

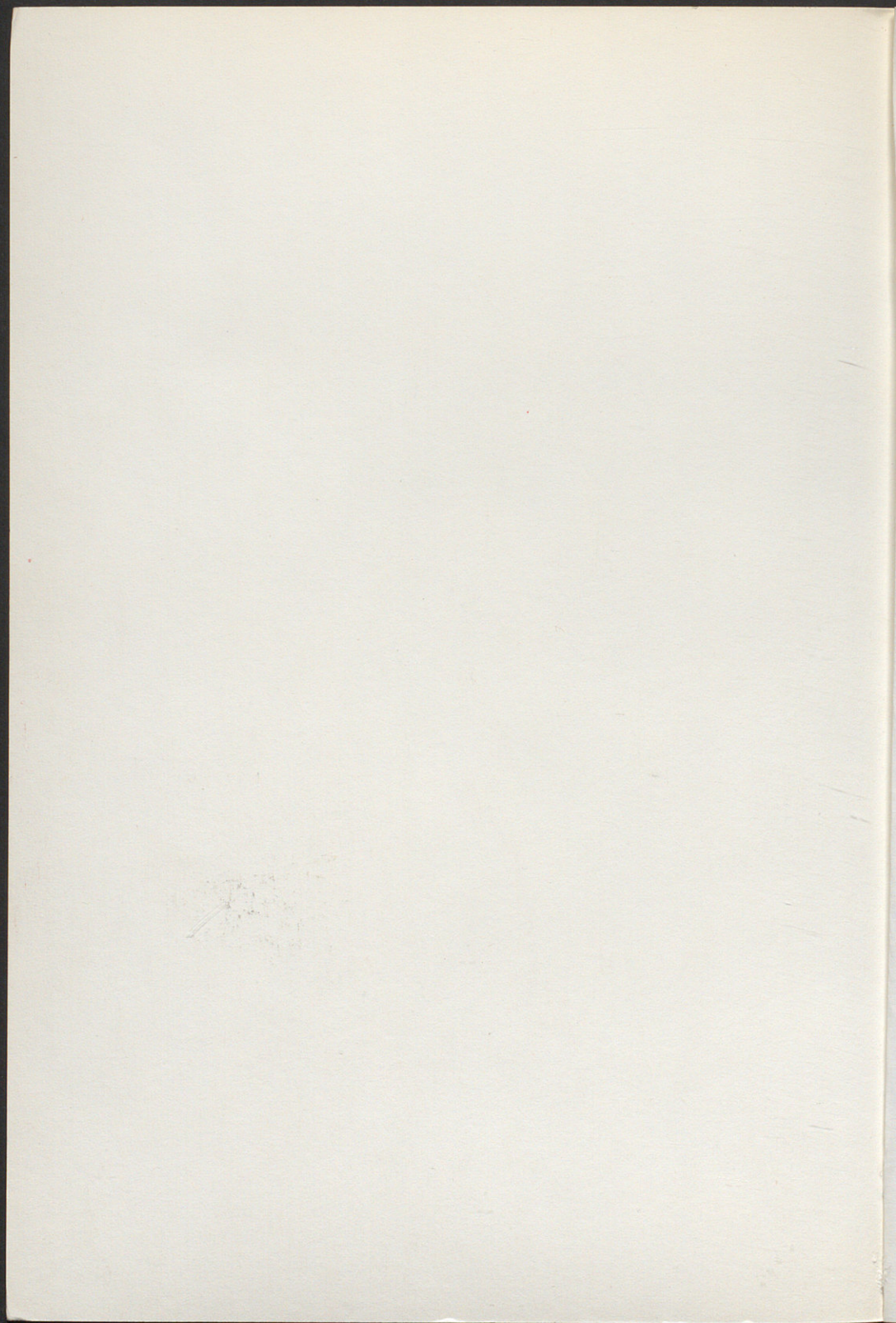
Le théâtre — chinois —

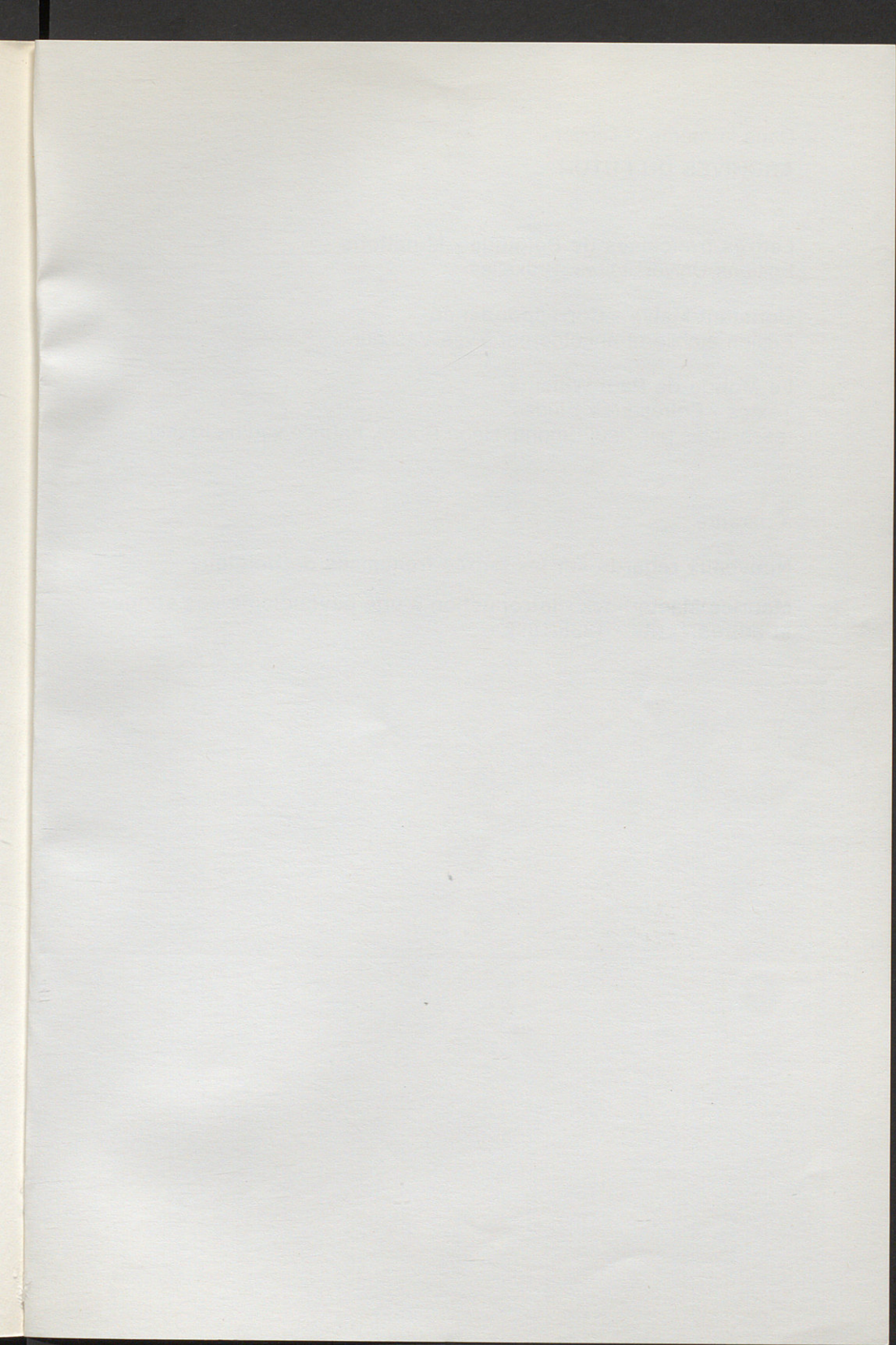
Camille POUPEYE



Archives du Futur

Editions LABOR





Dans la même collection

ARCHIVES DU FUTUR

Lettres françaises de Belgique - Mutations

Editions Universitaires, Bruxelles.

Constant Malva - Correspondance

Edition établie et annotée par Yves Vasseur.

Le Monde de Paul Willems

Textes - Entretiens - Etudes

rassemblés par Paul Emond, Henri Ronse, Fabrice van de Kerckhove.

à paraître :

Nouveaux regards sur les lettres françaises de Belgique

**Maurice Maeterlinck - Introduction à une psychologie des songes
et autres écrits - 1886/1896**

LE THÉÂTRE CHINOIS



Un théâtre chinois de l'ancien type ; le public écoute, regarde et papote en buvant du thé ; les acteurs jouent, chantent et dansent ; un orchestre, composé de différents instrumentistes placés au fond de la scène, accompagne les chants et rythme, les danses et les combats acrobatiques.

CAMILLE POUPEYE



LA CHINE ET CAMILLE POUPEYE

Nous ne cessons de rêver de la Chine — ou de rêver la Chine. Pour sa puissance, pour le poids inconnu qu'elle apporte à l'avenir du monde. Le sixième continent de la terre des hommes, nous avons pu, en une génération, le sentir plus proche ou plus lointain, plus ouvert ou plus fermé, passant d'une révolution radicale qui ouvrirait mille horizons nouveaux à une réaction qui le brusque. Une certaine peur du monde est là, millénaire. Si un jour, de ces temps meilleurs, comme cette fabuleuse armée de soldats enfevelés jusqu'à y a peu dans la terre de Xian et dont quelques statues sont venues jusqu'à nous l'an dernier.

LE THÉÂTRE CHINOIS

PRÉFACE DE GEORGES SION

De cette théâtre, nous est apparu, par éclairs, à travers quelques témoignages et quelques rencontres, parfois de révélations. Nous avons pu être fascines par une maîtrise, dont nous ne percevions pas tous les secrets, par un code du geste et de la voix, par des conventions qui nous semblaient tantôt naïves et tantôt presque trop savantes.

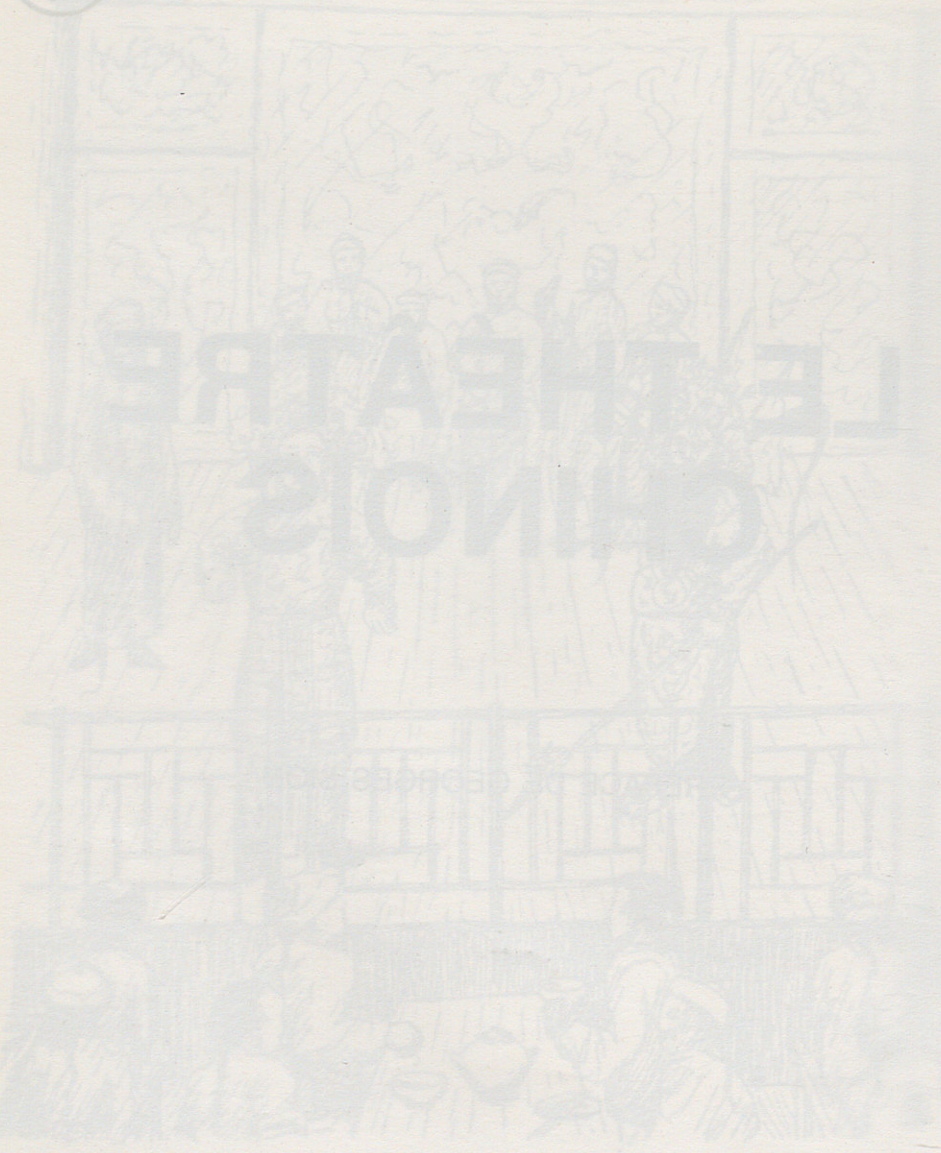
Comment pénétrer plus largement et plus profondément dans cet univers ? Voici un livre étonnant qui répond à nos questions. Un livre étonnant dû à un homme plus étonnant encore.

A tous ceux qui l'ont connu, Camille Poupeye a laissé un souvenir précieux. Il parlait calmement, mais non de lui n'était jamais sans une certaine dose d'émotion et de passion. Il apportait une précision sans faille, une exactitude sans égale, qui font que vingt ans après sa mort, son livre reste un livre vivant.

EDITIONS LABOR - BRUXELLES



CAMILLE POUPÈYE



© 1984 - Editions LABOR, rue Royale 342 - 1030 Bruxelles

D/1984/3

L 90 63 01

ISBN 2-8040-0003-6

LA CHINE ET CAMILLE POUPEYE

Nous ne cessons de rêver de la Chine — ou de rêver la Chine. Pour sa puissance, pour le poids inconnu qu'elle apporte à l'avenir du monde. Le sixième continent de la terre des hommes, nous avons pu, en une génération, le sentir plus proche ou plus lointain, plus ouvert ou plus fermé, passant d'une révolution radicale qui nourrit telle de nos idéologies à une autre qui la bouscule. Une décennie fait du voyage en Chine un privilège, une autre en fait presque une mode.

Mais nous sentons que le monde chinois reste fidèle, malgré quelques soubresauts, à la formidable densité de sa masse, de son autonomie et de sa culture. Cette culture, elle est là, millénaire. Si une crise interne la secoue, elle peut attendre des temps meilleurs, comme cette fabuleuse armée de soldats ensevelie jusqu'il y a peu dans la terre de Xian et dont quelques statues sont venues jusqu'à nous l'an dernier.

*
* *

De cette culture, un élément important, le théâtre, nous est apparu, par éclairs, à travers quelques témoignages et quelques rencontres pleines de révélations. Nous avons pu être fascinés par une maîtrise, dont nous ne percevions pas tous les secrets, par un code du geste et de la voix, par des conventions qui nous semblaient tantôt naïves et tantôt presque trop savantes.

Comment pénétrer plus largement et plus profondément dans cet univers ? Voici un livre étonnant qui répond à nos questions. Un livre étonnant dû à un homme plus étonnant encore.

A tous ceux qui l'ont connu, Camille Poupeye a laissé un souvenir précieux. Il parlait calmement, mais rien de lui n'était jamais banal. Il racontait doucement ce que lui suggérait une science extraordinaire ; il y apportait une précision sans faille, une lucidité, une amitié aussi, qui font que vingt ans après sa mort, il reste une source et un conseil autant qu'un souvenir.

Il connaissait le théâtre chinois. Il l'avait vu, étudié, médité. Il m'en parlait quand je faisais appel à son expérience. Je me rappelle d'ailleurs le jour où un journaliste interrogeait devant moi Louis Jouvét sur les théâtres exotiques. Il avait répondu aussitôt : « Voyez Camille Poupeye, personne ne connaît cela comme lui ».

Pourtant, si les connaissances de Camille Poupeye étaient stupéfiantes, la manière dont il les avait acquises l'était encore beaucoup plus. Imaginait-on que ce petit Furnois, lorsqu'il n'avait pas encore vingt ans, avait décidé de tenter l'aventure du monde ! C'était au tournant du siècle. Il n'avait guère d'autres bagages que son courage, son innocence et sa curiosité...

Dire tout ce qu'il a vu, fait ou vécu ferait un roman incroyable. En Amérique, il est cow-boy. En Asie, il se marie à la japonaise comme dans Madame Chrysanthème. En Afrique, il est chercheur d'or, mais il perd tout lorsque des brigands le dévalisent avec ses compagnons. Tantôt gaucho, tantôt marin, il vit deux années à la Monfreid. Mais il prend des notes et des croquis. En Indonésie ou en Chine, sur les rives de la Volga en crue où il observe des foules en mouvement et les spectacles dans les campements nomades, il amasse une documentation exceptionnelle par l'ampleur, mais aussi par l'exactitude et la rigueur.

Il rentre au pays vers sa majorité. Il n'a pas gardé cent sous de son voyage : son trésor est dans tout ce qu'il sait. Même s'il ne recommence pas une seconde aventure aussi rare, il continue, dans une existence apparemment tranquille, l'aventure de l'esprit en Europe. Qu'on se reporte aux années vingt. En 1924, Camille Poupeye publie un volume intitulé Les Dramaturges exotiques. Il nous apprend à connaître Tchékhov, Eugène O'Neill, Bernard Shaw, Synge ou Pirandello, et même le théâtre japonais. Lugné-Poe préface l'ouvrage. Deux ans plus tard, il publie sous le même titre, un deuxième volume où figurent Strindberg, Andreiev ou Wedekind, ainsi qu'une étude sur le théâtre hindou.

On peut, sans chauvinisme, s'émerveiller de voir ce Belge en avance d'une génération sur son époque — et un éditeur bruxellois, la Renaissance d'Occident, accueillir ces ouvrages prophétiques. Et aussi de savoir que les Editions Labor ont accueilli à leur tour en 1933 Le Théâtre Chinois qu'elles rééditent aujourd'hui.

La manière de Camille Poupeye pour expliquer le théâtre chinois est simple. Il décrit, il explique, il situe les gens et les genres. Tantôt par la chronologie, tantôt par l'ambiance des représentations, il montre ce qui est.

Il ne néglige pas les comparaisons, mais seulement quand elle aide à comprendre. Ainsi du dispositif scénique, qui ressemble au dispositif élizabéthain, avec la scène qui s'avance dans la salle. Encore précise-t-il aussitôt que les spectateurs sont attablés perpendiculairement au plateau qu'ils ne regardent donc jamais sans tourner la tête. Autre parallélisme avec l'âge de Shakespeare : les troupes exclusivement masculines. Un personnage traverse le livre : le très célèbre Meï-Lan fang, qui avait gardé jusqu'à un âge avancé la souplesse et la fraîcheur nécessaires pour incarner les jeunes filles.

Ceci dit, Camille Poupeye cherche moins à rapprocher le théâtre chinois de nous qu'à nous rapprocher de lui. Il en éclaire le style, les codes ou les traditions en nous rappelant utilement que notre théâtre, même basé sur le naturel, obéit lui aussi à des conventions auxquelles nous ne pensons même plus. Le personnage qui marche là-bas, cravache à la main, en écartant les jambes pour indiquer qu'il est à cheval, n'est pas plus étrange que celui qui entre sur un plateau où l'éclairage simule la nuit dans une pièce dont le quatrième mur est supprimé...

Quant à la chronologie, elle nous fait rêver. On pense à ces auteurs de l'époque Yuan, contemporains de Dante ou des premiers auteurs de nos mystères ; ou aux auteurs de l'époque Ming, contemporains des Elizabéthains et des Espagnols du Siècle d'or ; ou aux auteurs de l'époque mandchoue, qui font un théâtre plus sauvage au moment où la tragédie française s'affine. On pense au Cercle de craie dont Brecht s'inspira plus tard, mais dont l'original avait été adapté une première fois et monté à Berlin par Max Reinhardt.

Ajoutons que Camille Poupeye, avec un scrupule exemplaire, signale tout ce que d'autres ont pu lui apporter. Il était bon que la présente réédition dise, elle, tout ce que nous lui devons.

Georges SION

Il est à remarquer que l'ambiance de l'œuvre de Poupève n'est pas seulement un simple effet de style, mais qu'elle est le résultat d'une réflexion profonde sur la langue et sur la culture.

Le langage de Poupève est une langue qui se veut à la fois simple et complexe, accessible et difficile. Elle est une langue qui se veut à la fois populaire et érudite, qui se veut à la fois moderne et traditionnelle.

Le langage de Poupève est une langue qui se veut à la fois simple et complexe, accessible et difficile. Elle est une langue qui se veut à la fois populaire et érudite, qui se veut à la fois moderne et traditionnelle.

Le langage de Poupève est une langue qui se veut à la fois simple et complexe, accessible et difficile. Elle est une langue qui se veut à la fois populaire et érudite, qui se veut à la fois moderne et traditionnelle.

Le langage de Poupève est une langue qui se veut à la fois simple et complexe, accessible et difficile. Elle est une langue qui se veut à la fois populaire et érudite, qui se veut à la fois moderne et traditionnelle.

Georges SION

I.

Rien ne ressemble moins à un de nos théâtres modernes d'Occident qu'un théâtre chinois. Gens pratiques, les Chinois n'entendent pas dilapider leurs ressources à l'embellissement extérieur d'un édifice : ils estiment avec raison que la qualité d'un spectacle ne se doit point juger d'après la façade du bâtiment qui l'abrite. De plus, il ne leur semble guère raisonnable qu'une maison de réjouissance rivalise de faste avec un palais princier ou un lieu de dévotion.

Dans la construction de briques grises que l'étranger découvre parfois assez difficilement, dissimulée qu'elle est souvent derrière d'inqualifiables échoppes ou bâtie en retrait sur l'alignement de la rue, rien ne décèle donc le lieu où, chaque après-midi et chaque soir, se déroule une représentation artistique dont nous avons rarement l'équivalent en Europe. Rien ? Si, pourtant : aux heures du spectacle et particulièrement au moment où l'indispensable ballet militaire bat son plein, un tapage infernal de tambours, de cymbales, de flûtes et d'instruments à cordes stridents, qui n'arrive pas à étouffer les cris de fausset suraigus des comédiens. Et, encore une enseigne de bois laqué rouge à lettres d'or, au-dessus de la porte à deux battants, de chaque côté de laquelle le vent lacère une suite de longues affiches jaunes ou rouges, à idéogrammes noirs, collées tant bien que mal sur ces murailles d'usine.

Si le visiteur étranger entend quelque peu la langue mandarinale (ou dialecte de Pékin) qui est le parler en usage chez presque tous les gens de théâtre de la République céleste, il sera bientôt fixé, par ces multiples inscriptions tracées avec infiniment de fantaisie, sur la destination du lieu et sur la nature du divertissement qu'il y pourra goûter.

Qu'il pénètre sans hésiter dans ce temple des Muses. S'il lui faut traverser d'abord le lavoir, qu'il ne se montre pas plus surpris qu'il ne le fut sans doute quand, une première fois, pour

l'introduire dans certains restaurants chinois de l'ancien style, on le fit passer par une cuisine malodorante.

Les hommes mi-nus du lavoir, qu'il verra penchés sur des cuiviers fumants, occupés à tordre des paquets de serviettes chaudes, sont aussi indispensables dans un théâtre chinois que les acteurs, accessoiristes et garçons de salle.

Ensuite, que ce visiteur en quête d'impressions nouvelles franchisse la deuxième porte. Personne ne l'invitera à passer au guichet — il n'y a du reste pas de guichet —; aucun contrôleur ne l'arrêtera au passage. C'est à l'intérieur, à un huissier de salle, qu'il lui faudra acquitter le prix, d'ailleurs modique, de sa place : suivant sa générosité, on la lui ménagera soit en télescopant les Chinois installés déjà, qui de côté, qui à cheval, sur de longs bancs fort encombrés, soit en faisant déloger d'un siège de premier rang un comparse du promenoir, qui l'occupait en attendant le client à la main libérale qui saura récompenser cette prévenance... professionnelle.

L'aspect inaccoutumé qui s'offre à ses regards pourra surprendre le visiteur novice : dans le spacieux parterre, au fond duquel se dresse un tréteau ouvert de trois côtés à la vue d'une foule compacte qui trépigne, gesticule, bavarde, rit, mange, boit, fume et crache, les bancs se disposent perpendiculairement au front de la scène; entre les rangées de spectateurs se trouvent des files de tables étroites que des serveurs agiles viennent couvrir de théières et de tasses, de soucoupes garnies et de gâteaux. On voit tout de suite que le public vient ici pour se divertir, il entend papoter et grignoter comme il lui plaît, sans prêter beaucoup plus d'attention aux exhibitions courantes que nous à la musique de nos restaurants de nuit.

Mais qu'un joueur de flûte spécial, prenant la direction de l'orchestre, annonce, par la douceur des notes, l'entrée en scène d'une vedette et, sitôt, le brouhaha de la salle s'éteint comme se meurt, dans l'espace, un roulement lointain du tonnerre. A la dissipation un peu espiègle de ce public bon enfant, succède un silence religieux, rompu seulement par des « hao ! hao ! » (bon ! bon !) : c'est la façon d'applaudir des Chinois.

Dans cette salle à une ou plusieurs galeries, divisées ou non en loges, auxquelles on accède par deux escaliers placés de part

et d'autre de l'entrée principale, salle où toutes les boiseries sont découpées, ajourées, peintes en rouge, bleu, vert et or, mais dont l'éclat est généralement terni par la poussière, les vapeurs et la fumée, la foule des spectateurs est la même, pittoresque et melliflue, que celle qu'on voit badauder dans les rues boutiquières et se délasser aux abords des temples faubouriens.

Des serveurs, aux allures félines, se glissent entre les rangs du public en recommandant leur marchandise qu'ils vendent, sans majoration, au prix du marché et sans aucune des ficelles de notre mendicité déguisée, tandis que des garçons de salle passent aux consommateurs, qui désirent se débarbouiller la figure et les mains, des serviettes fumantes; celles-ci leur sont lancées avec une dextérité surprenante, en rouleaux pressés, par d'autres garçons postés à l'entrée de la salle; si un de ces « envois » mouillés semble devoir atteindre un spectateur en plein visage, qu'il n'ait garde de s'en émouvoir : une main agile surgira à propos pour intercepter le projectile; tout au plus ressentira-t-il un poudroïement humide et chaud, donnant un instant l'illusion de passer par une étuve.

Sur trois des côtés de la salle et parfois sur une partie du quatrième, de part et d'autre du tréteau, s'étendent les balcons soutenus par des colonnes qui montent jusqu'au toit central. Celui-ci dépassant de quelques coudées les toitures des galeries latérales, le jour qui tombe par l'espace intermédiaire, fait de treillis tendu de papier translucide, suffit à éclairer le parterre. Quant aux balcons, ils reçoivent leur lumière des nombreuses fenêtres ayant vue sur le dehors.

Il va de soi que, la nuit, on a recours à l'éclairage artificiel : l'électricité a supplanté peu à peu la lampe à l'huile ou au pétrole que le gaz n'était pas arrivé à proscrire complètement. L'usage des orgues de lumière et des projecteurs demeure toutefois peu répandu, des lampes à arc éclairant à la fois l'auditoire et le tréteau.

Le visiteur européen qui serait quelque peu initié à l'évolution de l'art scénique, ne manquerait pas d'être frappé par l'analogie qui existe entre le théâtre chinois d'aujourd'hui et ce que fut le théâtre au temps de Shakespeare. La salle que James Burbage fit construire, en s'inspirant des tréteaux de

fortune qu'on dressait dans les cours des « inns » de Londres, ne devait pas différer considérablement d'un théâtre chinois que la modernisation n'a pas encore abâtardi.

Là comme ici, le plateau s'avance dans l'auditoire, permettant aux spectateurs de suivre, de quelque côté qu'ils fussent placés, les péripéties du jeu. Les similitudes sont d'ailleurs loin de se borner à ce détail d'ordre constructif. Pour l'historien de chez nous, la Chine est l'image vivante de la société et du milieu artistique de notre moyen-âge : on a pu dire avec raison que c'est un pays où l'horloge a été retardée de quelque cinq à six siècles...

Aux deux angles avancés du tréteau, deux colonnes, peintes en rouge et couvertes d'inscriptions poétiques, supportent, à environ huit à dix mètres de hauteur, un dais abritant toute la superficie du plateau. Ce dais, ainsi que la balustrade qui clôture la scène sur trois de ses côtés, s'ornent de boiseries découpées, rouge et or, alors que le mur du fond est tendu de soies richement brodées, garnies d'une multitude de petits miroirs.

Dans ce mur s'ouvre parfois une sorte d'alcôve, isolée du plateau par un rideau opulent, de même que se masquent les deux portes qui l'encadrent, celle de droite réservée aux entrées, celle de gauche aux sorties des acteurs. C'est entre ces portes que se tient l'orchestre.

Le visiteur qui, à la faveur d'une autorisation spéciale, serait admis à pénétrer dans les coulisses (car l'accès en est rigoureusement interdit au public) ne serait pas moins surpris qu'il ne le fut en franchissant le seuil du théâtre. Cette vaste salle située derrière la scène et à laquelle on accède par l'entrée des artistes, au fond du foyer, ou par une des deux portes du plateau, présente, en effet, l'aspect le plus inattendu.

Dans un déballage indescriptible de meubles, de caisses et d'accessoires de toute sorte, entre des murs couverts d'armes, de masques, de perruques, de costumes et de drapeaux, une foule de comédiens et d'accessoiristes vaque aux mille soins qu'exige la mise au point d'un programme aussi divers que chargé. Certains membres de la troupe se promènent de long en large, en attendant le moment d'entrer en scène; d'autres, assis sur la caisse peinte servant à ranger leurs effets,

devant une longue table encombrée de miroirs; de pinceaux et de boîtes à fard, sont tout à leurs soins de maquillage; d'autres, enfin, sont absorbés par l'ajustement de costumes prodigieusement compliqués et d'étranges coiffures. Rien n'est plus laborieux que le maquillage d'un acteur chinois; pour le réussir, il n'est nullement de trop qu'il y consacre toute son attention et de longs moments d'un travail minutieux.

S'il règne, au foyer, une animation extraordinaire, se traduisant en un bourdonnement particulier fait de bouts de dialogue qu'on répète et de lazzis lancés en tapinois, il y règne aussi une discipline très sévère, chaque artiste ayant sa place déterminée qu'aucun autre n'est autorisé à occuper : en aucun cas celui qui a le rôle de la femme de mœurs légères ne prendrait pareille liberté à l'endroit d'un confrère, car il lui porterait sûrement malheur !

Les plaisanteries de mauvais goût y sont strictement interdites : seuls les clowns et les autres rôles comiques jouissent à cet égard de certains privilèges.

Avant de s'avancer sur le plateau, l'artiste se recueille et se recommande, en faisant brûler de l'encens, à une divinité chère à tout acteur, Lin Ming-ju, dont on trouve l'image, sous les traits d'un jeune garçon, au foyer de tout théâtre chinois où subsiste encore le respect de la tradition.

Le spectateur européen a regagné sa place dans l'auditoire; le programme, simple feuille de papier-pelure à impression grossière, lui est délivré gratuitement; il pourra donc, s'il est familiarisé avec le dialecte de Pékin, s'instruire de l'ordonnance du spectacle, du titre des pièces et du nom des artistes sans qu'il soit renseigné pourtant sur le rôle que chacun d'eux est appelé à interpréter.

Il n'aura plus qu'à essayer d'oublier l'ambiance disparate et les odeurs incommodantes, où se heurtent et se mélangent les relents de sueurs rancies, l'arôme des mets épicés, le parfum du tabac blond, la fragrance des caramels et des mandarines.

Il lui faudra tâcher d'oublier aussi, si c'est en hiver, un froid de vingt degrés sous zéro peut-être ! A cela, le Chinois obvie en ajoutant une pelisse aux nombreuses robes qui déjà l'épais-

sissent, en se coiffant d'un bonnet à poil et en se chaussant de bottes à fourrure montant jusqu'aux genoux; le chauffage est chose inconnue dans la plupart des théâtres chinois, comme aussi dans maintes maisons particulières.

Une ouverture, toujours la même, dont l'instrument principal est le tambour, annonce le début du spectacle. Elle se compose de trois mouvements : *moderato*, *allegro*, *allegretto*. L'ensemble de ces mouvements se nomme *Nao chiang* (*nao* signifiant déranger et *chiang* la salle), c'est-à-dire moyen de forcer l'attention du public.

Les divertissements que mentionne le programme et qui sont indiqués également au tableau noir, placé au droit du plateau, varient de théâtre en théâtre. Généralement, dans les établissements de premier rang, le spectacle débute par un ballet à pantomime, danse et chant, lequel est suivi d'un drame lyrique ayant l'amour pour sujet, d'une pièce historique avec danses guerrières, d'un deuxième drame d'amour chanté et, pour finir la séance, d'une farce à couplets comiques.

Cette sélection n'a d'ailleurs rien d'absolu. Il est de règle toutefois de réserver les meilleures pièces pour la dernière partie du programme afin de ne pas faire perdre leur temps aux véritables amateurs que seules les « performances » d'une vedette intéressent. Afin de s'assurer une bonne place, ces dilettantes ont coutume d'envoyer, dès l'ouverture de la salle, pour occuper un siège, un de leurs serviteurs qui passe son temps à boire du thé et à chiquer des graines de pastèque.

Si la spécialisation des genres ne s'est pas imposée comme une nécessité en Chine, c'est qu'ils sont beaucoup moins différenciés que chez nous. La littérature chinoise, où constamment voisinent prose et poésie, se présente en général sous l'aspect de nos livrets d'opéra ou d'opérette, avec de sérieuses qualités littéraires en plus.

De même qu'il n'est point, en Chine, de tragédies sans diversion joyeuse, il ne s'y trouve point de farces sans scènes pathétiques. D'autre part, il n'y existe pas de pièces sans chant et fort peu sans danses; danses gracieuses dans les ballets

pastoraux, rappelant quelque peu le jeu charmant de la gavotte et du menuet; danses acrobatiques dans les ballets militaires, sans que pourtant elles versent jamais dans les contorsions exagérées des danses japonaises ou siamoises, ni dans celles plus anguleuses de nos ballets mécaniques.

Au début de la pièce, un court poème résume l'exposition, si laborieuse parfois chez nos dramaturges modernes. Elle crée « l'atmosphère » et situe l'action en conformité avec l'économie décorative qui préside à l'art théâtral chinois tout entier.

Il ne faudrait pas s'imaginer néanmoins que la réduction extrême ou même l'absence quasi-complète de décor et d'accessoires nuisent en aucune manière à la splendeur spectaculaire des représentations dramatiques. Ce n'est pas en vain que le metteur en scène ou régisseur compte, pour étoffer son plateau, sur l'effet chatoyant des costumes jaunes, oranges, rouges, pourpres, bleus ou noirs, chez les personnages masculins, délicatement nuancés et fleuris chez les jeunes filles, et caléidoscopiques chez les guerriers. Pareils à des paons d'allure altière, le visage étrangement peint et le chef surmonté d'indescriptibles coiffures à multiples petites sphères tremblantes et de plumes de six pieds de long, ceux-ci se livrent à des prouesses acrobatiques tenant du prodige. En diversifiant à l'infini leurs silhouettes les plus invraisemblables et les cassures fulgurantes de leurs soies brodées et pailletées de minuscules miroirs, ils s'entendent à remplir, à eux seuls, tout le cadre scénique.

C'est que l'économie même du décor et des accessoires exige de l'acteur un maximum d'ascendant et d'expression signifiante et nécessite tout un système de conventions dont il importe d'être informé, sous peine de ne rien comprendre aux péripéties du jeu. Il en est de certains acteurs chinois comme de certains des nôtres : sans proférer une parole, par leur seul prestige, par le seul rayonnement de leur personnalité, ils aimantent le regard au point de supprimer autour d'eux l'impression de vide ou d'indigence. Leur seule présence remplit

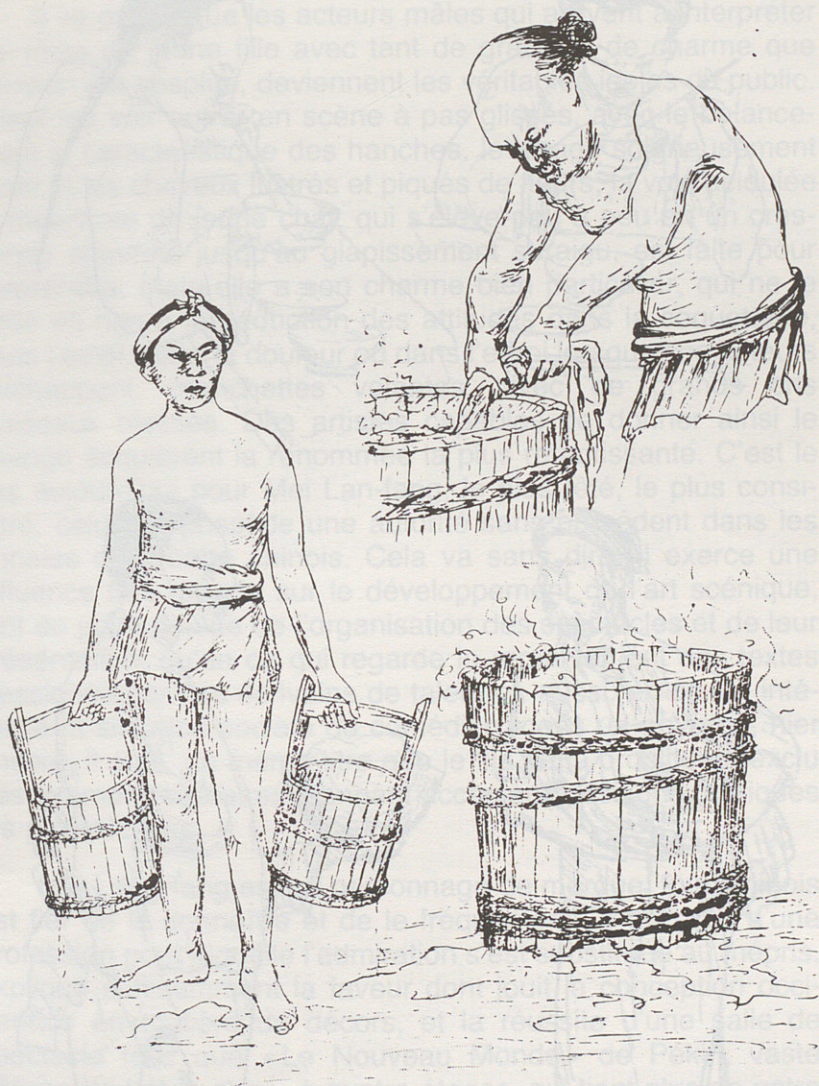
le plateau, si vaste soit-il. C'est le cas notamment de Mei Lanfang et de Yang Hsiao-lou, les interprètes les plus célèbres respectivement dans les rôles de la jeune fille et du héros militaire.

Quant aux conventions scéniques, pour simplistes qu'elles soient, elles n'ont rien de ridicule et ne sont pas moins défendables que les nôtres. Il y a là tout uniment une question d'accoutumance et de bon vouloir. Parmi les moyens rudimentaires servant à établir le lieu où se déroule l'action ou pour en préciser la signification, on peut mentionner, par manière d'enseignement, l'usage d'une pièce d'étoffe grise à lignes peintes, tenue par deux accessoiristes et derrière laquelle, debout sur une chaise, se tient un soldat : cela suggère une forteresse ou un mur d'enceinte.

Le rôle de l'accessoiriste, admis à circuler librement sur le plateau, au cours de la représentation, pour apporter ou emporter certains objets, est encore un trait commun entre le théâtre chinois et celui de l'époque élisabethaine où le « property-man » jouissait du même privilège.

C'est avec la même complaisance qu'il faut accepter la voix de fausset des acteurs chinois : convention auditive, à côté des conventions visuelles dont il vient d'être question. Sur nos scènes européennes où la tradition reste en honneur, notamment à la Comédie Française de Paris, les grands acteurs, sans s'écarter aussi radicalement de la voix naturelle, n'en utilisent pas moins une intonation qui n'est point en usage dans la conversation courante.

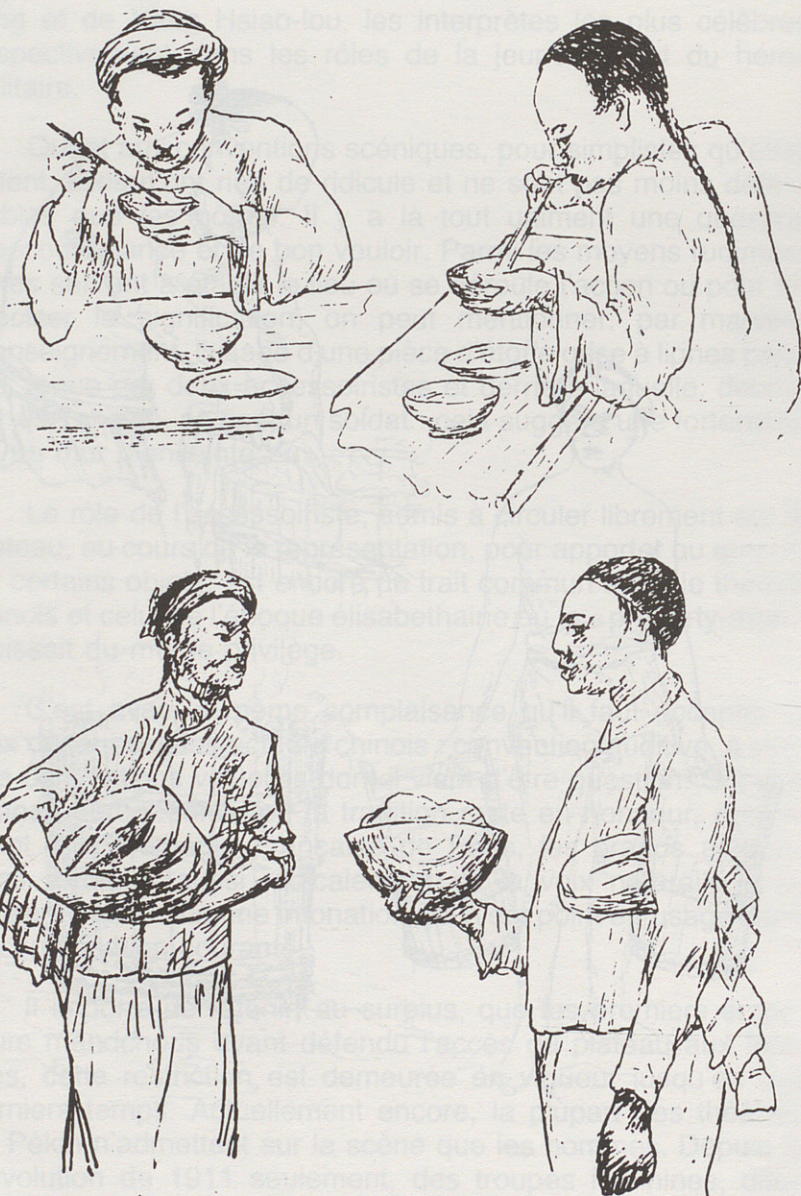
Il importe de retenir, au surplus, que les premiers empereurs mandchous ayant défendu l'accès du plateau aux femmes, cette restriction est demeurée en vigueur jusqu'en ces derniers temps. Actuellement encore, la plupart des théâtres de Pékin n'admettent sur la scène que les hommes. Depuis la Révolution de 1911. seulement, des troupes féminines, dites « compagnies des chats », se sont fait applaudir à Pékin où, jusqu'en 1920 pourtant, aucune troupe mixte ne fut tolérée. Uniquement dans les concessions étrangères, à Changhaï et à



Personnel du lavoir dans un théâtre chinois de l'ancien type.

Planche 1.

(Voir page 9)



Serveurs et consommateurs dans un théâtre chinois ancien.

Tientsin notamment, des femmes, dès 1900, se sont chargées des rôles féminins, sans grand bénéfice d'ailleurs pour l'art.

Il va de soi que les acteurs mâles qui arrivent à interpréter les rôles de jeune fille avec tant de grâce et de charme que l'illusion est absolue, deviennent les véritables idoles du public. Il faut les voir entrer en scène à pas glissés, avec le balancement si caractéristique des hanches, le visage soigneusement fardé et les cheveux lustrés et piqués de fleurs; la voix acidulée et miaulante de jeune chat, qui s'élève peu à peu en un crescendo chevroté jusqu'au glapisement suraigu, est faite pour surprendre; mais elle a son charme bien particulier, qui ne le cède en rien à la séduction des attitudes dans la coquetterie, dans l'émoi, dans la douleur ou dans l'effroi lorsque ces acteurs s'échappent, manchettes volantes, avec de grands cris d'oiseaux blessés. Des artistes capables de donner ainsi le change acquièrent la renommée la plus retentissante. C'est le cas aujourd'hui pour Mei Lan-fang, le plus fêté, le plus considéré, celui qui possède une autorité sans précédent dans les annales du théâtre chinois. Cela va sans dire, il exerce une influence très grande sur le développement de l'art scénique, tant du point de vue de l'organisation des spectacles et de leur présentation, qu'en ce qui regarde le remaniement des textes classiques par des écrivains de talent et, aussi, en ce qui intéresse la situation sociale du comédien, dans un pays où, hier encore, il était, au même titre que le fils de la prostituée, exclu des examens littéraires, donnant accès aux positions politiques les plus élevées.

Mei Lang-fang est un personnage de marque; tout Chinois est fier de le connaître et de le fréquenter. Ce prestige d'une profession pour laquelle l'admiration s'est substituée au mépris, explique suffisamment la faveur dont jouit la conception occidentale en matière de décors, et la réussite d'une salle de spectacle telle que «Le Nouveau Monde» de Pékin, vaste bâtisse de béton armé, à quatre étages, qui tient plus de notre music-hall que du théâtre chinois de l'ancien type.

Si, en tant que lieu de divertissement, le théâtre chinois accorde au public certaines libertés faites pour nous étonner,

notamment la consommation des victuailles les plus indiscrètes pour l'organe olfactif, il obtient, en tant que lieu d'enseignement moral, et même d'un auditoire inculte, un degré d'attention, de recueillement qu'on attendrait en vain d'un public européen du même niveau culturel. C'est là une conséquence du double but que poursuit le théâtre chinois : amuser en instruisant.

En faisant revivre les héros et les dieux dont l'exemple stimulera la charité, la fidélité conjugale, la bravoure et la dévotion filiale; en dramatisant, à titre d'exemple, les punitions que se sont attirées criminels, fornicateurs, traîtres, ingrats; en exposant au ridicule certains abus et travers d'une société grotesque ou pitoyable, certaines mesquineries ou sottises vanités professionnelles ou de classe, le théâtre chinois répond à sa mission éducative aussi efficacement que notre théâtre occidental des grandes époques grecque et médiévale; cette mission, chez nous, on semble la perdre totalement de vue, à moins qu'on ne prétende l'exprimer dans les sermons soporifiques d'un raisonneur ou les insupportables railleries d'un cynique...

Qu'il s'agisse d'une élite aisée, celle qui occupe les loges de la première galerie (les places les plus coûteuses), ou d'une foule de déshérités qui, pour quelques cents, trouvent place au promenoir, entassés à refus sous la galerie, une même ferveur anime, aux moments les plus pathétiques, tous ces êtres enfiévrés, au grand étonnement de l'Occidental qui, faute de comprendre la langue et d'être familiarisé avec la littérature chinoise, ne peut deviner quelle étincelle a fait déflagrer pareille religiosité collective.

Il s'imagine d'ailleurs, que les tableaux successifs qui se déroulent sous ses yeux, depuis midi jusqu'à six heures, ou de sept heures à minuit, font partie d'une même pièce à laquelle il n'entend rien; en réalité, il assiste à un « spectacle coupé », chaque programme comporte de six à douze pièces ou actes distincts, empruntés à deux ou à plusieurs œuvres classiques différentes. Comme ces pièces classiques se composent assez souvent de quarante à cinquante actes, maint voyageur non averti en a déduit que les représentations théâtrales, en Chine,

se poursuivaient pendant plusieurs jours, voire une semaine entière...⁽¹⁾.

Mais ce qui constitue une difficulté d'entendement pour l'étranger, ignorant les textes, n'en est pas une pour le Chinois, car tout coolie peut vous conter par le menu les interminables romans de *Sué-hou tchouan* (Les Rives du Lac) et de *Sann-kouo tsû* (L'Histoire des Trois Royaumes) d'où ont été tirées nombre de pièces classiques. Le visiteur européen qui aurait pris connaissance des «Cent Drames Yuan» constituant l'ensemble le plus important du répertoire classique, serait à l'abri de cette trop fréquente incapacité de comprendre et d'apprécier.

de sa bru, la belle Yang Kcui-lé, qu'il choisit pour son propre serail, et qu'il éleva par la suite jusqu'au trône; voulant lui procurer un divertissement proportionné à l'amour qu'il éprouvait pour elle, l'illustre monarque aurait choisi, en 735, un certain nombre d'enlants qu'il instruisit en l'art de bien dire et auxquels il fit réciter les exploits de ses ancêtres.

Comme ce fut dans son verger de prédilection que Ming-Houang donna ces leçons et qu'il organisa les premières représentations de cette Académie impériale d'art dramatique, les acteurs se glorifient jusqu'à ce jour, dans le style littéraire élégant, du titre d'*étudiants du Jardin des Poiners*.

D'après les lettrés chinois, les plus anciennes pièces, connues sous le nom de *Tchouan-tchi*, remonteraient à cette Académie initiale où travaillèrent trois cents élèves, auxquels vinrent s'ajouter, par la suite, plusieurs centaines de jeunes filles du harem impérial.

Il va de soi que les savants modernes ont cherché une origine moins légendaire, moins poétique aussi, du théâtre chinois. De même qu'au Japon et dans l'Inde, comme aussi en Grèce et dans l'Égypte des pharaons, c'est dans les danses religieuses ou profanes, dans les pantomimes ou bouffonneries

(1) Un court monologue résume les phases de l'exposition et ce qu'il importe de connaître des actes qui précèdent celui qui est au programme. Exceptionnellement *Le Coq de Fer* (*Tieh Kong-chi*) fut joué en entier, il y a quelques années, sur une scène de Changhaï : un tel spectacle peut occuper alors une dizaine de soirées.

se poursuivent pendant plusieurs jours consécutifs. Les acteurs jouent sans interruption pendant toute la durée de la représentation. Le public, qui se compose de tous les âges, se tient debout et regarde les acteurs d'un air attentif. Mais ce qui constitue une difficulté d'appréhension pour l'étranger, ignorant les textes, n'en est pas une pour le Chinois. Car tout ce qui est dit par le héros est accompagné de gestes et de mimiques qui permettent de saisir le sens de ce qui est dit. Les rôles sont joués par des acteurs professionnels, certains de ces acteurs jouent plusieurs rôles. Le théâtre chinois répond à la même mission éducative aussi efficacement que notre théâtre occidental. Les grandes époques grecque et médiévale; cette mission, chez nous, on semble la perdre totalement de vue. A moins qu'on ne prétende l'exprimer dans les sermons opportunistes d'un raisonneur ou les insupportables railleries d'un cynique...

