

Les Mardis des sciences de l'homme:

JINGJU - Un autre regard sur l' « Opéra de Pékin ».

Mardi 17 janvier, 18h-20h, à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord  
4, rue de la Croix Faron, 93210 Saint-Denis (RER B - «La Plaine Stade de France »)

Projection et discussion du film « Jingju (l'art de l'opéra de Pékin) », réalisé par le National Taiwan Junior College of Performing Arts, anciennement Académie Fu-Hsing.

Jean-Marie Pradier, professeur à l'université Paris 8, directeur du laboratoire d'ethnoscénologie et coordonnateur du thème *Création, pratiques, public* de la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord.

Cécile Reverdy, doctorante sinologue, laboratoire d'ethnoscénologie, université Paris 8.

Chiu Fang-Hsuan, diplômée du National Taiwan Junior College of Performing Arts, spécialisée dans les rôles féminins de Ge Zai Qi. La combinaison de chants populaires (*ge zih*) et d'une forme de spectacle appelée *che gu* (littéralement « charrette tambour ») a donné naissance à ce qui est devenu le Ge Zai Qi baptisé « Opéra taiwanais » par les occidentaux et repris comme tel par les autochtones.

Texte d'annonce de la conférence:

*Les pratiques de ce que l'on appelle en Occident « l'Opéra de Pékin » - Jingju en chinois - seront pour Jean-Marie Pradier, professeur à l'université Paris 8, directeur du laboratoire d'ethnoscénologie, l'occasion de faire apparaître l'originalité de l'approche ethnoscénologique, qui cherche à mettre au jour l'identité propre des spectacles qu'elle étudie.*

*L'ethnoscénologie propose un autre regard sur les spectacles du monde, en tâchant d'éviter les pièges de l'eurocentrisme. Il s'agit de rendre compte de l'importance des pratiques esthétiques vivantes des différents groupes humains, qu'il s'agisse du théâtre, de la danse, des jeux masqués ou des spectacles de marionnettes, en ayant soin de les considérer comme des formes à part entière, ayant leur valeur propre au sein de leur culture d'origine, et non comme des parents pauvres du théâtre occidental.*

*« L'Opéra de Pékin » - qui fit de mémorables représentations en 2005 à la MC 93 de Bobigny, et qui sera de retour en mai 2006 - n'est le parent pauvre de personne. Il est une source d'inspiration depuis les années 30 pour les réformateurs du théâtre occidental. Encore faut-il aller au-delà de la fascination et prendre le temps de la réflexion pour comprendre en quoi consiste, pour nous, sa radicale altérité.*

## Compte-rendu :

Ce que nous apprend d'abord Jean-Marie Pradier, c'est que l'on ne peut pas parler d' « opéra de Pékin ». « L'opéra de Pékin » n'existe pas, puisqu'il n'est pas un opéra, et qu'il n'est pas de Pékin à strictement parler. C'est faute de mieux, parce que l'on y est costumé et que l'on y chante, que les Occidentaux ont désigné le « Jingju » par le terme « opéra ». Le Jingju n'a qu'un rapport très lointain avec l'opéra européen, auquel il faut aussi réserver sa spécificité. L'expression « opéra de Pékin » est le signe d'un européocentrisme banal. Il porte la marque du contexte politique et culturel dans lequel s'est faite la rencontre entre les cultures européennes et les cultures chinoises. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, on ne parlait pas d'Opéra de Pékin, mais de « tragédie chinoise », terme tout aussi erroné bien que louangeur. C'est un peu, nous dit Jean-Marie Pradier pour inverser les perspectives, comme si l'on parlait de « Jingju italien » pour désigner la « commedia dell'arte ». L'histoire de l'opéra est longue, complexe, passionnante, de même que celle du Jingju. Toutefois ces deux formes spectaculaires, si elles ont des points analogiques de rencontre manifestent chacune à sa manière originale la capacité d'invention de l'espèce humaine et la diversité de ses productions sous-tendue par des contextes fort différents. L'opéra qui se constitue en Italie au 16<sup>ème</sup> siècle dans les salons des princes est une œuvre écrite, souvent dramatique, mise en musique, dépourvue de dialogues parlés, qui est composée de chants, de chœurs et parfois de danse, avec un orchestre en accompagnement. Le spectateur vient à l'opéra non seulement pour écouter de la musique mais aussi pour y voir un spectacle. Toutefois, soulignent les spécialistes, il s'agit essentiellement de la matérialisation d'une œuvre qui a été écrite au départ pour la musique. Mêlée éventuellement de ballats, des comédiens et chanteurs lui redonnent la vie en l'interprétant sur scène. Notre langue porte en elle-même la spécificité de ce type de spectacle. Nous parlons d'*air*, de *livret d'opéra*; de *composer*, *mettre en scène un opéra*... Jacques Pimpaneau, l'un de nos sinologues qui a fait beaucoup pour la connaissance des arts de la scène chinois n'hésite pas écrire :

