]

risorgere i corpi martoriati

[richiama lo spacco del selciato / riconduce l'erba al vento]

in turbine d'aria accarezzare corpi
lontani

si moltiplica
la mano in mille
mani

possa
sollevo
il mio
ai vostri
sconfitti?

continua il compasso
della mano
traccia di cerchi

si propaga
in vortice
il moto

trapassa
la griglia

delle latitudini
valica
l'orizzonte

dell'atmosfera

soffiano
i palmi
delicato
 si apre
l'occhio
del ciclone

ingloba
in carezza
l'esistenza

la fontana guizzante
nello spruzzo

 l (vi, dove) si incanta
 in riflesso
 l'occhio
 del bimbo
si aggrappa il mio
di adulta

movimento
di orologi

il tempo
curvo
si iscrive

fuggendo
lineare

l'io
avanzando
sempre

nello stesso punto
torno

ciclo
dei giorni
l'al mattino
preme
la terra
il piede
la sera
si solleva

assopimento
della notte
ruotare

di stelle
Venere
inarrivabile

l gira il cucchiaino
nella tazza

si attorciglia
il serpente

abbracci tra madri e figlie
perle di lacrime
singhiozzo

le tue dita sul mio orecchio
l sfioramento
a portare via
schiuma di shampoo
depositare
struggimento