Ceci s'adresse d'une élite aisée, celle qui occupe les loges de la première galerie (les places les plus coûteuses), ou d'une foule de déshérités qui, pour quelques cents, trouvent place au promenoir, entassés à refus sous la galerie, une même ferveur anime, aux moments les plus pathétiques, tous ces âtres enfiévrés du grand étonnement de l'Occidental qui, faute de comprendre la langue et d'être familiarisé avec la littérature chinoise, ne peut deviner quelle étincelle a fait déflagrer pareille religiosité collective.

Il s'agit d'ailleurs, que les tableaux successifs qui se déroulent sous ses yeux, depuis midi jusqu'à six heures, ou de sept heures à minuit, font partie d'une même pièce à laquelle il n'est rien de réel, il assiste à un « spectacle coupé », chaque programme comporte de six à douze pièces de scène. Les acteurs jouent sans interruption pendant toute la durée de la représentation. Le public, qui se compose de tous les âges, se tient debout et regarde les acteurs d'un air attentif. Mais ce qui constitue une difficulté d'appréhension pour l'étranger, ignorant les textes, n'en est pas une pour le Chinois. Car tout ce qui est dit par le héros est accompagné de gestes et de mimiques qui permettent de saisir le sens de ce qui est dit. Les rôles sont joués par des acteurs professionnels, certains de ces acteurs jouent plusieurs rôles. Le théâtre chinois répond à la même mission éducative aussi efficacement que notre théâtre occidental. Les grandes époques grecque et médiévale; cette mission, chez nous, on semble la perdre totalement de vue. A moins qu'on ne prétende l'exprimer dans les sermons opportunistes d'un raisonneur ou les insupportables railleries d'un cynique...

II.

Les origines du théâtre chinois restent mal connues. On s'accordait généralement, naguère, à en fixer les débuts vers l'époque des T'ang, ou plus précisément au règne de Ming-Houang : il occupa le trône de 713 à 756 de notre ère. Grand lettré et généreux mécène, cet empereur fonda, dans sa magnifique résidence de Ch'ang An, un collège où des élèves recevaient une éducation musicale et dramatique très soignée. Il était fort épris de sa bru, la belle Yang Koué-fé, qu'il choisit bientôt pour son propre sérail et qu'il éleva par la suite jusqu'au trône; voulant lui procurer un divertissement proportionné à l'amour qu'il éprouvait pour elle, l'illustre monarque aurait choisi, en 735, un certain nombre d'enfants qu'il instruisit en l'art de bien dire et auxquels il fit réciter les exploits de ses ancêtres.

Comme ce fut dans son verger de prédilection que Ming-Houang donna ces leçons et qu'il organisa les premières représentations de cette Académie impériale d'art dramatique, les acteurs se glorifient jusqu'à ce jour, dans le style littéraire élégant, du titre d'*étudiants du Jardin des Poiriers*.

D'après les lettrés chinois, les plus anciennes pièces, connues sous le nom de *Tchouan-tch'i*, remonteraient à cette Académie initiale où travaillèrent trois cents élèves, auxquels vinrent s'ajouter, par la suite, plusieurs centaines de jeunes filles du harem impérial.

Il va de soi que les savants modernes ont cherché une origine moins légendaire, moins poétique aussi, du théâtre chinois. De même qu'au Japon et dans l'Inde, comme aussi en Grèce et dans l'Egypte des pharaons, c'est dans les danses religieuses ou profanes, dans les pantomimes ou bouffonneries satiriques qu'on a voulu retrouver les premiers rudiments du théâtre.

Des divergences d'opinion notoires, quant à la naissance de l'art dramatique, existent cependant en Chine comme par-

tout ailleurs. Elles s'expliquent par le fait que certains auteurs considèrent comme théâtre des pantomimes dansées, d'ordre religieux, ou des parades militaires accompagnées de musique, alors que d'autres exigent qu'il y soit fait usage de la parole pour exprimer une situation proprement dramatique. Il va de soi qu'il est impossible de déterminer exactement l'origine de semblables rites ou cérémonies à caractère dramatique, car l'évolution en est toujours lente et ininterrompue, et il ne se trouve personne pour noter le moment précis où divertissement, festival religieux, cérémonial sont devenus, à proprement parler, du théâtre.

Vers l'an 2000 avant notre ère, des danseurs et chanteurs, hommes (*hsien*) ou femmes (*wu*), en vue de conjurer l'esprit malin, la sécheresse ou quelque autre calamité publique, se livraient à des performances qui ne devaient pas tarder à dégénérer en divertissements populaires d'un caractère tel qu'un fameux ministre de la dynastie Shang, I-yin, rédigea un édit d'interdiction qualifiant de «manières *wu*» l'ivrognerie et la débauche qui se pratiquaient dans les demeures privées.

La dynastie classique Chou, qui débuta en 1122 avant J.-C. avec Wu-Wang, fut l'ère de la détermination des usages élégants et de l'étiquette, tant chez le particulier qu'à la Cour; les manifestations débridées du genre *wu* furent proscrites. Mais elles reprirent une splendeur nouvelle sous les dynasties suivantes, où il est fréquemment question de l'art de l'acteur et de la magnificence de ses contributions au rehaussement des cérémonies religieuses de caractère populaire.

Il est certain que des relations très étroites entre le théâtre à ses débuts et les cérémonies religieuses ont existé chez tous les peuples et dans tous les cultes. La vénération d'un ancêtre, personnifié par un de ses descendants qui tirait vanité de fabuleux et d'authentiques exploits, plus ou moins habilement évoqués, et le culte de héros déifiés ou d'autres divinités, incarnés par des acteurs conventuels, ne sont pas étrangers, non plus, aux origines lointaines du théâtre chinois.

Il n'est pas douteux qu'il existe, dans l'esprit du peuple chinois, une association constante entre la notion de culte et

celle de divertissement théâtral; on en pourrait trouver une preuve dans l'exonération de taxe accordée à ceux des habitants convertis à la religion chrétienne, par les acteurs itinérants qui se produisent devant un temple villageois. Ce qui ne doit pas empêcher les convertis d'assister à ces représentations qu'ils affectionnent; mais ils sont dispensés de verser l'obole pour un culte qui n'est plus le leur. On voit le rapport entre les deux ordres d'idée.

A une date aussi reculée que 1818 avant notre ère, pourtant, un souverain aurait préféré aux rites dans les temples des pièces amusantes qu'il fit jouer par des clowns, des nains et des acteurs, dans l'enceinte même de la Cour.

Il n'est pas possible de s'étendre ici sur le rôle joué par les nains, bouffons ou fous de la Cour. Qu'il nous suffise de faire remarquer que leur fonction était, en général, de divertir non pas les dieux, mais bien les hommes; ils s'en acquittaient d'ailleurs à souhait, au point qu'un des représentants les plus verveux de l'espèce tomba victime du manque absolu de sens humoristique chez le premier ministre Confucius... (1).

Quant aux exhibitions des jongleurs, baladins et autres amuseurs masqués et déguisés dont il est fait mention sous la dynastie Han (206 av. J.-C. à 221 après J.-C.), elles étaient parfois si indécentes que des passants s'en écartaient en se couvrant les yeux.

De la dynastie Han date, d'après le Dr Wang Kuo-wei, auteur d'une « Histoire du Drame sous les Dynasties Sung et Yuan », le thème, souvent repris depuis, d'un mandarin prévaricateur, condamné à servir de risée, toute une année, aux bouf-

(1) A propos de nains, il n'est pas sans intérêt de mentionner un événement de la vie de Yang Tch'eng, généralement considéré comme l'Etoile du Bonheur. Il était mandarin à Tao-tchéou, pays où les hommes étaient de très petite taille. Or, en ce temps — au sixième siècle — l'empereur aimait de s'entourer de tant de nains, au titre de bouffons et de comédiens, qu'il jetait la désolation dans maintes familles de Tao-tchéou, privées ainsi de leurs plus intelligents rejetons. Yang-Tch'eng obtint de l'empereur, ému par le texte de la requête mandarinale, que les habitants de Tao-tchéou ne fussent plus inquiétés par les rabatteurs impériaux en quête d'amuseurs pour la Cour.

fons de la Cour; cette intrigue se retrouve dans une pièce d'avant la dynastie T'ang et semble avoir été choisie pour permettre aux bouffons d'exercer à plein leur verve satirique.

Une autre pièce historique (elle a pour héros Fan Kuai, noble guerrier qui sauva la vie de son empereur menacé par les rebelles) aurait été écrite par l'empereur Chao Tsung et représentée au palais impérial de Ch'ang An.

Avant cette date déjà, sous la dynastie septentrionale Ch'i (550 à 570 après J.-C.), la pièce historique avait pris naissance et l'une d'elles, intitulée *Le Masque*, devint fort populaire, vraisemblablement à cause des scènes de combat qu'elle comportait. C'était l'histoire du fameux guerrier Duke Lan Lu qui, en vue d'inspirer la frayeur à ses ennemis, ne livrait bataille que son riant visage caché sous un masque terrifiant.

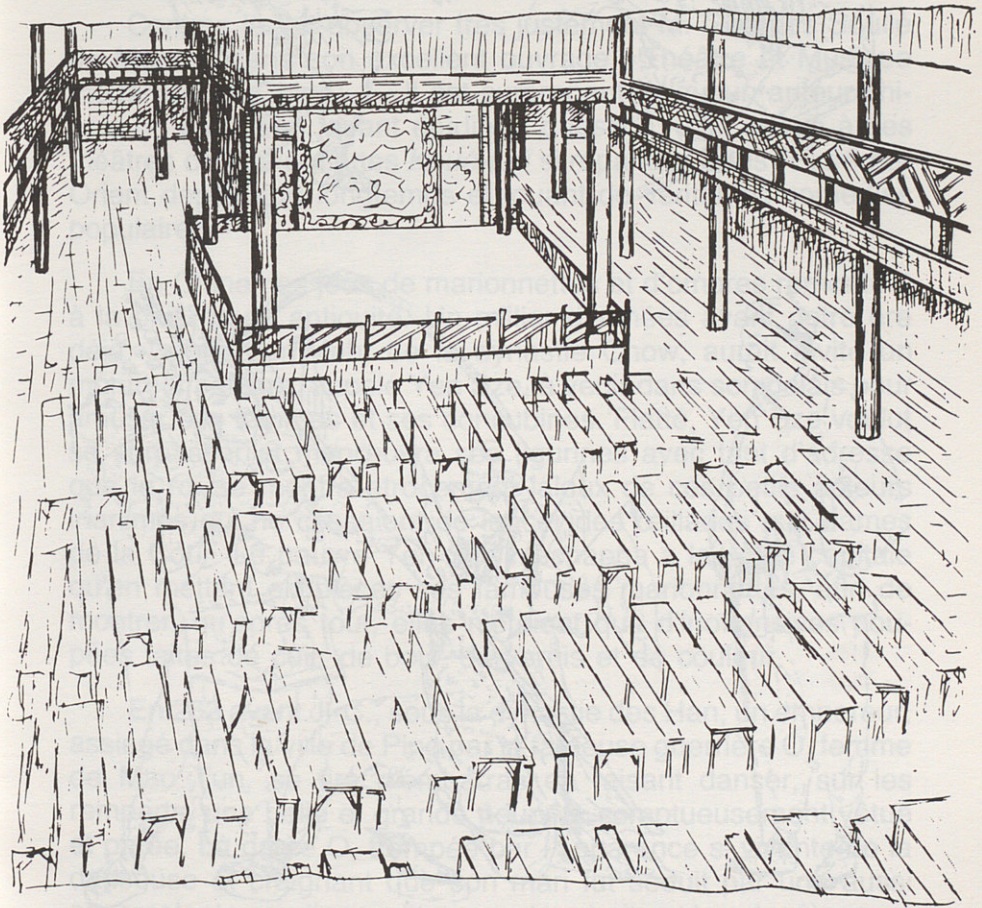
D'après le Dr Wang, cette pièce pourrait n'être qu'une imitation d'une autre, *Le Tigre*, importée vraisemblablement de l'Asie Centrale, ainsi que semble l'indiquer le caractère de sa musique. C'est l'aventure d'un homme victime d'un tigre, et qui est vengé par son fils.

Une troisième pièce, comédie intitulée *L'Ivrogne*, serait de la même inspiration étrangère. Il s'agit ici d'un buveur au nez rouge, qui bat sa femme et lui arrache de bruyants hurlements.

Ces trois pièces étaient du type mélodramatique, la musique et la danse y jouant un rôle important tout comme dans la majorité des drames chinois anciens et modernes.

La Chine connut pourtant, sous la dynastie T'ang, des pièces non musicales, en forme de comédies improvisées, qui jouirent d'une vogue rappelant un peu celle de la Commedia dell'Arte en Italie. Dans l'un comme dans l'autre cas, les intrigues étaient d'intérêt local et les personnages ne tardèrent pas à s'imposer comme types; en Chine, le mandarin et le fou coiffé du bonnet vert ont été, semble-t-il, les premiers à dialoguer librement pour la joie du gros public.

Sous la dynastie des T'ang postérieurs, l'empereur Tchouang-tsong, qui régna de 923 à 926 de notre ère, joua lui-même la comédie, entouré d'acteurs professionnels, au dé-



Aspect intérieur d'un théâtre chinois ancien.

Planche 3.

(Voir page 12)



Scène de combat; acteur en brigand; policier de salle.

triment de son prestige et au prix de sa vie; il fut, en effet, tué par un de ses comédiens favoris.

On n'a peut-être pas attaché suffisamment d'importance au rôle que peuvent avoir joué, dans l'origine et l'évolution de la forme dramatique, en Chine, les théâtres de marionnettes, de même qu'on a trop négligé ce facteur important dans l'examen des origines et de l'évolution du théâtre hindou, ainsi que nous l'avons écrit dans notre étude sur ce sujet.

Comme le fait observer très justement M. Georges Soulié de Morant, dans son excellent ouvrage «Théâtre et Musique modernes en Chine» : «Il est surprenant qu'aucun auteur chinois ou européen, ayant étudié la question, n'ait songé à ces théâtres de marionnettes *Koué-Leï* si répandus dans l'Extrême-Orient depuis fort longtemps et jouant de véritables comédies populaires.»

En Chine, les jeux de marionnettes et d'ombres remontent à la plus haute antiquité. Un millier d'années avant notre ère déjà, l'empereur Muh, de la dynastie Chow, aurait invité un montreur célèbre, appelé Yen Sze, à venir dans son palais pour amuser ses femmes et ses concubines. Flatté, Yen Sze voulut se surpasser et manœuvra ses figurines avec tant d'adresse que le roi se montra atrocement jaloux de ces petits acteurs inanimés qui ne cessaient de lancer des œillades aux dames de la Cour. Le pauvre Yen Sze n'échappa à la peine capitale qu'en mettant en pièces ses fameuses marionnettes, afin de montrer, qu'après tout, elles n'étaient que d'inoffensives poupées faites de cuir, de bois, de vernis et de couleur.

En 262 avant J.-C., sous la dynastie des Han, un empereur, assiégé dans la ville de Ping par la fameuse guerrière O, femme de Mao Tun, se tira d'embarras en faisant danser, sur les remparts, une belle et grande poupée, somptueusement vêtue et parée. La dame O, trompée par l'apparence si vivante de la danseuse et craignant que son mari fut séduit par une aussi ensorcelante courtisane, fit sonner la retraite et leva le siège...

Indépendamment de ces lointaines traditions, nous savons, par un poème de Sinann-tsong Ming Hoang-ti, composé vers

752 après J.-C., que des pupazzi existaient certainement. C'est un quatrain intitulé *Chant d'une Marionnette* :

« Faite de bois sculpté, mue par un fil, je joue le rôle d'un respectable vieillard.

« Une peau de coq, un peu de duvet de cygne, et me voilà pareille à la réalité.

« Cesse-t-on de m'agiter ? Alors je repose sans souci,

« Pareille encore en cela aux hommes, aux hommes dont la vie n'est qu'un rêve. »

Aujourd'hui comme autrefois, les Chinois sont d'habiles montreurs de marionnettes. Aussi ces jeux, ainsi que les jeux d'ombres, sont toujours en faveur, tant dans les campagnes que dans les villes. Il n'est pas rare de voir, à l'un ou l'autre carrefour, un attroupement de gosses à la tête rasée, qui suivent, avec une attention religieuse et parfois avec une excitation amusante, les prouesses des petites poupées de bois et d'étoffe, qu'un montreur, appelé M. Kwo (ce qui signifie tête chauve), manipule avec une habileté étonnante. Monté sur sa caisse qui fait office de tréteau, il a placé le petit théâtre, qu'il en a extrait, sur ses épaules; et ayant revêtu une sorte de sac de coton bleu, attaché aux chevilles et remontant jusqu'à la base de la petite scène, vêtement qui le cache aux yeux des petits spectateurs, il arrive à créer une animation extraordinaire, un doigt introduit dans chaque bras et dans la tête de ses poupées.

C'est dans les théâtres à demeure toutefois qu'il importe de juger de l'adresse des montreurs de marionnettes chinois qui, avec des décors d'une somptuosité inouïe, arrivent à présenter les spectacles les plus féériques.

Pourtant les jeux d'ombres les dépassent généralement en richesse et en variété, car sous l'action de la lumière les figures de cuir, artistiquement découpées, estampées, ajourées et coloriées, prennent l'aspect de véritables bijoux translucides.

Le répertoire de ces jeux de marionnettes et d'ombres est aussi étendu, s'il ne l'est même davantage, que celui du grand théâtre chinois; et ce n'est pas peu dire, on le verra.

La dynastie Sung (960 à 1126 après J.-C.) connut une activité théâtrale très grande et le Dr Wang cite 280 pièces de

cette époque, ayant généralement un but moralisateur. Pour la dynastie Chin (1115 à 1234), il en cite 690. Mais que sont des noms sans le texte et sans l'interprétation vivante qu'en pouvaient donner les acteurs de l'époque ?

Ce qu'on sait, c'est que ces pièces étaient représentées, en général, à l'occasion de festivités, à la Cour ou chez d'importants seigneurs, mais qu'elles trouvaient aussi un écho sous les misérables abris de nattes, ou théâtres à paillasons, que fréquentaient les masses populaires, comme le font, aujourd'hui encore, villageois et prolétaires de Pékin et des autres grandes villes de la Chine.

Parmi les divertissements populaires qui peuvent avoir contribué à faire naître et à propager le goût du théâtre en Chine, il importe de citer ceux qui, comme au Japon, accompagnaient certains travaux champêtres, tels que la plantation et la récolte du riz. Ainsi, dans le Nord de la Chine, dans le district de Tingsien où se trouvent d'importantes rizières, le magistrat-poète Su Ting-po, de la dynastie Sung, afin d'encourager les campagnards à cultiver la nouvelle céréale, composa et fit chanter des poèmes ou dialogues lyriques connus depuis sous le nom de « chants de la germination du riz ».

Ces cérémonies ne sont connues que dans ce seul district. Les acteurs qui récitent et dansent ces chants aux sons d'une musique spéciale portent des costumes d'une agréable fantaisie.

Le professeur Kwei Chen a traduit quelques-unes de ces petites pièces dont trois viennent d'être publiées, en novembre 1930, dans la revue « Theatre Arts » de New York. Elles ne comportent que deux personnages, un homme et une femme, les deux rôles étant indifféremment tenus par des acteurs qui parlent tantôt en narrateur, tantôt en interlocuteur.

Fortune princière et *Rencontre à la source* sont d'aimables comédies. Dans la première, un fils de roi, exposé par ses parents à mourir, a été adopté par un brave vieux. Dans un jardin privé, il aperçoit une jeune fille d'une parfaite beauté; il s'en éprend et, pour avoir un prétexte de conversation, il fait tomber un oiseau aux pieds de la belle. Une délicieuse

scène d'amour, avec serments réciproques, termine cette première rencontre. Dans la deuxième pièce, un étudiant rêve d'une jeune beauté. C'est la charmante Lan Ju-lian qui est affligée d'un vieux mari. Elle se rend à la source pour y puiser de l'eau. Le jeune homme, qui a abandonné ses livres et erre au bord du ruisseau, l'aperçoit. Il lui demande à boire et lui fait la cour. Ils vont ensuite échanger des serments de fidélité sur le Pont bleu.

La troisième pièce, plus pathétique, a pour titre *Chant féminin*. Il s'agit d'une petite épouse mal mariée, par le fait d'une entremetteuse indigne. Elle vient de passer quelques jours heureux chez son frère; mais ces trop courtes vacances passées, elle se voit forcée de retourner chez sa cruelle belle-mère qui la nourrit mal et la maltraite. En cours de route, son frère, compatissant, cherche à la consoler en lui faisant espérer que bientôt son vieux mari trépassera et qu'elle pourra se remarier selon son goût. Il lui conseille encore d'être patiente et aimable, mais se refuse à entrer avec elle pour présenter ses hommages à la détestable vieille.

Ce sont là des œuvrettes charmantes, très fines, où les sentiments les plus délicats sont exprimés avec un lyrisme qu'on ne retrouve pas toujours dans les pièces plus importantes de la dramaturgie chinoise. Il est certain qu'elles peuvent avoir donné naissance à un théâtre poétique tel qu'on en trouve sous la dynastie Yuan, ainsi que plus tard, au Japon, où le Nô semble avoir subi l'influence tout au moins de la poésie sinon même de la forme dramatique chinoise.

Pour donner une idée du style de ces petites pièces et de l'expression si caractéristique déjà des sentiments, ces quelques exemples seront plus éloquents que tous les commentaires.

Dans *Fortune princière*, le jeune homme, apercevant la jeune fille, dit :

« Que vois-je ? Oh, beauté !

Elle est assise dans le jardin, sur un roc près de l'étang.

Elle ne semble pas avoir plus de seize ans ! Elle ne peut avoir davantage !

Les cheveux sur sa tête sont noirs comme de l'encre,
serrés d'un ruban de soie rouge;

Son visage est peint à l'aide de la fameuse couleur de
Kiangnan;

Ses lèvres sont rougies à l'aide du rouge de Suchou;

De ses oreilles pend une paire d'anneaux d'or, pareils à
des lanternes;

Sa tunique est de soie rouge, sa jupe de noir lustré !

Il me plaît de la taquiner, mais je me demande comment
je m'y prendrai. »

Dans *Rencontre à la Source*, la jeune épouse se fait
connaître et décrit son époux :

« Je suis Lan Ju-lian,

Envoyée par ma belle-mère pour puiser de l'eau.

La perche sur mon épaule est en bois de buis précieux.

En hâte je suspends à chaque extrémité un seau,

Et sur mon dos je porte une corde longue de douze pieds.

Lentement je m'avance, quittant la cuisine, franchissant le
portail;

Je m'engage sur la grand'route vers la colline, vers la
source.

Le nom de mon mari est Chou-Yu-tse, le mien Lan Ju-lian.

Il a cinquante-trois ans alors que j'en ai dix-huit seulement.

Il a l'air d'une escarboucle;

Son nez est plat comme celui d'un singe;

Sa bouche est large comme celle d'un crocodile;

Il lui manque la moitié d'une oreille;

Il n'a qu'une jambe à moitié ulcérée;

Et sa courte petite tresse semble être de la laine de mou-
ton.

Debout, il est pareil à un gnome;

Accroupi, il est comme une meule. »

Dans *Chant féminin*, le frère console sa sœur mal mariée,
en ces termes :

« Heureusement tu es jeune encore, ayant seulement dix-
neuf ans. Bientôt les vieux mourront, les jeunes se marieront
dans d'autres familles. Alors ma sœur sera laissée en paix.

Alors l'étroit sentier de ta vie s'élargira en grand'route, la petite crique deviendra une grande rivière, la tendre brindille croîtra en un arbre vénérable.

Petite sœur, tu n'es pas la première belle-fille. Beaucoup ont connu un sort plus cruel que le tien. Ecoute le conseil d'un frère et ne pense pas à la mort. »

。 Faute de connaître la date approximative à laquelle remontent ces trois petits « chants de la germination du riz », il n'est pas possible d'émettre des hypothèses sérieuses quant à leur évolution, d'autant que la forme actuelle sous laquelle elles nous sont présentées, dans la traduction de Kwei Chen, semble être déjà très parfaite et éloignée peut-être de la forme primitive.

Quoiqu'il en soit, il faut arriver à l'an 1264 pour trouver une littérature dramatique chinoise digne d'intérêt. Un désastre national, le passage des fils de Han sous un souverain étranger, fut l'occasion de cette soudaine floraison d'un genre littéraire que les lettrés chinois avaient méprisé jusqu'alors. En 1264 Kublai Khan, à la tête de ses hordes mongoles, envahit la Chine et s'établit à Pékin; les examens littéraires, en vue d'occuper des postes gouvernementaux, ayant été abolis par les sauvages envahisseurs qui ne possédaient pas même d'alphabet, les lettrés chinois, démis de leurs hautes fonctions, ne trouvèrent d'autre refuge, pour leurs talents littéraires et poétiques, que dans le genre dramatique.

La langue des lettrés était une langue morte, à tel point hermétique qu'en dehors d'eux-mêmes, personne ne savait la lire. Même les hommes instruits ne la pouvaient comprendre qu'à la lecture. Or, les drames et les romans avaient été écrits jusqu'alors dans la langue vernaculaire ou *Pai Hua*, parlée par les masses; l'intervention des lettrés eut pour conséquence la démocratisation, si l'on peut dire, à l'usage d'un plus vaste public, de la langue cultivée ou *Wen Li*, dans des œuvres dramatiques et des romans, qui firent l'éducation du peuple et des illettrés envahisseurs.

Mais à passer ainsi des mains d'auteurs populaires entre celles de pédants lettrés, la littérature dramatique perdit mo-

mentanément une partie de sa fraîcheur et de sa saveur particulière. Sous la dynastie mongole des Yuan (1280 à 1368) toutefois, elle ne cessa de se rapprocher de plus en plus du langage vulgaire et finit par se réconcilier avec les vivantes expressions des classes populaires.

Ce fut sous la dynastie des Yuan que le théâtre prit son plein développement. Une collection, comportant une centaine de pièces considérées comme des chefs-d'œuvre classiques, jouit encore d'une large vogue auprès du public cultivé d'aujourd'hui. Mais ces pièces *tsa-tch'i*, où le dialogue parlé a une facture très littéraire et le chant un accompagnement musical très savant, ne pouvaient plaire qu'à une élite cultivée, forcément restreinte en ces temps. On les appelait souvent *K'ouen-Tchian* (chants de K'ouen-Sin) du nom de la ville où ce genre lyrique était particulièrement en faveur. Aussi les œuvres *K'ouen-Tchian* ont été à peu près totalement abandonnées par les entrepreneurs de spectacles d'aujourd'hui : il n'existe plus qu'une seule scène à Pékin où on peut encore les entendre.

Pour le divertissement du grand public, on ne tarda pas à substituer aux *K'ouen-Tchian* de la dynastie Yuan le genre *Houei-tiao* de la dynastie Ming (1368-1644), pièces le plus souvent en un long acte, aucunement littéraires, avec accompagnement musical bruyant et sauvage (1).

Le Dr Wang constate que le drame Yuan n'est qu'une adaptation du drame Sung, la plupart des thèmes ayant été simplement repris en des formes plus flexibles; le vrai dialogue s'y substitue de plus en plus au descriptif. C'est à partir de ce moment aussi que le genre dramatique se libère d'une promiscuité qu'un lettré pouvait difficilement tolérer; celle du théâtre littéraire avec des divertissements acrobatiques, orchestriques et musicaux. On en peut trouver la description chez Marco Polo, à l'occasion d'une fête chez le Grand Khan.

A partir des Yuan, le genre dramatique avait pris sa forme classique définitive, la pièce étant composée généralement de

(1) *Houei-tiao*, chant d'An-Houei.

quatre actes, avec prologue et épilogue ou avec intermède. Ce théâtre, dès lors, n'est pas très différent de notre théâtre lyrique, si ce n'est que le dialogue parlé y occupe une place plus importante. Toutefois les auteurs les plus formalistes ne pouvaient admettre qu'un même personnage occupât le rôle principal dans plus d'un acte. Chaque acte ayant ainsi son caractère particulier et son chanteur propre, il en résulte qu'aujourd'hui encore le producteur se borne souvent à donner d'une œuvre classique tel acte isolé lui permettant de mettre en valeur une vedette; c'est généraliser en somme notre présentation exceptionnelle du « spectacle coupé ».

Sous la dynastie Ming, le théâtre fut particulièrement florissant. Beaucoup de seigneurs et maintes familles aisées avaient leurs troupes privées pour lesquelles des auteurs en renom écrivaient des œuvres appropriées. Comme le public invité à ces représentations formait une élite, le caractère littéraire y gagnait. Mais aux quatre ou cinq actes de la *pièce* Yuan se substituèrent peu à peu les 40 à 48 actes du *drame* Ming, qui prit de ce chef le nom de *Tchouan tch'i*, c'est-à-dire roman.

Alors que, dans le *tsa-tch'i* des Yuan, le personnage principal seul avait un rôle de chanteur auquel les autres rôles étaient rigoureusement subordonnés, dans le *Tchouan tch'i* des Ming les rôles étaient plus logiquement distribués, mieux balancés, les situations étaient creusées davantage et les caractères dessinés avec plus de vigueur. Ces perfectionnements sont d'autant plus faciles à constater que fréquemment des écrivains Yuan et Ming ont traité le même sujet, avec avantage pour les derniers, dans la généralité des cas.

La dynastie Ming prit fin en 1644, par le suicide de son dernier empereur que pressait une armée de rebelles. Les Mandchous, accourus au secours du souverain assiégé, imposèrent au peuple chinois leur domination et quelques-unes de leurs coutumes, notamment le port de la tresse. Sous le sage gouvernement des Mandchous, la Chine devint un empire uni, à l'abri des coups de surprise fréquents qui mettaient tout à feu et à sang.



Accessoiristes chargés d'évoquer l'eau et une forteresse. Serviteur commis à la garde d'un coursier.

Planche 5.

(Voir pages 16, 84 à 90)



Montreur de marionnettes, poupées dont il se sert; figure découpée en cuir pour jeu d'ombres.

Les Lettres et les Arts fleurirent d'un nouvel éclat; le Chant de Pékin (*Kin-tiao*) se substitua au *Houei-tiao*; plus de 800 pièces de valeur ont été relevées au cours de la dynastie Ch'ing. Mais à la musique mélodieuse de style ancien, à la forme flexible du vers, à la poésie pénétrante du drame classique, se substituèrent une musique bruyante, une forme plus nerveuse, un langage brutal.

Pour ce qui est du sujet, l'influence des romans populaires se fit vivement sentir : les vieux thèmes moralisateurs firent place à des péripéties plus dramatiques dans le sens objectif du mot. Des pièces militaires, pittoresques exhibitions de combats acrobatiques, firent désormais les délices d'un public aux yeux duquel la caste militaire était devenue au moins aussi intéressante que celle des lettrés. Car il faut savoir que jusqu'à l'invasion des Mongols, en 1264, seuls les lettrés pouvaient prétendre aux plus hautes fonctions gouvernementales et que la rédaction de poèmes et d'essais constituait la principale difficulté des examens et concours littéraires donnant accès aux postes les plus recherchés, ceux de vice-roi ou de juge suprême.

La suppression des examens avait désarmé la classe des savants; ils ne trouvaient plus à employer leurs talents littéraires que comme rédacteurs de pétitions ou comme commis aux écritures. L'envahisseur mongol ne tarda point d'ailleurs à rétablir les examens et, jusqu'à ce jour, l'obtention d'un diplôme constitue un des épisodes les plus goûtés dans le théâtre chinois; le savant et non le soldat est le héros dont rêvent les jeunes Chinoises, car c'est au vainqueur d'un tournoi littéraire qu'échoient richesses, honneurs et pouvoir, l'aristocratie héréditaire n'existant pas en Chine. Il fallut donc la révolution de 1644 et l'arrivée au pouvoir des Mandchous pour donner une nouvelle vogue au drame militaire et une faveur relative au héros-soldat.

Vers la fin de la dynastie Ch'ing, il y a environ un demi-siècle, les éditions d'œuvres dramatiques étaient tombées dans la plus lamentable vulgarité : de pitoyables petites brochures, mal imprimées, à peu près illisibles, avaient remplacé les éditions soignées des belles collections théâtrales d'autrefois.

Et pourtant, les riches et les oisifs des classes dirigeantes, qui avaient pris goût au théâtre, ne dédaignaient pas de monter sur le plateau, ni de s'afficher avec des acteurs qui appartenaient à la classe la plus décriée de la société chinoise. Simple passe-temps de désœuvrés, avides de sensations neuves ! Mais les pouvoirs désapprouvèrent cette promiscuité déshonorante; ces amateurs, qui appartenaient même parfois à la famille régnante, fondèrent alors des clubs privés ou *p'iao you* (amis du théâtre), auxquels les nombreuses scènes privées, — chaque palais aux environs de Pékin ayant son plateau, — permettaient de se livrer à leur divertissement favori.

Cet engouement pour l'art théâtral s'étendit rapidement des princes aux riches commerçants et dès lors aux étudiants. Les clubs des premiers demeurèrent très réactionnaires souvent, ceux des derniers se montrant plus accessibles aux réformes d'esprit occidental. Si les premiers de ces clubs s'attachent généralement, à bon prix, un acteur âgé, plein d'expérience, qui leur enseigne le jeu suivant les règles traditionnelles, les clubs d'étudiants prétendent innover et s'inspirent hardiment de la littérature dramatique et de la présentation scénique européennes.

Dans son excellente petite étude sur le Théâtre Chinois⁽¹⁾, le Docteur C. K Sié attribue une importance peut-être excessive à Hiah-Yue-Chan qui, après un court séjour au Japon, établit en 1910, à Changhaï, la première scène moderne sous le nom de « Théâtre Moderne ». Animateur au premier chef, Hiah-Yue-Chan s'adjoignit des acteurs pour entreprendre des tournées dans le Nord. Mais les œuvres qu'il présenta au public manquaient d'originalité : écrites ou tout au moins esquissées par lui-même d'après des œuvres européennes connues, ou basées sur des actualités locales, ces adaptations gardaient encore la forme traditionnelle, avec monologue annonciateur, nombreux tableaux et dénouement moralisateur. Le public ne leur fit d'ailleurs pas toujours l'accueil que l'auteur en attendait.

(1) *Est-Ouest, Reflets croisés*, par le Dr C. K Sié, ministre de Chine à Bruxelles. Paris-Bruxelles, 1932. Suite de conférences dont une consacrée au théâtre chinois.

Il n'en est pas moins certain que l'initiative de Hiah-Yue-Chan eut une répercussion considérable sur le développement du goût moderne chez le public de Pékin, de Tientsin et d'autres centres où se fit sentir l'activité théâtrale de ce directeur infatigable, à la fois acteur, régisseur et auteur dramatique. Avec son arrangement fantaisiste de *La Dame aux Camélias*, qui n'a rien de commun avec l'adaptation plus fidèle et plus littéraire que le public de Changhaï devait connaître cinq ans plus tard, les costumes européens firent leur apparition sur la scène chinoise. D'autres tentatives ne tardèrent point à porter plus avant cette volonté de modernisation.

C'est ainsi qu'en 1915 un groupe d'étudiants ayant séjourné au Japon, où ils avaient pris contact avec la dramaturgie occidentale sur une scène de Tokio, fondèrent à leur retour un club moderniste à Changhaï, appelé « La Société Dramatique du Saule Printanier ». Leur objet : éduquer le goût du public et préparer leurs compatriotes à comprendre, et à goûter le théâtre étranger moderne et notamment le drame parlé, sans l'accompagnement jusqu'ici indispensable de la musique et de la danse. Ils débutèrent par *La Dame aux Camélias* et *La Case de l'Oncle Tom*.

L'endroit était bien choisi, car Changhaï est la ville chinoise la plus ouverte aux influences occidentales. Inutile de dire toutefois que, sous le poids de traditions aussi ancrées, avec un répertoire aussi riche et aussi divers de pièces anciennes, un nombre aussi considérable de pièces modernes où le chant, la musique et la danse ont une importance plus ou moins grande et généralement assez heureuse, habitué à un jeu et à une mise en scène aussi particuliers, à un style de diction qui fausse la voix et l'élève parfois jusqu'aux notes les plus aiguës, le peuple chinois (encore que dans le Sud il soit moins conservateur que dans le Nord) n'accepta pas facilement nos pièces européennes. C'est qu'il n'y retrouvait plus rien ni de l'esprit dans lequel il avait été élevé, ni des leçons de morale et de noblesse héritées des ancêtres et que perpétuaient si bien ses propres pièces historico-légendaires, ses comédies de mœurs et ses farces satiriques.

Après un an, faute de soutien, cette compagnie estudiantine dut abandonner son effort; mais un des promoteurs prit, en 1920, la direction du Club Dramatique de Nantun, subventionné par un riche commerçant, M. Chang Chien, qui crut trouver là un moyen efficace de propagande et d'éducation populaire. Dans ce centre industriel, toutes les écoles furent dotées de cours dramatiques; chaque élève dut apprendre à jouer, afin de répandre, par la suite, dans son village, le goût de la pièce moderne, à tendance nettement moralisatrice mais basée sur des conceptions évoluées de la vie en Chine.

La plupart des clubs modernistes, et il en est né un nombre considérable, ont l'existence éphémère. Du travail plutôt soigné a été effectué par le « Club des Etudiants du Collège de Nankai », à Tientsin, grâce à des pièces spécifiquement chinoises quant au sujet, mais de construction occidentale et généralement d'esprit réaliste : le *Wen-ming-hi* ou théâtre de civilisation.

Comme les universités américaines, certaines universités chinoises ont leurs clubs dramatiques où il est effectué de l'excellent travail dans le domaine de la réalisation théâtrale et de la littérature de scène.

Parlant de l'activité des compagnies théâtrales et des clubs, M. Sié souligne l'effort de la Société dramatique de Changhaï qui, en 1920, monta *Le Marchand de Venise* en costumes d'époque; de la société « Sin You » qui créa *La Valse des Chiens* d'Andreiev; de la Société dramatique de Shantung qui, indépendamment de son activité théâtrale, publie une revue d'art dramatique; de la Société « Nankuo » qui créa de nombreuses pièces de son fondateur M. Tien-Han, (*Le Drame sur le Lac, Le Retour dans le Sud, La Mort d'un acteur célèbre, La Nuit de Sou Tchou,...*). Cette dernière société, qui fit servir l'art dramatique à des fins propagandistes prolétariennes, a été dissoute; mais malgré certaines imperfections dans la manière de monter les pièces, son action a contribué largement à la modernisation des conceptions théâtrales en Chine.

Suivant les conseils de certains professeurs très lettrés, mais trop peu artistes, hélas, les élèves prennent de plus en plus comme idéal du théâtre moderne les œuvres imitées de

Dumas, d'Ibsen et de Tolstoï. Ces conseils sont dangereux car ils menacent de ruiner, sous prétexte d'évoluer vers le drame moderne d'Occident, tout ce qui fait l'originalité, le charme, le pittoresque du théâtre chinois.

Ces conseillers, bien intentionnés sans doute, mais trop absolus, condamnent non pas uniquement le chant des ballades et, avec quelque raison, les acrobaties militaires, mais aussi la manière conventionnelle de marcher en scène, la peinture faciale, l'usage du langage en *falsetto* et l'accompagnement musical, en un mot tout ce qui distingue le théâtre chinois du théâtre de chez nous. Il ne manquerait plus, à ces conseils, que celui de jouer en costume européen, dans des mobiliers européens, des pièces de situation, ayant pour sujet l'éternel triangle du mari, de la femme et de l'amant, pour que fût complète cette tentative, que nous croyons inconsciente, de destruction de l'art théâtral en Chine.

Les Chinois arriveraient ainsi à prendre comme idéal du théâtre ce que les Européens et les Américains clairvoyants répudient depuis plus d'un quart de siècle, ce que le film parlant se chargera heureusement de faire rayer de la liste des genres dramatiques, à l'avantage du bon, du vrai, de l'éternel théâtre.

L'élocution, fondée sur des règles millénaires où la valeur des sons a été soigneusement graduée, est tantôt celle de la conversation courante, mais où chaque syllabe se détache avec une netteté étonnante, suivant une ligne mélodique qui n'est pas éloignée du récitatif notulé, tantôt celle plus déclamatoire que perpétue chez nous l'acole de la grande tragédie, mais avec une émission des mots plus percutante, si on peut dire, et maintenue dans un ton de fausset qui n'a plus rien de guttural.

Longue, ardue, ingrate, est l'éducation des acteurs chinois. Comme partout, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus. On exige du futur artiste une intelligence, une mémoire, une souplesse physiques et un timbre de voix exceptionnels. Aussitôt incorporé dans une troupe de comédiens, le débutant doit être apte, en effet, à interpréter au pied levé le rôle qui lui revient dans les quelque cinquante pièces qui constituent l'arsenal d'une compagnie dramatique à répertoire.

Quand on se penche sur l'histoire des théâtres chinois, on se rend compte que le théâtre moderne n'est pas un produit de l'Occident, mais qu'il est le résultat d'un processus complexe de transformation. Les théâtres chinois ont toujours été, dans une certaine mesure, des théâtres de spectacle, mais ils ont aussi été, à différentes époques, des théâtres de réflexion, de critique sociale, de protestation. C'est ce qui les a distingués du théâtre occidental, qui a souvent été, surtout au XIXe siècle, un théâtre de divertissement pur. Les théâtres chinois ont donc une tradition de théâtre engagé, de théâtre qui cherche à agir sur la société, à provoquer une prise de conscience. Cette tradition a été reprise et développée par les théâtres modernes en Chine, qui ont cherché à combiner les éléments du théâtre occidental (le dialogue, le personnage, le décor, etc.) avec les éléments du théâtre chinois (le mime, le chant, le jeu de scène, etc.).

Il est intéressant de noter que, dans ce processus de transformation, les théâtres chinois ont souvent été influencés par le théâtre occidental, mais qu'ils ont aussi influencé le théâtre occidental. Les théâtres chinois ont apporté à la scène occidentale de nouvelles formes de jeu de scène, de mime, de chant, etc. Ils ont aussi apporté de nouvelles thématiques, de nouvelles préoccupations sociales. C'est ce qui a permis au théâtre occidental de se renouveler, de se moderniser.

En Chine, le théâtre moderne a commencé à se développer à la fin du XIXe siècle, sous l'influence du théâtre occidental. Les premiers théâtres modernes ont été créés par des étudiants qui avaient étudié en Occident et qui étaient revenus en Chine avec de nouvelles idées et de nouvelles techniques. Ces théâtres ont cherché à imiter le théâtre occidental, mais ils ont aussi cherché à adapter le théâtre occidental à la culture chinoise. Ils ont donc créé un théâtre qui était à la fois occidental et chinois. Ce théâtre a été très populaire, surtout parmi les jeunes gens, qui voyaient dans ce théâtre une nouvelle forme de divertissement, mais aussi une nouvelle forme de réflexion. Les théâtres modernes ont donc joué un rôle important dans la modernisation de la culture chinoise.

Suivant les conseils de certains professeurs très lettrés, mais peu artistes, hélas, les élèves prennent de plus en plus comme idéal du théâtre moderne les œuvres littéraires de

III.

L'acteur chinois est aux antipodes de l'acteur européen d'aujourd'hui. Alors qu'on attend de ce dernier un jeu aussi naturel, une diction aussi suggestive de la réalité qu'il se peut, son collègue chinois est entraîné, dès son jeune âge, à se mouvoir suivant un style déterminé, fort éloigné de la démarche habituelle, à exprimer les sentiments les plus divers par une mimique exagérée, à parler d'une manière qui n'a rien de normal.

Il lui faut acquérir, à force d'exercices, la souplesse et les qualités athlétiques indispensables pour réussir les prouesses acrobatiques qui font l'attrait des pièces militaires; ou bien il lui faut apprendre à marcher les pieds liés, avec le balancement particulier qui fait le charme de la jeune femme; de toute manière, pour renforcer toujours sa voix, il lui faut vocaliser longuement, la tête rejetée en arrière et la bouche large ouverte.

L'élocution, fondée sur des règles millénaires où la valeur des sons a été scientifiquement graduée, est tantôt celle de la conversation courante, mais où chaque syllabe se détache avec une netteté étonnante, suivant une ligne mélodique qui n'est pas éloignée du récitatif modulé, tantôt celle plus déclamatoire que perpétue chez nous l'école de la grande tragédie, mais avec une émission des mots plus percutante, si on peut dire, et maintenue dans un ton de fausset qui n'a plus rien de guttural.

Longue, ardue, ingrate, est l'éducation des acteurs chinois. Comme partout, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus. On exige du futur artiste une intelligence, une mémoire, une souplesse physique et un timbre de voix exceptionnels. Aussitôt incorporé dans une troupe de comédiens, le débutant doit être apte, en effet, à interpréter au pied levé le rôle qui lui revient dans les quelque cinquante pièces qui constituent l'ordinaire d'une compagnie dramatique à répertoire.

Aussi, l'exercice de la mémoire, le culte de la poésie, l'harmonisation de la voix et l'assouplissement des muscles faciaux sont les préoccupations constantes du jeune comédien : elles ne lui laisseront plus de repos jusqu'à son déclin ; car il n'est guère de trop de quelques heures d'exercice chaque jour pour conserver cette mobilité d'expression qui étonne tout étranger dans les théâtres d'Extrême-Orient, et surtout pour entretenir cette faculté d'élocution spéciale, un peu emphatique et pourtant si effective, surtout dans ce *falsetto* qui nous surprend désagréablement au premier abord, mais dont la modulation quasi-lyrique finit par nous conquérir.

Dès l'âge de 6 à 7 ans, l'enfant destiné à la scène est confié à des professeurs spéciaux, dans une des nombreuses écoles d'art dramatique que dirigent de vieux comédiens de renom, arrivés à la retraite. L'apprenti y est instruit dans l'art de la diction, du chant, de la danse et de l'escrime, en attendant que ses dons particuliers se dessinent et le dirigent vers telle ou telle spécialité. Ces écoles sont très fréquentées ; à Pékin surtout, elles jouissent d'une renommée exceptionnelle ; on peut voir dans les rues de cette ville, se promenant en rang sous la surveillance de leurs professeurs, des bandes d'apprentis-acteurs, vêtus le plus souvent de robes à larges carreaux jaunes et noirs.

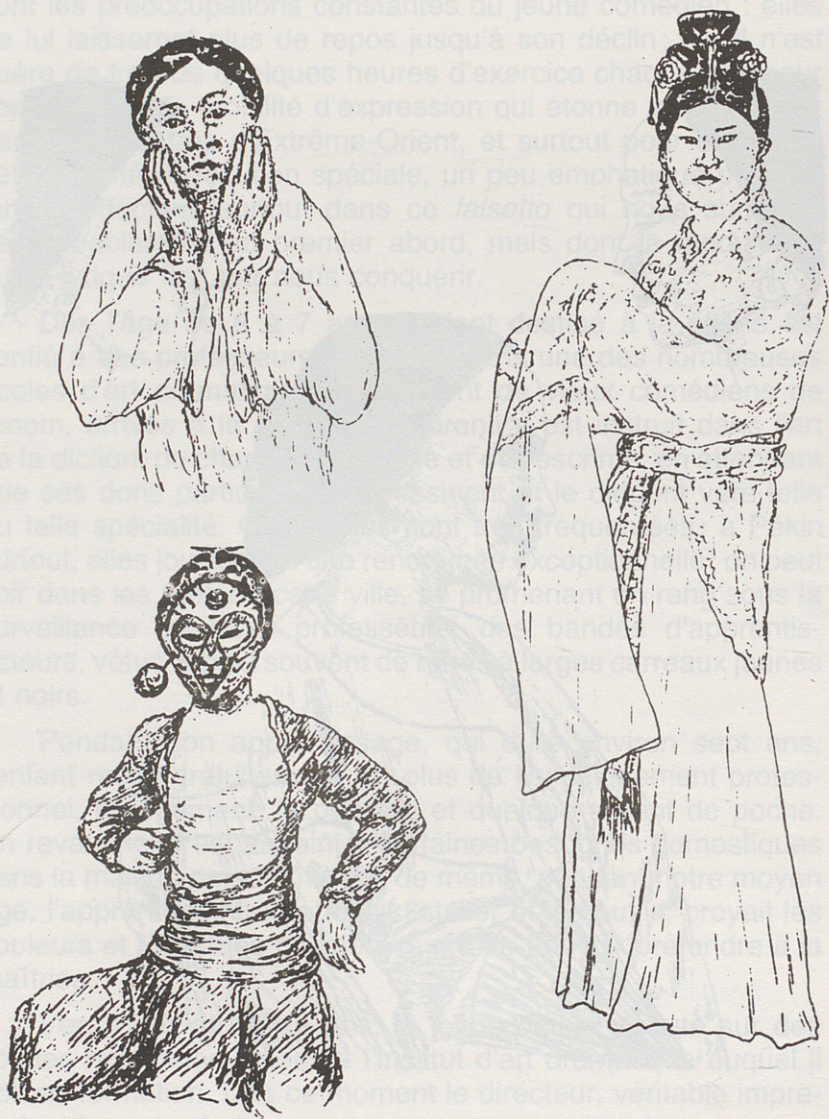
Pendant son apprentissage, qui dure environ sept ans, l'enfant reçoit gratuitement, en plus de l'enseignement professionnel, le logement, la pension et quelque argent de poche. En revanche, il est astreint à certaines besognes domestiques dans la maison de son maître ; de même, pendant notre moyen âge, l'apprenti-peintre nettoyait l'atelier et les outils, broyait les couleurs et faisait les courses, avant de pouvoir prétendre à la maîtrise.

Vers l'âge de treize ans, le jeune acteur débute sur des scènes enfantines reliées à l'institut d'art dramatique auquel il doit sa formation. Dès ce moment le directeur, véritable impresario, s'occupe de lui trouver un engagement sérieux, sur une scène publique ou privée. Un pourcentage assez élevé des gages accordés au jeune artiste revient à son professeur qui récupère ainsi les frais exposés pour son éducation artistique.



Mon interprète aux spectacles.

Planche 7.



1° La mère de Yng-yng dans « Les Mémoires du Pavillon Occidental » ;
 2° Princesse Ming ; 3° Acteur représentant un singe.

Suivant sa spécialité d'acteur, le débutant se voit ainsi confié soit à un flûtiste, soit à un violoniste qui l'accompagnera partout, surveillant son travail et lui prodiguant ses conseils.

Comme on s'en doute bien, ce système du professeur-impresario n'alla pas sans abus aussi longtemps qu'il n'y eut point de contrôle sérieux; beaucoup de ces jeunes gens n'étaient que des serviteurs à gages, véritables esclaves en somme, et n'arrivaient jamais à se libérer entièrement de ceux qui les exploitaient. Mais depuis 1906, par suite de l'abolition du servage, cet état de choses a pris fin : les contrats à vie, ne sont plus autorisés et, de plus, les salaires ont augmenté dans une forte proportion. Aussi l'acteur ne tarde pas à se libérer de la tutelle de son éducateur : dès l'âge de 22 ou 23 ans, s'il a du talent, il voit sa situation s'améliorer très rapidement.