« Les Occidentaux ignorent tout des conventions de l'opéra chinois et, quand ils ont l'occasion de voir une pièce, ils sont réservés ou réfractaires à ce qui en fait la qualité, mais applaudissent à tout rompre les aspects spectaculaires qu'un amateur chinois mépriserait. Le barbare venu de l'Occident n'a pas tort pour autant: ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'augmenter son savoir sur l'opéra chinois en lui-même, c'est d'y trouver des éléments qui l'aident à se créer de nouveaux spectacles. Ce qui le séduit, c'est que la technique théâtrale, le chant, la musique, la stylisation des gestes, les maquillages, l'inclusion de ballets lui donnent une impression de nouveauté audacieuse par rapport à sa propre tradition, à son souci de la vraisemblance, à sa classification étanche des arts. Là où le Chinois ne voit le plus souvent que des règles astreignantes, artificielles, caduques, l'Occidental trouve une inspiration qui rejoint ses créations les plus contemporaines: élaboration d'un univers scénique qui ne

copie pas la réalité mais en donne un équivalent à la fois très artificiel et plus puissant que toute imitation du réel. Pour le Chinois, l'opéra chinois est un art classique; pour l'Occidental, c'est une des formes les plus audacieusement modernes de l'art théâtral. »

Les malentendus fourmillent, parfois flatteurs. Ainsi sous la légende d'une photo publiée dans une encyclopédie connue, peut-on lire « Un acteur de l'Opéra de Pékin, art théâtral millénaire, en Chine. » Or, il ne s'agit pas de « théâtre » au sens strict du terme, dont l'âge serait millénaire puisque codifié voilà deux petits siècles seulement et composé à partir d'une synthèse de formes régionales. À l'intérieur de la tradition, les innovations étaient permanentes: le Yueju de Shanghai ne date que du XXe siècle et l'opéra de Pékin avec ses caractères propres ne remonte qu'au milieu du XIXe. Le texte n'a pas une importance primordiale. Quant à la partie musicale, elle ne donne pas lieu à une composition originale – comme dans l'opéra européen –, mais reprend des séquences existantes en des architectures nouvelles.

Le Jingju doit à la qualité de ses performeurs la faveur dont il jouit en Occident. Jadis formés dès l'enfance, et à la rude comme le montre le film fameux Ba wang bie ji – Adieu ma concubine –, de Chen Kaige (1993), ces artistes sont polyvalents. Leur formation comprend aussi bien l'art vocal, l'acrobatie, les « arts martiaux », que l'interprétation codifiée, souvent la maîtrise d'un instrument et la spécialisation arbitraire en un type de personnage, sans tenir nécessairement compte du sexe biologique de l'intéressé(e). Cet apprentissage est à ce point sévère et virtuose qu'il donne lieu de nos jours à des « démonstrations-spectacles » à l'occasion des tournées à l'étranger, comme celles que nous avons pu voir récemment à la MC93 de Bobigny. Maquillages, richesse des costumes, habileté des corps, étrangeté des situations, tout est fait pour émerveiller par l'artifice. La codification – trait de la culture chinoise – a porté à sa perfection notre ancienne notion « d'emploi »