lingua
che mentre
pronuncia
queste parole
compie

un cerchio

denti palato

rotazione

della parola
rotazione

impressa

al busto

I cogliere

limoni gelsomino melograno palma albicocco agave rosa calla

gelsomino geranio melograno limone calla albicocco palma

tondo

del giardino

trasformato

dall'infanzia

rifugio
ad ogni estate

sangue

che ribolle

in sfere

di globuli

bianchi rossi

salvezza perdizione

terra
cui la gravità
tiene
 appesi

per i piedi

 | testa tesa al cielo

mistero
di perenne ruotare

 galassie in espansione contrazione
 sovrumane incandescenze
 glaciazioni

 | al tutto appartenere

impossibilità di inesistenza
negazione di vuoto

 niente

(queste) parole
mormorate

cellule in
disorientamento

impulso
di vita

unico
movimento

corpo
respiro

foglia

inarrestabile

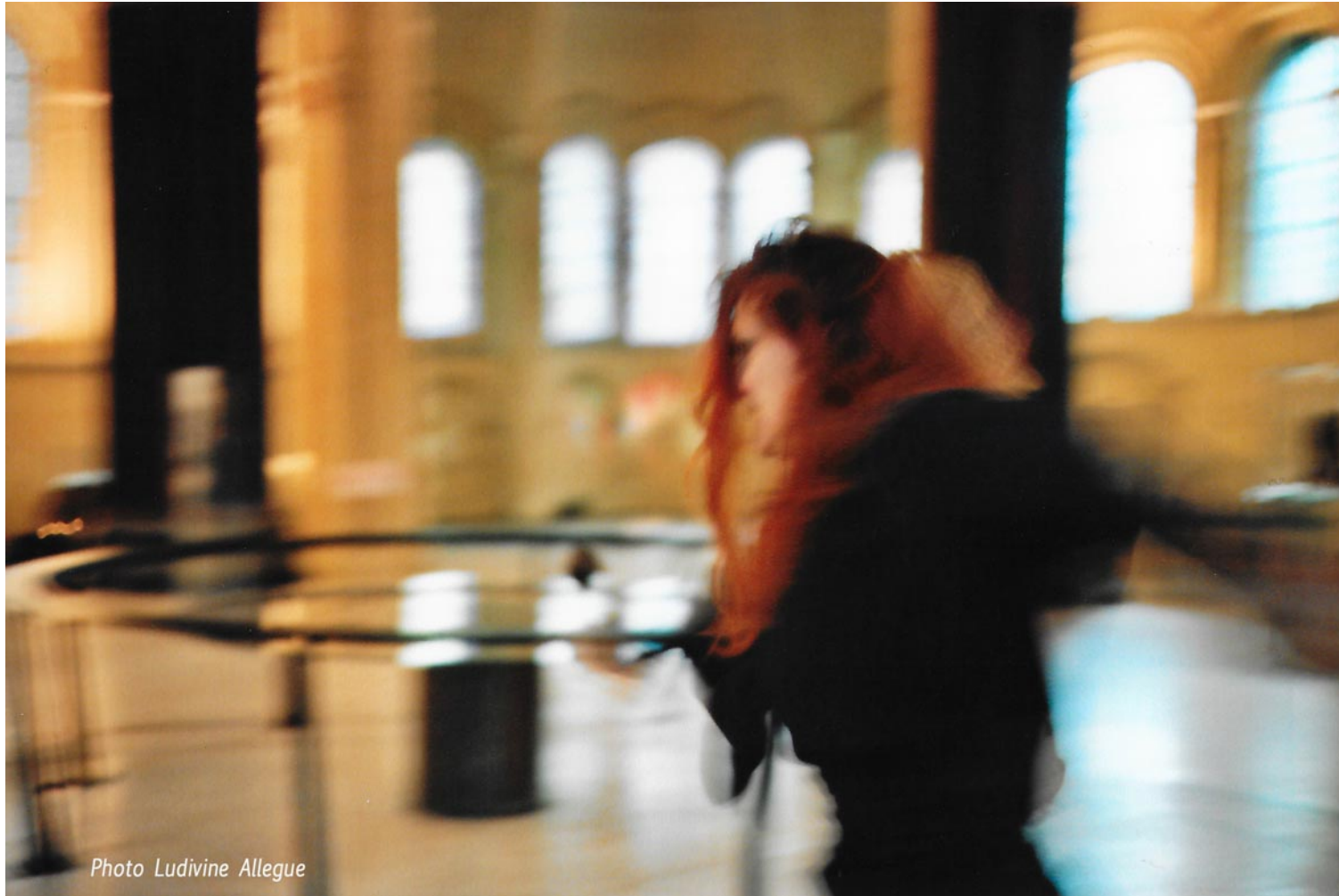


Photo Ludivine Allegue

Simona Polvani dans *Disorientamento /Girare*, Photography: Ludivine Allegue. Analog photography [Leica CL, f/5.6], Musée des Arts et Métiers, 2016.

COSI È (SE VI PARE)

2018- en cours

Ludivine Allegue Jupe à traine en toile de lin partiellement détissée et brodée 200 x 200 cm

Poésie Simona Polvani

Broderie Nieves Sebastián

L'ensemble du projet comprend photographie, livre d'artiste, art vidéo, interventions en cadre urbain

Cosi è (se vi pare) est un tableau labyrinthe qui affranchit de son support traditionnel (le châssis) pour renouer avec le mouvement et nous guider au gré de l'intime féminin. La toile de lin est détissée et la poésie de Simona Polvani y est brodée en reflet.

La technique de broderie de Nieves Sebastián détourne la broderie traditionnelle des habits de lumière en tauromachie (technique utilisant l'azabache).

L'œuvre nous projette ainsi dans la dimension à la fois mythologique et animale du pouvoir de transformation féminin.

Le projet a déjà suscité l'intérêt de la presse spécialisée en Espagne : « Descubrir el Arte » lui a consacré un article. Mais aussi du Musée d'Art Contemporain de Madrid.

Non la resa

ma l'abbandono il piede dice, puntato /

è compasso, a tracciare

lo sconfinato perimetro

dell'essere

tu in me

dell'accadere io in te



Così (è) se vi pare, Jupe à traine en toile de lin partiellement détissée et brodée 200 x 200 cm.



Così (è) se vi pare, Jupe à traine en toile de lin partiellement détissée et brodée 200 x 200 cm.



Così (è) se vi pare, jupe à traine en toile de lin partiellement détissée et brodée 200 x 200 cm.



Simona Polvani porte *Così (è) se vi pare*, jupe à traine en toile de lin partiellement détissée et brodée 200 x 200 cm.

COLLABORATIONS

EN TANT QUE

PERFORMEUSE

L'ATTACHEMENT

Performance dansée

Hantu (weber+delsaux) accompagné par un groupe "improvisé" de performers et d'étudiants en art : Alessandro Stella, J-Claude Goldschmit, Abelle De France, Simona Polvani, Manon Burg, Lina Do Carmo, Eun Young Lee, Fulya Poyraz, Ilona Contamain, Constantin Von Rosenschild, Max Kaario, Valentin Pirollo, Maria Clark...

Dimanche 29 mai 2016, Place de la Chapelle, Paris, 17h.