Sous le régime, passablement démocratique pourtant, de la Chine impériale, la position de l'acteur n'avait rien d'enviable. Alors qu'un mendiant était admis aux examens littéraires et pouvait, favorisé par le sort, s'élever aux plus hautes fonctions et récolter honneurs et profits prodigieux comme vice-roi d'une province, l'acteur en était exclu au même titre que l'enfant d'une prostituée, d'un géôlier ou d'un licteur. Depuis la Révolution de 1911, ces restrictions ayant été abolies, le prestige de l'acteur n'a cessé de croître. Sa situation est même devenue fort attrayante, dans certains cas, et il n'est pas rare de voir des fils de famille, par amour de l'art, s'engager dans une carrière honnie encore il y a vingt ans (1).

Il est vrai de dire que les artistes de la valeur d'un Mei Lan-fang ou d'un Yang Hsiao-lou se font couramment cent dollars par représentation régulière et bien davantage quand ils se produisent à une fête privée. Pour mériter vingt-cinq dollars par jour, toutefois, l'artiste doit faire preuve d'un talent peu ordinaire. Aussi la plupart des acteurs ne dépassent guère

(1) Le mépris pour l'acteur était tel, que si le nom d'un des personnages d'une pièce soumise au choix d'un mécène, par la compagnie dramatique qu'il avait louée en vue de divertir ses invités, se trouvait être le nom d'un de ces derniers, la pièce était écartée scrupuleusement du programme. Même une association d'idées aussi insignifiante répugnait à un Chinois de bonne condition.

cinq à dix dollars comme gages journaliers. Quand, ensuite, on examine la situation des artistes de mérite secondaire, forcément en beaucoup plus grand nombre, on constate qu'ils doivent se contenter d'un dollar ou même, s'ils sont engagés seulement comme éléments de remplissage, qu'ils doivent courir le cachet d'une salle à l'autre, au long de la soirée, pour se faire une vingtaine de cents par jour. Parmi ces malheureux, il en est que les compagnies gardent par charité et il n'est pas rare de voir des vedettes organiser en leur faveur des représentations à bénéfice.

Les meilleures pièces, à grandes vedettes, étant réservées pour la fin du spectacle, ce sont des acteurs de talent secondaire qui ouvrent les séances, encore que ces artistes puissent être excellents dans leur emploi. Leur salaire évidemment n'approche guère de celui des acteurs réputés. Il va de soi aussi que dans les théâtres où n'apparaissent que des débutants ou des femmes, les salaires sont moins élevés.

L'administration commerciale des théâtres en Chine ne ressemble en rien à ce que nous voyons chez nous. Le rôle du directeur y est exclusivement administratif. Propriétaire ou locataire de la salle, il engage une troupe dont le directeur artistique a pleins pouvoirs pour jouer ce qui lui plaît et comme il lui plaît. Il ne lui viendra jamais à l'idée de s'immiscer dans la régie artistique, celle-ci demeurant une entreprise tout à fait indépendante dont, souvent même, les secrets lui sont totalement étrangers. Il s'en tient strictement à son rôle de « house keeper » ainsi que le faisait un directeur de salle à l'époque de Shakespeare.

Il est l'homme de « derrière le rideau » et comme tel il encaisse en général trente pour cent des recettes, soixante-dix pour cent revenant au directeur artistique qui paie ses artistes, ceux de « devant le rideau », d'après contrat permanent ou suivant le taux de leur engagement temporaire. Il n'est pas rare pourtant qu'un théâtre soit la propriété d'une compagnie dramatique qui l'exploite d'après un système coopératif où chacun gagne suivant ses mérites. Parfois aussi un artiste de renom prend à bail une salle de spectacle et s'adjoint des compagnons pour l'exploiter au mieux des intérêts de tous.

Il ne faudrait pas déduire de ce que nous avons dit de la passion qu'éprouvent les Célestes pour le théâtre et les spectacles en général, que la Chine possède un nombre considérable de salles. D'après la dernière statistique, qui remonte à 1927, il y a dans toute la Chine cent et six théâtres seulement, avec une capacité totale de 68.000 places.

Il convient de faire remarquer en effet qu'avant 1905 les représentations dramatiques se donnaient le plus souvent à l'occasion des festivités spéciales, au temple, chez les riches ou à la Cour; il n'en était pas ainsi à Pékin toutefois où les théâtres étaient particulièrement florissants. De temps immémorial, en Chine, l'usage veut qu'on agrémente les noces, les banquets et autres solennités de quelque nature qu'elles soient, même les funérailles, de représentations théâtrales où soit des professionnels soit des amateurs se produisent avec plus ou moins d'apparat. Aussi trouve-t-on, dans la plupart des temples, des demeures patriciennes et des palais seigneuriaux, un tréteau et son équipement relativement compliqué, en vue de réalisations dramatiques de grand style. Les pauvres, eux, avaient et ont encore leurs théâtres démontables, abrités de nattes ou de paillassons, scènes plus ou moins itinérantes où, pour cinq cents, ils peuvent jouir d'un long spectacle qui n'a rien de médiocre pourtant.

Aujourd'hui comme autrefois, on rencontre en Chine bon nombre d'autres amuseurs qui relèvent plus ou moins de la corporation des comédiens avec lesquels ils s'entendent plus mal que bien. Ce sont les montreurs de singes savants, les musiciens ambulants, avec gong et tambour, qui racontent des histoires fantastiques ou légendaires, les chanteurs de rue qui débitent leurs monotones ballades à tous les carrefours et sur tous les ponts à circulation dense.

C'est tout juste s'ils gagnent de quoi se payer deux bols de riz par jour pour ne pas mourir d'inanition. Ceux d'entre ces ménestrels qui s'en vont, solitaires, pratiquer leur art dans les maisons de thé et dans les restaurants, ont parfois une existence moins misérable.

Certes il est des comédiens, même talentueux et groupés, dont le sort n'est pas beaucoup plus enviable. Ce sont ceux qui,

atteints par l'âge et ruinés par la boisson et l'opium, en sont réduits à travailler les districts les plus déshérités que d'autres compagnies délaissent.

Aussi, beaucoup de « cabotins », qui n'apparaissent que tout à fait exceptionnellement sur une scène de Pékin, aiment, à cause du prestige dont y jouissent quelques artistes de marque, à se réclamer de cette ville, et ce malgré l'éloignement des régions où les relèguent les habituelles pérégrinations de leur troupe.

Il va de soi que les compagnies ne jouissent pas toutes de la même considération : celles qui jouent régulièrement sur des scènes permanentes s'estiment supérieures à celles qui s'exhibent dans les cours des temples et des « *yamens* », ou sur les tréteaux de fortune, à l'entrée des villages, ou même à bord d'embarcations plus ou moins flottables.

Car certaines compagnies se sont spécialisées dans la représentation dramatique sur l'eau et jouent sur le pont de leur maison flottante, devant le public assemblé sur la rive. On les nomme *Chiang Woo Pei*, acteurs de Rivière ou de Canal, pour les distinguer des *Ts'au Dan Shi*, ou acteurs sur scène d'herbe, qui, eux, dressent leurs tréteaux dans les endroits gazonnés.

Les recettes, seule source de revenus du directeur artistique, varient de théâtre en théâtre, mais comme on peut estimer à un millier de sièges la capacité de la plupart des théâtres de Pékin et qu'on y joue généralement à salle archicomble, il n'est pas difficile de se faire une idée plus ou moins exacte de la situation financière d'une entreprise bien administrée, si on sait que le prix des places atteint une moyenne d'environ un demi-dollar. Car si l'habitué du promenoir trouve à se caser pour quelques cents, le client du parterre en paie environ quarante et celui des loges ne s'en tire pas à moins d'un et demi à deux dollars par siège. Il va de soi que ces prix sont majorés lorsqu'une vedette de grand renom se trouve à l'affiche.

D'ordinaire, le comédien chinois fait partie d'une gilde semi-religieuse où les intérêts matériels des membres sont pris à cœur par la communauté. C'est d'ailleurs sur des bases semi-religieuses aussi que fonctionnent la plupart des corporations professionnelles chinoises dont l'organisation rappelle de très

près celle de nos gildes du haut moyen-âge, gildes qui avaient leur maison corporative et aussi leur chapelle ou leur autel particulier. La gilde des acteurs a pareillement son temple près de la Porte Hata de Pékin.

La religion du comédien chinois est faite de superstition, de méfiance grossière et de touchante dévotion filiale, plus que de tout véritable culte ou de pratiques religieuses régulières. S'il honore en général les trois divinités ou personnages héroïsés Kouan Ju, T'ang Ming Huang et Lin Ming-ju, c'est par sa soumission aveugle et absolue à sa mère qu'il fait preuve de réelle dévotion, bien plus qu'en accomplissant le pèlerinage annuel de Miao Feng Shan, bien plus qu'en brûlant de l'encens devant l'idole juvénile installée au foyer du théâtre (1).

C'est ainsi qu'il est d'usage, sous peine de devenir la risée des collègues, qu'un acteur soumette à sa mère tout contrat qu'on lui propose et qu'il lui demande l'autorisation de partir en tournée. Il n'est pas rare que la mère de l'artiste fasse véritablement fonction d'impresario auprès de son fils et qu'elle s'entende admirablement à lui assurer les engagements les plus profitables et les plus honorifiques.

La confiance qu'un chinois accorde à ses parents et à sa famille est un des aspects les plus curieux de ces populations. Le grand acteur, qui passe sa vie dans des transes cruelles parce qu'il croit n'avoir autour de lui que des jaloux, capables d'attenter à sa vie, ne connaîtrait pas un instant de paix s'il n'avait pas cette confiance absolue en les siens. Jamais il ne mange ni ne boit ailleurs que chez lui. Le thé qu'il se fait servir pendant les représentations est préparé et versé par un membre de sa famille, l'eau ayant été apportée de chez lui et bouillie dans sa bouilloire. Cette méfiance malade s'étend pareillement aux accompagnateurs étrangers qui, dans son esprit, ne songeraient qu'à le faire détonner et à le ruiner comme artiste. Aussi ne consent-il à chanter qu'accompagné par son instrumentiste particulier chargé de conduire l'orchestre.

(1) Miao Feng Shan, montagne près de Pékin.

Quant aux trois divinités vénérées par les acteurs chinois, ce sont, nous l'avons dit, des mortels héroïsés. Yo Fei, un grand général du douzième siècle, est célèbre pour ses hauts faits de guerre contre les Tartares Chin et pour sa loyauté proverbiale à son empereur, malgré la disgrâce dont ce dernier le paya de retour. La plupart des troupes d'acteurs de Pékin l'ont pour patron; mais il est parfois confondu avec Kouan Ti (Kouan Yu), personnage de théâtre fort populaire, beaucoup de pièces du répertoire des troupes ambulantes étant tirées du *Roman des Trois Royaumes*, où ses aventures tiennent une place importante. Guerrier célèbre (161-220), défié au douzième siècle, il est honoré pour ses exploits au service de Lieou P'eï, fondateur du royaume des Han du Pays de Chou, à l'époque des Trois-Royaumes.

Ming Houang, empereur de la dynastie T'ang, n'est autre que le fondateur traditionnel du théâtre chinois, celui qui en 735, après une radieuse nuit étoilée, passée en compagnie de sa belle concubine et bru, Yang Koué-fé, s'ingénia à trouver un divertissement digne de celle qui lui avait juré un éternel amour, en évoquant la légende du berger amoureux et de la jolie fileuse, habitant chacun une étoile mais séparés par la Voie Lactée ou Rivière d'Argent. Jusqu'à ce jour, nous l'avons vu, l'acteur chinois se glorifie, dans un style littéraire élégant autant que pompeux, d'être un « étudiant du jardin des Poiriers ».

Lin Ming-ju, enfin, qui est figuré généralement sous les traits d'un jeune et gros garçon, fut élève de ce « Verger des Poiriers ». Comme l'amitié qu'on lui portait était récompensée par de rapides progrès en l'art dramatique, on le crut d'essence divine. Et la manière miraculeuse dont il disparut de la terre ne contribua pas peu à renforcer cette croyance. D'où ce culte particulier qui dure jusqu'à ce jour.

Il va de soi que les acteurs ne sont pas à l'abri des innombrables superstitions de toute nature qui ont cours chez les Célestes. Dans son savant ouvrage sur les goules et les lutins chinois, M.G. Willoughby-Meade raconte l'aventure macabre qui serait arrivée à une compagnie dramatique de Pékin, vers la fin du dix-huitième siècle.

La *Pao Hao Pan*, troupe théâtrale d'élite, fut invitée, un jour de vacation, par un cavalier inconnu, à se rendre d'urgence à un « Yamen » proche d'une certaine porte de la ville. Les artistes emballèrent prestement costumes et accessoires et se rendirent à l'endroit indiqué; ils se trouvèrent, à la tombée de la nuit, devant un édifice brillamment éclairé où une foule de spectateurs les attendait. Une duègne vint à leur rencontre et proposa un programme spécial : la jeune hôtesse n'aimait que les drames romantiques et avait en horreur les *shên* ou esprits bienfaisants.

Aussitôt le choix des pièces arrêté, les acteurs s'évertuèrent à captiver l'auditoire. Leur représentation devait durer jusqu'à l'aube. Mais aucun enthousiasme, pas plus chez les hommes que chez les dames cachées par les rideaux perlés des loges, ne vint stimuler le zèle des comédiens. Ils ne perçurent que des murmures étouffés, des chuchotements indistincts. Aussi, mortifiés comme de raison, les acteurs se vengèrent de cette indifférence en altérant le programme : à l'improviste la divinité bienfaisante Kouan-Ti, brandissant une épée, fit une entrée sensationnelle au bruit assourdissant des cymbales et des claquebois.

Du coup, toutes les lumières s'éteignirent, la salle et l'auditoire s'évanouirent et les histrions se trouvèrent seuls, dans la nuit noire, au milieu d'un fourré, devant un tombeau ! Ils regagnèrent en hâte Pékin et, s'étant informés de l'endroit où ils avaient été convoqués, ils apprirent que c'était la sépulture d'une jeune dame de la noble famille Mu. C'était pour des morts qu'ils avaient joué la comédie toute une nuit...

Nous avons vu que, depuis quarante ans, nombre d'amateurs ont pris goût au théâtre, et se sont évertués à acquérir les finesses de l'art si compliqué de l'acteur chinois. Une fois par mois, ces amateurs donnent, dans leur club particulier, une représentation à l'effet d'étaler leur savoir et de faire constater les progrès réalisés. Il n'est pas rare, au surplus, qu'ils se produisent à des noces, à des funérailles ou à toutes autres cérémonies qui comportent nécessairement un divertissement d'ordre dramatique. Comme, souvent, la cotisation des mem-

bres ne s'élève qu'à trois ou quatre dollars par an, il n'est pas indispensable d'appartenir à une classe fort aisée pour faire partie de pareil club.

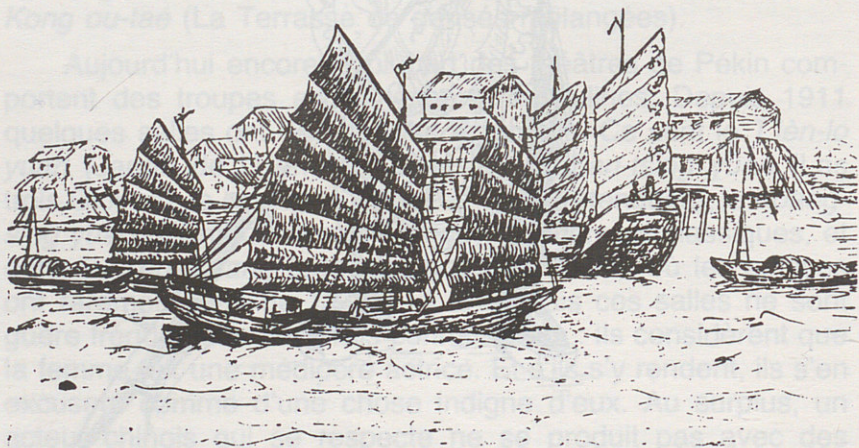
Parfois un amateur, exceptionnellement doué, passe de la scène privée au théâtre professionnel. On l'appelle alors *hsia hai* ou « coulé au fond de la mer », expression qui signifie que désormais il n'aura plus d'autre considération que celle du professionnel ; car, malgré tout, ce dernier continue encore à être socialement disqualifié pour une grande partie de l'élite. Aujourd'hui comme hier, ces acteurs forment une classe très fermée dont les membres se marient généralement entre eux, à cause de la déconsidération dont on les entoure. Il va de soi pourtant que, de plus en plus, ces préjugés tendent à disparaître, d'autant que maints grands acteurs d'aujourd'hui ont des revenus équivalents sinon supérieurs à ceux d'un vice-roi au temps de l'Empire...

Jusqu'à la Révolution de 1911, seules des troupes masculines étaient autorisées en Chine, hormis à Changhaï et dans les concessions européennes soustraites à la juridiction chinoise. Les premières troupes mixtes cependant n'ont été autorisées à Changhaï qu'à partir de 1912. Ce sont les compagnies du *Ming sinn che* (Le nouveau Monde de Chanteurs) et du *Kong ou-taé* (La Terrasse de danses mélangées).

Aujourd'hui encore la plupart des théâtres de Pékin comportent des troupes exclusivement masculines. Depuis 1911 quelques salles ont des troupes féminines. Ce sont le *T'ien-lo yuan* (Jardin de l'Harmonie céleste), le *San-tsing yuan* (Les trois Gloires), le *Koang-te leou* (Les Vertus étendues), le *Koang-sing yuan* (L'Enthousiasme étendu), étroitement classiques, et enfin le *Yen-si tang* (Les plus grandes Joies), où les actrices ont rarement plus de 13 ou 14 ans. Mais ces salles ne sont guère fréquentées des vrais connaisseurs : ils considèrent que la femme fait une médiocre actrice. Et s'ils s'y rendent, ils s'en excusent comme d'une chose indigne d'eux. Au surplus, un acteur chinois qui se respecte ne se produit pas avec des actrices. Aussi, un des théâtres les plus récemment construits à Pékin, le *T'ien ou-taé*, présente une troupe féminine pour les matinées et une troupe masculine pour la nuit.



Le fameux acteur Yang Hsia Lou en général.



Un montreur de singe ; Jonques sur le Yang-tse kiang.

Les théâtres pékinois à troupes masculines ont des noms qui ne sont guère moins poétiques que ceux que nous venons de citer d'après M. Soulié de Morant. On y trouve le *Tsi-siang yuan* (Le Jardin de l'heureuse fortune), le *Tan koé yuan* (Le Jardin des canneliers de cinabre), le *Tong-lo yuan* (Le Jardin des plaisirs réunis) et le *T'ien-lo yuan* (Le Jardin des joies célestes).

Une particularité des rares troupes mixtes qui continuent à interpréter les pièces véritablement chinoises, anciennes ou modernes, c'est qu'indifféremment les rôles féminins y sont confiés à des hommes ou à des femmes, tout comme les emplois masculins le sont à des femmes ou à des hommes ; ce qui a pour conséquence, suivant l'expression de M. Soulié de Morant, « un mélange de véritables voix féminines et de faussets, d'une part, et de fausses et vraies voix d'hommes, d'autre part, surprenant et désagréable ». Que dire encore, si ce n'est qu'il existait à Changhaï, il y a environ 45 ans, un théâtre avec troupe composée exclusivement d'actrices et que, pour les miaulements inaccoutumés qu'on y entendait, on appela *Mau-eul-si* ou le Théâtre des Chattes ?

Il va sans dire que si les rôles féminins ne sont pas joués par des comédiens de talent, ayant conservé l'apparence au moins de la jeunesse, les scènes sentimentales évitent difficilement le ridicule. Mais quand ces emplois sont donnés à des jeunes gens savamment entraînés à simuler les amoureuses, on demeure surpris de la vraisemblance du jeu de la bouche, des yeux, des mains, autant que de l'allure féminine et troublante de toute leur personne, les pieds forcés dans des mules d'enfant et les visages maquillés avec un art consommé.

Dans la généralité des emplois féminins, l'acteur se chausse la pointe des pieds de minuscules souliers en bois, à l'imitation du petit pied déformé de la femme chinoise. Il est forcé, dès lors, de se tenir, de marcher, de danser (et même de sauter s'il joue la guerrière), dans la position de la ballerine qui fait des pointes. S'attacher ces souliers est une besogne méticuleuse qu'il se réserve et ne confierait à personne.

Alors que l'actrice était proscrite de la scène et que la femme n'était pas même admise comme spectatrice, « la cour-

tisane savante», qu'il ne faut pas confondre avec «la femme qui sourit en public», était tolérée et même fêtée à l'égal de la courtisane grecque. Il est vrai que, comme cette dernière, en plus de la beauté, «la courtisane savante» devait donner des témoignages d'esprit et d'une culture artistique et littéraire fort étendue, qu'un diplôme consacrait.

Si toutefois elle jouissait de grandes libertés, elle perdait par contre ses droits civils et religieux ⁽¹⁾.

Les qualités d'interprétation chez l'acteur chinois sont généralement telles que, grâce à la vérité expressive et nullement outrée des émotions, grâce à l'éloquence enchanteresse du jeu scénique, le spectateur étranger peut suivre aisément un spectacle chinois, même s'il ne comprend pas un mot du dialogue. Le comédien chinois sélectionne et souligne, sans l'outrance de l'acteur japonais, les traits les plus marquants d'un caractère et arrive ainsi à un maximum d'intensité par un minimum de moyens.

L'habileté du Chinois à remplir des rôles féminins dépasse tout ce que nous pouvons nous imaginer en matière de travesti. L'usage en est déjà ancien et remonte à la dynastie mandchoue. Depuis le XIII^e siècle par décret-loi, les comédiennes étaient civilement déchues au même titre que les courtisanes.

(1) Dans un pays où la femme dépend, comme fillette, de son père, comme concubine légale, de son mari, ou, comme veuve, de son fils, il n'est guère étonnant qu'une profession offrant certains privilèges et une indépendance morale absolue, ne fût pas vue d'un bon œil dans les milieux qui se prétendaient respectables. Mais les représentantes les plus distinguées de cette profession n'en ont pas moins perpétué le rôle de l'actrice en Chine, soit comme comédiennes privées, isolées, charmant les hommes par leurs danses, leurs chants, leurs déclamations, leurs improvisations, soit comme auteurs dramatiques, soit enfin par la place que, grâce à son prestige, la courtisane vint à occuper sur scène où de tout temps elle fut représentée fréquemment.

La culture, chez la courtisane chinoise, ne devait en aucun cas le céder à sa beauté : artiste, lettrée, musicienne, elle devait savoir écrire tous les caractères du *Tao-té-king*, un des plus obscurs textes philosophiques de la langue chinoise : les doctrines de *Lao-tsé*. Après avoir passé enfin plusieurs mois dans le « Pavillon des Cent Fleurs », elle était considérée comme une femme libre et ne manquait pas d'en tirer vanité, véritable féministe de la première heure en Chine.

Beaucoup de princes et de hauts dignitaires, sous les empereurs Ming, avaient toutefois contracté l'habitude de s'attacher un grand nombre d'actrices; ce qui entraîna des mœurs plus ou moins dissolues dans leurs résidences ou palais. Aussi, au dix-huitième siècle, après que l'empereur K'ien-long, dont la mère avait été actrice, eut admis une comédienne au nombre de ses concubines, la femme fut bannie de la scène chinoise. A partir de ce moment, les rôles féminins passèrent à de jeunes hommes entraînés depuis l'âge tendre à imiter la voix, les manières, la démarche et jusqu'à la conformation physique de la femme. Inutile de dire que la morale n'y gagna pas toujours. Les succès de ces acteurs androgynes étaient généralement de courte durée. Ainsi que l'écrit M^{me} Claude Eylan dans « Comœdia », au sujet de l'art merveilleux de Mei Lan-fang, cet artiste est une exception, car « les jeunes gens qui remplissent les rôles de femmes ont la voix éraillée et le visage fripé à trente ans et doivent alors, soit abandonner la scène, soit accepter des rôles de clown ou de simples figurants » (1).

L'ordre règne en général dans les salles de théâtre en Chine. C'est la police qui est chargée de l'y maintenir, comme elle est chargée aussi de censurer les spectacles. Et elle s'y entend à merveille. Les pièces dont la production est interdite sont celles où l'étalage de l'immoralité est par trop flagrante. Il ne peut être question, pas plus en Chine qu'au Japon, de prohiber le nu, pareilles exhibitions ne devant avoir aucun attrait pour les peuples d'Extrême-Orient. En certains cas, la représentation d'un crime extraordinairement monstrueux, rendu d'une

(1) Parmi les acteurs modernes quelques noms sont à retenir. Le plus réputé parmi les artistes défunts est *T'an Sing-pei* qui joua les pères nobles ou *lao-cheng*, d'abord dans la troupe pékinoise « Sann-tsing » (Les trois Gloires), puis au Palais Impérial jusqu'au décès de l'Impératrice, en 1908, ensuite au « Sinn Ou-taé » de Changhaï jusqu'en 1913, date à laquelle il retourna à Pékin où il mourut en 1917, chargé de gloire.

Tcheng Tchang-keng qui fut directeur de la troupe « Sann-tsing » avant lui, et Soun Roa-tcheng qui fut son ami, ont connu également de beaux succès, de même que Yu Sann-cheng et Oang Koué-fang, surnommé *ta-téou* (grosse tête), tous deux dans l'emploi du père noble.

Parmi les vivants il faut citer avant tout Mei Lan-fang, le plus illustre de tous, dont il sera parlé plus loin, Oang Fong-tsing qui imita à la perfection « grosse tête » dont il devint le disciple, et Oang You-tchenn, un ami de T'an Sing-pei, qui abandonna la carrière militaire pour celle de comédien.

manière trop vériste, a été frappée d'interdiction, encore qu'à cet égard le théâtre chinois n'ait rien à envier aux spectacles les plus terrifiants du Grand Guignol, à Paris.

La publicité se fait, nous l'avons vu, par affiches ; mais il existe également des journaux qui consacrent des rubriques étendues aux théâtres et aux comédiens. Généralement ils sont d'accord avec la police pour ce qui est de la censure. A Pékin et dans la plupart des grandes villes il y a même plusieurs journaux exclusivement théâtraux ; la plupart se bornent à renseigner le public sur les pièces inscrites au programme, en les commentant et en les critiquant avec esprit et tact, et ne s'emploient qu'à établir la réputation des artistes méritants, faisant même à ce sujet un plébiscite annuel parmi les lecteurs ; il est d'autres publications qui consentent à vanter les mérites de jeunes femmes pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'art, donnant leur portrait et jusqu'à leur numéro de téléphone et leurs heures de réception.

La légende suivant laquelle une pièce chinoise dure environ une semaine doit être définitivement démentie. En réalité, à chaque représentation, on joue une douzaine de courtes pièces ou d'actes choisis dans des pièces connues de tous. Le fait d'isoler ainsi des actes sélectionnés pour mettre en valeur l'art d'un acteur, ne gêne pas l'auditeur chinois qui connaît la pièce entière ou tout au moins l'histoire dont elle est tirée, et qui ne s'y trompe pas, lui. L'acte où doit briller la grande vedette est généralement réservé pour la fin du spectacle.

Yang Siao-léou, surnommé le petit singe ou *Siao heou-dze*, est l'artiste le plus réputé dans l'emploi militaire (*ou-cheng*), alors que Yu Tchenn-ting, qui quitta son théâtre de Changhaï pour suivre Mei Lang-fang, a gagné un grand renom par son adresse au combat acrobatique et aussi par sa brutalité exceptionnelle.

Tchou Sou-yunn s'est fait connaître comme *siao-cheng* (jeune homme) et Lu Yue-tsiao comme comique ou vieille femme.

Parmi les artistes féminines, il convient de mentionner d'abord Léou Si-koé, âgée de trente ans, réputée la première dans les emplois de jeune princesse ou de courtisane, sur la scène du Tien-lo-yuan (Jardin de l'Harmonie céleste) à Pékin.

Parmi ses rivales on peut citer Tou Yunn-rong, vingt-sept ans, à la voix puissante, également une première, Tsinn Kang-tsoan qui tient des rôles de vieille (*lao-tann*), Li Fong-yunn qui s'est distinguée dans le même emploi, mais davantage comme escrimeuse habile, dans les rôles masculins *ou-cheng* ou militaires.

Reou Siunn-chann (ou Che San-tann) fut, semble-il, la première femme qui

C'est à ce moment que les garçons de salle viennent enlever les longues bandes de papier rouge à caractères noirs, suspendues aux balustrades du balcon et qu'ils les remplacent par d'autres annonçant le programme du lendemain.

Etant donné la durée de ces interminables spectacles, le manque de confort des salles chinoises anciennes se fait cruellement sentir pour l'Occidental habitué à mieux. Assis qu'il est sur des sièges sans dossier, les pieds posés sur des dalles de pierre, très froides en hiver, sans aucun chauffage ni aération, il lui faut de la curiosité à l'excès pour résister jusqu'au bout. Mais des salles plus modernes, à l'imitation de celles d'Europe, ont été bâties récemment. C'est ainsi qu'à Pékin, de même qu'à Changhaï, il existe ce qu'on appelle les « Arcades à Amusements » ou salles du « Nouveau Monde », présentant tout le confort moderne. Il en est de même, et à plus forte raison, du nouveau « Théâtre Lee » de Hong Kong, entièrement construit en béton, avec double galerie circulaire, le tout décoré dans l'esprit de l'art chinois ancien. C'est l'architecte L. Gain qui en est l'auteur, celui qui avait bâti précédemment le « Queen's Théâtre » destiné exclusivement au cinéma et décoré dans l'esprit européen.

Il va de soi que ces salles modernes ont toutes les installations de nos scènes occidentales, avec rampe et éclairage par projecteurs, alors que dans la majorité des théâtres de Pékin on use encore de la lumière du jour tant que celle-ci suffit, et le soir, de grandes lampes à arc éclairant à la fois l'auditoire et le plateau; la rampe et les projecteurs y sont totalement inconnus. S'il faut donner l'impression de la nuit, on a recours aux vieilles coutumes qui ont toujours servi et qui servent encore en Europe, à cette différence près que, chez

aborda la scène après la longue interdiction. Elle a plus de cinquante ans aujourd'hui et tient encore brillamment différents emplois; mais elle excelle en celui de la courtisane ou de la soubrette.

Parmi les plus jeunes, Sou Lann-fang, par la suavité de sa voix et la précision de son jeu, est une des plus solides promesses du théâtre chinois, dans les rôles d'ingénue ou de jeune amoureuse, alors que Tchang Y-tsinn, Tchao Tse-yuan et Siao Siang-choé jouent avec souplesse et vigueur les rôles de combattant masculin.

Pour plus amples détails, le lecteur consultera avec fruit l'ouvrage de M. Soulié de Morant.

nous, on éteint partiellement la rampe et qu'on fait la demi-obscurité. Ces procédés communs sont l'usage d'une chandelle, d'une lampe ou d'une lanterne, que le Chinois ne se donne même pas la peine d'allumer, la présence de l'objet devant suffire pour faire comprendre qu'il fait nuit. La flamme d'ailleurs n'ajouterait rien à l'illusion, dans l'uniforme clarté de la salle et du plateau.

Les heures de la nuit sont indiquées par le timbalier de l'orchestre, qui les sonne au cours de la représentation, aux moments où le jeu fait silence.

IV.

Pour la première fois en 1930, Mei Lan-fang (Prunier au parfum d'orchidée) quitta les scènes de l'Extrême-Orient afin de donner au public américain un aperçu de ce qu'est l'art théâtral de la Chine. Ces représentations furent, pour la majorité des spectateurs, une véritable révélation, mais aussi une démonstration qui les surprit plus qu'elle ne les charma.

C'est qu'on ne saurait goûter, sans une certaine initiation, un art aussi éloigné de nos conceptions théâtrales d'Occident ; par là-dessus, ce qu'en Europe et en Amérique on appelle un spectacle chinois n'a rien de commun avec l'art théâtral de la Chine.

On aurait tort de croire, en effet, que, dans les quelques pièces chinoises qui furent présentées en Angleterre, en France, en Allemagne ou en Amérique, il subsiste quelque chose de l'esprit dramatique chinois et que leur réalisation ait le moindre rapport avec une représentation telle qu'on peut en voir chaque jour à Pékin.

La première pièce dite chinoise qui fut jouée à Londres, il y a un siècle et demi, fit sensation ; elle n'avait pourtant de chinois que le nom. Ce fut David Garrick qui prit l'initiative. Directeur de « Drury Lane », il crut sage de priver son fidèle public de sa présence comme acteur, pendant un temps, afin d'aiguiser davantage les appétits et d'éveiller dans sa clientèle l'envie de le revoir. Il monta donc un spectacle chinois qui doit avoir été une sorte de *Chu Chin Chow* avant la lettre. Mais le spectacle n'était pas encore mis au point que les relations entre l'Angleterre et la France vinrent à s'envenimer : comme une poignée d'acteurs français faisaient partie de la troupe, il y eut du grabuge lors de la première : la salle fut à moitié démolie et le *Spectacle Chinois* disparut de l'affiche.

On vit également des essais de l'espèce en Allemagne et en France : pièces qui n'avaient de chinois que l'intention et

peut-être, très vaguement, une atmosphère d'Extrême-Orient due au pittoresque des costumes.

Même là où il fut fait directement emprunt à la littérature dramatique chinoise, comme dans *L'Orphelin de la Chine*, tragédie dont Voltaire emprunta le sujet à *L'Orphelin de la famille Tchao*, en l'affaiblissant, ou dans *Le Chagrin au Palais de Han*, dont une belle adaptation de M. Louis Laloy fut présentée avec beaucoup de goût, en 1911, au Théâtre des Arts, à Paris, ou comme *La Jaquette jaune* et *Le Cercle de Craie*, qui furent joués un peu partout en Europe et en Amérique, la réalisation demeura aussi distante d'une représentation originale qu'une comédie musicale américaine reste loin d'une œuvre wagnérienne : cela vient des libertés que les adaptateurs prennent avec le texte : on chercherait vainement, dans ces productions défigurées en vue d'embellissement, le moindre caractère propre à la source d'inspiration authentique.

Quant aux salles chinoises qu'on trouve dans certaines grandes villes — et il nous souvient d'en avoir visité une à Vancouver, il y a quelques années — elles ne donnent souvent que de lointains et affreux décalques de ce qu'est l'art théâtral à Pékin.

Il n'est donc pas étonnant que la critique et le public cultivé de New-York, curieux de spectacles neufs, aient pris un intérêt énorme à la visite de Mei Lan-fang.

Il faut regretter seulement qu'au premier contact un artiste aussi accompli ne puisse être apprécié par les Occidentaux que comme danseur ; le caractère inintelligible de la langue et des conventions scéniques, et davantage encore l'étrangeté de la voix et de l'élocution devaient empêcher la plupart des spectateurs américains de saisir combien Mei Lan-fang excelle dans toutes les formes de l'art scénique et musical.

Ce comédien, le plus fêté de la Chine, est un des plus grands noms du théâtre universel. Il compte près de quarante ans et a conservé sa fraîcheur exceptionnelle, sous l'apparence d'un jeune étudiant un peu gracile. Comme la généralité des acteurs chinois, Mei Lan-fang est issu d'une longue lignée de comédiens, par conséquent de la basse classe de la société



Scène de combat; combattant mis hors de combat; policier ancien et policier moderne.

Planche 11.

(Voir pages 61,92)



Mei Lan-fang, l'acteur le plus célèbre de la Chine.

chinoise. Très précoce, excellent musicien dès l'âge de sept ans, il débuta à douze ans dans le rôle de la courtisane, emploi où il devait acquérir une notoriété sans précédent et une fortune considérable.

A dix-neuf ans, il fut proclamé, *vox populi*, le roi des acteurs. Mais ce n'est que depuis une douzaine d'années qu'il connaît véritablement la très grande célébrité. Il est aujourd'hui «le premier du Jardin des Poiriers» et le chef du monastère de Ching-Chung, les plus hauts titres auxquels puisse aspirer un artiste de théâtre en Chine.

Maintes fois il avait été sollicité de donner des représentations en Amérique, mais jusqu'à ce jour il s'en était abstenu pour des raisons faciles à comprendre. D'abord, pour voyager au loin, il lui aurait fallu réduire considérablement sa troupe : aussi, pour ses représentations à New-York, n'amena-t-il que vingt-trois artistes sur les soixante-dix que comporte sa compagnie. Ensuite, cultivé comme il l'est et n'ignorant pas que son art est aux antipodes de tout ce qu'on connaît en Europe et en Amérique, il pouvait redouter de se soumettre au jugement d'auditeurs et de spectateurs incapables d'apprécier pleinement ses mérites. Or, il a horreur des difficultés et de l'obligation de lutter pour défendre son art.

C'est que Mei Lan-fang est au fond un timide, un paisible, très délicat et très réservé, raffiné en son art mais d'une extrême susceptibilité. Il n'a rien d'un intrigant, ni d'un combattif. Enfin, comme il est royalement payé dans son propre pays, rien ne devait l'attirer au-dehors, au risque de compromettre une réputation bien établie ; en cas d'insuccès à New-York, son étoile pouvait pâlir également à Pékin et dans les provinces où, lors de sa grande tournée, en 1927, en compagnie de ses soixante-dix artistes, il récolta plus d'honneurs qu'il n'en échoit au héros victorieux ou à l'empereur déifié.

Mei Lan-fang fait d'ailleurs ses réserves pour se produire, même à Pékin. M. A. E. Zucker, qui est des mieux avertis en la matière, relate, dans son excellent ouvrage sur le théâtre chinois, qu'en 1919 un groupe de banquiers américains de Pékin lui paya quatre mille dollars pour une demi-heure de repré-

sensation. On peut estimer à deux mille dollars par soirée le montant de ses engagements habituels sur des scènes privées; et, pour s'assurer un tarif fort élevé sur les scènes publiques, il ne consent jamais à jouer dans des salles qui ne peuvent pas contenir de mille à quinze cents spectateurs; cela n'est guère une exception à Pékin, où l'on atteint couramment le chiffre de deux mille personnes.

Ce prince de la scène habite un luxueux palais dont M^{me} Claude Eylan, dans ses intéressants articles sur Mei Lan-fang au journal « Comœdia », donne une description pittoresque. Le portrait qu'elle trace de l'artiste mérite qu'on le reproduise, étant le plus vivant que nous en connaissions : « Un jeune homme souriant, timide, vêtu de soie noire et bleu marine, avenant et correct, s'incline devant moi : C'est le maître de la maison. Trois ou quatre Chinois d'âge mûr entrent derrière lui et s'installent dans les profonds fauteuils; ils ont l'air d'être chez eux, tandis que Mei Lan-fang, après les politesses d'usage, s'assied sagement au bord d'une chaise, mains croisées sur ses genoux, en visiteur modeste. »

« Ses mains d'abord attirent mon regard; ce sont de vraies mains d'homme, soignées, pas très jolies, même assez fortes et emmanchées de poignets osseux; ce sont pourtant ces mêmes mains qui, sur la scène, paraissent si fines, féminines jusqu'au bout des ongles. Le visage n'est pas beau : peu de menton, un gros nez, piqué de tannes; d'immenses yeux proéminents, des cheveux raides taillés à l'européenne; ni poudre, ni fard, ni le moindre trait de crayon. L'ensemble est d'un jeune homme bien élevé, simple, modeste, aimable et intelligent. »

Suivre son jeu sur scène est plus étonnant encore. Laissons encore la parole à M^{me} Eylan : « Rien de plus pathétique, de plus attendrissant, et de plus gracieux que l'apparition de cette mince forme féminine, fragile et ployante, vêtue de soie blanche flottante et d'une courte tunique d'or pâle; de longues mèches de cheveux noirs et luisants encadrent le visage rond, d'une étonnante jeunesse, aux yeux immenses, lourds sous les paupières bleutées. »

« La belle prévenue s'agenouille devant ses juges. Pendant trois quarts d'heure, sans l'aide des gestes, puisque ses mains

sont entravées et ses genoux ployés, par le seul enchantement de sa voix chaude d'une pureté surnaturelle, d'ondulations, de frissons, de tressaillements dont il tire parti avec un art consommé, Mei Lan-fang, sans se lasser ni se fatiguer donne tour à tour l'impression réaliste du désespoir effondré, de la dignité révoltée, de la pudeur blessée. »

« Le cou délicat et gracile se penche ou s'érige, ainsi qu'une tige sans volonté, docile aux caprices d'un vent de fatalité ; les épaules plient, la taille a des retraits peureux, de moëlleux balancements, et les mains, les longues mains blanches de fard, lotus frémissants offerts au-dessus de la cangue d'or, sont de vrais bijoux d'expression. Je les suis des yeux, ces mains merveilleuses aux doigts souples où se concentre presque toute la mimique de l'Orient et qui chez Mei Lan-fang secondent si bien la voix qu'elles paraissent elles aussi avoir des accents. »

Le sinologue bien connu M. Louis Laloy ⁽¹⁾ n'est pas moins enthousiaste dans sa description de Mei Lan-fang en un rôle féminin : « Sous la coiffe fleurie et le manteau étincelant, cette jeune fille qui chante tristement, est-ce donc lui ? Sans doute, décomposant les traits du visage, j'y retrouve, étant prévenu, le contour du menton, l'éclat des yeux, l'enjouement du sourire. Mais d'où lui est venue cette voix cristalline qui vole de note en note, se pose, frémit, s'élançe et mollement retombe, avec des trilles et des battements ailés ? Et ces paroles, où subsiste un chant vague comme un souvenir, si nettes cependant que même un étranger comme moi ne perd pas une syllabe ? Sur-tout, cette ondulation de la taille flexible, jusqu'à la tête penchante qui bouge à peine, assez cependant pour trahir, comme l'oscillation lente de l'arbre sous la brise imperceptible, la palpitation intérieure ? »

Et encore : « Cette interprétation est celle d'un art classique, qui atteint la vérité en dépassant l'accidentel. Les accents et les gestes sont jetés sans retouche ni bavure, d'une décision souveraine et d'une sûreté infaillible, comme en un dessin de maître ou mieux encore en une de ces inscriptions chinoises où

(1) *Scènes de la vie chinoise*, par Louis Laloy : « Revue des Deux Mondes », 1^{er} janvier 1932.

le pinceau du calligraphe a laissé dans les pleins et les déliés, les élans et les retours, les courbes et les angles, la trace indélébile de l'émotion génératrice. C'est une grâce écrite, dont l'écrivain est un grand artiste.»

Le répertoire de Mei Lan-fang comporte quelque quatre cents pièces, et, sans cesse préoccupé de faire revivre les œuvres classiques dans leur forme ancestrale, il est en quelque sorte l'âme du mouvement théâtral en la Chine d'aujourd'hui.

Ayant étudié à fond tous les arts de son pays, Mei Lan-fang est arrivé à traduire, dans les pièces qu'il interprète, dans ses danses, dans son chant, maintes formes dramatiques, orchestrales et musicales qui menaçaient de disparaître. C'est en mettant ces formes artistiques ainsi ravivées, en concordance avec l'esprit théâtral chinois d'aujourd'hui, qu'il est devenu l'idole de ses compatriotes. Dans ce travail de rajeunissement des danses anciennes, mises d'accord avec une musique de conception moderne, réside le secret du charme de cet art, d'une partie de ce charme.

Ce qu'il y a d'exceptionnel chez Mei Lan-fang, c'est que, non content de révéler les pièces classiques d'autrefois en leur restituant une vie nouvelle, il innove sans cesse en combinant la vivacité histrionique de la *hua-tann*, rôle surtout important par le jeu, avec la virtuosité musicale du chant qui prévaut dans le rôle de la *ching-i*; cette conjugaison parfaite du jeu, du chant et des danses anciennes a donné naissance à un genre théâtral nouveau, connu sous le nom de *Kou-chuang*, ce qui signifie «costumes anciens».

Enfin, presque à son corps défendant, il se résolut à franchir les océans.

Le critique dramatique américain bien connu, Stark Young, qui le vit jouer à New-York, lui consacre une belle étude dans «Theatre Arts Monthly» où il dit, entre autres choses : «Si étrangère que la musique puisse nous paraître, la voix est incontestablement d'une souplesse, d'un éclat et d'un timbre extraordinaires. Son contrôle musculaire, basé sur la danse et l'acrobatie, est remarquable; son masque est mobile, correct

et discipliné, en vue de cette retenue passive et précieuse, qu'on peut observer dans la bonne sculpture chinoise ; ses yeux sont un peu plus ouverts que chez la plupart des Chinois et très expressifs ; ses fameuses mains sont fines et assouplies à l'extrême, conformément aux usages conventionnels et compliqués de son art. Il est de taille moyenne ; le visage est ovale ; les reins, autour desquels pivote l'ensemble de ses gestes et de ses mouvements, sont souples, bien pris et strictement disciplinés. Sa réaction nerveuse répond si manifestement à l'action qui se déroule autour de lui sur le plateau et est si étonnamment sensible aux impressions du public, qu'elle devient une des principales sources du magnétisme qu'il dégage et pourrait, s'il jouait trop longtemps devant des auditoires étrangers, devenir une source de dangers pour la pureté et la santé de son art. »

Sans vouloir s'attarder autrement à des comparaisons oiseuses avec le théâtre d'Occident, Stark Young remarque que ce qu'il y a d'important dans cet art chinois, c'est qu'il est pur, et complet en soi. N'allez pas déduire de là qu'il ne dépend guère de la réalité. « Ce théâtre chinois, comme tout autre, fonde sur une certaine ressemblance avec la nature ; il est fidèle à la vie telle qu'elle se manifeste chez les hommes, fidèle au monde que nous pouvons observer ou dont nous rêvons. Ses conventions mêmes sont, dans l'ensemble, des stylisations de conditions positives de lieu et d'action. »

Voilà une constatation à enregistrer avec soin. « La pureté de cet art chinois, continue Stark Young, réside en ce fait que tous ses éléments — action, expression faciale, voix, mouvement, parole, intrigue, localisation et ainsi de suite — sont à tel point subordonnés à une conception artistique déterminée, que l'œuvre qui en résulte est complète en soi, devient une réalisation idéale, une œuvre d'art qu'en aucun cas on ne peut confondre avec la réalité anecdotique. Quand on dit que cet art chinois ne renferme pas nécessairement toute l'expérience humaine, mais que, comme art théâtral, il est pourtant complet en soi, on veut faire entendre qu'il puise dans tous les éléments de cet art qui sont le jeu, le langage, le chant, la musique, la danse dans le sens le plus étendu du mot, le décor visuel et

même l'auditoire ; car l'acteur chinois comprend l'auditoire dans sa notion de la technique, ni plus ni moins que tous les autres éléments. En outre, ce théâtre a derrière soi une tradition précise et profondément sentie, une discipline sévère, et un public exigeant ; il en résulte que tout ce qu'on y réalise, bon ou mauvais, peut être considéré comme définitif, intentionnel et ouvert à la critique. D'autre part, ce théâtre prête le flanc à la sophistication, attendu qu'un auditoire familiarisé déjà avec l'histoire et avec les personnages, un auditoire n'ayant pas à se soucier d'un réalisme purement accidentel, n'a plus à s'occuper que de la performance même, de sa qualité et de son progrès. Le théâtre de Mei Lan-fang est donc pour nous une véritable école de principes à prendre en considération. »

Un des grands mérites de Mei Lan-fang est son patient effort pour relever la situation du théâtre chinois et celle des acteurs. « La vieille Impératrice douairière, faisant preuve d'un mauvais goût coutumier, écrit M. Zucker, avait mis à la mode, à Pékin, une musique de style mongol, convenant à des théâtres de plein air, dans les plaines balayées par le vent, mais qui devient absolument assourdissante dans un théâtre couvert. Mei Lan-fang retourne, lui, à la musique chinoise traditionnelle, où les notes douces de la flûte prévalent. Au lieu de ressasser sempiternellement de vieux thèmes dramatiques usés, Mei Lan-fang a porté sur le plateau de nombreuses pièces nouvelles, tirées de la fameuse histoire romantique *Le Rêve du Pavillon rouge*, ainsi que beaucoup d'autres, écrites spécialement pour lui. Il a entrelacé ces pièces, où on retrouve une fantaisie comparable à celle du *Songe d'une Nuit d'Été*, de danses gracieuses et c'est là, de sa part, une heureuse innovation. »

« Des costumes nouveaux, historiquement corrects souvent, apparaissent dans ces pièces, rehaussant ainsi la scène chinoise qui sans cela pourrait paraître terne. »

« Contrairement à la coutume chinoise de présenter uniquement les actes préférés de pièces bien connues, Mei Lan-fang donne les pièces, même les plus anciennes, dans leur entièreté. Lorsqu'il joue au Japon ou au Théâtre Européen de Pékin, il débarrasse le plateau de l'orchestre pauvrement vêtu qui s'y tient de droit. Mais il ne peut le faire dans les théâtres

indigènes où la forte tradition insiste sur la présence des musiciens en scène, ceci, ainsi pensent les étrangers, au détriment de l'illusion. »

Quoique respectueux des usages admis, Mei Lan-fang ne boude pas à l'introduction du décor meublant, selon la conception occidentale. C'est ainsi que pour certaines pièces de son répertoire, la mise en scène est beaucoup moins sommaire qu'elle ne l'est habituellement sur la plupart des scènes occupées par des troupes restées fidèles aux conventions scéniques strictement traditionnelles. Dans la pièce *Le Général bandit*, où Mei Lan-fang joue d'une manière particulièrement séduisante le rôle de la jeune « Judith » chinoise qui tue le brigand endormi, la scène est décorée et meublée avec un souci inaccoutumé de la vraisemblance.

Si les connaisseurs les plus regardants acceptent, sans s'insurger, les innovations introduites par Mei Lan-fang dans le théâtre chinois, c'est qu'il le fait avec un tact infini et que jamais il ne se libère bénévolement de la tradition; c'est qu'ils ne peuvent s'empêcher d'admirer sans réserve la beauté de son jeu et l'excellence de son éloquence.

Gestes, attitudes, débit, expression physiologique et même la voix en *falsetto*, tout cela est assez loin de la réalité, mais tout l'est au même degré, ce qui revient à dire qu'une parfaite unité de style préside aux performances de cet interprète idéal des rôles de la jeune courtisane ou de l'ingénue.

Nul n'a incarné avec plus de féminité la jeune femme, sans qu'on puisse dire pourtant qu'il ait jamais cherché à *imiter* celle-ci. Ainsi que le dit fort bien Stark Young, « il cherche à découvrir et à recréer certaines qualités essentielles dans le mouvement, le rythme émotif, la grâce, la force de volonté, la séduction, la vivacité ou la tendresse; et servi par ces qualités rares, il s'efforce de composer une figure riche de tous les attributs féminins, de toute la persuasion féminine, une figure qui prend naissance sous la forme d'une danse essentiellement poétique. »

Il importe de rappeler que le théâtre chinois vit en grande partie de convention. Le talent d'un artiste dramatique se recon-

naît à sa faculté plus ou moins grande de créer une expression totalement différente de sa personnalité réelle.

Mei Lan-fang excelle en cet art de la stylisation. Ses mouvements de tête, les balancements de ses manches, sa manière de brandir le fouet, tous ses gestes sont empreints d'un indicible charme.

La même séduction caractérise ses danses dont les plus connues et les plus typiques sont « Les anges répandent des fleurs », « Adieux du Roi à sa favorite », « Le voyage de Chang-Ou dans la lune », « La Déesse Shang Yuan » et « L'anniversaire de Ma-Kou ».