Tout personnage doit entrer dans une des catégories suivantes: personnages masculins (sheng), personnages féminins (dan), visages peints (jing), clowns (chou). Chaque catégorie se subdivise elle-même en sous-ensembles. Par exemple : les vieillards à barbe blanche (mo), les hommes d'âge mûr avec une barbe (lao sheng), les guerriers (wu sheng), les jeunes premiers (xiao sheng). Les personnages féminins comprennent les vieilles femmes (lao dan), les femmes respectables, appelées « habits noirs » (qing yi), les coquettes et servantes (hua dan), les femmes guerrières (wu dan). Les visages peints s'organisent en deux groupes : les ministres traîtres au visage blanc mat avec quelques lignes noires indiquant les rides (da hua lian) et les visages peints avec un maquillage aux couleurs brillantes (er hua lian) avec pour chacun couleur et tempérament attribués et identifiés. Les rires eux-mêmes sont codifiés.

L'ouvrage de Roger Darrobers consacré à « l'opéra de Pékin »

montre excellemment ce que fut cet art dans la société chinoise. Un art où se retrouvent les ingrédients d'un roman d'aventure avec ce qu'il faut de héros des deux sexes, d'érotisme, d'argent, de politique, de trafiquants, de puissants, de misère et de populo avide de féerie. Il secoue une certaine idée figée des « arts traditionnels », met en situation la vie des artistes demi-mondaines et demi-mondains entretenus par de riches amateurs, bref il redonne à l'histoire des spectacles une dimensions que notre goût du sublime escamote généralement en magnifiant une conception de « l'art » détaché des contingences économiques et politiques. De fait, l'Histoire du Jingju est étroitement associée aux vicissitudes de la politique. Ce n'est qu'au XXe siècle, après 1919, que la Chine, à la recherche d'un emblème national érige le Jingju en [« Guotu »] ou spectacle national. Lors de la Révolution culturelle, madame Mao fait supprimer le Jingju dans lequel elle voit une forme d'expression de la culture bourgeoise. C'est l'époque où les artistes sont obligés de fuir à Taiwan ou vers les Etats-Unis. Banni de la République Populaire de Chine, le Jingju est devenu le symbole de la culture chinoise en République de Chine – Taiwan. Depuis peu, le Jingju redevient un genre emblématique pour la République Populaire de Chine, alors que les taiwanais tendent à le délaisser et à ne plus accepter pour leurs enfants les rudes apprentissages d'antan, seraient-ils pris en charge totalement par l'Etat.

L'exemple du Jingju illustre les perspectives de l'approche ethnocénologique, attentive à l'étude des formes qui constituent les incarnations de l'imaginaire pour un temps, une société, une culture donnés. Sans doute l'ethnocentrisme est-il plus difficile à maîtriser lorsque l'imaginaire ne s'exprime pas en un matériau support physique, statue, peinture, texte mais dans le corps même des hommes, leurs actions, leurs gestes, leurs mimiques et leurs voix en des situations de communication en temps et en espace réels.

Il est difficile pour tout être humain façonné par des apprentissages cognitifs, moteurs, sensoriels, perceptifs, idéologiques, religieux, politiques, économiques de considérer l'originalité de « l'autre », tout aussi façonné. L'essor de l'anthropologie de nos jours est sans doute associé à la conscience de la complexité, de l'unité et de la diversité de notre espèce. Réponse à l'autorité des impérialismes de toute nature.

L'ethnomusicologie a d'abord frayé la voie en s'intéressant aux musiques traditionnelles qu'elle a considérées comme des formes musicales à part entière ayant une dignité égale et présentant un intérêt égal à celui des musiques européennes. L'ethnocénologie a officiellement pris naissance beaucoup plus tardivement, comme pour montrer la difficulté de l'entreprise, lors d'un colloque organisé en 1995 à l'UNESCO, conjointement avec l'Université Paris 8, la Maison des Cultures du Monde et plusieurs représentants d'universités étrangères.