Plus de 300 exemplaires de "L'Attachement" de Pascale Weber ont été malencontreusement mal collés (attachés) lors de leur fabrication, plutôt que de vouer ces malheureux exemplaires d'un ouvrage dont le texte nous importe et dont les illustrations qui l'accompagnent nous sont également précieuses, nous avons décidé de les utiliser et de concevoir pour eux une performance sur le thème qui structure le livre.



Pascale Weber, dans *L'Attachement, performance dansée*, Hantu (weber+ delsaux), 2016.



Simona Polvani, dans *L'Attachement*, performance dansée, Hantu (weber+ delsaux), 2016.



Simona Polvani, dans *L'Attachement*, performance dansée, Hantu (weber+ delsaux), 2016.

AVATAR QUE JAMAIS

Performance Hantu (Weber+Delsaux)

avec la participation de Simona Polvani (performer) et Damiano Meacci (musicien).

Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord*, le 27 octobre 2016, à 17h35, durée 30mn.

Hantu (Weber+Delsaux) est un duo de performeurs qui s'intéresse à la relation entre présence et représentation. Il s'agit pour Hantu, à travers diverses performances de manifester la présence du corps et sa représentation, par tous moyens : scéniques (performance installations, lectures publiques...), iconographiques (photo, vidéo, dessin...), ne se privant pas, le cas échéant de mettre en cause les technologies les plus contemporaines de l'image et de la présence (vidéosurveillance pilotée, robotique, infra-rouge...). Qu'est-ce qu'arpenter un territoire avec son corps, être présente à ce lieu ? Comment rendre présent ? Et comment représenter la présence ? Ils conçoivent leurs performances en relation étroite avec le temps et l'espace dans lesquels elles interviennent afin de saisir chaque fois ce que recouvre l'expérience physique du territoire. (www.hantu.fr) Dans *Avatar que jamais*, Simona Polvani est l'avatar vivant et présent de Pascale Weber qui fait depuis le Canada une visio-conférence à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris. Fidèle, l'avatar parle pour la conférencière, le corps de Simona incarne celui de Pascale, il épouse ses postures. Pourtant peu à peu la représentation se déconnecte de celle qu'elle représente. Une autre langue surgit et recouvre l'intervention. Damiano Meacci intervient en direct en improvisant, créant et diffusant de la matière évoquant l'environnement sonore des connexions Skype : les sonneries de connexion, de déconnexion, de messages textes quand ils sont arrivés ou quand ils partent, distorsion de la parole également lorsque la connexion est mauvaise, désynchronisation...

ARBORETUM

Performance participative Hantu #5 pour humains et plantes en réseaux

Barbara Portailier, Constance Vidal-Naquet, Abelle Halo, Bordel Pavelski, Didier Durgueil, Jeanne Spaeter, Etcha Dvornik, Manon Burg, Arvi, Mathilde Chadeau, Laura Gourmon, Yu-nan Liu, Violette Villard, Javad Homayounfar, Jeanne Laurent, Rodrigo Ramis, Max Kaario, Stella Goldschmit

Sous la conduite de Simona Polvani et Sylvie Roques

Théâtre de la Cité Internationale Universitaire, La Resserre, Paris, 26 octobre 2018, à 17h



Simona Polvani dans *Arboretum*, Théâtre de la Cité Internationale Universitaire, La Resserre, Paris, 2018.

ADN/DNA

ROMINA DE NOVELLIS

live performance

performeurs - Romina de Novellis, Alessandra Cristiani, Simona Polvani, Roddy Laroche Samsonoff, Thérèse Vu Xuan

production EsPAS / La Sorbonne

photos Mauro Bordin

© DE NOVELLIS / BORDIN 2016

Musée des Arts et Métiers, Festival CORPS DESSINANT / EsPAS – CNRS, 3 décembre 2016, Paris

Relation machines et corps

Relation corps et dessin

Romina De Novellis s'est inspirée du concept de l'ADN pour sa performance car l'ADN est une forme de dessin de l'être humain. C'est une transmission silencieuse de son histoire : biologique, historique, psychologique, émotionnelle ; en soi toutes les formes d'histoire qu'amène l'être humain avec lui dans son bagage.

L'adn c'est le dessin de l'enchaînement humain.



ADN/DNA, Musée des Arts et Métiers, Festival CORPS DESSINANT, Paris, 2016.