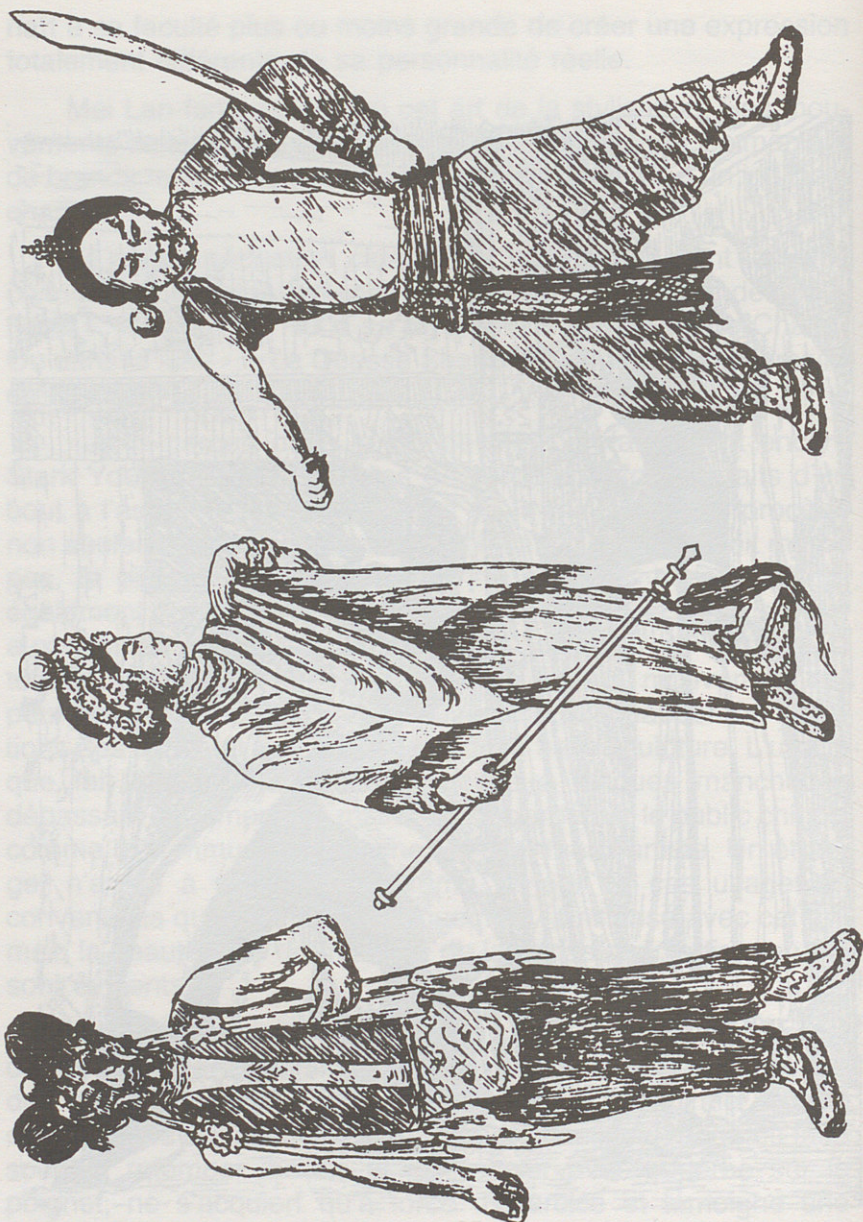
« Je remarque dans le jeu de Mei Lan-fang, écrit encore Stark Young, que les rythmes de son corps sont parfaits d'un bout à l'autre. Si un geste est fait de la main droite, il procède non seulement de l'épaule droite (indication qu'on ne voit même pas, la plupart du temps, chez nos acteurs), mais il affecte également l'épaule gauche, en sorte que tout le torse se plie aux rythmes résultant logiquement de l'action. Tout le temps la tête, subtilement animée, se meut sur le cou, mouvement qui peut nous échapper, comme peuvent nous échapper les vibrations des lignes et des plans dans de la belle sculpture. L'usage que fait Mei Lan-fang des manches à longues manchettes dépassant largement les mains, est regardé par le public chinois comme le summum de l'art chez le talentueux artiste. Un étranger n'arrive à apprécier l'extrême variété de ces usages et conventions qu'après s'être longuement familiarisé avec cet art, mais la beauté et le dramatisme de la danse que l'artiste en tire sont évidents. »

Il est de fait que l'art de balancer ces manches démesurées, de les faire planer comme des ailes tendues ou fasier comme des voiles dégonflées, de les faire s'élever en spirale comme des flammes ou follement tournoyer en moulinets, pour les faire soudain retomber inertes et les relever avec superbe sur le poignet, ne s'acquiert qu'à force d'exercice et témoigne une dextérité et un raffinement exceptionnels.

Tous ces gestes, en lesquels excelle Mei Lan-fang, portent des noms qui leur ont été donnés au cours des dynasties suc-



Mei Lan-fang dans le rôle de la jeune femme Fei Chen-
tuant le Général-Tigre.



1° acteur grimé en panthère; 2° acteur en Esprit Céleste; 3° acteur en soldat.

Planche 14.

(Voir pages 92, 99, 156)

cessives. Citons pour exemple et afin de donner une idée de leur caractère propre : « Nuage lumineux », « Suivant le vent », « Ombre solitaire », « Le Cygne effrayé ». Et il en est cent autres.

A côté de ces qualités de féminité, auxquelles il n'est pas possible de demeurer indifférent, il y a aussi, chez Mei Lan-fang, des qualités acrobatiques qui étonnent de la part d'un être aussi fluët. Lorsque certaines de ses pièces lui donnent l'occasion de montrer son adresse dans les combats, on reste émerveillé de tant de souplesse, tant de ressort, tant d'endurance. Le rôle de vierge guerrière qu'il joue dans une pièce intitulée *Mu lan*, se prête tout particulièrement à mettre en relief ses qualités de douceur d'abord et ses prouesses de combattant ensuite. Se tenant strictement dans les limites d'une série de conventions, acceptées naguère et devenues classiques, Mei Lan-fang arrive à s'exprimer intégralement, sans jamais faire sentir que ce classicisme, librement admis, pourrait lui devenir une entrave.

Nous tenons à faire remarquer néanmoins que Mei Lan-fang introduit parfois des innovations assez audacieuses de la part d'un régisseur chinois, fidèle dans l'ensemble au répertoire et aux conventions classiques. Mais c'est surtout dans le luxe des costumes, l'orgie des couleurs, que son audace éclate et que sa forte personnalité se manifeste, servie par un goût très raffiné.

Dans sa visite à Mei Lan-fang, M^{me} Claude Eylan décrit ces costumes : « Des serviteurs étalèrent devant mes yeux une profusion de robes, de manteaux, de coiffures d'une richesse clinquante inouïe. Les meubles furent bientôt couverts de bijoux d'or ou de cuivre, de diamants, de strass, de verre, de papier d'or, de perles fausses ou véritables ; il y avait à côté de bijoux de toute beauté, d'horribles dentelles raides rappelant les garnitures de papiers d'argent des boîtes de bonbons bon marché. Les robes somptueuses, dont la couleur, la forme et les ornements peints ou brodés et représentant l'un des « douze ornements » varient d'après les lois immuables selon les personnages, m'éblouissent ; je palpe des soies lourdes, des ors brodés d'argent ; je m'extasie devant des bleus incroyables, des rouges débordants, vivants, des violets lumineux ; les dragons, les

grandes monades, les soleils dans les nuages, les lunes où veillent le lièvre, les faisans ; les fleurs aquatiques en relief brodé sur les riches étoffes unies, garnissent les splendides défroques.»

Qu'ajouter encore, après cet étalage opulent ? Que Mei Lan-fang se sert de plus de quatre cents costumes aussi merveilleux les uns que les autres ? Que la valeur de ceux qu'il portait à ses seules représentations de New-York dépassait les cent mille dollars ?...

V.

Ce que l'étranger accepte le plus difficilement, dans le théâtre exotique, ce sont les conventions scéniques, parfois si différentes de celles auxquelles lui-même est habitué depuis son enfance. Il en est ainsi partout où l'art théâtral échappe encore à la manie de tout uniformiser, qui s'est emparée des hommes d'aujourd'hui. Manie regrettable : elle supprimera rapidement ce qu'il reste encore de pittoresque et d'exotisme, au point de rendre la terre entière à tel point banale qu'on ne prendra plus de plaisir à se déplacer, autrement que pour éprouver la griserie de la vitesse — laquelle finira par s'éteindre également.

Nous avons signalé les rapports existant entre le théâtre chinois et le théâtre anglais de l'époque élisabéthaine. Non seulement les dispositions intérieures des salles qu'on voit aujourd'hui encore à Pékin et de celle que bâtit James Burbage à Londres, en 1576, sont à peu près identiques, mais le même esprit d'économie dans le décor qui prévaut encore en Chine, présidait aux spectacles du temps de Shakespeare; le même laisser-aller qu'à Pékin régnait dans la salle où les auditeurs d'*Hamlet* et du *Songe d'une Nuit d'Été* buvaient de la bière, mangeaient des gâteaux, fumaient et papotaient, le tout au profit des colporteurs qui étaient admis à exercer leur négoce dans la salle.

Les rapports avec le théâtre classique sont moins flagrants; ils se manifestent dans le jeu et dans l'esprit du jeu, plutôt que dans les dispositions architecturales et décoratives de la scène. Ce qui nous frappe, en effet, ce sont des traits communs dans la réalisation ainsi que l'importance qu'y prennent certains éléments lyriques et dramatiques, à savoir la musique et la danse, servant à accentuer l'action, et la ballade chantée, utilisée lorsque l'émotion s'élève au point de n'arriver plus à s'exprimer que dans un langage d'un lyrisme exalté.

Tout comme, en Grèce, les passages lyriques d'une tragédie d'Eschyle semblent avoir été chantés, alors que le dialogue iambique était simplement récité, pareillement, en Chine, les moments particulièrement émouvants sont chantés avec accompagnement musical.

D'autre part, le caractère solennel des manifestations théâtrales grecques se retrouve, ou se retrouvait récemment encore, dans certaines représentations dramatiques chinoises. De même que le théâtre grec était appelé à rehausser certains festivals spirituels et s'adressait, dès lors, aux masses populaires, le théâtre chinois a toujours connu, et connaît encore, le même esprit de solennité religieuse. C'est ainsi qu'au Nouvel-an on joue régulièrement une pièce traitant de la conquête des démons par les dieux, qu'au cinquième jour de l'An on donne une pièce en l'honneur du dieu de la fortune, qu'au cinquième jour du cinquième mois la pièce qui s'impose exalte le triomphe sur les cinq poisons dangereux, et qu'au septième jour du septième mois on est certain de trouver au programme la fameuse pièce de la rencontre des amants stellaires, séparés par la voie lactée. Or, tout le mercantilisme européen qui sévit en Chine n'est pas arrivé jusqu'ici à supprimer ces manifestations théâtrales d'esprit religieux et de caractère largement populaire.

Si l'on peut penser à l'art grec en considérant le théâtre chinois, rien toutefois, dans la forme dramatique, n'y rappelle le théâtre classique. Les trois unités y sont aussi peu en honneur que chez Shakespeare, et cela s'explique fort bien : l'absence de tout décor planté permet les déplacements les plus inattendus, dans l'espace et dans le temps, sans exiger aucun changement important sur le plateau; la prescription des trois unités tomberait donc à faux.

Si, pour la disposition de la scène, le théâtre chinois en est encore au type en usage au temps de Shakespeare, pour la mise en scène il en est encore à la manière pratiquée avant Adam de la Halle. La scène-tableau, telle que la connaît l'Europe actuelle, n'existe pas en Chine : on s'en tient encore à la scène-tréteau que nous avons connue autrefois et à laquelle retournent aujourd'hui quelques producteurs d'avant-garde.

Dans ces conditions, c'est l'acteur et non le metteur en scène qui est en charge du plateau.

Les conventions théâtrales y sont des plus sommaires. Encore faut-il en posséder la clef si l'on veut pouvoir suivre les péripéties du jeu. Ainsi que nous l'avons noté déjà, les accessoires sont réduits à un minimum et remplacés par un simple geste ou par un mouvement, plus ou moins intelligibles pour l'Occidental; la pantomime tient lieu des décors plantés et du mobilier de scène; le monologue descriptif situe l'action, précise le cadre, crée l'ambiance.

La plupart des pièces sont demeurées médiévales dans la même mesure que le sont les conditions scéniques. De fait, il y subsiste quelque chose d'enfantin et d'imprécis. A moins d'être versé dans la littérature légendaire ou d'avoir lu les fameux romans que chaque Chinois connaît, beaucoup de pièces, dont fréquemment on ne joue qu'un acte, demeurent impénétrables pour l'Occidental.

Aussi, se conformant en ceci aux habitudes des classes lettrées, beaucoup d'étrangers se contentent d'aller voir et entendre telle vedette en son rôle le plus avantageux, numéro dont on corse généralement la dernière partie du programme. En ce cas, à la manière des Célestes, ils envoient, dès avant l'ouverture de la séance, leur serviteur pour retenir une bonne place.

Les conventions scéniques du théâtre chinois sont aux antipodes des nôtres actuelles. C'est pourquoi beaucoup d'étrangers, faute de se donner quelque peine pour les comprendre, éprouvent tant de difficultés à goûter un art qui leur semble hermétique non seulement à cause de la langue mais à cause de son expression spectaculaire propre.

N'oublent-ils pas que nos conventions, moins schématiques peut-être, n'en sont pas moins enfantines, si on veut bien les examiner sans parti-pris ? Nos chambres à trois murs où le regard du spectateur plonge comme celui d'un indiscret qui regarderait par le trou de la serrure; l'obscurité, suggérée par l'emploi d'une lampe allumée alors qu'on y voit suffisamment clair; l'acteur tué qui revient pour se faire applaudir; les portes

de toile qui résistent à la poussée des brigands les plus décidés; le murmure étouffé du confident, audible jusqu'au paradis alors que son voisin de scène est supposé ne rien entendre, et beaucoup d'autres conventions analogues, ne sont guère moins ridicules que celles des scènes chinoises, dont plusieurs étaient d'ailleurs en usage, chez nous, autrefois.

Pour le bon entendement d'un spectacle chinois, il importe de savoir que les déplacements lointains s'indiquent par un stratagème très simple : l'acteur traverse la scène une ou deux fois, ou bien il sort par la porte de droite qui donne accès au foyer, et revient par celle de gauche, suivant l'usage admis. Jamais un acteur ne doit sortir par la porte de gauche, sauf quand il veut indiquer qu'il quitte la chambre sans toutefois sortir de la maison.

Si l'acteur gravit une colline ou un escalier, il s'avance avec lenteur, tout en levant le pied plus qu'il ne faut. Il procède de même pour indiquer qu'il franchit un seuil, alors que pour faire comprendre qu'il domine l'entourage et se trouve sur une montagne, il monte sur une chaise ou sur une table, tout simplement. Un cavalier est porteur d'une cravache; pour sauter en selle ou pour descendre de son cheval, il fait de la jambe un mouvement en rond auquel on ne saurait se méprendre; tout en simulant ainsi l'action, il prend la cravache qu'on lui tend ou il la rend au serviteur chargé de reconduire la monture imaginaire, un cheval qu'on devine très remuant, mais sans qu'il soit insisté toutefois sur aucun détail qui pourrait aboutir à une suggestion trop réaliste.

Dans son instructif volume sur *Le Théâtre dans la Vie*, l'écrivain dramatique et producteur théâtral Nicolas Evreinoff écrit à ce sujet : « Pendant que le théâtre d'Art de Moscou copiait la vie dans tous ses détails avec un zèle digne d'un meilleur emploi, le comédien chinois, simple d'esprit, représentait, sur la scène d'une ville de Mandchourie, les chevaux d'un mandarin riche, de la façon suivante : rien (pas même de cheval en carton-pâte, rien sur les primitifs tréteaux de son pauvre théâtre). Malgré cela, par gestes et mouvements, il montra qu'il se promenait, accompagné de huit coursiers. De plus, attentifs à sa magnifique mimique, à ses sourires, à ses grimaces, les

spectateurs comprenaient que tel cheval était d'une beauté rare, que l'autre n'était pas mauvais, mais avait l'habitude de mordre, et que le troisième était vicieux et ruait. Il fit comprendre aux spectateurs que le quatrième cheval était malade (il ne savait pas au juste ce qu'il pouvait avoir). Trois autres étaient encore de très jeunes bêtes, gaies, la tête chaude. Le dernier cheval était vieux, c'est vrai, mais il l'aimait plus que les autres. Il se mit à les seller l'un après l'autre, et lui-même monta sur son favori, le dernier. Puis il les attacha tous à la grille de la riche maison de son maître, et disparut un moment pour aller dire à celui-ci et à ses invités qu'ils pouvaient se rendre à la promenade. Je voudrais que vous eussiez entendu l'unanime haon qui secoua, d'enthousiasme, le théâtre, quand huit comédiens apparurent sur la scène, pour enfourcher ces coursiers imaginaires et partir au galop ! »

Si le voyageur se trouve sur une barque, un figurant se tient à ses côtés muni d'une gaffe; ou bien il est armé de rames et imite le mouvement du rameur. Pour monter à bord il fait une longue enjambée en se tenant à la rame qu'on lui tend. Parfois un ou plusieurs accessoiristes évoquent l'eau — une rivière ou la mer — en tendant une pièce d'étoffe sur laquelle sont peints des vagues ou même des poissons largement stylisés.

Bien plus d'ailleurs que l'emploi de ces appareils ou décors, l'art raffiné du geste chez l'acteur, même en l'absence de tout accessoire, laisse deviner l'effort du rameur : la résistance que l'eau oppose à l'aviron et le balancement de l'esquif ne doivent échapper au regard du spectateur, même s'il ignore tout des conventions scéniques.

Le voyageur qui part en palanquin lève le pied et incline la tête puis s'avance entouré de quatre serviteurs ployés sous la charge. Pour s'arrêter et permettre à leur maître de descendre, ils se baissent, ayant l'air d'être soulagés de leur fardeau. La dame en voiture s'avance précédée de sa servante et elles portent entre elles deux carrés d'étoffe sur lesquels sont peintes deux roues. Si la dame veut descendre, elle en imite le mouvement et la servante enroule et emporte les accessoires devenus sans emploi.

L'usage du rideau étant excessivement rare en Chine, toute indication de lieu s'effectue sous les regards du spectateur. Il est vrai que, dans l'ancien théâtre, un petit poème, récité au début de la pièce, donnait les indications nécessaires et la description, très précise parfois, de l'endroit où devait se dérouler le sujet, de la même manière que cela se pratiquait dans le Nô japonais.

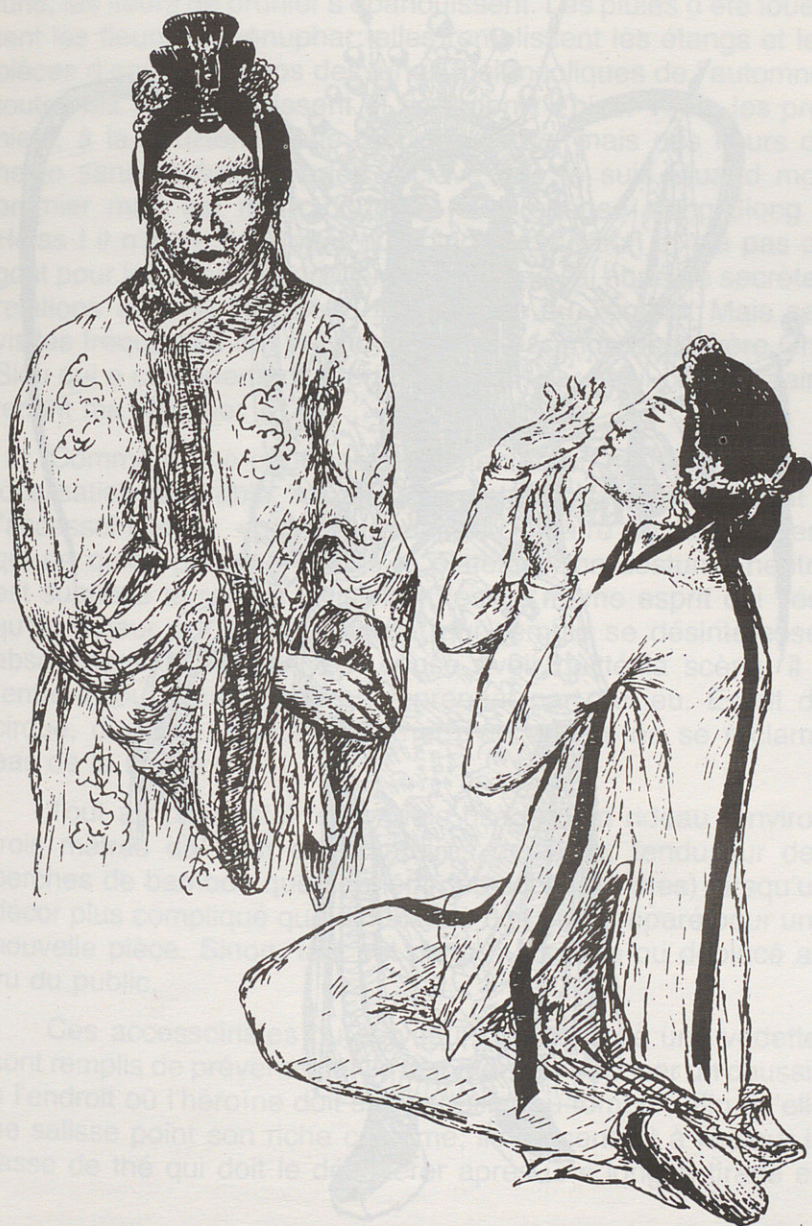
Le premier personnage qui entre en scène débite ainsi, sur le ton du récitatif, un court monologue annonciateur, ayant pour objet de préciser le lieu où se passe l'action, les circonstances particulières et parfois son propre état civil. Le Docteur C. K. Sié, dans *Est-Ouest*, en donne un exemple typique, tiré de la pièce *La Tunique confrontée (Ho-Han-Chan)*. Tchang-I parle :

« Mon nom de famille est Tchang, mon surnom I, mon titre honorifique Wen-Sieou. Quant à mon pays natal, je suis originaire de Nan-King. Ma famille se compose de quatre personnes : de moi, de ma femme Tchao-Chi, de mon fils Tchang-Hiao-Eyeou, et de ma jeune bru Li-Yu-Ngo. Dans le passage des Tiges de bambou, où je demeure, près de la rue de Ma-Hing, j'ai ouvert une boutique de prêt sur gages, à l'enseigne du Lion d'Or. C'est à cause de cela que tout le monde m'appelle Tchang le Youen-Waï (titre honorifique des négociants et des propriétaires du Lion d'Or). Comme à cette époque où l'hiver commence, la neige tombe à gros flocons, s'amoncelle et recouvre partout le sol, mon fils est dans une chambre de l'étage supérieur, qui regarde par la fenêtre. Il vient d'apprêter une table et veut absolument que nous allions, moi et ma femme, jouer avec lui du spectacle de la neige et prendre quelques tasses de vin. »

Au cours de l'action également, un personnage décrit ainsi les conditions en lesquelles il se trouve. Un cavalier dira : « Mon cheval galope et m'emporte par monts et par vaux. Le vent me fouette le visage et fait claquer mon manteau... »

Dans *La Colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur*, Tsiao, la femme adultère de Yang, est assise dans sa maison et décrit ainsi son état :

« Mon cœur est rempli de sentiments que je ne puis exprimer. (Poème) Quand vient le printemps, à la troisième



Acteur dans le rôle de Yu Ying et dans celui de Tou-E plaidant sa cause.

Planche 15.

(Voir pages 70, 189)



Général à cheval.

lune, les fleurs de prunier s'épanouissent. Les pluies d'été fouettent les fleurs de nénuphar; elles remplissent les étangs et les pièces d'eau. Au temps des lunes mélancoliques de l'automne, toutes les fleurs jaunissent et se fanent. L'hiver venu, les pruniers, à la douzième lune, ont des fleurs, mais des fleurs de neige sans parfum. (Parlé) Esclave que je suis, quand mon premier mari est mort, pourquoi ai-je épousé Yang-Siong ? Hélas ! il n'aime que jouer du poing et du bâton et n'a pas de goût pour les joies de l'oreiller. Et voici que j'ai noué de secrètes relations avec le Révérend Raé, prêtre du Temple. Mais ses visites fréquentes ont été remarquées par mon beau-frère Che Siou qui a certainement averti mon mari, car celui-ci veut maintenant me répudier ⁽¹⁾...»

Comme on ne peut pas se contenter, en général, de cette localisation préalable, les changements de décor incombent à l'accessoiriste, le « property man » du théâtre shakespearien, qui ne quitte presque jamais le plateau. Son costume neutre est supposé le rendre invisible. C'est le même esprit qui veut qu'un acteur qui s'immobilise et qui semble se désintéresser absolument de l'action, est censé avoir quitté la scène; il y rentrera tout simplement en reprenant part au jeu. Esprit du cirque, dira-t-on. Principe éternel d'un art qui ne se réclame pas de la réalité.

Tout au plus est-il fait parfois usage d'un rideau (environ trois mètres de haut et six mètres de large, tendu sur des perches de bambou que tiennent des accessoiristes) lorsqu'un décor plus compliqué que d'habitude doit être préparé pour une nouvelle pièce. Sinon, tout est porté sur scène ou déplacé au vu du public.

Ces accessoiristes ou serviteurs, attachés à une vedette, sont remplis de prévenance. Ils se hâtent de déposer un coussin à l'endroit où l'héroïne doit s'agenouiller ou tomber, afin qu'elle ne salisse point son riche costume; ils présentent à l'acteur la tasse de thé qui doit le désaltérer après une longue tirade en

⁽¹⁾ Emprunté à la traduction que donne de cette pièce M. Soulié de Morant dans *Théâtre et Musique modernes en Chine*.

fausset; ils enlèvent aux combattants leur manteau de dessus avant qu'ils engagent la bataille.

S'il faut suggérer une forteresse ou une porte de ville d'où un général ou un autre personnage important domine les environs, deux accessoiristes tiennent un bout d'étoffe grise, à lignes peintes à l'imitation de pierres. Derrière ce mur schématique, le personnage en question prend place sur une chaise, de sorte que son buste, ou seulement la tête, dépasse. Et le public en conclut qu'il explore les environs ou passe en revue ses troupes. Si deux personnages ne peuvent pas se voir, un bout de rideau tendu sur des perches est interposé.

Il va de soi que l'emploi des accessoires dépend aussi de la munificence des seigneurs qui subventionnent certaines scènes. C'est ainsi que le théâtre de l'ancienne Impératrice-Régente (qui écrivit elle-même des pièces) semble avoir eu des décors et des accessoires plus compliqués que n'en possèdent la généralité des scènes de Pékin ou autres grandes villes et, à plus forte raison, les scènes villageoises.

Pierre Loti, dans *Les Derniers jours de Pékin*, a raconté son émerveillement à la vue des trésors accumulés dans la Ville Jaune ou Impériale dont, comme aide de camp de l'amiral Pottier, il occupa, en 1900, le Palais du Nord. Quelques décors et accessoires du théâtre de l'Impératrice-Régente le frappèrent aussi :

« Et j'arrive à temps, écrit-il, pour voir avant leur destruction par la flamme, les singulières trouvailles qu'on y a faites ce matin : les décors, les emblèmes et les accessoires du théâtre impérial. Toutes choses légères, encombrantes, destinées sans doute à ne servir qu'un ou deux soirs, et ensuite oubliées depuis un temps indéterminé dans une salle jamais ouverte, qu'il s'agit maintenant de vider, d'assainir pour y loger nos blessés et nos malades. Ce théâtre évidemment devait jouer surtout des féeries mythologiques, se passant aux enfers, ou chez les dieux, dans les nuages : ce qu'il y a là de monstres, de chimères, de bêtes, de diables, en carton ou en papier, montés sur des carcasses de bambou ou de baleine, le tout fabriqué avec un supérieur génie de l'horrible, avec une imagination qui recule les limites extrêmes du cauchemar !... »

Il ne nous est pas possible de déterminer avec exactitude la destination de ces objets; il se peut qu'ils aient servi pour des parades, dans les jardins plutôt que comme accessoires sur la scène impériale.

Les jeunes villageois, venus en mai 1901 de Laï-hou-chien et d'Y-Tchéou, pour se joindre au cortège organisé à l'occasion de la fête donnée par les Français aux états-majors des alliés, à Pékin, traînaient avec eux d'énormes dragons héraldiques, «bêtes rouges et bêtes vertes, longues de vingt mètres», que Loti avait vues déjà aux fêtes données, en son honneur, dans les susdites localités. Ces monstres cornus, aux gueules béantes, aux horribles yeux louches, aux griffes terrifiantes, faits d'étoffe légère tendue sur des cercles et supportés en l'air au bout de bâtons, nous font songer, en effet, aux bêtes décrites par Loti lors de la destruction des prétendus décors du théâtre impérial.

«Voici pêle-mêle, note-t-il, au milieu d'une cour, les bêtes d'apocalypse, les éléphants grands comme nature, qui ont des écailles et des cornes, et qui ne pèsent pour ainsi dire pas, qu'un seul homme promène et fait courir. Et ils les brisent à coups de botte, nos chasseurs d'Afrique; ils sautent dessus, ils sautent dedans, passent au travers, les réduisent à rien, puis finalement, allument la gaie flambée, qui les consume en un clin d'œil.»

Non seulement les accessoires du décor sont conventionnels, mais aussi les attitudes, les gestes, les costumes des acteurs, et jusqu'aux couleurs du maquillage et des étoffes.

Dans une rencontre de soldats et de brigands, les tués, après s'être laissés choir, se redressent et se retirent précipitamment. Celui qui se jette à l'eau, mode de suicide fréquent dans le théâtre chinois, simule un plongeon puis se relève et quitte rapidement le plateau. Pour faire connaître le résultat d'une bataille, le vaincu abandonne le terrain avant le vainqueur, lequel salue et sort en paradant.

Il y aurait beaucoup à dire des scènes de combat athlétique où excelle l'acteur d'Extrême-Orient. Le rôle du guerrier se complique à l'extrême, sans que les passes les plus savantes aient jamais pour résultat de véritables coups ou blessures. Le

summum de l'art, pour ces acteurs, consiste à jongler avec leur glaive ou leur lance, à déployer une dextérité émerveillante à les faire tourner, à les jeter en l'air et à les rattraper comme un tambour-major fait de sa canne, à frapper d'estoc et de taille, tout en multipliant les bonds prodigieux, à combiner les mêlées les plus acrobatiques. A l'effet visuel ainsi produit, ajoutez l'apport d'un orchestre qui se démène comme un jazz endiablé, lançant des sons suraigus, discordants, agressifs, qui vous pincent les nerfs jusqu'à la souffrance physique.

Les chefs d'armée résistent aux assauts, mais leurs soldats succombent l'un après l'autre : pour le montrer, ils attrapent le fer d'une lance dirigée vers eux ou jetée dans leurs bras, et se l'appliquent contre la poitrine en s'écroulant. Blessés à mort, hors de combat, ils se relèvent et partent en courant, un cadavre ne devant pas encombrer le plateau. Un corps d'armée, bien entendu, n'est pas représenté comme chez nous par un grand nombre de figurants; un officier portant bannière suffit pour faire comprendre qu'il s'agit d'un millier de combattants.

On reconnaît l'officier à son couvre-chef orné de plumes de faisan longues parfois de près de deux mètres. Ces plumes, au nombre de deux ou de quatre, sont en quelque sorte le protège-dos du guerrier. Les débordements de la fantaisie dans la composition de ces bizarres coiffures, où de multiples pompons de soie tremblotent et miroitent au moindre mouvement, ne connaît pas de limites. Il en est de même dans l'ornementation luxueuse des costumes, de soies brodées et garnies de minuscules facettes de métal, dont le pittoresque se complique encore de l'étalage de quatre ou huit pennons attachés aux épaules du guerrier. C'est là un souvenir de l'ancien carquois, remontant au temps où une de ces flèches, délivrée par un général, servait au porteur à justifier le message dont il était chargé.

Le visage d'un officier se maquille avec non moins de fantaisie : rappel du subterfuge dont usa le fameux guerrier Duke Lan Lu, aux traits efféminés, qui se donna une expression martiale, même effrayante, afin de jeter l'épouvante dans les rangs ennemis.

L'application des fards violents se fait avec tant de soin que le spectateur non averti croit souvent à l'usage d'un mas-

que. Ce maquillage particulier a d'ailleurs ses règles immuables, la peinture faciale du personnage guerrier constituant en quelque sorte un blason.

C'est aux couleurs grasses dont l'acteur chinois fait usage, et dont on peut voir tout un assortiment dans une série de pots, rangés sur des réchauds en fonte au foyer des artistes, qu'il faut attribuer l'erreur commise généralement par les voyageurs européens quand ils parlent des masques utilisés sur la scène chinoise.

Ces couleurs grasses et intenses, — qui ne conviennent en aucune manière à notre grimage imitatif, — appliquées à même la peau, donnent, en effet, l'apparente rigidité du masque au visage; elles en éliminent tous les traits individuels mais sans entraver en rien ni l'élocution, ni la mimique faciale. Il est vrai qu'en Chine cette mimique se réduit pour ainsi dire au jeu des yeux, la bouche, cachée souvent par la barbe, ne contribuant que fort peu à l'expression physiologique.

Le véritable masque est employé uniquement quand il s'agit de représenter certains personnages divins ou certains animaux réels ou imaginaires.

Le maquillage aux couleurs grasses n'est toutefois pas de règle pour tous les personnages que comporte le théâtre chinois. Dans les emplois féminins ou *tann* et dans les rôles secondaires d'homme âgé, les artistes se contentent de rehausser quelque peu la carnation et de souligner les traits naturels; pour les emplois comiques, mâles ou femelles, c'est à la poudre que l'artiste a recours pour « se faire une tête ».

Mais du moment qu'il s'agit de la catégorie du *Ching* ou *Houa lien*, ce qui signifie « La Figure fleurie », l'acteur doit se conformer scrupuleusement à des prescriptions traditionnelles et classiques, transmises de génération en génération, non point par écrit mais de maître à élève. Nul n'oserait se permettre la moindre infraction à des usages établis et notoires.

« L'art de la « Figure fleurie », écrit un jeune artiste chinois, M. Chao Mei Pa, dans une intéressante esquisse de la musique chinoise, « La Cloche Jaune », dont il sera parlé plus loin, est d'une importance toute spéciale. Il doit expliquer toute la gamme des caractères humains représentés au théâtre. » Ce

qui importe, c'est de réaliser plastiquement « des caractères créés et définis par les traditions séculaires », ainsi que le dit M. Jacovleff.

Il convient de noter, nous dit d'autre part M. Chao Mei Pa, que les maquillages de la dynastie Ming (1368-1644) se caractérisaient par leur extrême simplicité et par la clarté des tons employés. Une seule couleur dominait. Pourtant, une tendance à compliquer le dessin s'affirmait déjà dans le grimage des êtres surnaturels.

Pendant la dynastie Ch'ing (1644-1911), cette complication du dessin s'accrut sensiblement, en même temps que le coloris devint plus sombre. C'est ce maquillage que préfèrent encore les acteurs d'aujourd'hui.

Si le grimage d'un héros déterminé est soumis à des règles immuables, il peut subir pourtant certains changements en rapport avec l'âge de l'individu représenté. C'est ainsi que les lignes noires, appliquées sur le visage rose d'un personnage jeune, deviennent grises lorsque celui-ci réapparaîtra à un âge plus avancé, tout le rose ayant été éliminé. De plus, les sourcils seront allongés et incurvés, donnant ainsi aux traits une expression de lassitude.

Toutefois, sous le règne de feu l'impératrice-douairière Tz'û Hsi, le grimage des personnages âgés n'était point autorisé sur la scène impériale. On en arriva ainsi à pratiquer le maquillage tel qu'on l'enseigne en Europe.

Suivant un critique théâtral chinois bien connu, M. Kin Leung, le travail du grimage peut se classer comme suit : La « Grande figure fleurie » ou *Ta Houa lien* et la « Deuxième figure fleurie » ou *Eul Houa lien*. La première a surtout pour fonction le chant, la deuxième le jeu.

Parmi les « Grandes figures fleuries », on trouve le *Hei lien* ou face noire, dont un exemple typique est le personnage de Pao Rong, célèbre juge de la dynastie Sung.

Une autre catégorie s'intitule *Fen lien* ou face poudrée, au grimage blanc; elle comprend notamment les fameux chefs des « Trois Royaumes », le général Tsao-Tsao, que nous verrons dans *La Mère de Hsü maudit Tsao-Tsao*, et Chu Ko liang qui apparaît dans *Le Stratagème de la Cité déserte*.

Le personnage de Tsao-Tsao constitue un exemple typique de la catégorie *Fen lien*. Les lignes noires, représentant les rides de son visage, se nomment « pattes de mouche ». Comme il s'agit d'un homme particulièrement rusé, caractère que tout Chinois lui connaît, le nombre des rides augmente à mesure que sa ruse s'accroît avec les années. C'est ainsi que dans les pièces où il est présenté comme un jeune guerrier, dans *Cho-fang-Tsao* (La Capture et la délivrance de Tsao), son visage porte moins de traits noirs que là où il apparaît en homme d'âge, dans la pièce *Yang-Ping kouan*. Les rides ici sont de couleur grise et en plus grand nombre.

Il importe de noter que des marques distinctives déterminent les différentes personnalités d'une même catégorie de « Figures fleuries ». Ainsi, une face noire, que même les enfants reconnaissent à première vue, c'est le célèbre juge Pao Rong-tu, dont le visage uniformément noir est marqué sur le front d'un croissant blanc renversé, symbole de son pouvoir lui permettant de pénétrer dans les Régions Inférieures.

Plus compliqué est le maquillage de Tchang-Feï, également des « Trois Royaumes », protagoniste dans maintes pièces, avec Tsao-Tsao (face blanche) et Kouan-Yu (face rouge). Le grimage de Tchang-Feï se distingue par l'emploi du blanc et du noir, auxquels viennent s'ajouter le rose, l'écarlate et parfois aussi le gris.

Comme magnificence hideuse, rien ne surpasse le maquillage du fameux chef des bandits Tou Eul-tung, dans la pièce *Tao Yû Ma* (Le larcin du coursier royal). La plus grande partie du front, du nez et des joues est recouverte de bleu de cobalt (anciennement plutôt de l'indigo), exprimant son caractère violent. Des lignes rouges, noires et blanches sont massées autour des yeux et de la bouche, et au-dessus des sourcils sont dessinés deux crocs pour nous rappeler l'usage que faisait Tou Eul-tung de ces armes. Des touches de jaune foncé complètent cet ensemble impressionnant. Ajoutez-y l'éclat du manteau bleu-pourpré avec revêtement écarlate, et vous aurez une idée de la luxuriance des tableaux que présente le théâtre chinois, sans avoir à faire appel à des décors.

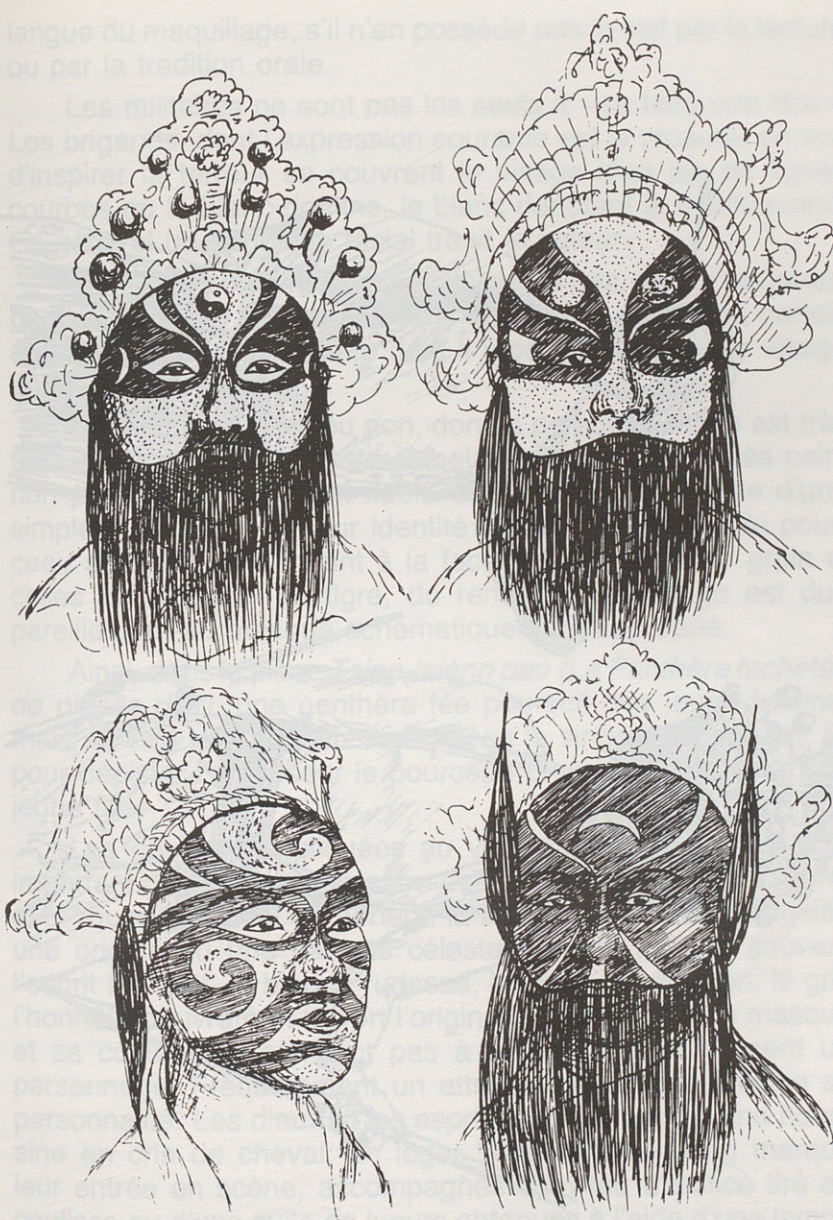
Il n'est pas sans intérêt de faire connaître l'ordre suivant lequel les couleurs sont appliquées habituellement dans pareil maquillage : 1° les sourcils, 2° la région autour des yeux, 3° le nez, 4° la bouche et 5° les joues.

Un des héros les plus vénérés dans l'histoire de la Chine, Kouan Yu, déifié comme dieu de la guerre et connu pour son courage et sa loyauté, apparaît fréquemment sur la scène, le visage teinté de vermillon (les acteurs anciens usaient d'un rose foncé). Quelques lignes noires marquent les sourcils, les joues, le nez et les yeux. Il porte toujours un costume de combat vert, garni d'une frange orangée très voyante.

Un autre général appartenant à l'histoire des « Trois Royaumes », Chiang Wei, successeur de Chu Ko-liang, a également le visage rouge. Mais ce qui différencie son expression de celle de Kouan Yu, c'est qu'autour des yeux il porte de larges taches noires et blanches. Sa marque distinctive est placée au milieu du front : le symbole taoïste de la grande monade, tracée en noir et blanc. Tel on le voit dans une pièce fort populaire *T'ien Sué Kwin* (La Porte de l'Eau du Ciel).

Chao K'ouang Yin, fondateur de la dynastie Sung, a également le visage peint en rouge. Comme chez Chiang Wei des taches noires et blanches encerclent les yeux; mais au lieu de la grande monade, ce sont, au-dessus du sourcil gauche, un dragon rouge et, au-dessus du sourcil droit, un cercle rouge représentant le soleil, qui marquent sa personnalité et qui indiquent la prédestination royale. Pareille figure apparaît dans *Tsan Hoang Bao* (Coupant la Robe impériale).

Ces quelques exemples de peinture faciale feront comprendre aux Occidentaux combien est compliqué, pour l'acteur chinois, l'art de se faire une figure; ils laisseront deviner aussi la richesse décorative de personnages aussi opulemment vêtus, aussi brillamment maquillés. De plus, ils expliqueront comment il se fait, qu'à la seule apparition d'un de ces héros sur scène, il n'est pas un spectateur chinois dans la salle qui ne sache instantanément le nommer; impossible de confondre Kouan Yu avec Chiang Wei ou avec Pao Rong-tu : leur personnalité est inscrite sur leur visage; il suffit de savoir la déchiffrer. L'étranger, lui, mettra des années à se familiariser avec cette



Maquillages pour les rôles de Chiang-Wei, Tchao-K'ouang-Yin, un chef brigand et Pao-Rong-tu.



1° Chef brigand; 2° Soldat.

langue du maquillage, s'il n'en possède pas la clef par la lecture ou par la tradition orale.

Les militaires ne sont pas les seuls à « se faire une tête ». Les brigands, dont l'expression courante est la cruauté, en vue d'inspirer la terreur se couvrent le visage d'un jeu de lignes courbes où le blanc domine, le blanc dénotant la méchanceté. En général un bariolage facial trahit le voleur.

Clowns et bouffons se blanchissent le nez, même les joues. Le blanc domine également dans le grimage du traître; parfois aussi dans celui du spectre dont il recouvre presque le visage entier.

Les animaux, fées ou non, dont la personnification est très fréquente dans la littérature chinoise, montrent un faciès peint non pas tant à l'imitation fidèle de la réalité qu'en vue d'une simple suggestion de leur identité : ainsi, l'évocation du pourceau s'obtient en donnant à la face l'apparence d'un groin et celles du léopard, du tigre, du renard ou du singe est due pareillement au masque schématiquement approprié.

Ainsi, dans la pièce *Tsinn-tsiènn pao* (*La Panthère tachetée de pièces d'or*), une panthère fée poursuit une jeune femme; mais *Pa-tsié* le pourceau et *Ou-sèng* le singe la protègent. Et pour dépister l'agresseur le pourceau prend l'apparence d'une jeune fille.

Les couleurs appliquées au visage ont d'ailleurs un rôle important dans la symbolisation des caractères. Le teint naturel et le rouge dénotent en général la bonté, alors que l'or signifie une origine ou une parenté céleste. Le noir indique souvent l'esprit impulsif, le bleu la rudesse, le jaune la réflexion, le gris l'honnête pauvreté et le vert l'origine infernale. Mais le masque et sa couleur ne suffisent pas à déterminer entièrement un personnage. Fréquemment un attribut quelconque précise sa personnalité. Les dieux et les esprits sont porteurs d'une housine en crin de cheval; un léger battement de gong marque leur entrée en scène, accompagnée d'un feu d'artifice tiré en coulisse ou d'une suite de lueurs obtenues à l'aide d'une lampe au pétrole. C'est ainsi que les esprits célestes se distinguent des moines et des nonnes qui, en tant qu'êtres voués à la vie spirituelle, portent aussi le chasse-mouches. L'esprit des défunts

se reconnaît au voile noir qui lui recouvre la tête ou à la gerbe de rubans de papier attachée sous l'oreille droite.

Les conditions sociales du personnage s'indiquent également par certains traits distinctifs. Cela peut se faire au moyen d'une couleur dont la signification convenue concorde avec la réalité, dans les costumes tout au moins, le jaune dénotant l'empereur, le noir ou le sombre un prolétaire et le vêtement blanc étant réservé au deuil; ou cela peut s'obtenir à l'aide d'un attribut particulier, la femme mariée étant généralement reconnaissable au voile rouge qui la coiffe, le fonctionnaire honorable à son chapeau carré et le prévaricateur ou le geôlier sans cœur à leur coiffure ronde.

Le malade se reconnaît à l'étoffe jaune, le mort à l'étoffe rouge qui leur couvre le visage.

Même l'état atmosphérique se trouve exprimé schématiquement, le vent par des drapeaux qu'on agite violemment, la neige par des brins de papier blanc jetés en l'air, sans mystère d'ailleurs, par un accessoiriste bien en évidence sur le plateau.

Il en va de même de certains actes, suggérés au lieu d'être imités; ainsi une exécution capitale se reconnaît au coup de glaive porté par le bourreau dans la direction du condamné, qui s'effondre puis aussitôt s'élance hors scène : sa tête, c'est-à-dire un objet de la dimension d'une tête et enveloppé d'une étoffe rouge, est ensuite apportée par le valet de l'exécuteur des hautes œuvres.

Nous avons dit déjà que la réduction du décor et des accessoires à un strict minimum n'implique en aucune manière la monotonie du spectacle, ni son peu d'éclat. C'est que l'apparat n'y laisse rien à désirer, mais il se cantonne exclusivement dans les costumes. Généralement ceux-ci sont d'une vérité historique assez précise, pour autant qu'il s'agit de personnages civils, bien entendu. Magistrats, prêtres, moines, docteurs, étudiants, de même que marchands, soldats, entremetteurs, coureurs de yamen et mendiants sont habillés comme on l'était réellement à l'époque où se situe l'action, mais avec plus d'opulence parfois, le coton porté par les modestes et les gueux étant remplacé souvent par de la soie de même couleur. S'il est

vrai que le style est observé pour les costumes des dynasties Ming et Mandchoue, il n'en est pas de même pour les dynasties antérieures où le costume Ming est alors d'usage courant.

Si l'uniforme du simple soldat est en tout point semblable à celui qui se portait aux lieux et temps où nous ramène l'histoire, celui des grands guerriers relève tout à fait de la fantaisie. Ce sont ces guerriers qui donnent son plein éclat à un jeu de scène chinois. Haussés par leurs souliers à grosses semelles, sorte de cothurnes d'une dizaine de centimètres parfois, et par l'échafaudage de leurs coiffures, ces personnages ont vraiment grande allure. Leur face peinte, leurs yeux fendus en amande, avec le relèvement exagéré des sourcils vers les tempes, obtenu à l'aide d'un ruban de soie serré autour du front, et surtout la suffisance altière de leur port font qu'à leur apparition en scène, l'œil est aimanté irrésistiblement vers ces figures impressionnantes.

Rien ne peut donner une idée de la splendeur, de l'originalité, de l'extravagance du vestiaire de parade, enfanté par l'imagination la plus délirante. C'est surtout dans les passes tourbillonnantes d'une de ces furieuses batailles dont ils ont la spécialité qu'il faut avoir vu les guerriers, pour se faire une idée du jeu infiniment varié et de l'éclat caléidoscopique des silhouettes qu'on peut attendre de ces acteurs survêtus. Avec leurs soies fulgurantes, brodées et pailletées à profusion, leurs écharpes serpentes, leurs coiffures paradoxales à plumes interminables et à petites sphères tremblantes, avec leurs carquois garnis de quatre à huit pennons chatoyants, ces personnages, à la face peinte de couleurs vives et aux yeux bridés à l'excès, sont une des apparitions les plus fantastiques qu'on puisse imaginer. Et lorsqu'on les observe dans les phases successives d'un combat, ils constituent un des spectacles les plus « emballants » qu'ait pu donner l'art scénique de tous les temps et de tous les pays.

Comme le théâtre chinois est essentiellement suggestif, il ne faut point le juger selon notre mentalité d'Européens si l'on veut goûter ces tableaux où la musique scande les moindres mouvements. L'orchestre, composé d'un groupe de musiciens en lévites sombres, se tient toujours sur le plateau, en pleine

vue du public, et se silhouette le plus souvent sur le fond, garni d'une riche tenture, entre les deux portes donnant accès au foyer.

Cet orchestre comporte, généralement, de huit à dix artistes qu'un long apprentissage a familiarisés avec des instruments aussi difficiles que la guitare à quatre cordes, en forme de lune, le luth à deux ou à trois cordes, avec boîte de résonance en bambou ou en demi-calebasse, le hautbois de style turco-persan et la flûte traversière en bambou, instruments qui sont soutenus le plus souvent, par la batterie composée du claquébois, des planchettes (sortes de castagnettes), du tambour plat et du grand tambour, des gongs et des cymbales.