L'ethnoscénologie aborde les spectacles vivants selon trois axes :

- la dimension spectaculaire: ce qui est donné à voir et à vivre pendant le spectacle. L'un des enjeux épistémologiques défendu par Jean-Marie Pradier a ici été de récuser le terme d' « ethnothéâtrologie », qui aurait continué de faire primer la forme européenne du « théâtre » sur les autres formes de spectacle. C'est pourquoi l'on préfère parler de « scénologie », reprenant le mot grec de « skéné », qui signifie à la fois l'abri couvert où l'acteur met son costume, la tente dressée pour un banquet, et le corps.
- La performativité: objet d'étude nouveau, il s'agit de relier le spectacle aux processus d'apprentissage auxquels il est lié: comment devient-on danseur? Comment devient-on griot?...
- l'aspect symbiotique du spectacle, c'est-à-dire le rapport entre les corps des acteurs et les corps des spectateurs eux-mêmes. Lorsque Fang-Hsuan danse devant nous, quelque chose de physique se passe, qui n'a qu'un lointain rapport avec une représentation projetée sur un écran. Le spectacle vivant – dans sa dimension symbiotique – a été peu étudié pour lui-même jusqu'à présent. Il s'agit pourtant d'une dimension essentielle de tout spectacle vivant, non médiatisé par des « machines ». Qu'il s'agisse de la communication hormonale interindividuelle – encore peu étudiée, ou même de l'odeur de la salle. Barthes parle de la « vénusté » de l'acteur: l'acteur est un médian sexuel, un esclave érotique.

S'il est si difficile de surmonter notre ethnocentrisme à propos du « spectacle », c'est parce que celui-ci touche à ce qu'il y a de plus problématique: la relation du corps et de l'esprit. Il est tentant, dans une approche intellectualiste, de chercher à en gommer la dimension sexuelle (présente par exemple dans la fréquente proximité entre les arts du spectacle et la prostitution). Mais l'on dénie alors au spectacle l'élément même de son déploiement.

C'est avec ce dualisme *corps/esprit*, profondément ancré dans la culture occidentale, qu'une ethnoscénologie conséquente doit en découdre.

Elle doit pour cela quitter la posture d'une science qui viendrait « d'en haut », porter son regard et ses catégories préétablies sur son objet d'étude. Il s'agit bien plutôt de se mettre à l'écoute des spécificités de la forme singulière qu'elle étudie, en confrontant une pluralité d'approches et de logiques.

D'abord la logique des artistes eux-mêmes: la fascination artistique, nous dit Jean-Marie Pradier, est comme la vie amoureuse, dès le début fondée sur des malentendus. Un artiste est un anthropophage, un pilleur. Il pille du « vieux » pour faire du neuf, et c'est à cette capacité de renouvellement des genres qu'il faut se rendre sensible si l'on veut éviter la banalisation généralisée des saveurs.

La logique des artistes heurte de front la logique des philologues: pour cette dernière, la science est d'abord une étude des textes, et l'étude du théâtre a longtemps été subordonnée à l'étude de la littérature. Ce n'est qu'en 1969 que le phénomène théâtral en tant que tel est en France entré à l'université, distinct des études littéraires.

L'ethnoscénologie doit prendre en compte aussi la logique des diffuseurs de spectacles: on apprend beaucoup sur ces derniers en quittant une approche purement esthétique, pour s'intéresser aux conditions économiques de leur production. On ne peut comprendre aujourd'hui ce qu'est devenu le Jingju sans rentrer dans la logique des promoteurs d'ateliers de Jingju à l'usage d'étudiants européens, qui visent à faire perdurer une forme qui, pour les Chinois – eux-mêmes désormais fascinés par la culture occidentale – est devenue une forme figée du passé.