QUELQUE CHOSE EST EN TRAIN DE SE PASSER (2016)

MÉLANIE PERRIER

Avec Doria Bélanger, Marie Barbottin, Camille Cau, Laurie Giordano, Susy Chetteau, Coline Joufflineau, Claire Malchrowicz, June Allen, Simona Polvani, Keiko Abbe

Musée des Arts et Métiers, Festival CORPS DESSINANT / EsPAS – CNRS, 3-4 décembre 2016, Paris

L'une des différences entre un musée et un théâtre est la nature et l'organisation des corps en présence. A partir de quand une présence devient elle une présence performée, et non plus réglementée par un espace à parcourir ? Cette performance propose ainsi une partition pour 11 danseuses où chaque présence apparemment invisible deviendra petit à petit performative.

Dès lors la performance révèle sa pure spécificité : concevoir l'espace comme le support des traces laissées par des corps agissant.

Chaque geste infime devient événement, et métamorphosera cet espace vide en un environnement immersif et sensible aux temporalités dilatées. A chaque instant les présences de chacun-e deviennent traces plus ou moins indélébiles dans cet espace muséal constamment mouvant. L'espace et le public sont ainsi mis en bascule par ces corps inclinés amenant à tout moment à s'interroger sur la nature de tous les corps en présence et à la stabilité des objets exposés.



Simona Polvani dans *Quelque chose est en train de se passer*, Musée des Arts et Métiers, Paris, 2016.

ANGRY WOMEN

ANNIE ABRAHAMS

Série de performances

Performeuse dans :

Angry Women Take 2

vidéo web performance, installée dans l'exposition *Training for a Better World*, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon), 7 septembre 2011

Angry Women Take 3

live web performance à distance, Festival Verbindingen/Jonctions 13, 4 décembre 2011

Angry Women Take 5

live web performance à distance, Festival Frontière, Les Bouillants, Vern-sur-Sieche, 21 avril 2012

<https://vimeo.com/40947840>



Simona Polvani, dans *Angry Women Take 5*, 2012.

RECHERCHE - CRÉATION

CORPUS VIVANT

BARBARA FORMIS, MÉLANIE PERRIER – LABORATOIRE DU GESTE

dispositif de recherche – création

Laboratoire du Geste, CNRS Équipe EsPAS-Esthétique de la performance et des arts de la scène /Institut Acte/Université Paris 1
Panthéon Sorbonne – Conférence Internationale The Arts in Society, American University of Paris (16 juin).

Chercheuse et performeuse dans différents *Corpus Vivant*, entre autres :

2018 – *Corpus Vivant/Les Assises de la Recherche*, Laboratoire du Geste, Équipe EsPAS-Esthétique de la performance et des arts de la scène /Institut Acte/Université Paris 1 Panthéon Sorbonne – Centre Saint-Charles, Paris, 12 décembre 2018

2017 –

Chercheuse et performeuse dans différents *Corpus Vivant / Gestures That Matter*, Laboratoire du Geste, CNRS Équipe EsPAS-Esthétique de la performance et des arts de la scène /Institut Acte/Université Paris 1 Panthéon Sorbonne – Conférence Internationale The Arts in Society, American University of Paris (16 juin)

Co-direction (avec Kahena Sanâa) et performeuse, workshop et performance *Corpus Vivant / Voices That Matter*, Festival L'Élection Parfaite, Institut Techne Université de Buffalo (USA), CNRS Équipe EsPAS-Esthétique de la performance et des arts de la scène /Institut Acte/Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, réseau Usages Des Patrimoines Numérisés (UDPN), Université Sorbonne Paris Cité – La Gaîté Lyrique, Paris (3-6 mai)

2016 –

Chercheuse et performeuse, performance *Corpus Vivant / Protocole pour une performance heuristique*, Laboratoire du Geste, ESPAS UMR 8216 CNRS Paris1 – Journées d'étude DIG La Dynamique Interactionnelle du Geste / Making sense together, Laboratoire SFL, Centre CNRS Pouchet, Paris (23 septembre).

Chercheuse et performeuse, performance *Corpus Vivant / Migrations* – Workshop Design and Performance Thinking Summer 2016, American University in Paris (5 juillet).



Simona Polvani, *Corpus Vivant/Les Assises de la recherche*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre Saint-Charles, Paris, 2018.