L'orchestre soutient non seulement le chant, mais cadence l'action par des battements de tambour et de gong; quand il s'agit d'un duel, le plaisir pour les yeux se double, chez le Céleste, d'une fête pour l'oreille. Aux moments d'une mêlée acrobatique, une de ces luttes savantes dont l'Extrême-Orient a le secret, le vacarme devient parfois assourdissant, tout en restant toujours bien rythmé. Flûte, guitare et violon se mettent parfois de la partie et, avec les voix dans le registre le plus élevé, où le ténor mise davantage sur l'intensité perçante que sur le modelé moëlleux, l'effet devient des plus saisissants.

Suivant le caractère de l'action scénique ou de l'expression dramatique, la musique donne la préférence, pour l'accompagnement du chant, tantôt aux instruments à vent, tantôt aux instruments à cordes; les batteries, avec le concours des cordes, rythment les passes des ballets militaires. Ce sont les cymbales qui marquent le passage, parfois imperceptible, d'une pièce à l'autre; le claquement des planchettes souligne le tempo.

D'après ce qui a été dit au sujet de la disposition du plateau et de la façon dont se rangent les sièges (dans le sens de la longueur et non dans celui de la largeur du parterre) on comprendra que les présentations théâtrales chinoises, malgré tout leur éclat, semblent s'adresser davantage à l'oreille qu'aux yeux.

Il convient de noter aussi la fonction lyrique du chant. Les parties chantées dans un mode récitatif, où les mots sont dits en *falsetto*, sur différentes notes successives, n'ont rien du

chœur grec. En Chine, un seul récitant chante : c'est celui, quel que soit son emploi, dont le rôle exige le plus d'emphase dans le débit. L'alternance du chant récitatif et du texte parlé n'a pas d'autre signification ici que l'alternance du dialogue en prose et des morceaux lyriques dans notre ancien théâtre occidental.

La classification des pièces chinoises se fait d'ailleurs plutôt d'après le style de la musique en usage, que d'après la forme littéraire. Par exemple, on distingue la pièce à musique *K'ouen Tchian*, la seule pouvant intéresser les classes lettrées : c'est le genre le plus littéraire, le plus mélodieux, dérivant directement des pièces classiques de la dynastie Yuan. Après avoir été très florissant au cours de la dynastie Ming, ce genre tomba en désuétude, mais il bénéficie aujourd'hui, grâce à l'initiative d'artistes comme Mei Lan-fang, d'un sérieux effort de ravivement. L'instrument principal en usage dans cette musique est la flûte de bambou, qui lui confère un charme et une douceur uniques.

Les pièces à musique *eul-hoang* et *hsi-p'i* sont d'un style moins raffiné. C'est un instrument à deux cordes et à caisse sonore, le *kin-hou*, qui leur donne leur caractère particulier. Ces genres populaires, venus de la province de Hupeh, triomphèrent à Pékin sous la dynastie Ch'ing, alors que la pièce *K'ouen Tchian* avait momentanément cessé de plaire.

Le genre *pan-tzu*, importé de la province de Chansi où domine, l'élément mongol, est plus barbare et l'instrument qui rythme le jeu est une sorte de planchette à percussion.

C'est dans le *Kin-tiao* (Chant de Pékin), où les préludes *eul hoang* et *hsi-p'i* sont d'un usage à peu près général, que le public chinois d'aujourd'hui a placé ses préférences; aussi le *Kin-tiao* jouit-il d'une vogue sans égale dans toute la Chine.

Le genre *pan-tzu* s'étant introduit, il y a une quarantaine d'années, dans le chant de Pékin, il n'est pas rare d'entendre un artiste chantant en *kin-tiao* ou en *pan-tzu* la même chanson. Toutefois il est généralement admis que le *kin-tiao*, plus percutant et plus mâle, convient mieux pour les rôles d'hommes, alors que le *pan-tzu*, plus traînant et plus langoureux, se prête mieux aux caractères féminins.

Les emplois dans le théâtre chinois sont analogues à ce qu'ils étaient dans le théâtre classique français ou dans le théâtre élisabéthain; il y a le père grime, le père noble, le jeune premier, l'ingénue, la grande amoureuse, etc.; dans les pièces imprimées, ou au programme, c'est l'emploi et non le nom du personnage qu'on lit. Il en résulte une difficulté de plus pour l'étranger imparfaitement familiarisé avec la langue et avec l'histoire légendaire de la Chine; d'autant plus qu'une même pièce peut comporter plusieurs rôles pour le même emploi.

Les personnages du théâtre chinois font défiler toutes les classes de la société; on y met en scène l'empereur comme le mendiant; généraux, lettrés, moines, pêcheurs, paysans, bûcherons, nobles dames, concubines, courtisanes, servantes y apparaissent dans les associations les plus diverses. Parents et enfants, maîtres et serviteurs, divinités et fidèles y sont présentés dans les situations les plus angoissantes ou les plus divertissantes.

De tous les rôles c'est celui du clown qui est le plus favorisé, mais c'est en général celui de la jeune femme qui vaut à son interprète masculin le plus de gloire et le plus de profits. Mei Lan-fang en donne l'exemple vivant. Il est un des hommes les plus riches de la Chine; partout où il s'arrête, dans ses déplacements à travers le vaste pays, il est reçu comme un empereur. Ainsi que nous l'avons dit, des honneurs, réservés aux dieux seulement, lui sont parfois rendus par des foules d'admirateurs.

De son côté, toutefois, le clown bénéficie, semble-t-il, d'un prestige extraordinaire, prestige que ce rôle doit au fondateur traditionnel du théâtre chinois, Ming Houang qui, dans son Jardin des Poiriers, aurait illustré cet emploi. Aussi, c'est le clown qui, avant et après le spectacle, brûle l'encens devant le dieu Lin Ming-ju dont l'image est vénérée au foyer ou dans la « chambre verte » de tout théâtre chinois où la tradition reste en honneur. Le clown aussi a le privilège d'obtenir, avant tous les autres, les soins du grimeur. Il est seul à pouvoir s'asseoir sur la caisse d'un autre acteur sans qu'il en doive résulter aucune malchance pour ce dernier.

On considère, en Chine, que le rôle de clown est des plus difficile. S'il improvise largement, il doit le faire en tâtant constamment le pouls de l'assistance. Qu'il soit drôle, satirique, mordant, qu'il risque même des personnalités et des allusions piquantes comme on en fait chez nous dans les revues de fin d'année, c'est parfait. Mais gare à la moindre bévue ! Les applaudissements, c'est-à-dire les « hao ! hao ! » approbateurs, changeraient aussitôt de ton et lui arriveraient chargés de sarcasme, à moins qu'on n'eût recours au mot « t'ung », exprimant le plus total mépris, auquel cas l'acteur n'aurait plus qu'à vider honteusement le plateau.

A côté de l'emploi de clown, celui de vieille femme ou *lao-tann*, bien compris, n'est pas moins comique par le jeu de grimaces qu'un bon acteur se permet d'y déployer.

Les deux rôles féminins les plus appréciés sont des types de jeune femme, l'une *ching-i*, la jeune fille honnête, ingénue, avec ce quelque chose de rêveur, de mélancolique qui plaît aux amants d'Extrême-Orient, l'autre, *hua-tann*, la jeune personne de mœurs légères, la courtisane, plus portée vers la joie. C'est aussi celui de la soubrette, un peu comique parfois, qui se double souvent d'une habile entremetteuse tout comme dans le théâtre classique français. Mei Lan-fang interprète avec pareille aisance ces deux rôles et même celui de *wu-tann* ou vierge guerrière. Cela constitue une exception dans les annales du théâtre chinois; la plupart des acteurs, et notamment T'eh Hing, qui, malgré son âge, joue en perfection la *ching-i*, ne consentent pas à se présenter en *hua-tann*.

Quant au héros militaire, ou *wu-cheng*, il ne peut être représenté que par un acteur particulièrement assoupli et rompu au métier des armes, car on attend de lui des passes tellement rapides, tout en duellant à l'épée ou à la lance de bois, que seul un acrobate accompli y peut arriver. Ajoutez-y qu'il doit chanter et danser sans faute aucune et vous aurez une idée des difficultés d'un pareil entraînement.

Le meilleur acteur de ce genre, à Pékin, est Yang Hsiao-lou : il rivalise de popularité avec Mei Lan-fang lui-même, grâce à la qualité de sa voix et de sa diction, grâce à son incomparable adresse dans ses engagements avec un ennemi. Haut sur les

soques ainsi qu'un coq de combat dressé sur ses ergots et toutes plumes relevées, vêtu d'un costume opulent, brodé des soies les plus étincelantes et clouté d'une infinité de petits miroirs métalliques, le chef surmonté de deux interminables plumes de faisan et de nombreuses petites sphères tremblantes, et l'expression du visage ingénieusement intensifié par des dessins rouges et bleus, quand il voltige autour de son antagoniste, c'est un spectacle inoubliable. Non seulement le rythme échevelé et le vacarme de l'orchestre vous poursuivent indéfiniment, mais aussi la merveille caléidoscopique des couleurs et des silhouettes mouvementées.

Un emploi qui, sans avoir cette importance, n'en est pas moins très recherché par l'apprenti-acteur est celui du *lao-cheng* ou vieillard très digne, dont la grande barbe inspire le respect et qui peut être un empereur, un mandarin, un général ou un serviteur dévoué. Le rôle du *hsiao-cheng*, jeune savant ou jeune militaire, emploi qui correspond à celui de notre jeune premier, n'est pas moins ambitionné ⁽¹⁾.

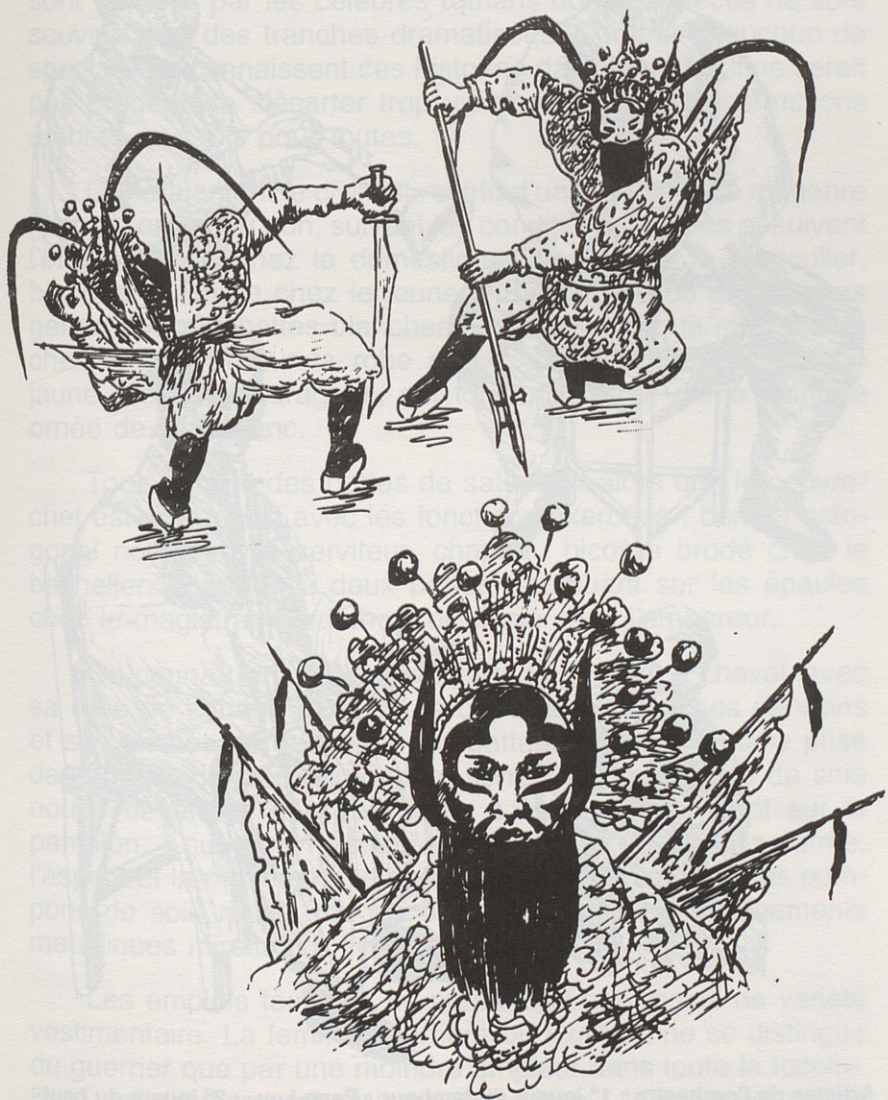
Nous avons dit qu'il existe des conventions quant aux couleurs employées dans le maquillage; le symbolisme en est toutefois assez flottant. Il en est de même pour les costumes; qu'on retienne seulement que le rouge est mis en général pour l'honnête gaîté, le blanc pour le deuil, le noir pour la pauvreté, le jaune pour la vénérabilité, le bleu pour l'honnête simplicité, le vert pour la moralité douteuse et le rose pour l'inconséquente légèreté.

C'est toutefois le style du costume, sa forme générale, plus que sa couleur symbolique, qui détermine la condition sociale du personnage. Quant à la richesse du tissu, elle n'a aucune signification sous ce rapport; c'est ainsi qu'un mendiant peut être

(1) M. Soulié de Morant donne en détail les différents emplois qui, tenus par des acteurs, sont dits *cheng*, et, tenus par des actrices, sont désignés par le terme *tann*.

Ainsi *ou-cheng* (chef militaire), *ching-cheng* (jeune premier), *lao-cheng* (vieille barbe), et ainsi de suite, ou *tcheng-tann* (ingénue), *lao-tann* (vieille femme), *hua-tann* (courtisane ou soubrette), *tchou-tann* (comique ou mégère), *tao-menn-tann* (escrimeuse), etc.

Nous ne pouvons que renvoyer à l'ouvrage du savant sinologue français.



Scène de combat; maquillage et couvre-chef d'un général.

Planche 19.

(Voir page 101)



Artistes de l'orchestre : 1° joueur du tambour « Pang-kou »; 2° joueur du haut-bois « Sou-na »; 3° joueur de la flûte de mer « Siao-la-pa »; 4° joueur du luth « Hou-chin ».

vêtu de soie, à condition que son vêtement soit confectionné de petits morceaux disparates.

Les indications dont s'inspire l'acteur pour se costumer lui sont fournies par les célèbres romans dont les pièces ne sont souvent que des tranches dramatisées. Comme beaucoup de spectateurs connaissent ces histoires dans le détail, il ne serait pas prudent de s'écarter trop visiblement de ces instructions établies une fois pour toutes.

Généralement le civil est revêtu d'une ample robe du genre kimono, ornée ou non, suivant les conditions sociales et suivant l'emploi. Noire chez le domestique, bleue chez le particulier, blanche et fleurie chez le jeune lettré, cette robe est toujours garnie de manchettes blanches. Chez le préfet, la robe bleue, chez le gouverneur la robe rouge, chez l'empereur la robe jaune brodée de dragons, est toujours serrée d'une ceinture ornée de jade blanc.

Tous portent des bottes de satin noir alors que le couvre-chef est en rapport avec les fonctions exercées : bonnet octogonal noir chez le serviteur, chapeau bicolore brodé chez le bachelier, chapeau à deux pattes retombant sur les épaules chez le magistrat, diadème d'or ciselé chez l'empereur.

On connaît la luxuriante toilette du guerrier à cheval, avec sa robe de combat et sa large cape de brocart, ses pennons et ses plumes de faisan; le combattant à pied a la taille prise dans une redingote boutonnée, serrée d'une ceinture de soie nouée devant et dont les bouts à franges retombent sur le pantalon. Leur couvre-chef diffère par le volume, la forme, l'aspect et la matière mise en œuvre, mais chez tous, les pompons de soie roses, rouges ou bleus et les petits ornements métalliques miroitent à l'envi.

Les emplois féminins ne présentent pas moins de variété vestimentaire. La femme guerrière ou *wu-tann* ne se distingue du guerrier que par une moindre ampleur dans toute la toilette. Il en est de même chez les particulières : la robe est moins longue et moins ample que chez les hommes, et une jupe cache le pantalon dont les extrémités sont à peine visibles.

La servante est vêtue d'une longue jaquette que recouvre un long gilet sanglé à la taille par une ceinture de soie à bouts retombants. La courtisane s'habille avec plus de recherche : soies claires délicatement fleuries, écharpes, ceintures légères et flottantes, éventail richement orné et maquillage enjôleur.

Pour toute coiffure, les emplois féminins, à l'exception de la vierge guerrière, n'admettent que le diadème, les fleurs, les épingles garnies, les bijoux et les rubans, tous ornements qui laissent à découvert une grande partie de la chevelure soigneusement lissée.

Les costumes modernes sont loin de présenter la magnificence des costumes anciens, encore qu'ils dépassent infiniment en pittoresque nos vêtements civils et même nos uniformes européens; si l'acteur chinois jouit de plus de liberté dans un répertoire relativement récent, il accorde quand même la préférence au costume dont le style et la couleur contribuera heureusement à parer le plateau. Le maquillage imitatif, d'autre part, est loin de valoir, comme effet scénique, le grimage conventionnel exigé par les pièces anciennes.

La peinture faciale, qui transforme le visage en un véritable masque, mais un masque peint qui laisse aux traits toute mobilité d'expression et à la voix toute souplesse de diction, est soumise à des règles traditionnelles fort précises dont aucun acteur n'oserait se libérer, de crainte de se voir conspué des connaisseurs.

Même la forme de la barbe obéit à des prescriptions immuables : barbe blanche clairsemée, chez les vieillards ou pères grimes, très remplie chez les vieux domestiques, ou en trois pointes chez certains guerriers; barbe noire, longue et largement étalée, divisée en trois, ou courte et drue; barbe rouge aussi; barbe fort mince, simple trait horizontal, parfois doublé; et moustache de chat chez le simple soldat.

Les présentations dramatiques, sur des tréteaux pareils à ceux que connut Shakespeare, sont donc basées sur des conventions particulières dont il convient de posséder la clef si l'on veut suivre avec fruit le développement de l'intrigue, de

même qu'il faut s'habituer aux voix en *falsetto* et aux frénésies de l'orchestre pour supporter la partie musicale.

Ayant consenti cet effort, l'Européen pourra goûter sans inconvénient une soirée au théâtre, à Pékin, et se laissera aisément gagner au jeu de certains Chinois qui sont les plus merveilleux histrions que l'on connaisse.

Nous avons dit qu'on trouve trace, sous la dynastie septentrionale Chi (550 à 570 de notre ère), de quelques pièces au sujet desquelles il est inutile de s'étendre davantage. Ce sont *Le Masque*, évoquant l'épisode de la vie de Duke Lan Lu, célèbre guerrier qui camoufle son visage aimable pour lui donner l'expression la plus terrifiante; *L'Ivrogne*, anecdote locale réelle, celle du buveur au nez rouge, Su Fao-pi, qui battait sa femme devant tout le monde et *Le Tigre* qui semble, nous l'avons dit, venu des régions occidentales et qui a pour sujet la vengeance d'un fils dont le père tomba sous les griffes d'un tigre.

Les faits locaux semblent avoir été largement exploités sous la dynastie T'ang, dans une sorte de *commedia dell'arte*, comédie improvisée, sans accompagnement de musique. Si, comme dans la *commedia dell'arte* italienne, quelques personnages s'imposèrent rapidement comme types, ce qu'ils exprimaient offrait de la variété et les facéties qui s'y débitaient librement s'attaquaient souvent à un mandarin prévaricateur ou à un tout autre personnage officiel malhonnête.

Comme exemple de ces sortes de pièces, où le caractère satirique avait parfois pour objet de faire connaître aux dirigeants certains abus, citons *Le Client embarrassé* qui critique le système monétaire établi, sous la dynastie Sung (960-1126 après J.-C.) par un ministre peu populaire. La plus petite pièce de monnaie avait la valeur de dix cash, les pauvres ne parvenaient donc que très difficilement à établir leurs comptes et à négocier entre eux. Aussi une compagnie d'acteurs ayant eu l'occasion de jouer devant l'Empereur, en profita pour lui faire comprendre ce que le système monétaire courant avait de déficieux. Un client, s'étant désaltéré chez un marchand de coco, lui remet la plus petite monnaie existante et se voit forcé

VI.

Nous avons vu les origines et l'évolution de la littérature dramatique en Chine et ne reviendrons pas là-dessus.

Nous avons dit qu'on trouve trace, sous la dynastie septentrionale Ch'i (550 à 570 de notre ère), de quelques pièces au sujet desquelles il est inutile de s'étendre davantage. Ce sont *Le Masque*, évoquant l'épisode de la vie de Duke Lan Lu, célèbre guerrier qui camoufle son visage aimable pour lui donner l'expression la plus terrifiante ; *L'Ivrogne*, anecdote locale réelle, celle du buveur au nez rouge, Su Pao-pi, qui battait sa femme devant tout le monde et *Le Tigre* qui semble, nous l'avons dit, venu des régions occidentales et qui a pour sujet la vengeance d'un fils dont le père tomba sous les griffes d'un tigre.

Les faits locaux semblent avoir été largement exploités sous la dynastie T'ang, dans une sorte de *commedia dell'arte*, comédie improvisée, sans accompagnement de musique. Si, comme dans la *commedia dell'arte* italienne, quelques personnages s'imposèrent rapidement comme types, ce qu'ils exprimaient offrait de la variété et les facéties qui s'y débitaient librement s'attaquaient souvent à un mandarin prévaricateur ou à un tout autre personnage officiel malhonnête.

Comme exemple de ces sortes de pièces, où le caractère satirique avait parfois pour objet de faire connaître aux dirigeants certains abus, citons *Le Client embarrassé* qui critique le système monétaire établi, sous la dynastie Sung (960-1126 après J.-C.) par un ministre peu populaire. La plus petite pièce de monnaie avait la valeur de dix cash ; les pauvres ne parvenaient donc que très difficilement à établir leurs comptes et à négocier entre eux. Aussi une compagnie d'acteurs ayant eu l'occasion de jouer devant l'Empereur, en profita pour lui faire comprendre ce que le système monétaire courant avait de défectueux. Un client, s'étant désaltéré chez un marchand de coco, lui remet la plus petite monnaie existante et se voit forcé

de boire plusieurs gobelets, le marchand ne pouvant pas lui rendre le change de sa pièce. Après de nombreuses libations, le pauvre s'écrie tout ballonné : « Ouf ! J'ai mon compte. Il est heureux que ces messieurs, qui s'occupent de notre monnaie, ne se soient pas arrêtés à la pièce de cent cash, sinon je n'aurais eu qu'à crever comme une outre trop remplie ! » On dit que l'Empereur prit grand plaisir à cette facétie et que des monnaies plus petites furent émises incontinent.

L'histoire ne nous raconte pas combien de fois les acteurs trouvèrent l'Empereur aussi bien disposé, mais elle nous apprend qu'une autre compagnie voulut donner des conseils d'économie politique, ayant trait notamment au partage des terres; ces conseils, inspirés des doctrines de Confucius, de Mencius et d'autres sages que les acteurs incarnaient pour la circonstance, furent si mal reçus que le souverain fit copieusement fouetter ces conseillers communistes...

Nous avons vu que le véritable développement du théâtre chinois est dû à un désastre national, la chute de la maison régnante des Han et la domination mongole de Kublai Khan, en 1264. La dynastie Yuan, par là, devait devenir rapidement la grande période pour le théâtre en Chine.

Les pièces les plus anciennes qu'on possède encore semblent dater de la fin du treizième siècle. Bien entendu, l'intrigue remonte fréquemment plus haut, les Chinois s'étant contentés, en général, de rajeunir des pièces connues ou de les tirer de vieux romans très populaires.

C'est ainsi que le sujet de la pièce *Les Mémoires du Pavillon Occidental*, par Oang Che-fou, vient d'un roman de Yuan chen (779-831 après J.-C.). Un jeune savant, Tchang, rencontre dans un monastère de Ro-chong, où elle est de passage, une jeune fille, Yng-yng, dont aussitôt il tombe amoureux. Mais Yng-yng n'est pas libre. Avec sa mère elle s'occupe du transport du cercueil paternel — devoir sacré — et ne peut donc songer à se marier. Des bandits, ayant eu vent de la présence des deux femmes, attaquent le couvent pour les ravir et faire main basse sur leurs richesses. Mais Tchang leur apprend à qui

parler et, avec l'aide de quelques soldats, disperse la troupe de brigands. De plus en plus épris, il épousera Yng-yng aussitôt qu'elle aura accompli son devoir filial et qu'il aura passé son examen.

Les scènes les plus charmantes sont celles où Yng-yng s'attendrit en apprenant le tristesse de Tchang ; où elle répond à sa lettre par un petit poème laissant entendre qu'elle l'attendra le soir ; où elle va le trouver et s'unit à lui ; où elle se lamente lorsque le moment de la séparation est arrivé.

Dans le roman, Yng-yng est une jeune veuve et attend vainement le retour de l'amant retenu dans la capitale ; mais à la pièce, qui se terminait par un rêve dans lequel Tchang perdait sa fiancée, Kouan Han-ching ajouta un cinquième acte, où Tchang épouse Yng-yng.

Les parties chantées par Yng-yng sont d'une réelle beauté poétique ; dans ses lamentations elle évoque le vent qui éparpille les feuilles jaunies, les canards sauvages qui émigrent vers le Sud, le soleil qui décline vers le couchant... Elle n'a qu'un regret, c'est d'avoir hésité si longtemps à recevoir son bien-aimé, de s'être donnée si tardivement à lui.

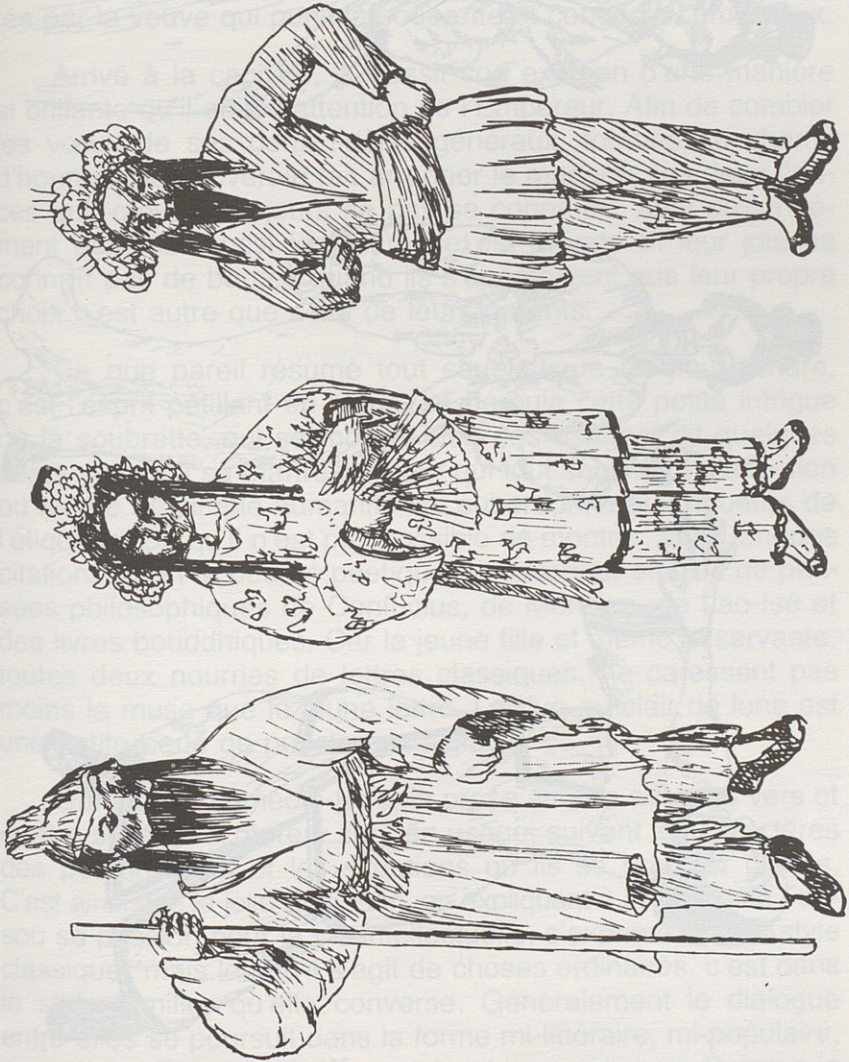
Cette pièce fait partie de la collection très connue *Yuan ch'u paé tchong* (Cent pièces des Yuan) que publia, au XVII^e siècle, un nommé Tsang Tsinn-chou. L'œuvre maîtresse de ce recueil est *Pi-Pa tchi* (*Mémoires de la Guitare Pi-pa*), par Kao Tsi-ch'ing (Kao tong-tsia) ; elle semble dater de la fin du XIV^e siècle. On pourrait faire remarquer qu'à cette date on est sous la dynastie Ming depuis 1368. Mais ce recueil de pièces Yuan contient également des pièces Ming, encore qu'on ne soit jamais très certain de la date d'une pièce chinoise. C'est ainsi que *Pi-Pa tchi* est considéré comme une pièce Yuan d'auteur inconnu, dont Kao Tsi-ch'ing fit la version Ming vers la fin du XIV^e siècle. Elle fut jouée en 1404, après correction par Mao-dze. On comprendra dès lors la difficulté qu'il y a d'opérer le moindre classement dans cette vaste production qui, ainsi que nous l'avons dit, est conservée partiellement, une autre partie n'existant plus que retravaillée dans les pièces Ming.

Une deuxième collection de soixante pièces Yuan, *Liu-shih-tchong ch'u*, qui vit le jour en 1640, contient également des compositions fort intéressantes. Mais en général, les œuvres adaptées par les auteurs Ming l'emportent en qualité. C'est sous cette forme évoluée, d'ailleurs, que beaucoup de pièces Yuan demeurent au répertoire classique aujourd'hui.

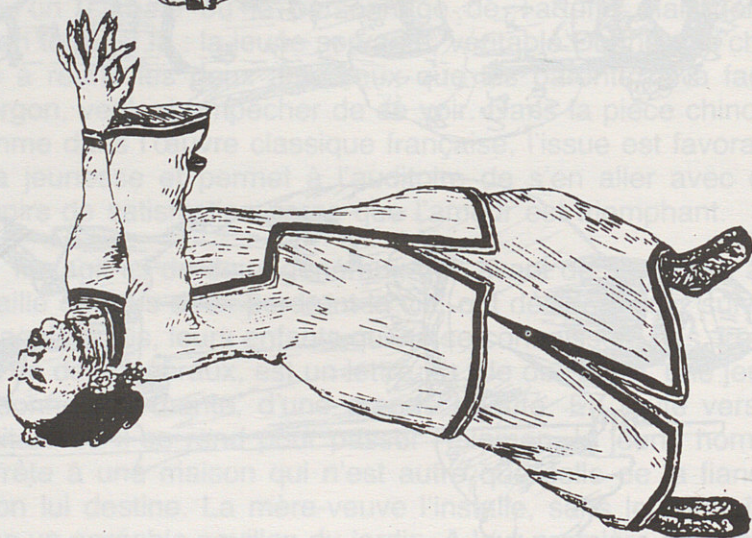
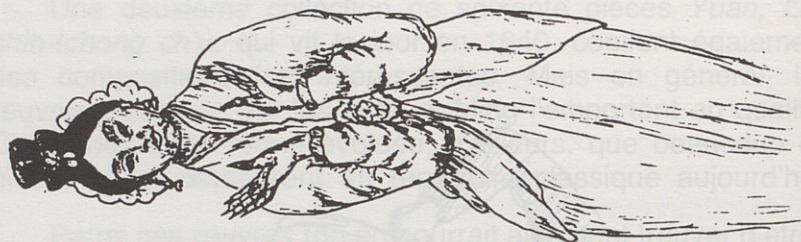
Parmi ces œuvres (on en pourrait aisément trouver d'étroitement apparentées dans la dramaturgie européenne), il y a des comédies de caractère, proches de *L'Avare* ou de *Tartuffe* de Molière, des comédies d'intrigue comme *Les Rivaux* de Sheridan, des drames historiques qui ne sont pas sans analogie avec nos pièces de cape et d'épée à la Dumas, puis encore des drames judiciaires conçus dans l'esprit grandguignolesque, des féeries, des farces, des sketches de music-hall ; mais il ne s'y trouve point de véritables tragédies.

Ainsi *Tsou Mei Hsiang* (*L'Intrigue d'une Femme de Chambre*) est, suivant l'expression heureuse de M. Zucker, à peu près un *Tartuffe* où le personnage de Tartuffe manquerait. Sinon tout est là : la jeune servante, véritable Dorine, qui cherche à réunir les deux amoureux que les parents, à la façon d'Orgon, veulent empêcher de se voir. Dans la pièce chinoise comme dans l'œuvre classique française, l'issue est favorable à la jeunesse et permet à l'auditoire de s'en aller avec des soupirs de satisfaction parce que l'amour est triomphant.

Il s'agit ici de deux généraux qui, avant de se rendre à la bataille où tous deux perdront la vie, ont décidé d'unir, suivant l'usage chinois, leurs enfants qui ne se connaissent pas. Le fils de l'un des généraux, est un lettré ; la fille de l'autre, une jeune personne charmante, d'une grande beauté. En route vers la capitale où il se rend pour passer l'examen, le jeune homme s'arrête à une maison qui n'est autre que celle de la fiancée qu'on lui destine. La mère-veuve l'installe, sans le connaître, dans un agréable pavillon du jardin. A leur première rencontre, toute fortuite, les jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre. Mais la veuve Han repousse toute allusion au mariage, les usages voulant qu'une fille, qui a perdu son père, attende trois ans avant de se marier. Le prétendant éconduit se morfond au point



1° Clown; 2° Courtisane; 3° Comique.



1° La véritable mère dans «Le Cercle de Craie»; 2° Jeune fille et soubrette dans «L'Intrigue d'une Femme de Chambre».

d'en tomber gravement malade. C'est alors qu'intervient la facétiuse petite servante aux soins de laquelle la veuve l'a confié. Comme Dorine, elle se charge des messages amoureux et arrange un rendez-vous au clair de lune. Mais la ruse est évanouie par la veuve qui punit la soubrette et congédie l'amoureux.

Arrivé à la capitale, il réussit son examen d'une manière si brillante qu'il attire l'attention de l'Empereur. Afin de combler les vœux de ses deux fidèles généraux, tombés au champ d'honneur, le souverain fait arranger le mariage des deux fiancés qui, croyant toujours ne pas se connaître, sont profondément désolés. Aussi leur surprise est grande et leur joie ne connaît pas de bornes quand ils s'aperçoivent que leur propre choix n'est autre que celui de leurs parents.

Ce que pareil résumé tout squelettique ne peut rendre, c'est l'esprit pétillant en lequel se déroule cette petite intrigue où la soubrette, qui se moque bien des usages, dit quelques dures vérités à sa maîtresse pour qui tout sentiment d'affection ou même de simple humanité est subordonné aux rigueurs de l'étiquette. Ce qu'il n'est pas possible de montrer, sans longues citations, c'est la beauté poétique du dialogue, émaillé de pensées philosophiques de Confucius, de Mencius, de Lao-tsé et des livres bouddhiques. Car la jeune fille et même la servante, toutes deux nourries de lettres classiques, ne caressent pas moins la muse que le jeune lettré. Le duo au clair de lune est une petite perle de poésie nostalgique.

Dans cette comédie-type, la prose alterne avec les vers et quatre styles d'écriture y sont en usage, suivant les caractères des personnages et les situations où ils se trouvent placés. C'est ainsi que la jolie Siao-man, en expliquant à la soubrette Fan-sou sa passion pour la vie intellectuelle, s'exprime en pur style classique ; mais lorsqu'il s'agit de choses ordinaires, c'est dans le style familial qu'elle converse. Généralement le dialogue entre elles se poursuit dans la forme mi-littéraire, mi-populaire, connue en Chine sous le nom de *pin-wen-pin-sou*. Comme la soubrette Fan-sou a le rôle principal, c'est elle qui est chargée du chant : ses morceaux lyriques sont soumis au rythme et à la rime.

Par moments, cette comédie satirique a quelque chose de franchement moliéresque. On ne peut s'empêcher de songer également à Molière quand on lit les traits caractéristiques de cet *Avare* que commente M. Zucker dans son « Théâtre Chinois ». Si le pince-maille songe à acheter un enfant, c'est parce qu'il sent approcher la vieillesse et qu'il ne laissera personne pour prier sur sa tombe. Mais le prix qu'il veut y mettre n'achèterait même pas un pareil enfant modelé en argile, répond la pauvre mère réduite à se défaire de ses enfants, son mari, un savant, ne gagnant pas de quoi les nourrir. La riposte de l'avare est de l'Harpagon tout pur : « Oui, mais un enfant en argile ne mange pas et n'exige pas d'autres dépenses ». Finalement c'est le domestique du grigou qui complète, de ses propres deniers : la somme exigée, une once d'argent, même tenue dans la hauteur (comme l'en instruit son maître) n'étant pas un prix plus élevé.

L'éducation du jeune homme qu'entreprend notre Harpagon chinois n'est pas moins éloquente. L'ayant grondé parce qu'il semble croire que l'argent sert à acheter de la nourriture et des vêtements, l'avare continue : « Un jour, j'avais envie de manger du canard rôti. Je me rendis donc au marché, vers la boutique que vous connaissez. On y rôtissait justement un beau canard et un jus succulent en décollait. Sous prétexte de marchander, je manipulai la volaille et trempai largement mes doigts dans la sauce. Rentrant ensuite à la maison, sans l'avoir achetée, je commandai un plat de riz. Avec chaque cuillerée de riz je suçai un doigt. A la quatrième cuillerée, je m'assoupis. Pendant mon somme, un chien scélérat vint me lécher le dernier doigt. Quand, à mon réveil je constatai le larcin, je fus pris d'une telle colère que j'en suis encore malade... »

Pour faire des économies sur la commande d'une peinture du dieu du bonheur, dont il veut garnir sa maison, l'avare fait comprendre à son fils qu'il est bon de faire peindre le dieu vu de dos, la reproduction d'un visage devant coûter plus cher.

Sur le point de mourir, il donne à son fils ses dernières instructions : qu'on ne l'enterre pas dans un cercueil de sapin, ni même de saule, mais qu'on utilise la vieille auge à pluie qui

se trouve au fond de la cour. Oui, il sait qu'elle est trop courte. Mais il suffira de couper son corps en deux. Surtout, qu'on n'utilise pas la bonne hache, mais qu'on emprunte celle du voisin, car il a les os très durs ; et, pour faire aiguiser à nouveau son bel outil, bien tranchant maintenant, il en coûterait quelques pièces de cuivre.

A toute extrémité, n'ayant plus de voix, le grigou s'énerve et persiste à lever deux doigts. Personne dans la chambre mortuaire ne saisit ce qu'il veut dire ; seul le vieux domestique, qui le connaît bien, a compris. On a allumé deux chandelles alors qu'une suffit. Aussitôt l'urie des deux soufflée, le moribond se calme et s'éteint doucement.

Une pièce que beaucoup de critiques chinois considèrent à bon droit comme une des productions les plus remarquables de la dramaturgie ancienne, intitulée *Les Souffrances de Tou-E* et ayant pour auteur Kouan Han-ching se distingue par le naturel du dialogue et la clarté de l'exposition. On la joue surtout sous le nom de *Neige en Juin*, à cause d'une prédiction, faite par l'innocente victime Tou-E, qui se réalisa sitôt après sa mort : de la neige tombant en plein été. L'intrigue, comme beaucoup d'intrigues utilisées dans les drames Yuan, est invraisemblable, enfantine et grossièrement agencée. Mais l'auteur en a tiré le meilleur parti qu'il se pouvait, tout en restant dans l'esprit de l'époque et dans les données traditionnelles de la littérature dramatique.

Comme devaient le faire fréquemment les pauvres, en Chine, le père de Tou-E dut se résoudre un jour à vendre son enfant qui devint ainsi la petite esclave de ses acquéreurs. Quoiqu'elle eût épousé le fils de sa maîtresse, elle resta le souffre-douleur de cette belle-mère inhumaine.

Après la mort de son mari, la situation de Tou-E ne fit qu'empirer jusqu'au jour où deux bandits, père et fils, aussi lâches que monstrueux, s'introduisirent de force chez les deux femmes, exigeant qu'elles les épousent et qu'elles leur abandonnent tout ce qu'elles possèdent.

Or Tou-E, qui avait été une épouse modèle, s'était juré de demeurer fidèle à la mémoire du défunt. Voyant qu'ils n'arrive-

raient pas aisément à leurs fins, le plus jeune des malandrins décida de supprimer la plus âgée et versa du poison dans un bol de soupe qui lui était destiné. Mais son propre père, par mégarde, vida le bol et trépassa. Changeant alors de tactique, le jeune bandit menaça d'accuser Tou-E de cet empoisonnement, si elle ne céda pas à ses instances. Mais confiante en la justice des hommes, Tou-E le défia ; mal lui en prit. Un juge prévaricateur la fit torturer si cruellement que, vaincue par les souffrances, elle se laissa arracher un faux aveu.

Condamnée à la décapitation, elle se rétracta, déclarant que son innocence éclatera au grand jour par trois événements extraordinaires : son sang, au lieu de se répandre par terre, rejaillira sur une bannière placée à dix pieds au-dessus de sa tête ; de la neige tombera quoiqu'on fût en plein été, et une sécheresse de trois ans causera d'effroyables famines.

Tout se réalisa comme Tou-E l'avait prédit. Le récit de ces prodiges se répandit au loin et arriva aux oreilles d'un juge intègre, qui n'était autre que le père de Tou-E. Pauvre jadis, étant arrivé, grâce à ses études, à occuper la plus haute situation, celui-ci décida d'éclairer le mystère. Aussitôt l'esprit de sa fille défunte le visita, lui exposant les dessous de l'affaire. Le parricide qui, en corrompant le mauvais juge, avait causé la mort de l'innocente jeune fille, fut châtié comme il le méritait. Cloué sur un cheval de bois, son corps fut coupé en cent-vingt morceaux.

Le tableau le plus goûté des amateurs de théâtre chinois est, entre beaucoup d'autres scènes émouvantes ou poétiques, celui de la décapitation. La manière stoïque dont Tou-E regarde la mort en face compose, grâce à un bon interprète, un épisode qui ne manque jamais de provoquer l'attendrissement des spectateurs. Comme il en va toujours dans les passages les plus pathétiques, l'héroïne chante ; ici, ce sont des adieux à la vie :

« Nuages qui flotez pour me ravir, obscurcissez le ciel !
Vents qui soupirez à cause de mon triste sort, descendez en tempête ! Oh, puisse le Ciel faire en sorte que mes trois prédictions se réalisent ! »

Et sa belle-mère lui fait écho, disant : « Soyez assurée que la neige tombera six mois durant et qu'une sécheresse

affligera la contrée trois ans de suite. Maintenant, Tou-E, il appartient à ton âme de dénoncer clairement la flagrante injustice qui causera ta mort.»

Ici l'exécuteur des hautes-œuvres tranche la tête de Tou-E et le juge s'écrie avec effroi : « Oh, Ciel ! La neige commence à tomber. C'est là certainement un miracle ! » Et le bourreau de répliquer : « Je décapite des criminels chaque jour et toujours leur sang se répand par terre, mais le sang de Tou-E a tacheté deux bannières de soie blanche et pas une goutte n'est tombée sur le sol. Il y a quelque chose de surnaturel dans cette calamiteuse exécution ! » Il reste au juge à conclure : « Cette femme était vraiment innocente !... »

Nous avons dit que le dénouement moralisateur est de rigueur dans les pièces de cette époque. Un autre exemple, où l'on voit le vice puni et la vertu triompher, a pour thème une mésalliance. La pièce porte le titre de *Ho Lang Tan (La Jeune Chanteuse)*. Il s'agit d'un riche marchand, épris d'une chanteuse de mœurs faciles au point de la désirer comme deuxième femme ou concubine. Vainement la première épouse, qui est désespérément jalouse, le met en garde contre son irréflexion et fait ressortir les terribles conséquences que peut entraîner sa légèreté, attendu que, de toute évidence, cette fille de joie n'en veut qu'à son magot. Aveuglé par sa passion, le marchand introduit la chanteuse dans sa maison, l'invitant à saluer quatre fois, suivant l'étiquette, celle qui est la maîtresse de céans. Mais l'épouse légitime refuse de répondre par les deux révérences d'usage et meurt dans un accès de colère.

Dans la scène suivante la chanteuse vole l'argent de son mari et met le feu à la maison ; puis elle va retrouver son véritable amour. Celui-ci, un batelier, jette le mari par-dessus bord et, sans l'arrivée propice de passants, il étranglerait l'enfant du marchand, ainsi que la nourrice. Un des assistants, pris de pitié, propose à celle-ci d'acheter l'enfant pour une once d'argent ; la malheureuse, qui se trouve être sans ressources, y consent le cœur meurtri ; pendant ce temps un marinier, qui les sauva, se lamente sur la cruauté du destin.

Pour gagner de quoi se nourrir, la nourrice se fait chanteuse ambulante. Au cours de ses pérégrinations, elle rencontre

le marchand, qui a échappé par miracle à la mort; devenu porcher pour ne pas mourir de faim mais n'ayant pas, malgré sa détresse, failli à l'honneur, il reproche à la nourrice d'avoir embrassé une profession peu respectable; mais il finit par comprendre l'intérêt qu'il peut y avoir pour lui abandonner ses misérables fonctions et à se laisser provisoirement entretenir par elle.

Treize ans ont passé. Le fils du marchand a brillamment réussi ses examens; il est devenu un juge renommé pour sa science et sa droiture. De passage dans la ville où réside son père, il fait venir des chanteurs pour le distraire. C'est sa nourrice et son père qu'on lui amène. Les ayant reconnus, il jette à terre un morceau de papier dont il vient de se servir pour essuyer sa tasse de thé, papier qui n'est autre chose que le contrat de vente, délivré par la nourrice au charitable étranger qui prit soin de son éducation et fit de lui son héritier. Le père, ayant ramassé le papier, reconnaît son fils. Au moment des effusions, un couple de voleurs est amené devant le jeune magistrat. Ce sont, on le devine, la concubine et son amant. Ils reçoivent leur tardive punition, de la main même du juge; il les exécute en pieuse offrande à l'esprit de sa mère défunte. La rencontre providentielle du père et du fils sera fêtée comme il convient, afin que soit glorifiée la justice céleste.

D'une trame non moins grossière et d'un développement tout aussi invraisemblable que *Neige en Juin*, *La Jeune Chanteuse* se distingue surtout par la vérité des caractères et par la création habile de l'ambiance.

Le lettré et par conséquent le juge étant les héros habituels de la pièce classique chinoise, les scènes de jugement ou de tribunal y abondent, sans que pourtant cela arrive jamais à constituer toute la pièce comme c'est le cas dans *Le Procès de Mary Dugan*, ni même la partie principale, comme dans *La Femme X*.

Le Cercle de Craie, que le poète allemand Klabund adapta et modernisa pour la scène allemande fut, dans la réalisation de Max Reinhardt au Deutsches Theater, de Berlin, le plus grand succès de la saison 1924-25, avec la *Sainte-Jeanne* de

Bernard Shaw. Pourtant l'adaptateur avait étrangement altéré le caractère de l'œuvre, à la fois naïf et rude, par l'introduction d'un prince, agissant comme juge et qui n'aurait été autre que le père de l'enfant.

C'est l'histoire, en somme, qu'on trouve dans la bible, où deux femmes se disputent un enfant et où le sage Salomon résout la difficulté, sans avoir à recourir, ainsi qu'il a été fait tout récemment, dans un cas à peu près analogue, à l'analyse du sang. Dans la pièce chinoise, deux femmes se présentent devant le juge, faisant valoir toutes deux leurs prétentions à l'endroit d'un enfant. Le magistrat ordonne que l'enfant soit placé dans un cercle tracé à la craie sur le sol, afin que les femmes étayent leurs droits par la force, en tirant comme dans le jeu de traction de la corde, chacune par un bras, la petite victime. Une des femmes se prête avec empressement à cette épreuve, tandis que l'autre se refuse à disloquer le petit bras. Le juge, dans sa sagesse, en conclut que cette dernière doit être la véritable mère, l'autre n'ayant revendiqué le rejeton que pour capter un héritage.

Ainsi que le fait observer M. Zucker, que nous aimons à citer parce qu'il est parfaitement au courant des coutumes et de la littérature chinoises, les juges ne sont pas toujours aussi sages, ni aussi intègres, dans les productions dramatiques de la Chine. Et il avance comme preuve le discours que tient un de ses magistrats au moment de venir en scène : « Je suis gouverneur de Ching-Chou. Mon nom est Sou Shen. Quoique je remplisse les fonctions de juge, je ne connais pas un seul article du code. Je n'aime qu'une chose, l'argent. Avec l'aide du métal brillant, chaque plaignant peut toujours être assuré de gagner son procès. » C'est d'ailleurs le caractère satirique qui l'emporte fréquemment dans les scènes du tribunal, ou tout au moins la note comique qui intervient pour rompre le pathétique d'une situation.

Nous avons déjà signalé la grande variété des genres dramatiques et noté, au passage, les analogies qui se rencontrent parfois dans l'esprit de certaines comédies chinoises de caractère et dans celui des comédies de Molière. Nous avons dit aussi qu'il n'existait pas de véritables tragédies dans ce

théâtre exotique. Et peut-être la pièce qui s'en rapproche le plus est-elle *L'Automne dans le Palais de Han* dont M. Louis Laloy a tiré *Le Chagrin dans le Palais de Han*.

Mais avant de l'examiner, nous jetterons un coup d'œil sur une œuvre qui n'est pas sans présenter certaines analogies avec *Le Réviseur*, de Gogol. Elle a pour titre *La Transmigration de You Hsin* et pour ressort une des superstitions populaires les plus ancrées dans le cerveau du peuple chinois, celle de la réincarnation.

Il s'agit de la visite que fait un inspecteur dans un village où les fonctionnaires sont particulièrement corrompus. Rien que la rumeur de l'arrivée de l'inspecteur les met tous en fuite ! Seul You Hsin, en fataliste qu'il est, reste et, à ceux qui se montrent surpris de son audace, alors que, chacun le sait, il vient d'accepter des pots de vin scandaleusement élevés, il répond : « Oui, sans doute, j'ai reçu des présents. Mais vous êtes bien naïf, mon bon ! Ne faut-il pas que chacun accomplisse son destin ? On ne meurt pas avant que le moment en soit arrivé. Il n'est pas de tribunal qui ait jamais prolongé d'un seul instant la vie d'un homme. S'il en était autrement, le peuple ne croirait plus en un sort heureux ou malheureux et n'appellerait plus le Ciel et la Terre les arbitres de la vie et de la mort. »

Avant l'arrivée de l'inspecteur impérial, un anachorète célèbre vient prophétiser dans le village et annonce à You Hsin sa mort prochaine : il n'a plus que deux heures à vivre. L'inspecteur, homme stupide et fonctionnaire incapable, s'en laisse facilement imposer par les commis de You Hsin. Il se déclare satisfait de leur gestion ; ce qui n'empêche pas You Hsin de tomber gravement malade et de mourir à l'heure prédite.