Les logiques politiques, enfin, sont déterminantes pour comprendre les formes culturelles. Les gouvernements utilisent la culture pour se faire connaître. En Chine, après 1949, lorsque le Guo Min Dang prend le contrôle de Taiwan, les troupes de Jingju sont placées sous la tutelle des armées. Elles développent alors, pour se maintenir, des spectacles de promotion. C'est dans ce contexte qu'apparaissent des scènes stéréotypées (la scène de l'auberge où l'on croit que des bandits arrivent, la scène du carrefour...). Le Jingju perd ainsi de sa vitalité et se fige dans des scènes de genre, dans lesquels, aujourd'hui, le public occidental croit trouver l'authenticité de la culture chinoise.

Dans le documentaire présenté (« Jingju (l'art de l'opéra de Pékin) », réalisé par l'Académie Fu-Hsing, National College of Performing Arts of Taiwan), on aurait tort de voir l'expression même de cette forme de spectacle. Il faut resituer ce documentaire dans les conditions de sa production: il s'agit d'un film de promotion, présentant avant tout des morceaux choisis et des stéréotypes du genre, à l'usage d'un public occidental qui sera impressionné par les costumes, les prouesses techniques et les acrobaties. Mais le documentaire ne permet en rien de comprendre les subtiles variations au sein du genre qui font la richesse d'un véritable spectacle de Jingju.

De même, rappelle Jean-Marie Pradier, le spectacle qui a eu tant de succès en 2005 à la MC 93 de Bobigny a commencé par passer inaperçu. Il n'a connu le succès qu'en organisant autour de lui le malentendu, c'est-à-dire en se conformant aux attentes du public français et en se présentant d'abord comme un spectacle pour enfants, devenant ainsi une forme exotique de cirque. Il lui a fallu se dénaturer et s'occidentaliser pour trouver son public.

Ainsi les mots manquent pour parler correctement du Jingju. Car les mots européens, qui véhiculent les catégories de pensée européennes, sont inadéquats pour désigner les formes culturelles chinoises. Le mot de « théâtre », qui vient du grec « theaomai »/ « voir », renvoie d'emblée à une vision « théorique » qui fait primer l'oeil et l'intellect. François Jullien<sup>1</sup> note que l'un des éléments qui distingue fondamentalement la pensée grecque de la pensée chinoise, est l'absence dans celle-ci de la notion de « vérité ». La pensée chinoise pense en termes d'harmonie, de justesse, de qualité. Non de « vérité ».

Le théâtre européen, de son côté, est perçu par les Chinois comme un théâtre « parlé ». Le Jingju intègre dans une même spectacularité le chant, la gestuelle, l'acrobatie, et un parlé ou

---

<sup>1</sup> Voir par exemple: *Eloge de la fadeur*, éd. Le Livre de poche, 1993.

psalmodie dont le sens n'est pas nécessairement compris par les spectateurs (selon les régions).

En conclusion, Jean-Marie Pradier invite le public à éviter les pièges d'une certaine anthropologie aujourd'hui récusée : le relativisme culturel – qui exilerait le Jingju en une altérité radicale –, et l'universalisme qui resterait aveugle devant la singularité de cet art. La leçon des recherches dans les sciences du langage, notamment la neurolinguistique et l'ethnolinguistique nous apprend à devenir attentif à l'extraordinaire capacité d'invention de notre espèce à partir de potentialités communes. Le monde est infiniment trop complexe et riche pour être réduit à un seul point de vue.

Brève bibliographie:

Roger Darrobers, *Le Théâtre chinois*, éd. PUF, Que sais-je, n° 2980, 1995.

Roger Darrobers, *L'Opéra de Pékin, théâtre et société à la fin de l'empire sino-mandchou*, éditions Bleu de Chine, 1998.

Jacques Pimpaneau, *La Promenade au jardin des poiriers. L'Opéra chinois classique*, éd. Musée Kwok on, 1983.

*Les Théâtres d'Asie*, Jacquot. CNRS, 1958-1959.

*Performing Arts Journal* n°19.

Jean-Marie Pradier : La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C- XVIIIe siècle), Presses Universitaires de Bordeaux, coll. "Corps de l'Esprit", 1997 (351 pages, bibliographie)