Son âme corrompue se présente devant le juge du monde inférieur qui lui prescrit, pour la punition de son avarice, de recueillir des pièces de cuivre jetées au fond d'une marmite contenant de l'huile bouillante. Sans l'anachorète, qui intercède pour lui, il passerait de biens mauvais moments. Mais en considération de sa promesse de vivre désormais une vie pauvre et chaste, il lui est accordé de retourner sur terre.



1° Scène de dispute dans une comédie bourgeoise; 2° Deux attitudes de la condamnée dans « Les Souffrances de Tou-E ».



1° Le mari porcher dans «La Jeune Chanteuse»; 2° Le Juge dans «Le Cercle de Craie»; 3° Jeune veuve dans «La Transmigration de You-Hsin»; 4° «La Mère de Hsü maudit Tsao-Tsao»; 5° Fumeur; 6° Acteur grimé en renard; 7° Jeune lettré dans «Les Mémoires de l'Ame revenant au Pavillon des Pivoines».

Planche 24.

(Voir pages 99, 122, 124, 125, 141, 153)

Toutefois, sa jeune femme ayant été un peu pressée à le faire incinérer, son âme ne peut plus rentrer dans son propre corps ; on lui désigne à cet effet le corps d'un boucher, boiteux et laid, dont parents et amis pleurent le décès. Jugez de leur stupéfaction lorsqu'ils voient le mort se dresser en son cercueil. You Hsin se sent puni pour la manière dont il a vécu : s'il avait la conscience boiteuse, il a aujourd'hui la jambe boiteuse. Après bien des explications, sa jeune veuve veut bien le reconnaître sous ce physique nouveau et finit par manifester sa satisfaction de le retrouver. Mais la femme du boucher ne l'entend pas ainsi. Querelle. L'inspecteur impérial est appelé à trancher ce nœud gordien : Est-ce le corps ou est-ce l'âme qui constitue le mari ? Heureusement l'anachorète vient tirer le magistrat imbécile d'un embarras mortel : il est temps que You Hsin reprenne le chemin des déserts infernaux.

L'Automne dans le Palais de Han ou Han Kong Ch'iu est une des plus poétiques parmi les pièces Yuan. C'en est aussi une des plus touchantes. Un jeune empereur oublie et néglige, dans les plaisirs, les intérêts du peuple. Son harem réunit les plus belles filles de l'Empire : son ministre Mao est chargé de lui fournir les jeunes beautés et le haut fonctionnaire tire de cette mission d'abondants profits : il entend bien, en effet, ne soumettre à son souverain que les portraits de celles dont les parents ont la main généreuse.

Or, la famille de la belle Tchao Tchiun étant trop pauvre pour lui payer les cent onces d'argent qu'il réclame, Mao a chargé le peintre en titre de faire une copie infidèle de l'exquise Tchao ; par conséquent, elle n'est jamais mandée auprès de l'empereur. Mais un soir que le jeune souverain promène sa mélancolie dans les allées rarement fréquentées de son domaine, il entend une voix si délicieuse qu'il s'arrête charmé. C'est Tchao qui chante en s'accompagnant de son luth ; et les exquis paroles qu'elle module sont égales à son éclatante beauté. L'ayant longuement contemplée, l'empereur croit rêver, et tombe éperdument amoureux de Tchao. Il ordonne au seigneur qui l'accompagne de punir à l'instant le ministre Mao qui l'a trompé si perfidement. Mais Mao n'était pas loin ; il a flairé le danger et réussi à fuir.

On le retrouve chez le grand Khan tartare, où l'image fidèle de Tchao subjugue jusqu'aux plus sauvages guerriers. Pour posséder cette femme, le grand Khan fera la guerre à l'empereur de Chine. Mais le ministre, qui a desservi son maître, n'échappera pas à la punition.

L'empereur ayant interdit à quiconque de jeter sur son bonheur même l'ombre d'un souci, apprend de ses conseillers que l'Empire est en danger et se trouve sans défense. Il espère toutefois éviter la guerre en payant une forte rançon. Mais quand il apprend que la rançon exigée n'est autre que la jeune princesse Tchao Tchiun, il se perd en lamentations et ne sait plus à quoi se résoudre. Ne voyant pas d'autre remède et courageuse dans son amour, Tchao s'offre en holocauste pour que la paix continue à régner dans la maison de Han. Elle pleure son bonheur trop tôt perdu, mais n'hésite pas à faire ce qu'elle croit être son devoir.

Nous la retrouvons aux frontières du pays des Tartares, au bord du fleuve Amour. Avant de le franchir et de passer de l'empire des Han dans les plaines où règne le Khan, elle boit une dernière fois à son indéfectible amour : « Empereur de Han, cette vie est terminée. Je t'attends dans l'autre vie », dit-elle, en se jetant dans le fleuve dont le courant rapide l'emporte à la mort, malgré tous les efforts du Khan et de ses soldats pour la sauver. Le tombeau, élevé à sa mémoire sur la rive de l'Amour, demeure, suivant la prédiction de Tchao, vert en hiver comme en été ; et, en souvenir de la malheureuse princesse, la paix régna désormais entre les Tartares et les fils de Han.

Le résumé de ces quelques pièces doit suffire, ainsi que le déclare M. Zucker, « pour montrer qu'au treizième siècle les Chinois possédaient un théâtre d'un certain mérite. Evidemment, la technique en est extrêmement grossière ; dès qu'ils apparaissent en scène, les personnages se font connaître à l'auditoire, en détaillant leur existence passée et la part qu'ils sont appelés à jouer dans le drame ; les actions se justifient assez pauvrement. Maintes pièces semblent être des narrations dramatisées plutôt que de véritables drames ; une grande disette d'invention s'y manifeste dans la répétition fréquente d'artifices et de motifs dramatiques ; l'obligation d'un dénoue-

ment moralisateur donne lieu à beaucoup d'absurdités; le hasard y gouverne le monde du dramaturge, d'un bout à l'autre, mais toujours en vue de faire triompher le bien. Au surplus, tout véritable sens du tragique y fait défaut; il n'y a guère de héros sublimes, vaincus par la fatalité à laquelle ils lancent un défi, ni de conflits moraux d'ordre supérieur où triomphe une justice poétique. Les personnages sont des types plutôt que des individus et on y voit fort peu d'introspection psychologique profonde. On peut dire que, dans l'ensemble, les pièces n'atteignent guère un plan spirituel très élevé. Il se dégage cependant un grand charme de ce théâtre qui nous présente des personnages de toute condition et nous donne une vaste fresque de l'abondante vie de l'Empire du Milieu, aux jours décrits par Marco Polo.»

Telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, avec le recul qui permet de la juger non seulement par elle-même mais aussi en la comparant aux œuvres des époques ultérieures, la pièce Yuan possède ces qualités de concentration qu'on trouve dans les œuvres classiques de la plupart des littératures avant que le caractère synthétique en ait été altéré par un besoin d'analyse et un souci d'ornementation propres aux époques où l'esprit de curiosité l'emporte sur le véritable lyrisme. De plus, grâce au langage populaire dont se sont servis les écrivains, la pièce Yuan se distingue par un naturel plein de saveur, qui cependant ne va pas toujours sans une certaine rudesse.

Le théâtre chinois moderne a subi une révolution profonde. Les auteurs ont cherché à exprimer les préoccupations de leur époque et à refléter la vie sociale. Les personnages sont plus complexes et les intrigues plus variées. On peut dire que le théâtre chinois moderne a atteint un niveau de maturité qui n'avait jamais été atteint auparavant. Les auteurs ont commencé à utiliser des techniques modernes de narration et de mise en scène. Ils ont également commencé à s'intéresser à des thèmes plus larges, tels que la vie sociale, la politique et la culture. Les personnages sont devenus plus réalistes et plus humains. Les intrigues sont devenues plus variées et plus intéressantes. On peut dire que le théâtre chinois moderne a atteint un niveau de maturité qui n'avait jamais été atteint auparavant.

Le théâtre chinois moderne a subi une révolution profonde. Les auteurs ont cherché à exprimer les préoccupations de leur époque et à refléter la vie sociale. Les personnages sont plus complexes et les intrigues plus variées. On peut dire que le théâtre chinois moderne a atteint un niveau de maturité qui n'avait jamais été atteint auparavant. Les auteurs ont commencé à utiliser des techniques modernes de narration et de mise en scène. Ils ont également commencé à s'intéresser à des thèmes plus larges, tels que la vie sociale, la politique et la culture. Les personnages sont devenus plus réalistes et plus humains. Les intrigues sont devenues plus variées et plus intéressantes. On peut dire que le théâtre chinois moderne a atteint un niveau de maturité qui n'avait jamais été atteint auparavant.

VII.

La dynastie mongole des Yuan avait procuré à la Chine une prospérité plus grande et en avait fait reculer considérablement les frontières, mais elle n'avait su gagner les sympathies ni des masses populaires, ni même des lettrés, bien qu'elle eût rétabli l'Académie de Han-lin et les examens littéraires qui tiennent si fortement au cœur de tout Chinois cultivé.

Aussi lorsqu'en 1368, l'ancien moine bouddhique Chu Yuan-chang, à la tête des révoltés, rejeta les Mongols au-delà de la grande muraille et monta sur le trône sous le nom de Hung Wu, de grandes réjouissances publiques saluèrent l'inauguration de la nouvelle dynastie, celle des Ming. La prospérité s'accrut encore, et, grâce à l'état florissant du négoce et de l'industrie, les fêtes se multiplièrent, donnant un essor inégalé à la littérature dramatique.

On connaît encore aujourd'hui plus de six cents pièces de cette époque, dont beaucoup furent écrites cette fois par de véritables poètes. Ceux-ci avaient à satisfaire une nouvelle clientèle, hauts fonctionnaires, commerçants enrichis et lettrés, tirant vanité d'avoir une scène et une troupe privées. Il va de soi que la langue et le style du drame Ming gagnèrent considérablement à ne plus devoir s'abaisser au niveau de la compréhension des foules illettrées.

Nous avons vu que le drame Ming l'emporte sur la pièce Yuan par sa conception même, plus en profondeur, mais aussi par une meilleure caractérisation des emplois. Par contre, le développement des œuvres en nombreux actes, dispersant l'action et ne boudant guère aux digressions les plus fantaisistes, enleva aux thèmes, souvent repris des pièces Yuan, le caractère compact et uni qui en était une des qualités principales.

C'est pourquoi l'appellation de *Tchouan tch'i*, c'est-à-dire roman, convient fort bien au drame Ming. On pourra s'en rendre compte par le résumé de *L'Histoire d'un Luth* ou *Pi-Pa-tchi*,

exemple typique et modèle du genre. Nous avons vu que cette œuvre fut écrite vers la fin du quatorzième siècle par Kao Tsi-tch'ing, dont on ne connaît pas la biographie et qui possédait le talent d'un dramaturge de race.

Comme il était d'usage dans le théâtre classique, la leçon morale qui s'en dégage est toujours hautement prisee des Célestes : à savoir que la piété filiale est la vertu qui doit primer toutes les autres. L'esprit de famille, voilà ce qui importe par-dessus tout dans la société chinoise. Si le jeune homme doit servir l'Etat, c'est afin qu'il en puisse résulter une plus grande prospérité générale dont bénéficiera aussi sa propre famille. *Pi-Pa-tchi* est la pièce-type à cet égard et il n'est pas exagéré de l'appeler, avec M. Zucker, une sorte de « Cantique des Cantiques de la Piété filiale ».

La pièce s'ouvre par la lutte intérieure chez un jeune lettré, Tsai Yung, qui hésite entre le désir d'aller conquérir une situation en rapport avec son érudition et le devoir qui l'attache à son village afin de prendre soin de ses vieux parents, mais où il croupira dans l'obscurité et la misère.

Non seulement la piété filiale le retient au village, mais aussi l'amour qu'il éprouve pour sa jolie épouse. Si la mère fait tout pour que son fils demeure auprès d'elle, le père et un vieil ami de la famille, Tchang, conseillent au jeune homme de partir, ne comprenant pas qu'on ne puisse s'arracher aux doux plaisirs de la couche nuptiale après deux mois de mariage.

Les discussions, comme toujours, développent des théories sur la piété filiale, suivant les grands penseurs de la Chine. Si Tsai Yung répond aux conseils paternels par « Les Dires de Confucius » suivant lesquels un fils ne devrait point quitter ses parents, le père réplique, par « Le Livre de la Piété filiale », que si le fils doit servir ses parents et son prince, il doit aussi rechercher les honneurs. Qu'il se rende donc à la cité impériale de Ch'ang An et mette à profit ses connaissances afin de procurer le bien-être à tous les siens. Cet avis prévaut et Tsai Yung, le cœur meurtri, s'éloigne de la maison.

La scène suivante nous transporte à Ch'ang An, dans le palais d'un ministre impérial dont la fille Niu-hsi est le modèle

des jeunes femmes chinoises. On sait que celle-ci devrait ne jamais quitter les appartements intérieurs de la demeure paternelle et ne s'occuper que de travaux d'art. C'est d'ailleurs ce que nous apprend le dialogue entre Niu-hsi et sa femme de chambre qui, elle, voit avec regret le printemps, c'est-à-dire l'amour, passer à côté de sa jeunesse sans qu'elle en tire aucun profit, et qui est lasse de vivre des jours d'ennui et sans joie dans ce triste appartement des femmes. Le ministre Niu a d'ailleurs des principes très rigoureux quant aux convenances dans la vie des femmes et il prend vivement sa fille à partie parce qu'elle a suivi les conseils de la servante et s'est promenade au jardin.

Une scène amusante, intercalée pour diversifier aux trop sérieux débats, est celle où deux entremetteuses font au père Niu des propositions de mariage avantageux pour sa fille ; d'où querelle entre les deux mégères qui, prenant trop à cœur leur mission, en viennent aux mains et sont finalement jetées à la porte par les domestiques du ministre.

Après de nouvelles discussions hautement littéraires entre les candidats aux examens, en route vers Ch'ang An, vient encore une scène burlesque où l'auteur laisse paraître son esprit satirique, tout comme il avait fait déjà à propos de la ridicule obligation, pour toute jeune fille qui désire être recherchée en mariage, de ne jamais quitter le gynécée.

Tsai Yung sort vainqueur du tournoi littéraire auquel 500 compétiteurs s'étaient présentés, et l'examineur avertit l'empereur du brillant résultat. Pendant ce temps, une cruelle famine désole le district où Tsai Yung a laissé ses parents à la garde de sa jeune femme Wu-niang. Celle-ci se voit réduite à vendre jusqu'à ses épingles à cheveux pour tenir en vie les pauvres vieux.

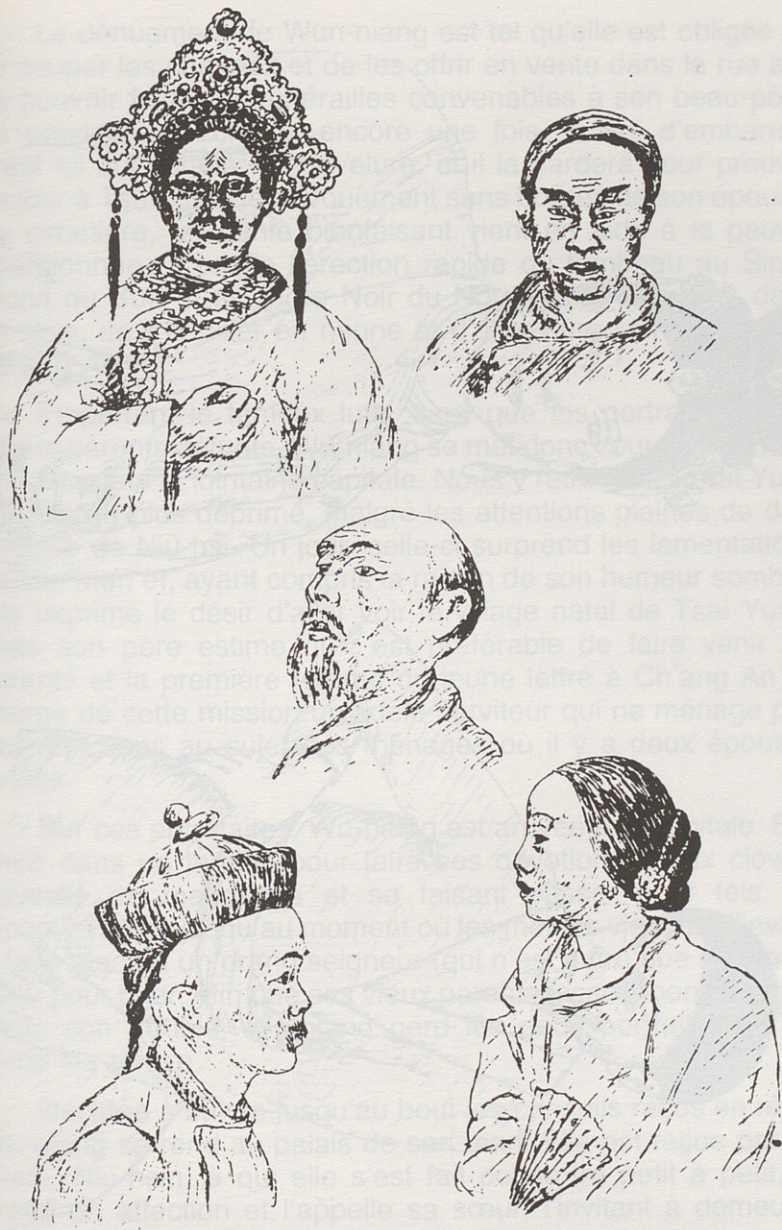
L'Empereur, voulant combler de faveurs le brillant lauréat, lui donne en mariage la fille de son ministre Niu. Mais Tsai Yung se voit obligé de décliner cette offre qui l'honore. Il donne à l'entremetteuse de bonnes raisons ; or, celle-ci les travestit, en indiquant comme motif du refus que Niu-hsi a les pieds trop longs. Il n'est pas possible de faire à une famille affront plus

cinglant. Aussi, prévenu par son ministre encoléré, l'empereur refuse au jeune homme tout congé pour aller revoir les siens; de plus, il fait hâter ce mariage forcé.

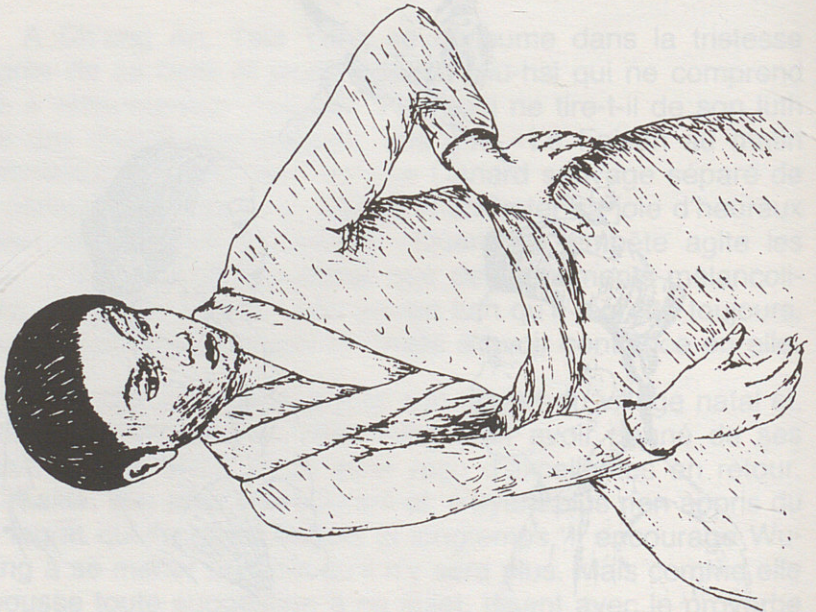
Dans l'entretemps, la famine n'a fait que s'aggraver : la pauvre Wu-niang se voit réduite à manger des racines et des écorces d'arbres afin de laisser à ses beaux-parents le peu de riz que les autorités distribuent encore aux plus dénués. Et pourtant, en retour de son dévouement, elle ne doit s'attendre qu'à de l'ingratitude, car on la soupçonne de bien se nourrir en se réservant la grosse part dans les distributions. Ici encore se place un intermède divertissant où on voit un premier fonctionnaire malhonnête qui est puni par le mandarin, puis un deuxième qui dépouille Wu-niang de sa maigre part de riz. La belle-mère de Wu-niang étant tombée morte en constatant un jour le pieux sacrifice de sa bru, celle-ci serait bien embarrassée de lui donner une sépulture convenable, n'était l'intervention du fidèle ami Tchang.

A Ch'ang An, Tsia Yung se consume dans la tristesse auprès de sa belle et jeune épouse Niu-hsi qui ne comprend rien à cette humeur chagrine. Pourquoi ne tire-t-il de son luth que des chants nostalgiques, tels que «Le Faisan au matin commence son long vol» ou «Le Canard sauvage séparé de sa compagne aimée», au lieu de manifester sa joie d'heureux époux en chantant la ballade «Quand la tempête agite les pins»? S'il n'arrive à exprimer que des sentiments mélancoliques, c'est qu'il n'a plus son ancien luth qu'il regrette toujours. Niu-hsi croit avoir compris et l'invite à avoir confiance en elle.

Trois ans ont passé depuis son départ du village natal et, victime d'un imposteur, Tsia Yung croit avoir donné de ses nouvelles aux siens et en avoir reçu d'excellentes en retour. En réalité, son père est mourant et, n'ayant plus rien appris du fils ingrat qui l'a quitté depuis si longtemps, il encourage Wu-niang à se marier aussitôt qu'il n'y sera plus. Mais comme elle repousse toute suggestion à ce sujet, disant avec le proverbe chinois «Personne ne peut servir deux maîtres à la fois», le moribond lègue au fidèle Tchang sa canne, l'invitant à rosser d'importance le fils dénaturé.



1° Jeune lettré dans «Pi-Pa-tchi» ; 2° Tchang dans «Pi-Pa-tchi» ;
3° «L'Avare» ; 4° Un bouffon ; 5° Une spectatrice.



Wu-niang et Niu-hsi, les deux épouses de Tsia Yung, dans «Pi-Pa-tchi»

Planche 26.

(Voir page 139)

Le dénuement de Wun-niang est tel qu'elle est obligée de se couper les cheveux et de les offrir en vente dans la rue afin de pouvoir faire des funérailles convenables à son beau-père. Le providentiel Tchang, encore une fois, la tire d'embarras. C'est lui qui achète la chevelure, et il la gardera pour prouver un jour à Tsai Yung le dévouement sans bornes de son épouse. Au cimetière, un génie bienfaisant vient en aide à la pauvre abandonnée; il confie l'érection rapide du tombeau au Singe Blond du Sud et au Tigre Noir du Nord, et lui conseille, dans un rêve, de s'habiller en nonne et d'aller retrouver son mari à Ch'ang An.

Emportant le fameux luth, ainsi que les portraits de ses beaux-parents défunts, Wu-niang se met donc courageusement en route vers la lointaine capitale. Nous y retrouvons Tsai Yung de plus en plus déprimé, malgré les attentions pleines de délicatesse de Niu-hsi. Un jour, celle-ci surprend les lamentations de son mari et, ayant compris la raison de son humeur sombre, elle exprime le désir d'aller voir le village natal de Tsai Yung. Mais son père estime qu'il est préférable de faire venir les parents et la première femme du jeune lettré à Ch'ang An : il charge de cette mission un fidèle serviteur qui ne ménage pas ses réflexions au sujet des ménages où il y a deux épouses rivales.

Sur ces entrefaites, Wu-niang est arrivée à la capitale. Elle entre dans un temple pour faire ses dévotions. Deux clowns travestis en mandarins et se faisant passer pour tels, se moquent d'elle jusqu'au moment où les moines viennent l'inviter à faire place à un grand seigneur (qui n'est autre que son mari, venu pour prier, afin que ses vieux parents fassent bon voyage). Dans son trouble, Wu-niang perd les deux portraits et Tsai Yung les trouve.

Décidée à suivre jusqu'au bout les conseils reçus en rêve, Wu-niang se rend au palais de son mari. Elle est reçue par sa rivale. Niu-hsin, à qui elle s'est fait connaître petit à petit, la prend en affection et l'appelle sa sœur, l'invitant à demeurer désormais avec elle.

Une lettre énigmatique, écrite par Wu-niang et déposée sur la table de Tsai Yung, place celui-ci devant ce dilemme :

Un lettré que l'empereur voulut honorer en lui offrant la main de sa fille, déclina cette faveur afin de ne pas dégrader sa femme au rang de concubine; un autre lettré, dans un cas identique, répudia sa première femme. Niu-hsi presse Tsia Yung de dire ce qu'il pense de l'alternative. Sa réponse étant bien celle qu'elle attendait, à savoir qu'il considère le mariage comme indissoluble, Niu-hsi fait paraître Wu-niang devant lui, dans toute la détresse où son abandon l'a plongée.

Ayant écouté la lamentable histoire et compris combien il a fait souffrir les siens, Tsia Yung est pris de remords et décide d'entreprendre, avec ses deux épouses également chères et devenues d'excellentes amies, un pèlerinage à la tombe des ancêtres. Et, de son côté, l'empereur, qui a appris les malheurs de Wu-niang, décrète que sera éternellement célébrée la mémoire d'une aussi exemplaire piété filiale.

La scène la plus émouvante, et la plus belle aussi, est sans contredit celle du premier entretien entre les deux jeunes femmes où peu à peu la lumière se fait en l'esprit de Niu-hsi, éveillant chez elle une compassion qui donne naissance à une vive amitié. Une scène charmante, et bien faite pour montrer à un Occidental ce qu'est la considération d'un jeune lettré en Chine, est celle où Niu-hsi fait à son mari maussade de doux reproches : « On vous sert les meilleures délicatesses, dit-elle. Vous mangez des langues d'orang-outang bouillies et des embryons de léopards rôtis. Vous portez des robes de soie violette; votre ceinture est de jade. Quand vous sortez ou que vous revenez, votre cheval foule sous ses pattes toutes sortes de fleurs que le peuple sème sur votre route. Votre tête s'ombrage d'un parasol ayant trois couches de soie. Auparavant, vous n'étiez qu'un pauvre étudiant vivant dans une hutte de chaume; maintenant, vous occupez les plus hautes fonctions au palais impérial. Vous nagez dans les richesses, mais cette opulence ne vous suffit point. Vous ne faites que plisser le front et pousser des soupirs... »

N'étaient les indications scéniques et la forme exclusivement dialoguée de cette longue histoire, on pourrait considérer *Pi-Pa-tchi* comme un roman plutôt que comme une pièce de théâtre. C'est là le caractère général des drames Ming. Beaucoup

d'autres œuvres analogues pourraient être résumées ici, la plupart n'étant que le développement, suivant des formes nouvelles, de pièces Yuan. Elles sont en général très longues et les changements de lieu y sont fréquents, à tel point que, vu le souci que nous avons en Occident de situer l'action dans un important décor approprié, l'interprétation en deviendrait à peu près impossible chez nous.

Les mémoires de l'Ame revenant au Pavillon des Pivoines (Mou-tann ting Huan-Hun ch'i) de Tang Sienn-tsou, une des plus célèbres de ces pièces comporte 55 scènes; de même que *Les Mémoires du Pavillon Occidental* et que *La Guitare Pi-Pa*, elle est encore fréquemment jouée aujourd'hui, et publiée chaque année à d'innombrables exemplaires.

C'est une histoire invraisemblable mais touchante où l'on voit une jeune fille, Li-niang, cultiver les Belles Lettres sous le préceptorat d'un vieux savant. Le soleil du printemps l'accable et elle s'endort dans le Pavillon des Pivoines, au fond du jardin de son père, gouverneur de la région. Elle fait un rêve d'amour et, à son réveil, ne cesse de languir après l'étudiant inconnu qui lui est apparu en songe. Rien ne peut plus la distraire; elle succombe à une maladie de langueur et est enterrée à proximité de son pavillon de prédilection.

Trois ans plus tard, un étudiant, Leou Mong-mei (Prunier de rêve), vient s'abriter dans ce pavillon délaissé (le gouverneur ayant été désigné pour une autre résidence). Il s'y endort également et fait, lui aussi, un rêve d'amour: Li-niang vient le rejoindre et se donne à lui (car il n'est autre que l'étudiant aimé et si ardemment désiré). Elle lui ordonne d'ouvrir la tombe. A son réveil, Leou Mong-mei suit l'ordre reçu et retrouve Li-niang vivante! Il a hâte de porter cette bonne nouvelle au gouverneur, mais il est arrêté comme espion et accusé, par le vieux professeur, de profanation de sépulture, crime impardonnable. Toutefois Leou Mong-mei ayant été reçu premier aux examens, l'empereur désire le voir et ayant appris l'étrange histoire, il lui accorde la charmante Li-niang comme épouse.

Cette pièce remonte à la fin du seizième siècle et elle est publiée, avec trois autres drames de Tang Sienn-tsou, *Un Songe de Rann-tann*, *Mémoires du Palais des Songes* et *L'Épingle de pourpre*, sous le titre collectif de *Yu-ming tang se tchong* (Quatre pièces de la Salle de Yu-ming).

M. Soulié de Morant cite, à côté de cette œuvre, plusieurs autres, dues à des auteurs dont les noms sont attachés à leurs écrits, contenus dans «Cent pièces des Yuan» (Yuan ch'u paé-tchong) ou dans «Soixante pièces» (Liu-shih tchong ch'u) éditées en 1640. Nous ne donnons pas cette liste de noms qui, sans les commentaires détaillés des œuvres, ne peuvent intéresser qu'un petit nombre de lecteurs. Ils les trouveront dans l'excellent livre de l'écrivain français.

Avec l'avènement des Mandchous, en 1644, la production théâtrale devint plus brutale dans son expression, plus nerveuse dans son style, plus bruyante dans sa musique. Mais une vogue énorme des spectacles eut pour conséquence une moisson, plus abondante que jamais, d'œuvres dramatiques, inégales certes, mais vivantes et, grâce au prestige nouveau du héros-soldat, d'un pittoresque et d'un dynamisme sans précédent.

C'est l'ère de la pièce militaire, avec ses combats et ses déploiements de somptueuses mêlées de guerriers de parade. Il n'empêche que la pièce à thèmes traditionnels ne continuât à jouir de la faveur d'une élite et que les sujets affectionnés des auditoires Yuan et Ming ne fissent encore les délices du public sous la dynastie Ch'ing.

Une des œuvres les plus réputées était *Le Message de l'Hirondelle* (*Yènn-tze ch'ien*), par Yuann Ta-yue. En 42 scènes, cette pièce, représentée pour la première fois en 1645, retrace l'histoire d'un étudiant, Ro Tou-léang, qui, ayant peint son propre portrait aux pieds de sa gracieuse cousine et ayant confié à un ouvrier le soin de coller la précieuse soie sur du papier, est victime d'une erreur qui tournera en fin de compte à son avantage. En effet, l'ouvrier se trompe et renvoie le portrait du charmant couple à la jolie Li Fei-yunn (Nuage qui vole), celle-ci lui ayant également donné un portrait à coller.

Li Fei-yunn s'éprend du beau jeune homme et lui dédie un poème d'amour qu'une hirondelle familière enlève et laisse tomber aux pieds du destinataire. Le mal ne serait pas grand, si un amoureux évincé ne prenait la chose fort mal et ne menaçait de faire un mauvais parti au jeune lettré : celui-ci, pressé par quelques soldats à la solde de son rival, est obligé de fuir,

abandonnant dans sa précipitation sa composition pour les examens, entre les mains de son ennemi. Celui-ci tire avantage de la trouvaille pour se faire recevoir premier au concours.

Mais Li Fei-yunn qui a fait accepter son amant, sous un nom d'emprunt, comme secrétaire de son père, révèle la fraude. Un nouveau concours a lieu dont Ro Tou-léang sort vainqueur. Il reçoit la main de Li Fei-yunn, tandis que l'imposteur est puni et exécuté.

Plus vivante et d'un style moins affecté, *L'Épingle à cheveux de jade* (*Yu Sao-teou*), de Li Li-wêng, postérieure d'un bon demi-siècle à la précédente pièce, n'est pas moins populaire. C'est un drame militaire, mais l'intrigue amoureuse l'emporte sur les faits de guerre qui servent plutôt de prétexte.

Pendant que l'empereur Tcheng-te est en voyage avec un eunuque, à la recherche d'une seconde épouse, une rébellion éclate. Le favori du souverain, un traître, est chargé de faire une enquête. Deux scènes amusantes forment intermède dans cette première partie de la pièce, où il est donné à rire aux dépens de l'eunuque qui n'arrive pas à se tenir à cheval, et de l'envoyé qu'on tourne en bourrique.

Ayant entendu vanter la beauté de Tsing-tsing, jeune fille de haut lignage, élevée par une vieille courtisane, l'empereur va la voir incognito et lui promet mariage. Elle lui donne comme gage une épingle de jade, souvenir de famille qu'elle tient en haut prix.

Entre-temps le général Fann Tié a été chargé de réprimer la rébellion et a dû laisser sa fille derrière lui. Or, au cours d'une promenade, celle-ci trouve l'épingle que l'empereur Tcheng-te a perdue. Aussi, lorsqu'il envoie chercher Tsing-tsing pour le harem impérial, celle-ci refuse de suivre l'envoyé qui n'est pas porteur du gage qu'il devait lui restituer. S'étant enfuie, elle demeure introuvable, quoique l'empereur lui-même aille à sa recherche à travers la neige. Il découvre, dans l'appartement abandonné, un portrait de la charmante enfant, et en fait exécuter une copie fidèle qu'il ordonne d'afficher afin de retrouver la fugitive.

La rébellion maîtrisée, le général Fann ne retrouve plus sa fille qui, obligée de fuir devant les révoltés, a été identifiée erronément avec le portrait affiché. Elle a été conduite à la Cour et est devenue l'amante du souverain. Etant rentré ainsi en possession de l'épingle et ayant appris la vérité, Tcheng-te prend la fille de Fann comme troisième épouse, la deuxième place étant réservée à l'introuvable Tsing-tsing. Par un curieux hasard, c'est le général Fann qui a recueilli et adopté la jeune fugitive. Apprenant l'identité de celle-ci, il l'envoie à la Cour où l'empereur décrète, à l'occasion de l'heureux retour de Tsing-tsing et de l'écrasement des forces rebelles, que de grandes festivités auront lieu et que des récompenses seront distribuées aux vainqueurs.

Cette pièce, de caractère historique — l'empereur Tcheng-te régna de 1506 à 1525 — n'est pas la seule du genre. *Le Palais de la Vie prolongée (Tchang Seng tienn)*, par Hung Sheng, en est une autre, brodée d'une manière toute fantaisiste autour de la belle Yang Koué-fé, dont l'amour donna lieu à la fondation de L'Académie du Jardin des Poiriers. Le Palais de la Vie prolongée était le nom que Ming Houang et sa jolie bru et concubine avaient donné au dôme de plaisir où ces amants incomparables se livraient à une existence tout idyllique et non moins voluptueuse. Le nombre des pièces ayant pour sujet ce couple d'amants est, on le comprendra aisément, très grand en Chine, et de nombreuses ballades sur ce thème y ont été chantées de tout temps.

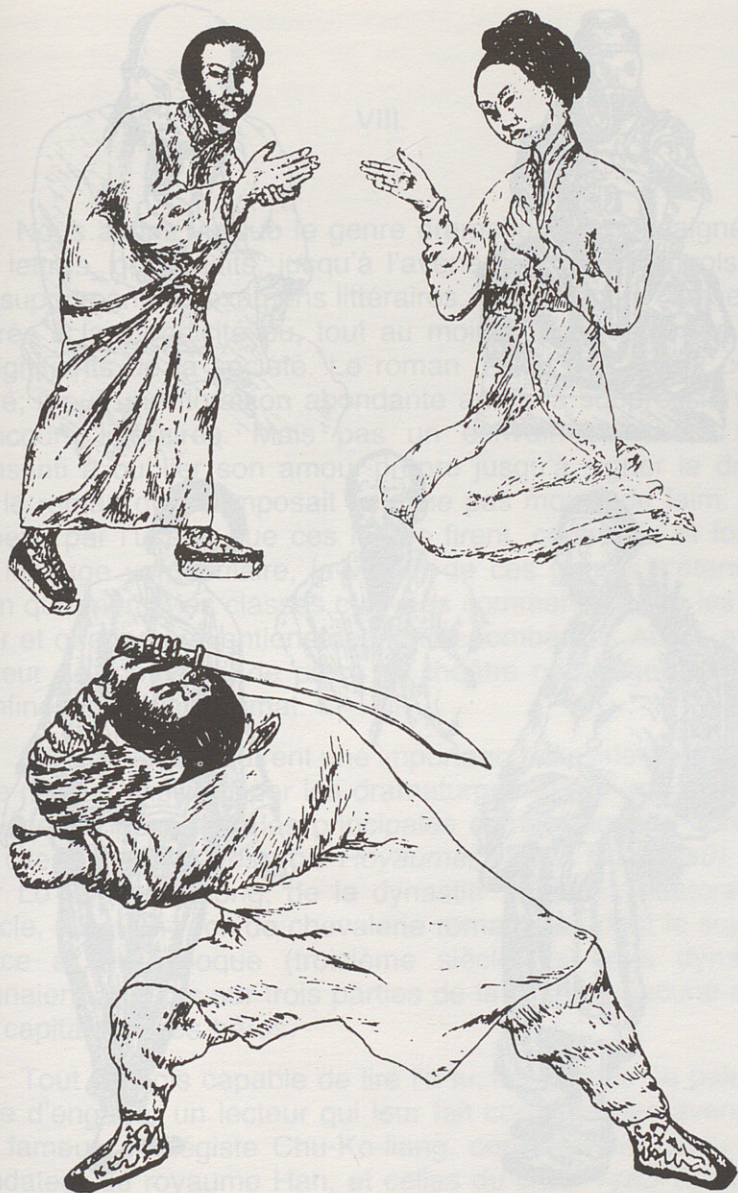
La plus touchante de ces histoires militaires est sans conteste *L'Eventail aux fleurs de pêcher (Tao-hua-Shan)*, par Kong Chang-jenn, représentée pour la première fois en 1686. L'action se place dans les dernières années de la dynastie Ming; on y voit les différents partis en lutte constante, ainsi que les dissensions entre les chefs des armées, en présence d'un trône branlant dépourvu de tout prestige.

Le héros est toutefois un jeune lettré, Reou Tchao-tsong, obligé de fuir parce que le vieil auteur dramatique Yuann Tayue, autrefois ministre de la guerre, a jeté son dévolu sur la jeune épouse de Reou, l'actrice Li Siang-tsiunn. Comme elle a refusé les cadeaux que lui envoyait Yuann, celui-ci persécute le mari.

Puis il engage l'actrice pour jouer le rôle principal dans sa pièce *Le Message de l'Hirondelle* qui doit être représentée au Palais et dont l'empereur dirigera les répétitions.

Revenu sur ses pas, le jeune lettré se fait prendre et est jeté en prison. Mais la guerre civile ayant amené la chute des Ming et l'avènement des Mandchous, il est délivré et rejoint Li Siang-tsiunn dans un temple, proche de Pékin. Elle n'a échappé à l'étreinte du vieux Yuann qu'en essayant de se suicider. C'est ainsi qu'elle a taché de son sang l'éventail que lui donna son mari. Un peintre se chargea de transformer ces taches en fleurs de pêcher, symboles de l'amour, en y ajoutant des feuilles et des rameaux pour que l'illusion fût complète. De là, le nom de la pièce. S'étant enfin retrouvés après bien des années de séparation, les époux conviennent que, dans une patrie aussi secouée, aussi malheureuse, l'amour doit céder le pas aux sentiments patriotiques.

Si le drame Ming n'a plus le caractère compact de la pièce Yuan, il est incontestable qu'il a gagné en profondeur et surtout en distinction, le langage et la musique ayant gagné pareillement en délicatesse. Mais, par la dispersion de l'intérêt dramatique, le drame Ming tient davantage du roman, peut-être, que de l'œuvre scénique. La pièce Mandchoue, par contre, se distingue par plus de rudesse, par un langage plus dépouillé, par une musique plus bruyante.



1° Lettré en fuite dans «Le Message de l'Hirondelle»; 2° Tsing-tsing dans «L'Épingle à cheveux de jade»; 3° Serviteur défendant ses maîtres contre les brigands.



1° Kouan Ti, une des trois divinités honorées par les acteurs; 2° Vieillard en prison dans «Les trois étranges rencontres»; 3° Types de mendiants et la fille du chef des mendiants dans «Le Châtiment du Mari-sans-cœur».

VIII.

Nous avons vu que le genre dramatique fut dédaigné par les lettrés, ou pandits, jusqu'à l'avènement des Mongols qui, en supprimant les examens littéraires, réduisirent la classe des lettrés à la mendicité ou, tout au moins, aux postes les plus insignifiants de la société. Le roman n'était pas mieux considéré; il eut une floraison abondante après la suppression des concours littéraires. Mais pas un écrivain de talent n'eût consenti à oublier son amour-propre jusqu'à signer le drame ou le roman qu'il composait pour ne pas mourir de faim. Petit à petit, par l'usage que ces lettrés firent, contraints et forcés, du langage vernaculaire, la vogue de ces genres s'étendit si bien que même les classes cultivées commencèrent à les estimer et que les préventions des lettrés tombèrent. Aussi, aucun auteur de roman ou de pièce de théâtre ne songe plus à se confiner dans l'anonymat.

Ces romans acquièrent une importance considérable en tant que mine à exploiter par les dramaturges et par les directeurs de spectacles. Parmi les principales compositions, il convient de citer *L'Histoire des trois Royaumes* (*Sann Kouo Tsû*), écrit par Lo kouann-tchong, de la dynastie Yuan, au quatorzième siècle. C'est un récit de chevalerie romantique dont le sujet se place à une époque (troisième siècle) où trois dynasties régnaient à la fois sur trois parties de la Chine, chacune ayant sa capitale et ses héros.

Tout Chinois capable de lire l'a lu; les illettrés se paient le luxe d'engager un lecteur qui leur fait connaître les aventures du fameux stratéliste Chu-Ko-liang, conseiller du Lieou P'eï, fondateur du royaume Han, et celles du cruel Tsao-Tsao dont le fils devait devenir empereur d'Oé et qui avait un million de soldats. On y parle également de Tchang Feï, fidèle et vaillant ami de Lieou P'eï, ainsi que de Kouan Yu qui devint dieu de la guerre et possède son temple dans tous les coins de

la Chine. Le nombre de pièces inspirées ou tirées directement de ce roman est considérable (*).

A peu près aussi populaire est *Le Rêve du Pavillon Rouge* (*Hung Lou Meng*), histoire d'amour narrant le déclin d'une famille ancienne. La passion du jeune oisif pour ses deux jolies cousines trouve une forme dramatique dans mainte pièce moderne et notamment dans certaines comédies du répertoire de Mei Lan-fang.

L'Histoire du bord du Lac (*Sué-hou tchouan*), roman, dont le sujet se place environ neuf siècles plus tard que celui de *L'Histoire des trois Royaumes*, traite d'une bande de brigands qui répandit la terreur dans toute une région. Ces aventures de matamores, dont quelques-uns étaient des redresseurs de torts et restituaient aux pauvres ce que des fonctionnaires malhonnêtes leur avaient volé, devaient plaire aux auditoires populaires, d'autant plus que pareilles aventures comportent des combats violents et permettent l'introduction d'intermèdes divertissants.

Non moins populaire est *Le Voyage en Occident*, entendez l'Inde, dont l'auteur est Chiu Ch'ang ch'un. Le théâtre chinois ainsi que son expression régionale le théâtre annamite en débilitent fréquemment, par petites tranches, les interminables péripéties dramatiques. Sa réalisation intégrale exigerait neuf soirées entières. Mais, ainsi que nous l'avons dit déjà, la présentation d'une pièce aussi longue constitue un événement exceptionnel.

Les Rives du Lac, par Shih-Nai-an ne le cèdent d'ailleurs en rien à ce long drame fantastique des contrées occidentales.

(*) Une des scènes les plus fréquemment représentées au théâtre est celle du « Serment des Trois dans le jardin des Pêchers ». Lieou P'eï, qui vivait misérablement en faisant des souliers et des nattes, et Tchang Fei, le riche boucher et marchand de vin, discutaient leur projet d'aller combattre les rebelles Bonnets Jaunes, quand survint un homme d'aspect terrible, Kouan Yu, décidé, lui aussi, à s'enrôler dans un corps expéditionnaire envoyé pour réprimer la révolte. Derrière la maison de Tchang Fei fleurissait un petit jardin de pêchers; ils s'y retirèrent pour élaborer leur plan de campagne et se jurèrent fidélité fraternelle.

Si le rôle officiel de Kouan Ti, ou Kouan Yu, divinisé en Empereur militaire, est de protéger l'empire contre les ennemis et les rebelles, il est, dans l'esprit populaire,

Comme le public en général n'affectionne pas moins les histoires féeriques, riches de fantaisie, les *Etranges histoires d'un Studio chinois (Liao Chai)* sont, d'après M. Zucker, la source de maintes scènes peuplées de ces êtres surnaturels qui abondent dans le folklore chinois. Ce qui n'apparaît pas dès l'abord, c'est le caractère satirique caché sous les apparences superstitieuses qui abondent dans ce recueil.

Mais c'est incontestablement *L'Histoire des trois Royaumes* qui a donné naissance aux pièces dont la faveur est la plus universellement établie jusqu'à ce jour, tant chez le spectateur prolétarien que chez l'élite cultivée. Entre toutes, *La rencontre de beaucoup de héros (Ch'un Yin Hui)* reste la préférée, pour ses possibilités dramatiques et spectaculaires. Aussi l'interprétation en est-elle généralement confiée à des artistes de talent exceptionnel; dans ce cas, il y a foule au théâtre, malgré la forte majoration du prix des places.

L'intrigue se noue autour du fameux stratégiste Chu Ko-liang. Menacé par des forces navales écrasantes, conduites par un ennemi aussi habile que tenace, Lieou P'eï décide d'attaquer l'escadre au moyen de flèches enflammées, sans attendre que l'ennemi le fasse. Mais il lui faut pour cela cent mille flèches. Le commandant suprême accorde à Chu Ko-liang cinq jours pour que lui soient fournis ces engins. Conscient de son devoir, Chu Ko-liang se contentera de trois jours. Mais il n'a pas du tout l'air de se presser, car, au bout du deuxième jour, un ami le trouve occupé à méditer dans le plus grand calme. Considérant la partie perdue, cet ami lui laisse entendre qu'il ne lui reste plus qu'à se suicider. Le troisième jour seulement, Chu Ko-liang sort de son apathie. Profitant d'un fort brouillard, il fait installer, sur la proue de quelques unités de sa flotte, des man-

un grand pourfendeur de démons : d'où ces innombrables anecdotes où on le voit rompant des maléfices, déjouant les intrigues d'un magicien.

La simple apparition d'un comédien dans le rôle de Kouan-Ti suffit à rompre un charme. C'est ainsi que l'auditoire se morde les doigts, devant lequel des acteurs de Pékin avaient joué toute la nuit sans l'encouragement usuel des applaudissements et des rafraîchissements, s'évanouit avec l'habitation et tous les accessoires, dès que Kouan-Ti parut en scène, au bruit des tambours et des gongs.

nequins de paille et fait voile vers l'invincible Armada. Trompé par la brume, l'ennemi crible de flèches ces appeaux et fournit ainsi, sans s'en douter, la matériel qui servira à Chu Ko-liang pour incendier des navires qui eussent aisément détruit les siens, de beaucoup inférieurs.

L'Européen se contenterait difficilement du simulacre auquel se réduit un si haut fait de stratégie militaire : quelques flèches lancées à travers la scène. Mais le Chinois n'a pas besoin de décors ou de machineries compliquées pour se représenter l'action, à laquelle on voit le spectateur participer, les nerfs crispés, l'âme vibrant d'enthousiasme. Son imagination, non encore émoussée par le spectacle en trompe l'œil, et plus récemment par le cinéma, s'entend à évoquer ce que le roman favori lui a décrit abondamment.

Il ne faudrait pas s'étonner de voir la ruse guerrière l'emporter même sur la valeur militaire. C'est qu'apparemment — et le Dr Wilhelm Grube en fait l'observation dans son « Histoire de la Littérature Chinoise » — une ruse ou un calcul sournois, de la part d'un guerrier, plaît davantage au Chinois que la véritable bravoure dans la bataille. La popularité des pièces tirées du roman en question, où il est fait choix le plus souvent d'un stratagème plutôt que d'un haut fait d'armes, prouve à suffisance cette mentalité spéciale des Célestes.

C'est ainsi que *Le Stratagème de la Cité déserte* (*Kung Chen Tchi*) jouit d'une popularité non moindre que la pièce précédente. C'est encore le fameux Chu Ko-liang qui en fait les frais. Se trouvant dans une ville mal défendue et affronté par des forces hostiles très supérieures, il ordonne d'ouvrir toutes larges les portes, comme si la paix régnait dans la région, et il s'assied sur la muraille, bien en évidence, lisant un livre ou jouant du luth.

Quand l'avant-garde ennemie voit l'adversaire tant redouté, assis tranquillement au-dessus des portes ouvertes et n'ayant apparemment aucun souci devant la menace, le commandant, flairant une embûche, donne ordre à ses troupes de battre en retraite. Par son sang-froid, Chu Ko-liang a sauvé la cité !

La Mère de Hsü maudit Tsao-Tsao (Hsü Mu M'a Tsao) ()* est une tragédie ayant pour sujet la bravoure d'un prisonnier qui refuse de servir l'ennemi. Le général Tsao-Tsao sachant que, malgré la supériorité numérique de ses armées, il risque souvent d'être battu grâce aux ruses d'un certain Hsü, fait enlever la mère de celui-ci; et, comptant sur les devoirs de la piété filiale, il envoie une lettre forgée à Hsü, l'invitant à venir voir sa mère.

Le code d'honneur ne permettant pas de différer cette visite, Hsü tombe dans le guet-apens tendu par Tsao-Tsao. Mais la mère, ayant appris comment son fils a été dupé, se rend à la tente de Tsao-Tsao et l'invective, l'appelant un homme sans honneur, un traître, un imposteur. Après quoi elle se donne la mort. Hsü refuse obstinément de jamais servir un ennemi déloyal et supporte stoïquement une longue captivité.

C'est l'intrépidité du prisonnier que le public admire d'abord dans cette pièce; mais c'est la scène où, chancelante, la vieille Chinoise vient devant la tente de Tsao-Tsao, lui lançant de sa voix grêle et suraiguë des insultes et des malédictions à faire dresser les cheveux, qui produit le plus de sensation et demeure dans l'esprit longtemps après qu'on l'a vue.

Une autre pièce très répandue emprunte son titre et son thème au roman *Le Serpent blanc et le Serpent noir (Po She-Chuan)*. Il s'agit de la rivalité de deux démons-serpents qui, ayant pris tous deux les traits de gracieuses jeunes vierges, se querellent et se provoquent en combat singulier, à l'effet de savoir lequel des deux sera contraint de servir l'autre. Le serpent blanc ayant été vainqueur, son antagoniste le servira avec dévouement. Le premier, s'étant souvenu que, dans une incarnation précédente, il avait été sauvé par un brave jeune homme, Hsü Hsuan, décide que, pour le récompenser, il deviendra, sous les traits de la jeune vierge, sa femme aimante et toute dévouée. Ce mariage comble de bonheur Hsü Hsuan. Mais suivant l'usage, le cinquième jour du cinquième mois, jour du triomphe sur les cinq poisons dangereux, il prépare la coupe de vin contenant certaine fleur agissant comme charme contre

(*) Pièce tirée de *L'Histoire des trois Royaumes*.

les animaux venimeux; et, après en avoir bu, il en donne à sa charmante épouse. Celle-ci, dans l'ignorance de ce que contient la coupe, en boit à son tour; mais aussitôt elle se sent mal et n'a que le temps de se coucher, perdant tout à coup sa forme humaine.

Hsü Hsuan, en tirant les rideaux de son lit, découvre, à la place de sa femme bien-aimée, un énorme serpent blanc prêt à se jeter sur lui. Il en tombe mort de frayeur. On juge de la douleur de son épouse quand, au réveil, ayant regagné sa forme humaine, elle constate le désastre qu'elle a causé involontairement.

Se rappelant qu'il existe dans la montagne une herbe capable de rendre la vie aux êtres, elle brave le courroux du dieu-de-la-longue-vie pour aller en cueillir. Voilà donc Hsü Hsuan ranimé, et les deux femmes, le serpent noir faisant toujours office de soubrette auprès de sa jeune maîtresse, se dépensant en mille attentions pour mieux le servir. Mais il se fait que leur ingéniosité et leurs agissements causent des dommages à la communauté et la mort de maints innocents. Aussi, un abbé du monastère proche, ayant pénétré leurs malices, invite Hsü Hsuan à passer quelques jours au cloître afin d'être délivré de l'influence diabolique qu'il subit sans le savoir.

La fureur des serpents-femmes se déchaîne. Voulant débarquer dans l'île où se trouve le couvent, ils sont mis en fuite par la canne de l'abbé, lancée en l'air et changée en un dragon qui les attaque furieusement. Ils provoquent alors une crue des eaux, qui menace d'engloutir l'île; mais l'abbé étend son manteau sur la rive et, par là, empêche le désastre de se produire. Comme cette lutte menace de s'éterniser, Wen Chang, le dieu de la Science et des Lettres, dépêche K'uei Shing, dieu des Lettres, vers le lieu du conflit afin d'y mettre un terme; c'est que le fils qui doit naître de Hsü Hsuan et du serpent blanc est destiné à obtenir le plus haut degré aux examens littéraires.

La rencontre des deux époux, ainsi renseignés sur l'avenir de leur progéniture, est des plus émouvantes; mais le serpent blanc est toutefois obligé de s'interposer pour empêcher le serpent noir de venger sur Hsü Hsuan l'humiliation subie par

sa chère maîtresse. Le fils étant né peu après et le bonheur de Hsü Hsuan ne connaissant plus de nuages, les deux serpents sont rappelés par le dieu Wen Chang et admis dans sa pagode magique (*).

Les possibilités spectaculaires de cette pièce étant exceptionnelles, même pour une scène chinoise où le décor compte si peu, il en est donné fréquemment des représentations, tout au moins partielles, notamment les tableaux de l'attaque du monastère, si riches en démonstrations gracieusement acrobatiques.

Les trois étranges rencontres (Ch'i San Hui) est une comédie non moins populaire que le drame qui précède et, sous son titre plus courant *Les trois tirages*, elle fait les délices des profanes comme des lettrés; il en est ainsi surtout quand elle est jouée par Mei Lan-fang qui l'affectionne et par deux ou trois autres vedettes de haute classe. Ces quatre actes sont précédés d'un prologue qui se passe au ciel où trône un dieu entre plusieurs esprits célestes. Le dieu bienveillant dépêche un messager sur la terre pour libérer un innocent qui languit en prison.

Inspirée par le messager céleste, Li Kuei-chih, la fille du condamné, nouvellement mariée à un jeune magistrat, va visiter son père incarcéré. Elle ne le connaissait pas, ayant été séparée de lui depuis sa tendre enfance. Elle voit un geôlier maltraiter le vieillard et n'arrive à calmer l'énergumène qu'en lui faisant un gros présent. Elle obtient ensuite de son mari qu'il s'occupe de la libération de son père, mais non sans avoir dû lui divulguer, en vue de rédiger la pétition, son petit nom de jeune fille, ce sobriquet familier et charmant qu'il ne convient pas qu'une épouse fasse connaître à son conjoint.

C'est elle même qui doit présenter au juge de la Haute Cour cette requête pour la mise en liberté de son père. Or, quel n'est pas son étonnement en voyant le juge abandonner sa réserve protocolaire, s'avancer vers elle et l'attirer hors de la salle d'audience pour lui révéler qu'il est son frère, perdu

(*) Aujourd'hui on peut voir encore la tour «*Re Fong Tâ*» à Hang-chow, capitale de la province de Chekiang.

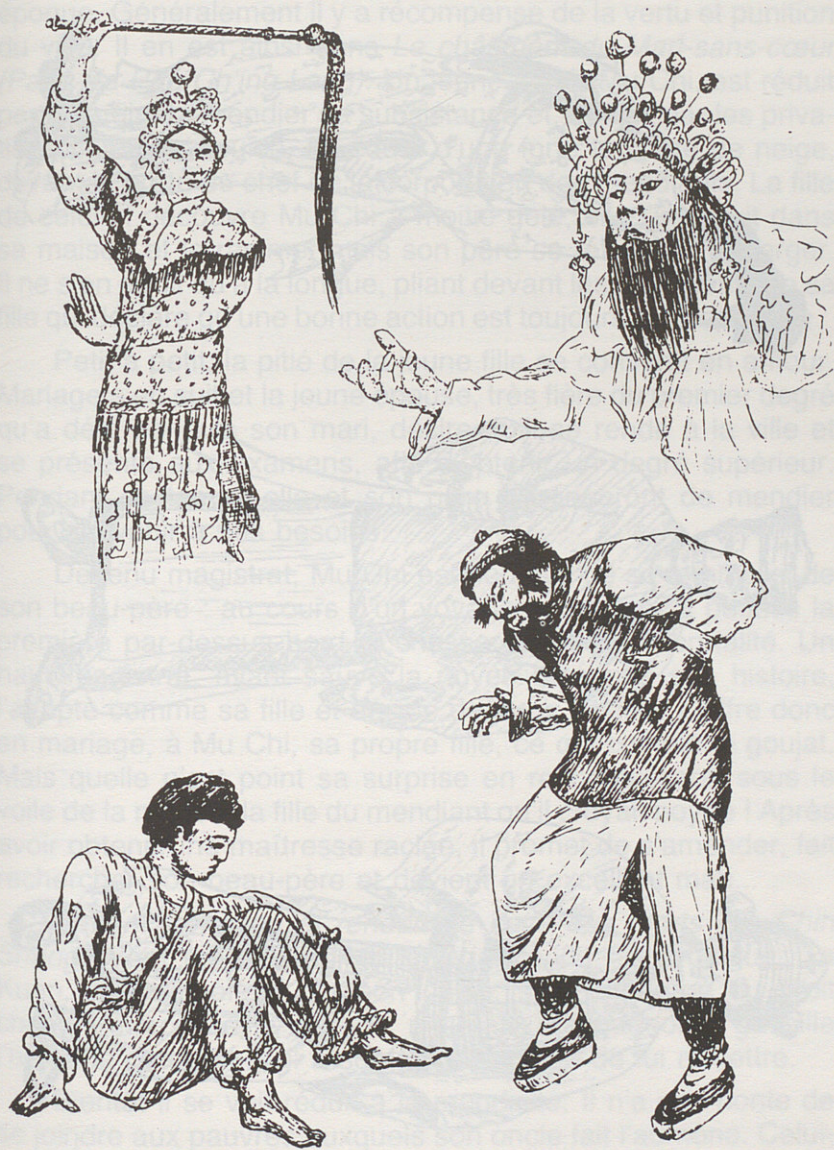
de vue depuis de longues années. En apprenant cet incident qu'il ne peut s'expliquer que comme un cas de séduction, le mari est pris d'une violente colère et se hâte vers le tribunal. Mais deux messagers, chargés par le juge de lui amener son beau-frère, se saisissent de lui au passage et, à sa grande stupefaction, le tirent hors de scène. C'est le deuxième « tirage ».

Sa terreur fait place à la joie dans le tableau suivant où on voit les trois parents heureusement réunis.

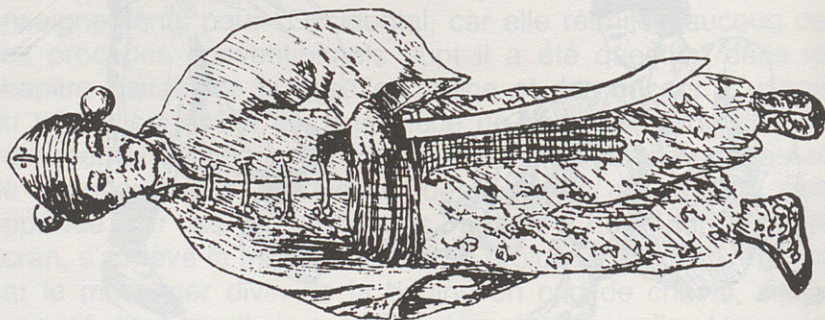
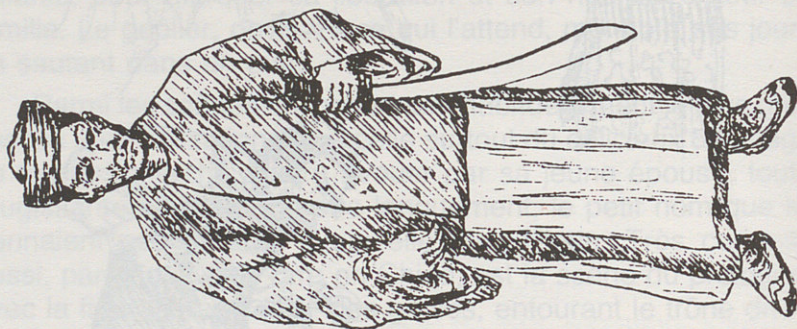
Un moment après arrive le vieux père, mandé par le juge en qui il retrouve son fils. Après avoir salué le ciel en signe de reconnaissance — un père ne pouvant à aucun titre se courber devant son enfant — il est tiré à son tour hors-scène par ses enfants, pour marquer sa libération et son heureux retour en famille. Le geôlier, devinant ce qui l'attend, met fin à ses jours en sautant dans un puits.

Parmi les scènes qui obtiennent habituellement le plus gros succès à la réalisation, il y a celle surtout du délicieux badinage où le mari cherche à faire avouer par sa jeune épouse, toute rougissante et qui se dérobe longuement, le petit nom que lui donnaient ses parents lorsqu'elle était fillette. Très curieuse aussi, parce que plus rare en Chine, est la scène du prologue, avec la figuration du ciel : des génies, entourant le trône divin, sont porteurs d'étoffes où sont peints des nuages schématisés.

De plus, cette pièce est, à la représentation, fort riche en enseignements pour l'Occidental, car elle réunit beaucoup de ces procédés conventionnels dont il a été question dans le chapitre traitant de la mise en scène et des décors. L'usage du rideau se justifie ici. Une pièce de tissu haute de deux à trois mètres et longue de quatre à cinq, peinte de nuages et de chauves-souris, tendue sur des perches de bambou, est apportée par les accessoiristes, pendant que, derrière cet écran, s'achève la mise en scène du prologue au ciel. L'emploi par le messager divin de la badine en crin de cheval, signe distinctif d'un esprit, la manière de saluer vers l'auditoire, le père ne pouvant pas s'humilier devant son fils et faisant ainsi hommage au ciel, enfin le geste du geôlier qui imite le plongeur puis quitte le plateau, chacun devant avoir compris qu'il s'est noyé, autant de procédés que nous ignorons chez nous.



1° Esprit vengeur; 2° Un ami invitant Chu Ko-liang à faire diligence, dans «La rencontre de beaucoup de Héros»; 3° Le serviteur de Lou recueille un mendiant, dans «La Ville de Ta-ming».



1° Yuang-Siong et Che Siou dans « La Colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur »; 2° Mégère dans « La rencontre des deux secousses »

Planche 30.

(Voir pages 164, 169)

Les drames domestiques abondent dans le théâtre de cette époque. Généralement il y a récompense de la vertu et punition du vice. Il en est ainsi dans *Le châtement du Mari-sans-cœur* (*Pang Ta Pao Ch'ing Lang*). Un jeune lettré, Mu Chi, est réduit par la famine à mendier sa subsistance et, affaibli par les privations, il tombe épuisé, au cours d'une forte tempête de neige, devant la porte du chef de la corporation des mendiants. La fille de celui-ci découvre Mu Chi à moitié gelé; elle l'introduit dans sa maison et le ranime; mais son père se refuse à l'héberger. Il ne s'en dédit qu'à la longue, pliant devant les arguments de sa fille qui déclare qu'une bonne action est toujours récompensée.

Petit à petit, la pitié de la jeune fille se convertit en amour. Mariage s'en suit et la jeune épouse, très fière du premier degré qu'a déjà conquis son mari, désire qu'il se rende à la ville et se présente aux examens, afin d'obtenir un degré supérieur. Pendant ce temps elle et son père continueront de mendier pour subvenir à ses besoins.

Devenu magistrat, Mu Chi est honteux de sa femme et de son beau-père : au cours d'un voyage en bateau, il pousse la première par-dessus bord et chasse l'autre avec brutalité. Un haut magistrat, ayant sauvé la noyée et appris son histoire, l'adopte comme sa fille et décide de punir l'ingrat. Il offre donc en mariage, à Mu Chi, sa propre fille, ce qui comble le goujat. Mais quelle n'est point sa surprise en reconnaissant, sous le voile de la mariée, la fille du mendiant qu'il croyait noyée ! Après avoir obtenu une maîtresse raclée, il promet de s'amender, fait rechercher son beau-père et devient un excellent mari...

Battant le neveu et rendant le culte aux morts (*Ta Chih Shang Wen*) est une sorte de légende du fils prodigue. Ta Kuan, orphelin élevé par son oncle, s'est détourné du droit chemin et, conseillé par de mauvais compagnons, gaspille l'héritage paternel qu'il a sommé son oncle de lui remettre.

Bientôt il se voit réduit à la mendicité. Il n'a pas honte de se joindre aux pauvres auxquels son oncle fait l'aumône. Celui-ci, ayant ainsi « perdu la face », entre dans une telle rage qu'il le chasse à renfort de coups de bâton. Mais la tante, plus compatissante, lui donne quelque argent et l'invite à éviter désormais la juste colère de son mari.

Dépouillé de son argent par des voleurs, Ta Kuan se rend à la tombe de son père pour y prier; mais, voyant arriver son oncle, il s'enfuit épouvanté, n'ayant pas oublié la maîtresse correction qu'il a reçue. Or, l'oncle constate qu'on vient de brûler de la monnaie de papier pour honorer ses ancêtres, apprend que c'est Ta Kuan qui vient de s'en aller, se sent ému, fait rechercher son neveu et l'engage à étudier; ce que celui-ci fait avec diligence. De sorte qu'à l'examen, il obtient la plus haute distinction.

Un thème analogue constitue l'intrigue d'une pièce assez pareille. *Le registre du licencié (Tchoang Yuann pou)*, où un neveu, ruiné par le jeu, ose également se présenter devant son oncle avec les mendiants que celui-ci secourt. Renvoyé, après avoir reçu une sévère bastonnade, l'étourdi reperd encore l'argent qu'on lui a donné pour se refaire une vie honorable. Corrigé enfin, il se met au travail et son oncle, qui le surprend faisant une offrande sur la tombe des ancêtres, lui pardonne.

Le jeu est une des grandes passions du Chinois; pourtant il est bien rare qu'on la mette à la scène, et cela ne laisse pas d'étonner l'Occidental. C'est un des vices capitaux qui perdent l'homme, ceux-ci étant les femmes, le vin, la coïère et le jeu.

Une autre pièce, ayant trait au retour d'un enfant perdu, s'appelle *Une tache de Cinabre (Chu Sha Chü)*; la moralité qui s'en dégage est que jamais une bonne action n'est perdue. Il s'agit d'un vieux gentilhomme du nom de Han, qui, triste de n'avoir pas de fils pour l'honorer après sa mort, s'achète une concubine. Mais le jour du mariage la mariée lui avoue en pleurant qu'elle était déjà mariée et qu'elle ne s'est vendue que pour venir en aide à son mari malade. Profondément touché par ces aveux, Han la libère et il lui donne de quoi soigner son homme.

Aussitôt guéri, celui-ci se remet au travail et, pour prouver sa gratitude, il ramène un jour, d'une lointaine région qu'il vient de traverser et où régnait la famine, un jeune garçon qu'il y a acheté pour l'offrir à Han. Celui-ci en est enchanté; mais son bonheur ne connaît plus de bornes en constatant que l'enfant, qui étrangement lui ressemble, porte comme lui à la plante du

pied une tache de cinabre; c'est là le signe certain que le garçon n'est autre que son propre fils, qui lui avait été enlevé plusieurs années auparavant à la faveur d'une révolution.

Par ce qui précède, on peut voir que l'influence du roman populaire contribua à rendre le théâtre plus anecdotique. Si, dans cette littérature dramatique courante, subsistent encore beaucoup de thèmes à base mythologique, il est évident que l'intérêt passe peu à peu du général au particulier. Comme en Europe, le drame domestique se fait de plus en plus fréquent et il en sera ainsi jusqu'au jour où il se rencontrera avec le drame ibsénien, au point de perdre alors tout caractère national, pour n'être plus qu'une sorte d'expression dialectale du théâtre occidental.

Je ne connais pas les noms d'auteurs pour classer les nombreux ouvrages qu'il commente, il a cru sage de les grouper par sujet, ce qui doit faire plaisir à M. Polli, auteur de «L'Art d'inventer les personnages» et de «Les trente-six situations dramatiques», où le même procédé est appliqué au théâtre universel. Mais M. Soulié de Morant se contente des grandes divisions, l'amour, l'amitié, l'honneur, le jeu, pour finir par les comédies des erreurs et les pièces historiques.

Si l'adultère y a sa part, moins large il est vrai qu'en Europe — ce qui se comprend, le mari échappant à cette loi par suite de l'admission de la polygamie — il n'y est jamais dépeint sous les couleurs attrayantes que nous lui connaissons dans notre littérature; il est considéré, au contraire, comme une source de malheurs, ayant toujours entraîné le paiement, la punition, de mort pour la femme coupable, la bastonnade et l'exil pour le mari indulgent.

Nous trouvons dans l'ouvrage de M. Soulié de Morant la traduction d'une pièce-typique de cette catégorie: *La Colline de l'écran au plumet de Martin-pêcheur* (Tsoé-ping Chan), tirée d'un épisode du roman *Les Rives du Lac* (Sue-hou tchouan) qui date du quatorzième siècle et a pour auteur Shin Ng-an.

La femme de Yang-Siong donne cours à ses pensées inquiètes, car elle a noué des relations coupables avec le prêtre Fae, prêtre du temple; c'est qu'elle craint que son beau-père d'adoption Che Siou ne l'ait traitée, son mari, comme

est assésé à démasquer les signes certains que le dragon n'est pas un simple animal, qui lui avait été assigné par la nature, mais un être qui a subi une évolution.

de leur on ne peut pas dire qu'ils ont été inventés par ce qui précède, on peut voir que l'influence du roman populaire continue à rendre la fiction plus anecdotique. Si dans cette littérature dramatique courante, subsistent encore beaucoup de thèmes à base mythologique, il est évident que l'intérêt passe peu à peu du général au particulier. Comme en Europe, le drame domestique se fait de plus en plus répéter. On se souvient du point de genre et de tout caractère national pour être sûr que l'expression dramatique du théâtre chinois n'est pas une simple imitation de l'occident. Renvoyant encore à l'histoire, l'épave d'un monde qui se refait une vie honorable, on voit que le drame se fait de plus en plus anecdotique. On se souvient du point de genre et de tout caractère national pour être sûr que l'expression dramatique du théâtre chinois n'est pas une simple imitation de l'occident. Renvoyant encore à l'histoire, l'épave d'un monde qui se refait une vie honorable, on voit que le drame se fait de plus en plus anecdotique.

La vie des gens, les passions du Chinois, pourtant à un moment donné, se met à la scène, et cela ne laisse pas d'être intéressant. C'est un des vices capitaux qui percent dans la vie des hommes, le vin, la coïerie et le jeu.

Il y a une autre chose qui fait au retour d'un enfant perdu, l'histoire de *Chu Sha Chü*; la morale qui est perdue. Il y a une autre chose qui fait au retour d'un enfant perdu, l'histoire de *Chu Sha Chü*; la morale qui est perdue. Il y a une autre chose qui fait au retour d'un enfant perdu, l'histoire de *Chu Sha Chü*; la morale qui est perdue.

Il y a une autre chose qui fait au retour d'un enfant perdu, l'histoire de *Chu Sha Chü*; la morale qui est perdue. Il y a une autre chose qui fait au retour d'un enfant perdu, l'histoire de *Chu Sha Chü*; la morale qui est perdue.

IX.

M. Soulié de Morant fait observer, avec raison, que la diversité des sentiments victorieux, mis à la scène par les auteurs chinois, l'emporte de beaucoup sur ceux utilisés communément par nos dramaturges modernes d'Occident, où c'est toujours l'amour-passion qui triomphe, comme c'est toujours le gendarme qui est rossé au guignol et le bandit qui triomphe au cinéma. En Chine, le but moralisateur du théâtre n'est jamais perdu de vue.

Faute de connaître des noms d'auteurs pour classer les nombreux ouvrages qu'il commente, il a cru sage de les grouper par sujet, ce qui doit faire plaisir à M. Polti, auteur de «L'Art d'inventer les personnages» et de «Les trente-six situations dramatiques», où le même procédé est appliqué au théâtre universel. Mais M. Soulié de Morant se contente des grandes divisions, l'amour, l'amitié, l'honneur, le jeu, pour finir par les comédies des erreurs et les pièces historiques.

Si l'adultère y a sa part, moins large il est vrai qu'en Europe — ce qui se comprend, le mari échappant à cette loi par suite de l'admission de la polygamie — il n'y est jamais dépeint sous les couleurs attrayantes que nous lui connaissons dans notre littérature; il est considéré, au contraire, comme une source de malheurs, ayant toujours entraîné légalement la punition de mort pour la femme coupable, la bastonnade et l'exil pour le mari indulgent.

Nous trouvons dans l'ouvrage de M. Soulié de Morant la traduction d'une pièce-type de cette catégorie. *La Colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur* (Tsoé-ping Chann), tirée d'un épisode du roman *Les Rives du Lac* (Sué-hou tchouan) qui date du quatorzième siècle et a pour auteur Shih Nai-an.

La femme de Yang-Siong donne cours à ses pensées inquiètes, car elle a noué des relations coupables avec le révérend Raé, prêtre du temple; c'est qu'elle craint que son beau-frère d'adoption Che Siou ne l'ait trahie. Son mari, instructeur

de pugilat et de bâton chez le gouverneur, revient d'un banquet ; il est un peu éméché et d'humeur maussade. Il s'endort, non sans s'être enquis un moment de la nature des coups frappés à la fenêtre. Plus tard, dégrisé, Yang s'inquiète de ce qu'il pourrait avoir dit en rentrant. Voyant sur le visage de sa femme Tsiao-Yunn un léger trouble, il en veut connaître la raison et lui demande si on lui a manqué d'égard. Il cherche à deviner qui a pu se montrer impoli envers elle ; mais elle ne se livre qu'au moment où il arrive au nom de Che Siou. Elle se laisse arracher alors très adroitement une prétendue confession : son beau-frère a voulu abuser d'elle, mais elle s'est défendue comme Yan le lui avait appris. Voyant qu'il n'est pas convaincu, elle invoque le témoignage de sa servante, Yu-erl, qui à son tour déclare avoir eu à se défendre contre Che Siou.

Yang en parlera à son beau-père Pann ; mais le vieux est sceptique et ne se console pas du départ de Che Siou, congédié par celle qu'il a toujours traitée en belle-sœur. Le vieux Pann aussi quittera la maison, mais non sans avoir souhaité à sa fille Tsiao-Yunn que si, plus tard, elle met au monde un fils, il puisse s'appeler Yang et non pas Raé.

Nous retrouvons Che Siou au cabaret où le patron lui prête un sabre pour son voyage. Entre-temps Raé dit à Tsiao-Yunn son inquiétude à cause de deux mauvais rêves qu'il a fait et dans lesquels il voit de funestes présages. Survient Che Siou qui le confond et l'égorge au moment où Yang revient. Che Siou engage celui-ci à tuer l'adultère Tsiao-Yunn qui se lamente sur le cadavre de son amant. Mais comme le mari n'en a pas le cœur, Che Siou fera office de justicier ; et sous les yeux de Yang il égorge l'épouse coupable.

Ce qu'un tel résumé ne peut rendre, c'est la poésie d'un dialogue subtil, sa richesse imagée, ses pointes d'humour. Ce qu'il en faudrait également dégager, c'est la part qu'y joue la musique, musique de scène et accompagnement des poèmes et des phrases chantées. C'est ce que M. Soulié de Morant est arrivé à faire en donnant le texte intégral, ainsi que des arrangements musicaux de M. André Gailhard et une transcription de disque Pathé.

Dans une histoire analogue, *Sha Tze Pao*, une jeune épouse est la maîtresse d'un moine. Son jeune fils l'ayant surprise en flagrant délit, elle le tue de crainte qu'il ne la trahisse. La petite sœur, qui soupçonne sa mère du crime, en parle à l'instituteur; celui-ci, à son tour, la dénonce aux autorités. Les fornicateurs sont condamnés à mort. Cette pièce grand-guignolesque est souvent interdite aujourd'hui, à cause du réalisme atroce avec lequel est figurée la scène horrifiante où la mère, le visage ensanglanté, découpe son enfant pour le cacher dans un fût à vin.

Il en est de même de cet autre exemple de cruauté, *Le Stratagème des deux clous* (*Choang-ting-ch'i*), pièce fréquemment censurée pour l'immoralité de l'exemple qu'en peuvent tirer les épouses mécontentes. La femme d'un pauvre tailleur reçoit, en l'absence du mari, la visite d'un riche client et le retient en conversation amoureuse. Pendant ce temps le tailleur revient et s'endort. Elle engage vainement son amant à supprimer le gêneur et se résoud à le faire elle-même.

Le policier chargé de l'enquête n'arrive pas à découvrir la cause de ce décès subit et rentre chez lui démoralisé; c'est que le magistrat a déclaré qu'en cas d'échec il le ferait décapiter comme incapable et indigne de confiance. Sa femme lui conseille alors de regarder sous la tresse du mort. Le policier y trouve, planté dans le cerveau, un gros clou. Rendu soupçonneux par ce conseil de la femme du policier, le magistrat la fait mander, la cuisine adroitement et finit par lui faire avouer qu'elle a usé du même stratagème pour se débarrasser de son premier mari. Les deux criminelles subissent ensemble le châtement qu'elles méritent.

Une variante, *Le Stratagème des deux cloches*, introduit un personnage de plus, un voleur qui s'était caché sous le lit et dénonce les coupables.

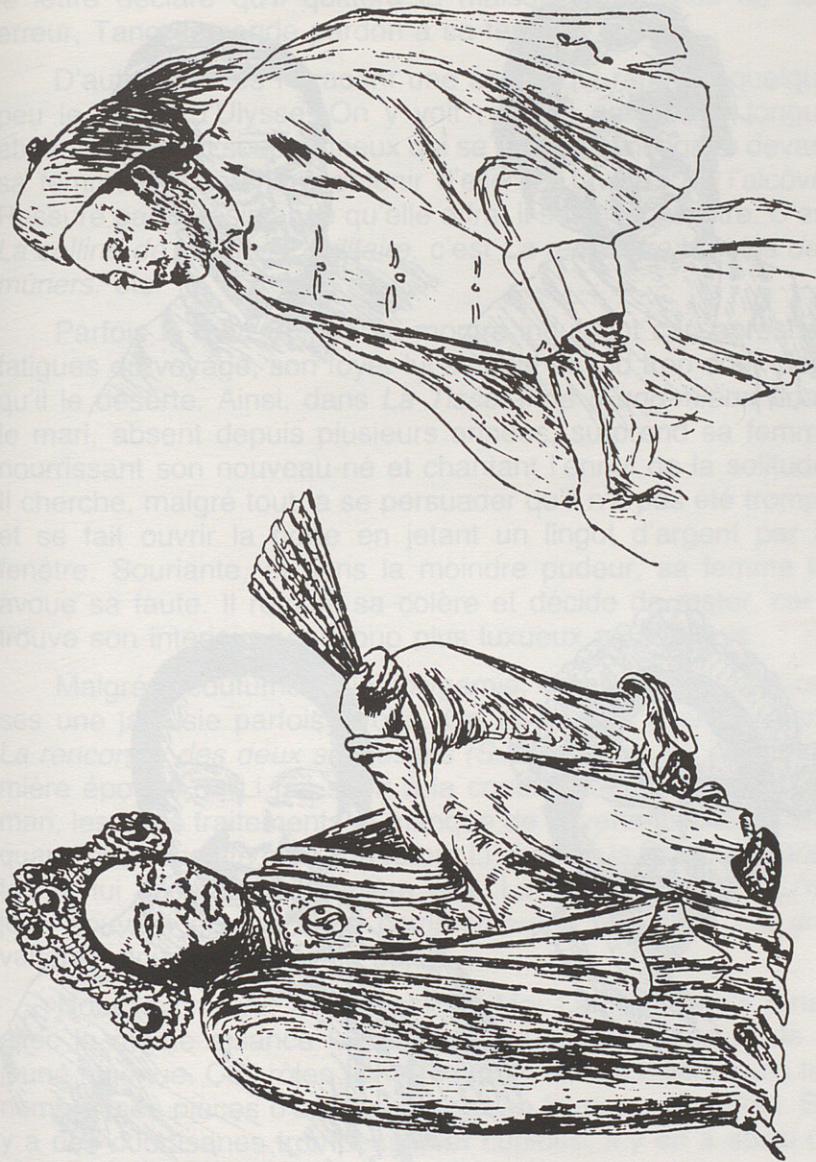
D'autres pièces, comme *Le Cercueil brisé* (*Ta-p'i koann*), tirée du recueil de nouvelles *Tsinn-kou-tsi Koann* qui date du seizième siècle, ont pour sujet la punition de l'adultère ou même, comme c'est ici le cas, la seule infraction aux devoirs d'un récent veuvage.

Un philosophe célèbre, Tchoang tsé, qui vécut au sixième siècle avant-notre ère, provoque l'indignation de sa femme en lui contant un incident observé au cours d'un récent voyage; une jeune veuve, à l'aide d'un éventail, hâta le moment de pouvoir se libérer de son engagement à ne pas se remarier avant que la terre du tombeau de son mari défunt ne fût séchée.

Rendu soupçonneux par l'indignation excessive de sa femme, Tchoang simule la maladie et le décès puis, travesti en un beau jeune homme, il vient courtiser la jeune veuve, lui arrachant sans trop de résistance une promesse de prochain mariage. Au cours du festin des fiançailles, il simule derechef la maladie. Son serviteur, complice de la ruse, dit à la jeune femme alarmée que l'unique remède serait l'application d'une cervelle d'homme récemment décédé. Folle de douleur, l'amoureuse saisit une hache et ouvre le cercueil; mais elle recule épouvantée en voyant se dresser devant elle son mari courroucé, revenu en justicier. Confondue, elle se pend...

Les soupçons n'étant pas toujours justifiés, dans maintes pièces le mari, qui s'est cru outragé et qui a répudié sa femme, reconnaît son erreur et répare son injustice. C'est le cas pour Oang dans *Le Pavillon de la stèle impériale* (*Yu-peï-ting*). Ayant cru sa jeune épouse coupable de commerce amoureux avec un jeune étudiant il l'a chassée. Au cours d'un violent orage, elle s'est réfugiée dans un pavillon à stèle impériale où, également surpris par la pluie, un étudiant a cherché abri, mais en se tenant derrière le pavillon pour ne pas compromettre la jeune femme. Grâce à un poème, écrit par le jeune lettré pour célébrer la vertu de la belle inconnue, la mari apprend la vérité et, contrit, il reprend l'épouse répudiée.

Le Stratagème des trois doutes (*Sam y tsi*) est l'aventure d'un mari jaloux, Tang, dont le fils a porté, dans la chambre de son professeur malade, une couverture appartenant à sa mère et a fait tomber ainsi un petit soulier de celle-ci devant le lit du lettré. Ce que voyant, Tang accuse sa femme d'infidélité. Elle se désole de ne pouvoir prouver son innocence et dissiper l'injuste soupçon. Tang annonce alors au professeur que M^{me} Tang l'attendra la nuit et provoque ainsi la vive indignation du malade. Comme il oblige sa femme à répéter la même promesse,



1° Poète vendant des éventails, dans «L'Erreur du champ-des-fleurs» ;
2° Le Gouverneur dans «L'Histoire d'une Femme énergique».



1° Le bûcheron dans «La Colline de la selle»; 2° Le serviteur dans «La Porte du Ciel méridional»; 3° L'épouse dans «Le Serpent blanc et le Serpent noir»; 4° La moqueuse dans «La Cour du dragon noir».

le lettré déclare qu'il quittera la maison. Convaincu de son erreur, Tang demande pardon à sa femme.

D'autres pièces retracent une scène qui rappelle quelque peu le retour d'Ulysse. On y voit revenir, après une longue absence, le mari soupçonneux qui se présente incognito devant sa femme et cherche à obtenir d'elle les faveurs de l'alcôve. Rassuré par la résistance qu'elle offre, il se fait connaître. C'est *La colline de la famille militaire*, c'est *La rencontre du clos des mûriers*, etc.

Parfois le mari trompé se montre indulgent car, après les fatigues du voyage, son foyer lui semble un nid trop doux pour qu'il le déserte. Ainsi, dans *La Tisserande (Fang-miènn hua)*, le mari, absent depuis plusieurs années, surprend sa femme nourrissant son nouveau-né et chantant l'ennui de la solitude. Il cherche, malgré tout, à se persuader qu'il n'a pas été trompé et se fait ouvrir la porte en jetant un lingot d'argent par la fenêtre. Souriante, et sans la moindre pudeur, sa femme lui avoue sa faute. Il refoule sa colère et décide de rester, car il trouve son intérieur beaucoup plus luxueux qu'autrefois...

Malgré la coutume de la polygamie, il règne entre les épouses une jalousie parfois atroce. On en voit un exemple dans *La rencontre des deux secousses (Suan yao houé)*, où la première épouse de Li fait subir à la concubine, en l'absence du mari, les pires traitements et manque de devenir folle de colère quand elle constate qu'à son retour Li console la femme maltraitée et lui accorde la première nuit. La farce des *Dés*, qu'on joue souvent et que nous commenterons plus loin, est une variante clownesque de ce sujet.

Nous avons vu, en parlant de Mei Lan-fang, qu'il tenait avec la même aisance les emplois de la courtisane et de la jeune ingénue. Ces rôles sont fréquents et très divers dans les nombreuses pièces d'amour, encore en faveur aujourd'hui. S'il y a des courtisanes trompeuses et cupides, il y en a aussi de sincères et désintéressées.

Mademoiselle Tou-la-dixième (Tou Se-niang) a pour intrigue une histoire extraite du recueil de nouvelles très connu *Tsinn-kou tsi Koann*, dont est tirée également l'histoire du *Cer-*

cueil brisé, commenté plus haut. Il s'agit cette fois d'une courtisane-chanteuse, bonne fille éprise, tout de bon et sans calcul, d'un étudiant qui n'a ni cœur ni caractère. Il a été entraîné chez elle par des camarades. Elle est prête à tout abandonner pour lui; mais, comme il ne parvient pas à réunir le prix réclamé par la patronne pour le rachat d'une telle pensionnaire, c'est elle-même qui complète la somme. En outre, un jouisseur propose au jeune homme de lui racheter la belle chanteuse pour le double du prix payé, et, comme l'ingrat y consent sans hésiter, elle jette à la rivière ses malles, lourdes de bijoux, et se noie...

Dans *Le rêve d'un kiosque bleu* (*Tsing-leou mong*), par contre, une courtisane, ayant ensorcelé un naïf garçon de la campagne, l'abandonne lorsque celui-ci, suivant en cela le conseil d'un oncle expérimenté, déclare qu'il est ruiné; puis elle se suicide de dépit en apprenant qu'elle s'est laissée prendre au piège.

Parfois nous trouvons chez la courtisane le cynisme rencontré chez la femme mariée de *La Tisserande*; c'est le cas dans *La cour du dragon noir* (*Ou-long yuan*), où un lettré achète une jeune fille et l'installe somptueusement dans un pavillon enchanteur. Mais, connaissant la faiblesse de son seigneur et maître, la fille trouve un malin plaisir à lui cracher au visage qu'elle le trahit avec un jeune élève, travaillant dans la maison. Elle pousse le cynisme si loin qu'elle se fait battre par lui. Quand il déclare qu'il ne reviendra jamais chez elle, moqueuse, elle réplique: «Oh! si, si, vous reviendrez!» A peine est-il sorti, décidé déjà à supporter son malheur et à revenir, qu'elle appelle son jeune amant: «Ton maître est parti. Si nous voulons vivre, il faut trouver le moyen de le faire mourir!»

A ces amours de libertins et de courtisanes, on peut opposer les amours pures et poétiques des fiancés et des jeunes époux. *L'erreur du champ des fleurs* (*Hua-tièn tso*) est une des plus fines de ces petites comédies, toutes de sentiments délicats et délicieusement idylliques. On voit un étudiant pauvre, Piënn, qui, au temple du Champ-des-fleurs, vend des poèmes écrits sur des éventails. La coutume autorise jeunes filles et jeunes garçons à s'y aborder librement, lors de la fête du soleil triomphateur.

Une jeune fille y achète un éventail et s'éprend du jeune poète vendeur. A son retour, elle confesse ses sentiments à son père et celui-ci envoie chercher Piènn; mais un vagabond s'est assis momentanément à la place qu'il occupait, après avoir acheté de lui quelques éventails. On comprend l'erreur du messenger. Aussi, quelle n'est pas la surprise de la jeune amoureuse en constatant la substitution ! Toutefois, pour éviter le scandale dont le truand les menace, la famille feint de céder. Mais la jeune fille introduit dans sa chambre Piènn, déguisé en femme, et lui avoue son tendre secret. Quand le vagabond se présente avec ses amis pour enlever la mariée, c'est Piènn qu'ils emportent. Nous verrons que les comédies des erreurs sont fréquentes et jouissent d'un grand attrait chez le public chinois.

Dans plusieurs pièces, l'amoureux a ramassé un bijou qu'a laissé tomber une inconnue et que sa servante vient réclamer pour nouer les relations; ou bien il charge une entremetteuse professionnelle de restituer le bijou à la belle, en essayant d'obtenir d'elle un rendez-vous. Des exemples choisis sont *Un bijou en plumes de martin-pêcheur* (*Y tsoé hua*) où la servante voudrait se faire prendre comme deuxième épouse, et *Vendre son corps pour obtenir de l'aide* (*Maé shen teou-kaô*) où l'entremetteuse a elle-même une fille qui, pendant que sa mère s'acquitte de sa mission, taquine l'amoureux si bien qu'ils passent la nuit ensemble et qu'au matin il enlève la jeune délurée.

L'amitié n'est pas moins en honneur que l'amour dans la dramaturgie chinoise. On y distingue de multiples nuances que nous ne pouvons songer à détailler ici. Nous en avons cité un exemple dans *L'Histoire d'un luth*, où Tchang Seng est la providence de ses amis nécessiteux; nous en verrons un autre, plus loin, dans *L'Essai de la force en regardant les portraits ancestraux*, où, par amitié, un couple âgé sacrifie son enfant pour sauver celui d'une famille amie.

La Colline de la selle (*Ma-an-sann*) offre un modèle de ce qu'on appelle l'amitié musicale. Car il y a non seulement l'amitié par sympathie toute fortuite, par relations de famille, par dévouement réciproque, mais également celle par communion spirituelle, intellectuelle, ou artiste.

Il s'agit ici d'un joueur de luth qui, par l'excellence de son jeu, attire vers son bateau un bûcheron mélomane. Ils passent la nuit à jouer. Plus tard, le batelier apprend la mort de son ami le bûcheron et brise son luth sur le tombeau du défunt.

L'honneur des femmes fournit de grands thèmes à la dramaturgie chinoise.

C'est, par exemple, une jeune fille qui défend son honneur contre un agresseur, soit par ruse, comme dans *Le Glaive fidèle* (*Yu-tcheou fong*) où, revendiquée par un souverain, la fille d'un haut dignitaire, déjà fiancée, refuse d'entrer au harem impérial et simule la folie pour échapper à la contrainte; soit par la force, comme dans *Le pavillon du prince mâle libidineux* (*Yenn yang leou*) où la vertueuse Fei Tchou, enlevée par un voluptueux, lui résiste avec succès.

Ou bien encore, c'est une jeune fille qui se suicide pour avoir causé le malheur d'un innocent, comme dans *L'Histoire d'une femme énergique* (*Lié-niu-tchouan*). Une orpheline donne à son cousin pauvre neuf de ses robes et dix onces d'argent. Or, des voleurs ont dérobé, dans le voisinage, également neuf robes et une forte somme d'argent. Quand le cousin présente les robes chez le prêteur sur gages, celui-ci, averti par la police, le fait arrêter. Pour éviter la torture, l'accusé se reconnaît coupable et pour racheter son honneur se donne la mort. N'arrivant pas à disculper son cousin, la jeune fille se suicide à son tour. Le gouverneur ayant appris ce scandale, destitue le juge et fait exécuter les voleurs, après leur avoir fait arracher les yeux et couper les mains.

Il convient que les épouses chinoises soient toujours dévouées à leur époux, à leurs enfants, et qu'elles sachent résister aux tentations. Dans une pièce que M. Zucker a vue au beau théâtre de style ancien Tung Lo Yuan, de la Cité Sud, à Pékin, scène conservatrice où les femmes n'avaient pas même accès comme spectatrices, se trouve un exemple curieux du sentiment de l'honneur entre époux. Le sujet se rapporte à un lettré très connu, *Tchou Mai-tch'eng*, qui avant de devenir un personnage important abattait du bois pour subsister.

Un pauvre bûcheron ne prend pas à son métier tout l'intérêt qu'il faudrait pour vivre confortablement, mais place toute son ambition dans l'étude littéraire et l'obtention d'un degré aux examens. Il est dédaigné de sa femme, qui lui préfère un forgeron mieux en situation. Mais le bûcheron, ayant glorieusement réussi au concours, est nommé mandarin. En apprenant la nouvelle, la femme se réjouit beaucoup en songeant aux largesses que son mari pourra lui faire maintenant. En rêve, elle voit des serviteurs nombreux qui lui apportent des robes de soie, des coiffures merveilleuses et quantité d'autres présents, dont elle fait parade devant les voisins accourus. Ayant vécu son heureux songe, la dormeuse se réveille décontenancée en constatant que tout n'a été qu'illusion. Il y a pis lorsque le mari revient : rien qu'à sa toilette on voit qu'il est un mandarin de haut rang. Mais il n'a cure de reprendre la déserteuse et, pour lui faire comprendre le caractère irréparable de sa faute, il verse par terre le contenu d'un bol en déclarant, suivant un proverbe chinois, qu'il ne la reprendra que si elle est capable de recueillir toute l'eau répandue ; autant dire qu'une femme infidèle ne peut acquérir une vertu nouvelle.

Ce qu'il y a de curieux, c'est la manière dont le rêve est représenté, comme s'il s'agissait de la continuation de la réalité. Evidemment, on voit la femme s'endormir. Mais, pour que la confusion ne soit guère possible en l'esprit des spectateurs, un moment de pause, suivi de battements de tambour, indique qu'il va y avoir un rêve ; en Europe, tout serait mis en œuvre pour entretenir l'illusion jusqu'au dernier moment.

Un exemple typique, non plus de la trahison mais du dévouement absolu d'une épouse, est celui que présentent deux pièces faisant suite. *La troisième épouse élève un fils* (*Sann-niang tsiao tze*) et *Une tablette de loyauté et de sentiment familial* (*Tchong-siao paé*). En l'absence du mari, une troisième épouse élève, comme si c'était le sien, le fils de la deuxième femme, délaissé par sa mère. Apprenant à son retour que ses deux autres épouses se sont remariées, le mari se tourne vers cette femme dévouée et courageuse, qui a travaillé dur pour gagner sa vie, et la salue comme première épouse (insigne distinction) ; de plus, le gouverneur lui envoie, en récompense de sa vertu, une tablette d'honneur.

Les marâtres ne sont pas rares, on le conçoit, dans ces ménages compliqués par la polygamie ; il est donc naturel qu'on en trouve de nombreux exemplaires dans la dramaturgie chinoise tout comme on en trouve dans le théâtre japonais. *Le Lotus de fer* (*Tié-liènn hua*) montre une marâtre qui se concerte avec son fils pour torturer le fils d'une première épouse. L'ayant battu, ils lui font balayer la neige devant la maison : il s'évanouit de froid. C'est le thème utilisé par le grand dramaturge japonais Seami dans le drame-nô *Take no Yuki* (*La neige sur les bambous*). Mais ici l'ombre de la mère défunte vient ranimer et consoler l'enfant. Réprimandée comme il convient par son mari, la marâtre donne à l'enfant sa nourriture dans un bol rougi au feu. Mais l'ombre de la mère souffle sur les doigts brûlés et les guérit. Battue comme elle le mérite, la marâtre décide alors, avec son fils, de tuer le père et le fils au moyen d'une fleur de lotus en fer.

Le sentiment de l'honneur chez les serviteurs peut se confondre, pour ainsi dire, avec l'esprit de famille « tsong », car si le domestique ne marchandé pas son dévouement à son maître, c'est qu'il est considéré généralement comme un des membres de la famille. Dès lors, la naïveté de certains thèmes ne doit plus nous paraître excessive, comme elle le serait chez nous.

Ainsi, dans *Le jour des neuf veilles* (*Tsiou-keng-tiènn*), le maître et le domestique, Mi et Ma, rêvent tous deux au cours d'un voyage, que le frère de Mi a été assassiné par l'amant de sa femme. Ils se hâtent de retourner et dénoncent les coupables. L'amant imagine alors une ruse pour perdre Mi. Il tue sa propre servante et dépose le cadavre sans tête chez Mi qui est arrêté. Ma plaide vainement pour son maître. Le magistrat ne le libérera que si on lui apporte la tête du cadavre. Dans sa désolation, Ma explique la situation à sa femme et à sa fille et décide cette dernière à se laisser décapiter ! Mais, pour épargner un crime à son père, elle préfère se suicider et donner spontanément sa tête pour la délivrance du maître..

Dans *La porte du ciel méridional* (*Nann-t'iènn-menn*), le dévouement d'un serviteur pour sa jeune maîtresse est si grand qu'il arrive à émouvoir les dieux : ils lui rendent la vie afin qu'il

puisse sauver la jeune femme. En des temps troublés, celle-ci a voulu fuir avec un vieux domestique; mais, arrivés dans les campagnes désertes, ils sont surpris par une épouvantable tempête de neige. Le fidèle serviteur enlève son manteau pour la réchauffer, il la soutient quand elle trébuche et lorsqu'enfin elle tombe d'épuisement, il la protège de son corps; finalement, il meurt en la défendant contre les attaques d'un loup. Ses supplications lui obtiennent l'autorisation de retourner sur la terre et que les dieux suggèrent aux autorités du bourg le plus proche de voler au secours d'une jeune femme en danger de mort dans les collines neigeuses.

Les situations dramatiques auxquelles donnent naissance les sentiments universels de l'amour, de la jalousie, de l'amitié, de l'honneur féminin, du dévouement familial, ainsi que les écarts non moins universels de l'adultère et de la prostitution, n'ont pas été moins abondamment, ni moins ingénieusement exploités dans le théâtre moderne chinois que dans le théâtre occidental contemporain. Les situations triangulaires, pourtant, présentent des solutions plus variées en Europe, le libertinage n'entachant guère le mari, dans un pays où le concubinage est de règle.



1° Le jeune « David » dans « Le Village de la famille Kou » ; 2° Le serviteur de Lou s'effraye en voyant l'arrestation de son maître, dans « La Ville de Taming » ; 3° Scène de séparation dans une comédie bourgeoise ; 4° Mendiante dans « Puni par le Tonnerre céleste ».



1° Surprise de la jeune fille dans «Une Image du soleil et de la lune» ;
2° Yu Ying dans «Liu Yen-ming».

X.

Indépendamment des sentiments passés en revue jusqu'ici, il convient d'examiner ce qu'ont pu donner à la scène chinoise la considération militaire, la dignité des magistrats et des commerçants, enfin le scrupule qu'on peut constater dans les diverses professions et dans toutes les classes de la société, bâtie sur le sentiment de l'honneur qui, selon la doctrine de Confucius, est le fondement de la morale.

Nous avons vu des exemples de vertu militaire. Mais il importe de faire remarquer ici qu'une chose tenue pour déshonorante en Europe ne l'est pas forcément en Chine et inversement. Le sentiment patriotique, entre autres, est chose inconnue chez le Chinois qui se conforme aux préceptes de Confucius. Celui-ci, on le sait, servit lui-même en qualité de ministre, dans plusieurs Etats qui guerroyaient entre eux. Selon l'enseignement du sage, on doit s'attacher non à un pays, non à un souverain, mais aux principes qu'on juge équitables dans l'application qui en est faite dans ce pays ou par ce souverain : tant que l'autorité à laquelle on s'est librement soumis demeure juste, il y aurait déloyauté à faillir à son serment d'allégeance. Notre patriotisme forcé, imposé dès la naissance, semblerait au Chinois un servage avilissant, il ne saurait s'y plier. Le libre arbitre est une condition de validité dans toute convention, qu'elle soit d'ordre sentimental, spirituel, social ou mercantile.

La stèle de Li Ling (Li Ling pei) montre un général fidèle à son prince jusqu'à mourir pour lui, plutôt que de passer à l'ennemi, malgré l'intérêt qu'il aurait eu à le faire, et laissant échapper ainsi l'occasion de punir un autre général coupable de la mort de son fils. En effet, combattant les barbares du Nord, Yang a été visité par le spectre de son fils, envoyé chez son collègue pour demander du secours et traîtreusement assassiné par ce dernier, jaloux de la gloire de Yang.

Cet épisode se place dans la dynastie Sung; mais de nombreuses pièces historiques, dont les sujets sont situés à

différentes époques, montrent des exemples de l'honneur militaire et du patriotisme selon l'esprit chinois. Le sentiment du devoir chez l'enfant, chargé de venger ses parents, sert parfois de sujet à des drames où les combats viennent rehausser l'éclat du spectacle. Les gosses jouent souvent un rôle important sur la scène chinoise et parfois, comme dans le théâtre japonais, ils se distinguent par leur force herculéenne. C'est le cas dans *Le Village de la famille Kou (Kou Chia tsen)*, où l'intrigue tourne autour des exploits d'un « David » prodigieusement précoce qui protège la maison de ses parents et tue non un « Goliath » mais deux généraux.

Essayant sa force et regardant les portraits ancestraux (Chü T'eng Kuan Hua), qu'on jouait déjà à l'époque Yuan, sous le titre *L'Orphelin et la famille Chao*, a également pour héros un petit prodige. Mais c'est aussi un exemple, nous l'avons vu, de l'amitié héroïque. Toute une famille est exterminée, ascendants et descendants, par ordre de l'empereur, à la suite des mauvais conseils d'un ministre fourbe et haineux. Seul échappe au massacre un enfant, grâce à la ruse et au dévouement d'un ami de la famille. Malgré les pleurs de sa femme, cet ami généreux croit de son devoir de substituer son propre fils à l'enfant condamné et laisse égorger son héritier pour sauver le rejeton chargé de continuer le nom d'une famille menacée d'extinction.

Elevé par ses parents d'adoption comme leur propre enfant, l'unique survivant de la malheureuse lignée grandit en vigueur et en vaillance. Vers ses quinze ans, il révèle un jour, sans intention, sa force exceptionnelle : ayant lancé un défi au domestique avec qui il s'amuse dans la cour de la maison, le jouvenceau soulève et déplace deux lourds lions de pierre, posés de chaque côté de la porte et que le serviteur n'était pas parvenu à ébranler. Quand le maître constate le déplacement des pesantes sculptures, il éclate en colère et demande qui est le coupable. Le serviteur s'accuse pour éviter une réprimande à son jeune ami ; mais sommé de remettre les lions en place, il ne parvient pas à les soulever. Interrogé à son tour, le fils adoptif avoue être l'auteur de cette gaminerie ; mais au lieu de se voir sévèrement tancé, il constate avec surprise que son

père nourricier le considère avec une bienveillante fierté. Cette scène, où le domestique tient l'emploi de clown et essaie par deux fois sa force, forme un des meilleurs divertissements comiques qu'on puisse voir sur une scène chinoise.

Conduit au temple ancestral, le jeune homme apprend le sort de ses malheureux parents et ancêtres, ainsi que le nom du ministre inhumain, coupable de l'épouvantable crime. Revêtu de son armure, le descendant part pour sa mission vengeresse.

Nous avons vu, en parlant de la vie des acteurs, que parmi les trois divinités qu'ils vénèrent, se trouve le général des empereurs Sung, Yo Fei, héroïsé comme un dieu de la guerre. Une pièce, qui ne manque jamais d'être accueillie avec enthousiasme, met en scène les hautes qualités de Yo Fei et son honorabilité de soldat.

Ennemi redouté des Tartares Chin auxquels il ne cessa de livrer bataille, il fut démis de ses fonctions par son empereur, à la suite d'intrigues de Cour. Comme il avait été sur le point de capturer toute l'armée mongole y compris son empereur, l'ennemi avait cherché à le perdre. Le Mongol réussit à corrompre quelques hauts fonctionnaires chinois, parmi lesquels Ch'in Kuei, afin que fût enlevé à Yo Fei le commandement des troupes. Malgré sa disgrâce, le général refusa de se rendre aux offres séduisantes des rebelles : de quoi sa mère fut tellement charmée qu'elle tatoua ces mots sur le dos de son fils : « Je paie de retour par ma loyauté et mon intégrité envers l'Etat ». Sommé devant le tribunal, Yo Fei fut une première fois reconnu innocent des crimes à lui imputés ; mais une deuxième fois, devant Ch'in Kuei et deux autres juges, il se vit infliger la peine infamante de la strangulation. Et suprême raffinement dans la cruauté la plus ingrate, avant de l'étrangler, de cruels bourreaux lui enlevèrent la bande de peau sur laquelle se trouvait tatouée la fameuse inscription. Toutefois l'empereur lui restitua plus tard ses hauts titres honorifiques et fit placer la fière inscription maternelle sur la bannière des armées.

M. Zucker relate qu'à Hang-chow se trouve encore le tombeau de l'illustre guerrier déifié. On y voit quatre statues de personnages agenouillés et enchaînés qui ne sont autres que

Ch'in Kuei, sa femme et les deux juges prévaricateurs. Une inscription invite le passant à uriner sur les quatre félons...

L'honneur des magistrats est non moins fréquemment dramatisé dans le théâtre chinois. Nous en avons vu plusieurs exemples typiques. Le sujet en est souvent emprunté à un recueil de causes célèbres, *Long tou kong-ngann* (*Les Jugements de Long-tou*). Ce Long-tou, autrement nommé Pao Tcheng, est mort en 1062 de notre ère.

Dans *L'Affaire de Tze-mei* (*Tse-mei ngann*), Pao Tcheng, ayant reçu une plainte contre un gendre de l'empereur et l'ayant reconnu coupable, le condamne malgré les implorations et les menaces. Et, contre toute attente, il est approuvé par l'empereur lui-même.

La conscience du devoir peut mener un Chinois fort loin ; il a de l'honneur une conception tellement haute que nul sacrifice ne le fera hésiter. Cette exigence morale se trouve admirablement traduite dans une pièce émouvante, *Le Fils abandonné dans le clos des mûriers* (*Shuang-yuan ch'i tsé*). Un vieillard du nom de Teng est resté veuf avec un fils, qu'il chérit d'autant plus qu'il ne peut compter que sur lui pour continuer le culte des ancêtres. Son frère étant décédé, laissant un jeune fils, il a accepté le gardiennage de la veuve et de l'orphelin. Mais, au cours d'une révolution qui dévaste la région, il se voit obligé de fuir, est séparé de sa belle-sœur, et conserve seul la charge des deux garçons. Ceux-ci sont épuisés par la longue marche à travers les campagnes désertes. Comme Teng ne peut porter les deux à la fois, il se voit devant l'épouvantable alternative d'abandonner son neveu et de manquer ainsi au serment fait à son frère mourant, ou de laisser derrière lui son propre enfant, sans pouvoir espérer d'en avoir encore un autre, vieillard qu'il est. Ce serait méconnaître le sentiment de l'honneur chez les Célestes que de ne pas deviner à quelle décision il s'arrêtera. Teng attache donc son fils dans un mûrier dont les fruits nourriront l'abandonné, puis, le cœur meurtri, il continue sa fuite, emportant son neveu en sécurité. Toutefois, sa vertu est récompensée, car la belle-sœur a suivi ses traces et a délivré l'enfant sacrifié.

Plus significatif encore est *Le Stratagème de Kuan-sa* (*Kuan-sa tsi*) où un officier, poursuivi par l'ennemi, se fait connaître au pêcheur qui le prend à son bord, afin que celui-ci n'ait pas l'excuse d'ignorer l'identité de son passager, pour le trahir. Ce seul soupçon mortifie infiniment le pêcheur qui, dans la crainte de parler s'il était saisi et soumis à la torture, se noie. Ensuite une jeune fille donne au fuyard son repas, et se tue pour la même raison.

Dans une pièce historique célèbre, *Le Siège de Pou-koann* (*Tchann Pou-koann*), un général assiégé manque de provisions au point de devoir sacrifier sa femme et sa concubine en faveur de ses soldats qui en sont réduits à dévorer des cadavres. Mais il n'ose pas s'en ouvrir lui-même aux infortunées. Un messenger le fait à sa place, par une simple allusion à la détresse de l'armée. L'épouse, qui a compris, se tue. Le messenger croit ne pas pouvoir survivre à la victime et se suicide à son tour.

La loyauté est une autre vertu très en honneur chez le Chinois; la droiture envers les amis, les alliés, les proches, ne peut être marchandée, quel que soit le prix de la sincérité. *La Coupe aux papillons* (*Rou-tié-pei*) est une de ces petites tragédies où les aveux peuvent avoir les plus funestes conséquences. Un jeune homme, qui a tué le fils du vice-roi, s'est vu obligé d'épouser la sœur de sa victime. Or, la jeune femme a juré de venger le crime qui est demeuré impuni, faute d'en connaître l'auteur.

La loyauté commande à l'époux de se confesser. Il le fait : l'amour n'est pas capable de le détourner de son devoir. Mais il s'y prend adroitement, expliquant les circonstances qui l'ont amené à porter la main sur un inconnu, le frère de sa femme, celui-ci était passible d'un horrible forfait. Les impulsions de révolte et d'horreur, éprouvées d'abord par la jeune femme, cèdent la place au chagrin, à la raison et, enfin, à l'amour et au pardon. Cette dernière scène de la lutte qui se livre dans le cœur de l'épouse est traitée avec une entente supérieure des nuances et offre, à un acteur de talent, des ressources infinies de jeu et d'expression.

Si la franchise, la droiture sont des vertus très honorées, l'ingratitude est un vice qu'on ne saurait assez honnir. Cette

réprobation est générale, ainsi qu'il ressort de nombreuses pièces stigmatisant les individus qui n'ont pas au cœur le sentiment de reconnaissance.

Dans *Puni par le Tonnerre céleste (T'ienn-leï pao)*, un fils adoptif, pour qui ses parents nourriciers se sont ruinés, abandonne les pauvres vieux, afin de rejoindre les auteurs de ses jours, enrichis depuis peu. Ayant passé son premier examen littéraire, il fête l'heureux événement avec quelques amis et feint de ne pas connaître ses bienfaiteurs réduits à la mendicité. Ceux-ci en tombent morts d'indignation. Le dieu du Tonnerre, alors, lance ses foudres contre l'ingrat et les serviteurs, en insultant le cadavre, le poussent dans une fosse.

Un autre cas d'oubli des bienfaits forme la trame de *La ville de Ta-ming (Ta-ming fou)*, pièce tirée du célèbre roman *Les Rives du Lac (Sué-hou tchouan)*. Un riche habitant de Ta-ming, nommé Lou, et connu pour sa science militaire, entend des gémissements à sa porte, par une forte tempête de neige : il se porte au secours d'un mendiant à moitié gelé, le soigne et le retient dans sa maison en lui confiant le poste de major-dome. Mais le vilain, qui a nom Li-kou, ne tarde pas à lier une intrigue avec la femme de son protecteur.

Or, des brigands, qui opèrent dans la montagne, voudraient s'attacher l'homme aux vastes connaissances stratégiques : ils enlèvent Lou et favorisent ainsi les débauches du couple. Mais le prisonnier s'étant échappé, Li-kou le dénonce comme un complice des bandits et suborne le chef de la police pour qu'il fasse exécuter le prisonnier, sans autre forme de procès. Toutefois, un serviteur fidèle survient à point, tue les gardes et délivre son maître ; mais Lou est néanmoins repris. Entre-temps les brigands, revenus en nombre, attaquent la ville, incendient le palais et brûlent les coupables d'adultère.

D'autres pièces dénoncent des cas d'ingratitude de belles-mères envers leur bru, comme *Images de loyauté et de piété filiale* ou *L'onguent de l'épouse pieuse*.

Comme nous l'avons dit précédemment, les pièces comiques sont très goûtées du spectateur ordinaire ; aussi les acteurs ne craignent-ils pas de charger parfois assez copieuse-

ment leur rôle, surtout dans les pièces à quiproquos, très nombreuses dans la littérature dramatique chinoise, mais généralement de médiocre valeur littéraire et peu scéniques.

Les comédies des erreurs — et il y a aussi des tragédies des erreurs — valent surtout par le piquant des méprises ; mais le plus souvent elles sont de caractère factice, invraisemblables et maniérées.

Une image du soleil et de la lune (Jih-yueh-tou), une des plus spirituelles parmi les comédies des erreurs, est inspirée d'un conte galant du *Tsinn-kou tsi Koann*, où l'on ne craint pas d'aborder les situations corsées. Une jeune fille est chargée de recevoir la nouvelle épouse de son frère qui est malade et qui est empêché de le faire. De plus, elle est amenée à partager son lit avec elle. Mais un instant plus tard elle s'échappe de l'alcôve, effarouchée, ayant constaté que c'est non pas la nouvelle épouse qui s'est glissée dans son lit, mais bien le frère de celle-ci ; les parents avaient jugé prudent cette substitution pour éviter que la fiancée ne fût contaminée par le fiancé. Toutefois, le jeune homme tranquillise la fillette qui se montre bientôt plus traitable ; et ils tirent les rideaux sur eux...

La Station de la Nouvelle-paix (Sinn-ngann Y) ou *Une femme-bandit (Nü-tsiang-tao)* nous introduit dans une auberge tenue par deux femmes, mère et fille, qui ont coutume d'assassiner et de dévaliser les voyageurs que le hasard de la route conduit en leur repaire. Une jeune femme et sa servante, qui se sont travesties en hommes pour les commodités du voyage, s'arrêtent à ce coupe-gorge. La beauté du jeune voyageur, toutefois, émeut les deux brigandes, habillées également de vêtements masculins. La mère veut forcer le jeune voyageur à épouser sa fille, mais jugez de la surprise générale quand elles constatent qu'elles sont là quatre femmes...

La Grotte de Hong-yang (Hong-yang tong), par contre, est un sombre drame des erreurs, où l'on voit le fils de Ling Kong recevant en songe la révélation, par son père, mystérieusement assassiné, de l'endroit où se trouvent ses ossements. Il y envoie un de ses officiers qui, entendant du bruit et se croyant attaqué, tue sans le savoir son meilleur ami, accouru pour l'aider dans

sa mission. Ayant reconnu au clair de la lune l'identité du mort, le désespoir de Ling Kong est si poignant que les esprits apitoyés rendent la vie au défunt.

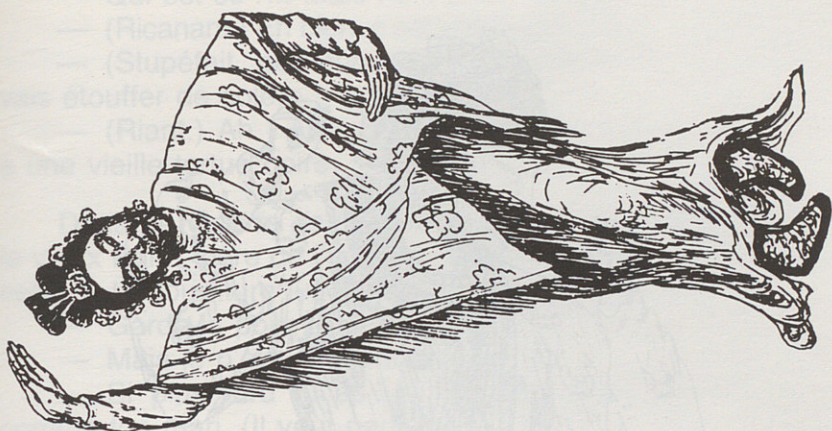
Il va sans dire que beaucoup de parties joyeuses, servant d'intermède entre des épisodes tragiques ou trop littéraires, ou même métaphysiques, sont fréquemment données isolément dans les spectacles coupés constituant l'ordinaire d'un programme à Pékin.

Ce sont, en général, de véritables petites farces où le comique des situations est mis en valeur avec une ingéniosité rare. Mais à côté de ces intermèdes, où le piquant réside en l'enchaînement logique des événements, il y a les nombreuses facéties qui viennent agrémenter maintes pièces sérieuses, dans lesquelles cependant l'impudence et le cynisme détonnent.

Il n'en va pas autrement ici que dans le théâtre français du Moyen âge où les moralités étaient fréquemment lardées de petites scènes familiales, d'épisodes plaisants, de bouts de dialogue du comique le plus savoureux : comique des mots, le plus souvent, mais aussi parfois comique des gestes retenu des baladins qui amusaient les villageois par l'échange de soufflets, de horions, de coups de trique, ou par leurs déguisements burlesques.

Ce comique des mots allant jusqu'au cynisme, on l'a vu dans *L'Avare* et dans plusieurs pièces ayant pour protagoniste une femme adultère. On en trouve des exemples notamment dans *La Cour du Dragon Noir* où, parlant de son élève, avec sa maîtresse qui l'interroge sur les occupations du jeune homme, Song répond :

- Il copie des manuscrits.
- Et la nuit ?
- Je suppose qu'il dort.
- (Moqueuse.) Eh bien, je vais vous dire une bonne histoire... Il a des relations secrètes. Devinez avec qui ?
- Je suppose qu'il dort.
- Si je vous dis son nom, vous ne serez pas en colère contre elle ?



1° Officier ayant tué par mégarde son meilleur ami, dans « La Grotte de Hongyang »; 2° « La jeune Chanteuse ».

Planche 35.

(Voir pages 185, 122)



Jeune acteur villageois dans un rôle féminin.

— Qui est-ce ?... Mais non, je ne serai pas en colère.

— (Ricanant.) Eh bien, c'est votre petite sœur... moi-même !

— (Stupéfait, puis furieux.) Ah ! Détestable chienne ! je vais étouffer de colère.

— (Riant.) Ah ! Ah ! dans votre fureur, vous ressemblez à une vieille tortue noire.

Dans *La Colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur*, le vieux Pann, père de l'adultère Tsiao, va quitter la maison de celle-ci, la nourriture lui étant désormais *amère*, et il dit :

— Garde-la pour tes enfants.

— Mais je n'ai pas d'enfants.

— Si plus tard tu as un fils, fais qu'il s'appelle Yang, comme ton mari. (Il veut partir.)

— (Le retenant.) Comment le fils de Yang ne s'appellerait-il pas Yang ? Expliquez-vous !

— J'aimerais mieux me taire.

— Cela ne fait rien : parlez !

— Fais qu'il s'appelle Yang et non Raé, comme le prêtre.

Secouant les Dés (San Yao Wei) est une de ces farces peu consistantes, bâties sur des riens, mais qui font les délices du public à la ville comme au village. Il s'agit d'une épouse et d'une concubine qui, en l'absence du mari, se disputent pour savoir laquelle des deux partagera sa couche à son retour. La femme en titre déclare qu'un mari, qui a une bonne épouse, n'a pas le droit de prendre une concubine ; celle-ci lui réplique qu'il n'aurait pas été obligé de le faire si sa première femme eût été capable de lui donner un fils. Ce à quoi la « première » répond avec humeur qu'elle n'est pas en faute, attendu qu'avant de se marier elle a eu plusieurs enfants. Deux voisins, dans l'emploi de clowns, viennent suggérer l'idée de vider la querelle aux dés ; et c'est la concubine qui, à l'intervention des dieux lares, l'emporte.

Beaucoup meilleure est la farce du vieil avare *Liu Yen-ming*. Il a prêté à un magistrat pauvre, obligé de se rendre à la capitale, une certaine somme d'argent. L'abbesse du couvent proche a agi comme intermédiaire. Un an s'écoule et, le voyageur n'étant pas revenu, l'avare exige que l'abbesse, faute de

pouvoir lui rembourser le prêt, lui accorde la main de la jeune et jolie Yu Ying, dont elle a la garde et qui est la fille du magistrat. Devant ses menaces, la pauvre nonne lui promet une entrevue, à minuit, dans le couvent de la Grande Pureté, avec la belle enfant. Celle-ci, naturellement refuse de se soumettre à ce marché honteux ; mais l'abbesse dépeint le prétendant sous les traits d'un beau jeune homme et emporte le consentement de sa pupille.

Minuit sonne et, comme le vieux ladre s'approche tout doucement du couvent, il se fait arrêter par une patrouille comme rôdeur nocturne : faute de donner des raisons suffisantes à ses allures louches, il passe la nuit en prison.

Or, un jeune savant a été témoin de l'arrestation ; il en conclut qu'il fait dangereux de rôder la nuit dans ces parages, sonne au couvent et y demande l'hospitalité. La nonne tourière, en exécution des ordres reçus de l'abbesse et croyant avoir affaire à l'exigeant prêteur, introduit le jeune lettré et le met en présence de la charmante Yu Ying. C'est le coup de foudre de part et d'autre : la nuit se passe en explications amusantes et en promesses réciproques de mariage...

Jugez de la stupéfaction de l'abbesse quand, allant visiter le prêteur pour le féliciter de sa bonne fortune, elle apprend la vérité ! Or, le jeune savant est reparti et ne peut plus protéger la pauvre Yu Ying : elle se voit forcée de devenir servante dans la taverne du prêteur et vaque à toutes sortes de travaux dégradants. Mais un jour, le jeune lettré revient de la capitale avec le titre de magistrat et, s'étant arrêté à l'auberge, il reconnaît la pauvrette qu'il délivre aussitôt des mains de l'affreux grigou, puni comme il convient.

Les vieillards amoureux ne sont pas toujours aussi ridicules, ni aussi irascibles que Liu Yen-ming. A preuve la pièce intitulée *Une précieuse épingle à cheveux (Yü Tsan Chi)*, qui nous transporte également dans un couvent dont l'abbesse a la garde d'une jeune fille possédant tous les attraits. Elle se nomme Ch'en Miao et est l'enfant de son frère défunt. La belle s'éprend du neveu de l'abbesse, qui habite le voisinage et qui est cloué au lit par la maladie. Elle obtient de sa tante l'autori-

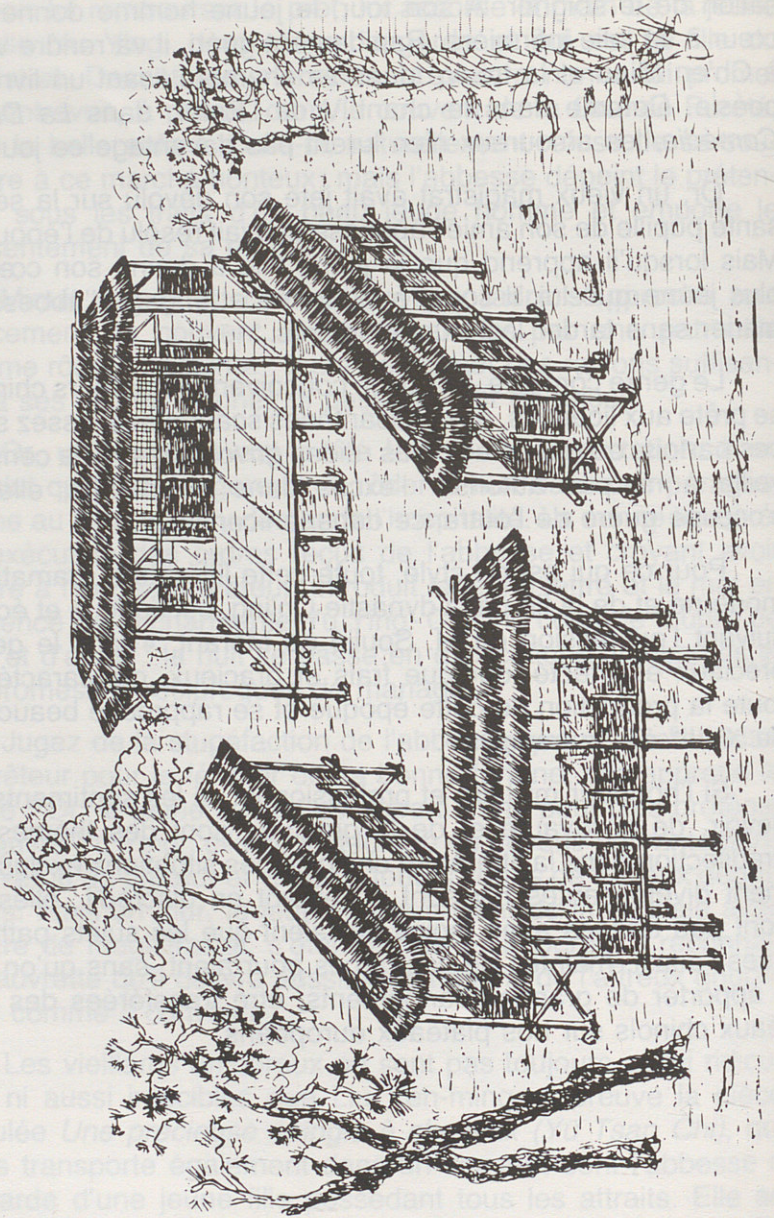
sation de le soigner. A son tour, le jeune homme donne son cœur à sa jolie infirmière. Rapidement guéri, il va rendre visite à Ch'en Miao et la trouve dans sa chambre lisant un livre de poésie. Comme dans le chant V de l'Enfer, dans *La Divine Comédie*, les amoureux n'en lurent pas davantage ce jour-là.

Or, un vieux magistrat avait jeté son dévolu sur la séduisante pupille de son amie l'abbesse et avait résolu de l'épouser. Mais lorsqu'il apprend que la jeune fille a donné son cœur à plus jeune que lui, il sourit avec bonté et engage l'abbesse à marier sans tarder les jeunes amants.

Le genre comique, tel que le conçoivent les auteurs chinois, se prête aux licences, aux plaisanteries scabreuses, assez salaces parfois, ou même aux plus raides grivoiseries. Si la censure veille à ne pas autoriser l'excès dans le criminel, elle ne s'occupe guère de l'outrance dans le licencieux.

Pour ce qui est du style, toute cette littérature dramatique moderne et de la fin de la dynastie Ch'ing, est conçue et écrite, suivant l'expression de M. Soulié de Morant, « dans le genre précieux et affecté, quoique frais et gracieux, qui caractérise toute la production de cette époque et se rapproche beaucoup du XVIII^e siècle français ».

Si l'honneur militaire et professionnel, si les sentiments du devoir, de la loyauté et de la gratitude sont des thèmes de prédilection dans la littérature chinoise, les situations exclusivement divertissantes n'y sont nullement en discrédit; elles ne sont pas traitées avec moins de talent que les sujets pathétiques; aussi, maintes de ces farces pourraient, sans qu'on dût y apporter de grands changements, être transférées des tréteaux chinois sur nos plateaux européens.



Un théâtre sous les paillassons, dressé en pleine campagne.

XI.

Nous avons dit quelques mots déjà du théâtre sous les nattes ou paillassons, qu'on peut voir dans les villages et aux abords des villes. Il serait vain de chercher ailleurs que dans quelques grandes cités comme Pékin, Hong-kong, Changhaï, Hang-chow ou Canton, des théâtres régulièrement bâtis. Les seules autres scènes abritées qu'on pourrait découvrir se trouvent dans certains palais anciens ou dans des résidences seigneuriales de date plus récente. Bien plus, avant 1838, même, dans les villes ci-dessus, il n'existait guère de salles de théâtre closes et pourvues de sièges.

Les représentations se donnaient jusqu'alors sur des tréteaux dressés dans les cours des temples, dans celles des «yamens» officiels ou même sur les places de marché, en vue de rehausser certaines fêtes de saison. Aux fêtes du nouvel an, un tréteau dressé à un carrefour ou sur une place publique suffira aux spectacles de circonstance; de même pour d'autres festivités ou commémorations d'ordre moral. Le passage aussi d'une compagnie itinérante, disposant de quelques jours entre deux engagements espacés, était parfois l'occasion d'une série de spectacles. Un personnage officiel ou bien un riche marchand intéressé à gagner la sympathie du peuple, ou même un condamné autorisé à racheter une punition sévère en procurant à la communauté un divertissement hautement prisé et moral, étaient les promoteurs habituels de ces festivités spectaculaires.

Si les scènes à demeure sont l'exception, en Chine, c'est que le théâtre y a conservé quelque chose des coutumes nomades d'un peuple qui, selon les besoins des troupes, déménage en emportant ses tentes. C'est ainsi que le théâtre à nattes et à perches de bambou reste, jusqu'à ce jour, la forme la plus fréquente du lieu de spectacle. Suivant l'écartement donné aux différentes édifications, un tel enclos peut contenir

— nous n'avons pas dit abriter — jusqu'à un millier de spectateurs, en exigeant à peine quelques heures pour être érigé, avec toutes ses dépendances.

Le nombre de ces compagnies itinérantes est tel que bien peu de villages doivent se priver d'au moins une série de représentations par an. Il va de soi que les meilleures de ces compagnies ne s'écartent guère de Pékin ou des villes importantes : l'acteur y jouit de plus de considération et peut compter sur une rémunération plus généreuse.

A côté des troupes ambulantes, véritables oiseaux de passage toujours en quête d'un coin où se poser et où dresser rapidement les tréteaux, il faut signaler les compagnies dramatiques villageoises dues, en général, à la munificence, d'ailleurs toujours quelque peu calculée, d'un notable de l'endroit. Il y trouve un placement de ses fonds, l'argent n'étant guère aisé à faire fructifier dans ces régions perdues, où les transactions courantes se ramènent à peu de chose. Exploiter la passion des Célestes pour le spectacle n'est peut-être pas largement rémunérateur; mais c'est une opération d'un rendement sûr. De plus, ce mécénat peut rapporter au promoteur de la fête une popularité avantageuse pour ses affaires commerciales particulières.

La plupart de ces compagnies locales ont donc un bailleur de fonds. Bien entendu, son argent n'a servi qu'à l'achat des costumes et des accessoires, ceux-ci constituant, en somme, l'essentiel de l'équipement. On l'appelle «le maître de la caisse». La garde des «coffres» où sont serrés les accoutrements et accessoires incombe à des surveillants qui en sont responsables vis-à-vis du «maître de la caisse».

Dans une compagnie bien montée, l'ensemble de costumes et d'oripeaux est très coûteux. Suivant M. Arthur H. Smith, qui en parle dans «La Vie des Paysans chinois», ce vestiaire comporte «ce qu'on appelle des *robes de dragon*, des *robes de python*, accompagnées chacune d'un double jeu de vêtements de dessous de belle qualité et richement brodés. Il y a de plus cinq assortiments d'armures et une série innombrable d'autres articles vestimentaires tels que pantalons, jupes, bottes, cothurnes, ainsi que des épées, des lances, etc., faites de

bois doré. La valeur d'une pareille garde-robe représente 5.000 dollars au moins et, dans les théâtres de second ordre, la moitié ou même le tiers de cette somme.» Attendu que M. Smith a écrit cela il y a bon nombre d'années déjà, ses évaluations doivent être augmentées dans de sérieuses proportions.

A côté des compagnies régulières, itinérantes ou à demeure, il existe également des groupes d'au plus une vingtaine d'amateurs, travaillant à petite échelle et auxquels on donne le nom de « petits théâtres ». De jeunes villageois, séduits par l'imprévu et le piquant de l'aventure, s'engagent sous un directeur professionnel et, pendant la morte saison des travaux champêtres, s'amuse à jouer au comédien, tout en s'assurant une bonne nourriture et parfois une part de bénéfices assez rondelette, qu'ils touchent à la fin de leur engagement.

Pour se faire une idée des prouesses acrobatiques dont sont capables même de simples amateurs villageois, il convient de lire les pages que Pierre Loti consacre à une fête de jour qui fut donnée, en son honneur, dans les cours du « yamen » de Lai-Chou-Chien, région des tombeaux des Empereurs, au Nord de Pékin.

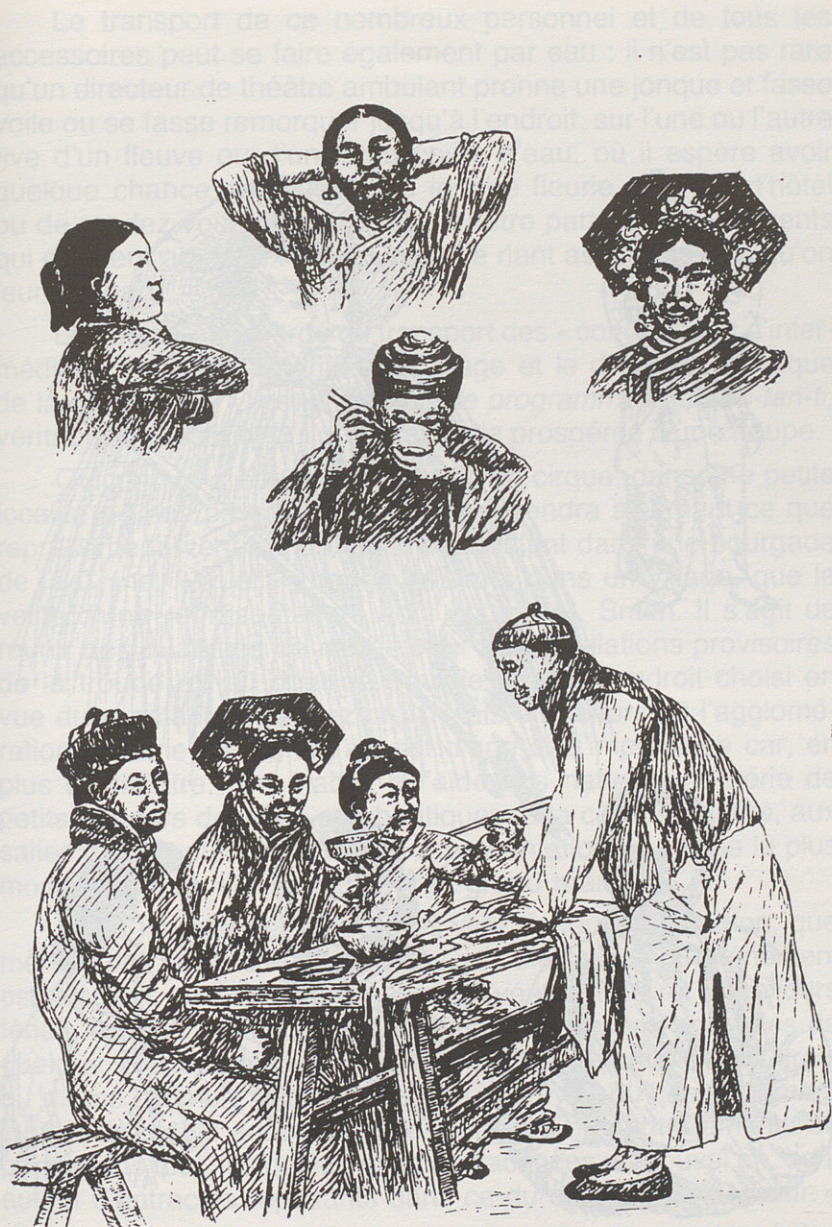
Haut perchés sur des échasses et « bondissant comme de longues sauterelles », costumés, le visage peint, et affublés de perruques et de fausses barbes, ces génies et ces divinités, pareils aux figures étranges qu'on voit dans les anciennes pagodes, ces princesses aux joues roses, portant des robes richement brodées et jouant de l'éventail avec beaucoup de grâce, ne sont que de braves petits campagnards, formés en société de gymnastique et qui font cela pour s'amuser : « Dans les moindres villages de la Chine intérieure, bien des siècles, des millénaires avant que la coutume en soit venue chez nous, les garçons, de père en fils, ont commencé de s'adonner passionnément aux jeux de force ou d'adresse, de fonder des sociétés rivales, les unes d'acrobates, les autres d'équilibristes ou de jongleurs, et d'organiser des concours. C'est pendant les longs hivers surtout qu'ils s'exercent, quand tout est glacé et que chaque petit groupement humain doit vivre seul, au milieu d'un désert de neige. »

« Dans leurs accoutrements pour nous si inconnus, avec leurs figures si bizarrement grimées, ces danseurs incarnent des rêves mythologiques bien anciens, faits autrefois, dans la nuit des âges, par une humanité infiniment distante de la nôtre, — et tout cela, de génération en génération, se transmet par tout le pays d'une manière interchangeable, ainsi que se transmettent toujours, en Chine, les rites, les formes et les choses. Du reste, dans son étrangeté extrême, cette fête, cette danse demeure très villageoise, très campagnarde, naïve comme un divertissement de laboureurs. »

Une fête de nuit donnée au « yamen » d'Y-Tchéou, dans « le fracas des gongs, l'incantation des flûtes, la flamme fumeuse des torches », n'est pas moins pittoresque, témoigne une non moindre adresse chez « les petits paysans d'une dizaine d'années qui, costumés en seigneurs des anciennes dynasties, font un simulacre de bataille, sautent comme de jeunes chats; prodigieux tous de légèreté et de vitesse, avec leurs grands sabres qui tournent en moulinets ».

La plupart des troupes itinérantes comportent un personnel plus nombreux que les groupements villageois. Elles comptent de cinquante à cent membres, dont les appointements et les salaires sont proportionnés à leurs emplois. Ces compagnies rappellent nos cirques ambulants; à côté des artistes, il y a une équipe d'ouvriers chargés des besognes les plus diverses. C'est que tout le personnel, artiste ou non, est logé et nourri; tout le matériel doit être transporté rapidement d'un endroit à un autre. Et ce n'est pas là mince affaire, dans un pays où, comme dans le centre de la Chine, les moyens de transport sont très rudimentaires. Il faut un grand nombre de chariots et de bêtes de trait pour assurer le fonctionnement régulier d'une troupe qui doit se trouver, à date fixe, dans un endroit assez éloigné parfois de celui où elle a joué la veille.

Car, il importe, pour un directeur de troupe dramatique ou *changpan*, de ne jamais perdre un jour. Lorsqu'il ne peut éviter de faire relâche un ou plusieurs jours, il lui arrivera de pousser l'audace jusqu'à lever une taxe spéciale avant de quitter un village, afin de s'indemniser ainsi des frais d'un déplacement lointain et du chômage forcé !



Le public campagnard écoute, regarde et papote en buvant du thé.



Villageoises; Un campagnard par temps de pluie.

Le transport de ce nombreux personnel et de tous les accessoires peut se faire également par eau : il n'est pas rare qu'un directeur de théâtre ambulant prenne une jonque et fasse voile ou se fasse remorquer jusqu'à l'endroit, sur l'une ou l'autre rive d'un fleuve ou d'un large cours d'eau, où il espère avoir quelque chance de réussir. La jonque fleurie, servant d'hôtel ou de rendez-vous de plaisir est, d'autre part, un des éléments qui donnent aux eaux de la Chine ce riant aspect de fête qu'on leur connaît.

Le spécialiste chargé du transport des « coffres » sert d'intermédiaire entre les autorités du village et le directeur artistique de la compagnie. C'est le *porteur de programmes* ou *pao-tan-ti*, véritable impresario, qui doit assurer la prospérité d'une troupe.

Quiconque a observé l'arrivée d'un cirque, dans une petite localité de nos pays d'Occident, comprendra aisément ce que représente la venue d'un théâtre ambulant dans une bourgade de la Chine. « Quelle journée affairée, dans un village, que la veille d'une représentation, écrit encore M. Smith. Il s'agit de réunir des quantités de nattes pour les installations provisoires de la troupe et, au bout de peu de temps, l'endroit choisi en vue du spectacle — assez près, mais en dehors de l'agglomération citadine — prend l'aspect d'une cité improvisée car, en plus du théâtre, l'on établit, à l'aide des nattes, une série de petits hangars destinés aux boutiques, à la cuisine, au thé, aux salles de jeu, etc. Le jour de la représentation, le village le plus modeste donne l'illusion d'un très grand marché. »

Dans l'existence, à peu près vide de toute distraction, que mènent des millions et des millions de Célestes, un tel événement est accueilli, cela se conçoit, avec un véritable délire. « Les jours fériés, écrit M. Smith, les foires annuelles ou semi-annuelles de quelque ville des environs, parfois une représentation théâtrale ou même l'humble guignol, l'arrivée imprévue du conteur ambulant, l'inéluctable succession de mariages et d'enterrements et, par-dessus tout, les quinze jours de vacances du nouvel an, sont autant d'entractes reposants dans ce dur et incessant labeur. »

Et c'est non seulement le village choisi, mais aussi la région environnante, que l'arrivée de comédiens met en ébullition. Toutes affaires cessantes, les familles trouvent là une occasion

de déplacements et se font visite mutuellement. Des parents et des amis ignorés la veille, sortent de tous les coins du canton. Hommes, femmes, enfants, visiteurs importuns, mais auxquels on n'oserait faire grise mine, envahissent littéralement les logis non trop vastes déjà, et font main basse sur tout ce qui peut se manger. Bien plus, en quelques jours le combustible, qui normalement devait durer plusieurs mois, s'envole en fumée pour « rôtir » l'eau, nourrir et chauffer des intrus; ce qui est dur à un Chinois, économe de sa nature. Au surplus, ce sont là journées bénies pour la maraude, et ce que les familiers et amis laissent, les rôdeurs se chargent promptement de le faire disparaître...

Mais qui songerait à se plaindre de ces maux, au moment où tout est à la joie et où, faute de trouver à se coucher quelque part, tant on est nombreux, hôtes et visiteurs passent la nuit debout, à papoter sans fin et à commenter les spectacles déjà vus et celui qui s'annonce ?

Les occasions de pareilles fêtes sont multiples. Parfois une représentation théâtrale est la conséquence d'un vœu, formulé dans des moments critiques : maladie, moisson compromise par le mauvais temps, danger menaçant une famille ou la communauté à la suite de l'invasion d'une bande de brigands ou d'une horde de rebelles. D'autres fois, il s'agit de la liquidation d'un différend. Les deux parties ou la seule condamnée, s'acquittent ainsi d'une amende imposée par le juge, à la satisfaction de tous ses ressortissants. Il n'est pas rare, en effet, de voir un magistrat trancher une querelle locale de cette manière amusante, encore que primitive. Ou, enfin, ce sont les finances de la communauté qui, riches d'une encaisse extraordinaire, offrent aux contribuables un divertissement collectif. Il arrive même que les promoteurs de pareille fête dramatique ont uniquement pour objet de remercier, en l'honorant, une personnalité qui a mérité leur reconnaissance ou celle de la communauté.

De toute façon, un contrat est signé entre le mécène ou les édiles de l'endroit et « le porteur de programmes » agissant pour le directeur artistique. Le prix d'un tel engagement, comportant généralement trois jours de spectacles, variait, il y a une tren-

taine d'années, entre vingt-cinq et quelques centaines de dollars, suivant l'importance de la compagnie, l'excellence des vedettes, la richesse des costumes.

Il va de soi qu'en certains cas de chômage prolongé, un directeur, réduit par la pénurie des engagements à une situation précaire, accepte des offres quelconques, surtout pendant la morte-saison. Par contre, à l'époque des foires où les compagnies théâtrales sont fortement sollicitées, il ne se gênera pas de scinder son personnel, afin de satisfaire plusieurs clients à la fois, quitte à compléter ces tronçons de troupe par des amateurs à peine dégrossis.

Mais ce directeur court là un certain risque. Car si les assistants trouvent que la qualité du spectacle ne répond pas à ce que promettait le contrat, ou s'ils constatent un nombre insuffisant d'artistes, ils peuvent, soit individuellement, soit collectivement, rien qu'en se levant, protester contre pareille fraude et frapper ainsi la compagnie d'une amende qui demeure sans appel et se traduit par une ou plusieurs représentations supplémentaires.

C'est le directeur qui forme ses acteurs. Pour se constituer une troupe, il acquiert des enfants ou il les engage pour un terme déterminé, souvent de trois ans. Pendant ce temps les apprentis ne touchent que des salaires tout à fait dérisoires et fournissent des prestations éreintantes au cours des migrations de village en village, par tous les temps, forcés d'étudier de nombreux rôles, de s'assouplir sans cesse la voix et le corps, et d'accomplir les besognes les plus viles, parfois.

Nous avons dit que souvent les foires donnent lieu à pareilles fêtes et qu'une représentation théâtrale ouvre généralement la période des transactions commerciales. Parfois une compagnie tient le public en haleine pendant toute la durée de la foire, si celle-ci est importante. Il est advenu plus d'une fois qu'en des circonstances particulières, pareil festival, en enflammant les passions populaires au sein d'énormes foules, devenait un véritable agent de soulèvement révolutionnaire.

La fondation ou l'inauguration d'un nouveau temple, aussi, s'accompagnent fréquemment d'un spectacle dramatique, à

condition, bien entendu, que les fonds recueillis par les promoteurs civils ou religieux laissent un excédent suffisant, après la liquidation des dépenses de construction et d'aménagement. En ce cas, les donateurs sont invités aux places d'honneur.

Quand les représentations sont assurées par les meilleures d'entre les compagnies itinérantes, sur des tréteaux dressés dans les cours des temples ou dans celles des résidences particulières ou administratives (*yamens*), le public invité à y assister gratuitement est généralement d'éducation supérieure et le choix du programme s'en ressent évidemment.

Récemment encore, il était d'usage, dans les théâtres clos, de distribuer le programme plusieurs semaines avant la représentation, ainsi qu'on le fait encore aujourd'hui dans les villages, lors de la signature du contrat. Ce programme, imprimé sur papier rouge lustré, n'était qu'un projet; et au moment de commencer le spectacle, un quelconque spectateur, à condition d'y mettre le prix — quelques dollars au plus — pouvait l'altérer à sa guise et choisir n'importe quelle pièce du répertoire. Dans les fêtes privées, données en l'honneur d'un bienfaiteur ou d'un personnage de marque, ceux-ci étaient invités, au moment de leur entrée dans la salle, à composer le programme, choisissant parmi les cinquante à soixante titres inscrits en caractères d'or dans le livre-catalogue de la compagnie.

C'est sans bourse délier que le public assiste aux fêtes théâtrales villageoises; ou s'il y a une redevance, elle est minime. Les représentations en privé, aussi, sont gratuites.

Le langage mandarinal ou dialecte pékinois est en usage dans la plupart des théâtres chinois; pourtant, une dizaine de dialectes, qui peuvent varier entre eux autant que le provençal diffère du français, ont cours en Chine. Ces dialectes sont utilisés parfois sur des scènes villageoises et même partiellement dans des farces populaires, en vue de leur donner un accent local plus réjouissant. Il va de soi que maints auditeurs peu lettrés, notamment parmi ceux de la Chine méridionale, ne comprennent pas le langage de l'acteur de Pékin; mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'intrigue d'une pièce et les traits caractéristiques de chaque personnage sont si parfaitement

connus de tous que, même dans ces conditions, les pièces deviennent intelligibles à la généralité des spectateurs.

L'expansion du théâtre classique chinois ne s'est d'ailleurs pas limité aux lointaines provinces du vaste empire. On en retrouve une expression dialectale jusque chez les Annamites, avec son vieux fonds littéraire et toutes ses particularités scéniques.

La visite, au seizième siècle, sous la dynastie des Tran, d'une compagnie d'acteurs chinois, marque l'origine de cette vogue d'une conception dramatique n'ayant aucun rapport avec les pantomimes et les chants de pagode de caractère essentiellement liturgique, que connaissait l'Annam avant cette date.

Suivant une autre thèse, cette troupe de comédiens n'aurait pas transporté aussi bénévolement ses tréteaux et ses oripeaux au Tonkin (alors une province de l'Annam), mais aurait été capturée au cours d'une bataille contre les Tartares envahisseurs.

De toute façon, les Tonkinois furent à tel point émerveillés par une représentation de *L'Offrande des pêches sacrées* que, jusqu'à ce jour, les pièces dans la manière chinoise, empruntées par petites tranches aux interminables drames *Le voyage en Occident* (entendez par là l'Inde) et *Dix mille objets précieux*, jouissent d'une indéfectible faveur. Leur texte même se compose d'un mélange de la langue savante sino-japonaise et de la langue populaire annamite, avec introduction de vieux chants ou *champia*, du nom d'une ancienne race submergée par les Annamites au cours des siècles.

La Favorite du Roi ou *Une jeune fille met sa beauté au service de son Roi*, deux actes que les comédiens annamites interprétèrent d'une façon émerveillante à l'Exposition de Vincennes, sont très proches du théâtre classique chinois. Par l'opulence des costumes brodés et pailletés de métal, les inflexions miaulantes des voix de tête, l'accompagnement musical acidulé et l'esthétique des mouvements et des attitudes, ils le rappelaient d'assez près pour donner au public européen un reflet des réalisations scéniques de Pékin, encore inconnues en Occident.

L'évolution de la scène chinoise, qui en était encore à notre type moyenâgeux il y a quelque trente ans, s'est opérée très rapidement. Le jeu sur tréteaux en plein air se contentait de la lumière du jour. Mais en passant dans les salles fermées, il dut avoir recours, en vue de prolonger les séances après le coucher du soleil, aux chandelles et aux lampes à l'huile d'abord, et plus récemment au gaz et à l'électricité; de sorte que même les matinées, dans certains théâtres modernes, se donnent maintenant à la lumière artificielle.

De même le rideau, primitivement inconnu, s'est imposé comme une paroi publicitaire de mauvais goût, en attendant qu'une meilleure formule soit trouvée et qu'on se souvienne avantagement de la beauté opulente de certains tissus brodés dont sont garnis les murs de fond dans les vieux théâtres de Pékin.

Les deux petites portes liturgiques, dites portes de l'esprit ou du diable, donnant accès, en montant par celle de gauche ou en descendant par celle de droite, respectivement à la scène et au foyer, tendent également à disparaître : aujourd'hui le plateau a son côté « cour » et son côté « jardin », par où se font indifféremment l'entrée et la sortie des personnages.

Modification, également, de la salle. Au vaste hall rectangulaire, à un ou deux balcons, avec sa scène en avancée sur un des petits côtés, s'est substituée la conception européenne. Le mobilier a passé, en même temps, du système des bancs étroits sans dossier, placés perpendiculairement au front du tréteau, et des longues tables ou des tabourets où le serveur posait théières et friandises, au système des bancs faisant face au plateau et dont le dossier porte une tablette à l'usage des consommateurs. Aujourd'hui, dans quelques salles, des fauteuils confortables accueillent le spectateur; s'il veut boire ou manger, il passe au buffet, comme chez nous.

La condition du comédien aussi a évolué. Nous avons vu avec quel mépris la société considérait les gens de théâtre : leurs descendants, jusqu'à la quatrième génération, étaient exclus de toute situation honorable. Il est vrai que beaucoup d'entre eux n'étaient pas beaucoup plus que des esclaves,

illettrés souvent, ou sachant tout au plus lire les textes des programmes, mais incapables de déchiffrer aucun autre récit. Leur talent se réduisait souvent à ce qu'on leur avait appris à l'école dramatique : grâce à la mémoire extraordinaire qu'ont la plupart des Chinois, ils connaissaient par cœur les quelque cinquante pièces du répertoire. Pour le reste, leur temps se passait à fumer de l'opium et à jouer; aussi la majorité d'entre eux menaient une vieillesse misérable et mouraient dans le plus complet dénuement.

Aujourd'hui, grâce à l'institution d'excellentes écoles officielles dans les grands centres, les conditions d'existence de l'apprenti-comédien se sont améliorées considérablement et, nous l'avons dit, les vedettes se faisant cent mille dollars par an ne sont pas rares : ce qui n'a point manqué de conférer du prestige à la profession...

Mais aucun de ces divers développements, normaux en somme, ne vint mutiler la forme dramatique ni sa réalisation scénique.

Malheureusement on n'en peut dire autant de l'introduction des pièces occidentales, ni des imitations qu'en font les Chinois, œuvres dont l'esprit tend à éliminer une à une les anciennes conventions de costume et d'accessoires. C'est ainsi que l'usage du rideau et les prétentions de certains auteurs chinois modernes tendent à proscrire la présence de l'accessoiriste sur le plateau, en cours de représentation.

D'autre part, des vedettes, féminines surtout, ne se gênent pas pour paraître en scène dans des costumes modernes, plus ou moins à la mode de Paris, alors que les autres acteurs autour d'elles jouent en costumes d'époque et de tradition.

Dans un article sur «Le Nouveau Théâtre de la Chine», paru en juin 1928 dans «Theatre Arts Monthly», M^{me} Vera Kelsey cite le cas d'une pièce moderne où l'actrice Li Hsueh-fan fait une vingtaine d'apparitions, portant chaque fois un costume différent, de goût moderne, alors que le restant de sa compagnie s'en tient encore aux costumes anciens. C'est un non-sens et les vrais amateurs qui, nous l'avons vu, n'admettent pas la femme sur la scène, trouvent là un argument de poids.

Pourtant, grâce à des artistes de la valeur de Li Hsueh-fan, Sou Lan-fang et Leou Si-kwei, on commence à abandonner les préventions contre les comédiennes; celles-ci les attribuent d'ailleurs à la seule jalousie et au seul égoïsme de leurs collègues de l'autre sexe. Avouons pourtant que le fait signalé par M^{me} Vera Kelsey n'est pas à l'avantage des actrices chinoises : leur inconstance à l'ancien style jure avec l'attitude, plus digne, d'un Mei Lan-fang qui s'en tient aux « property-men » et aux modes de production, aux costumes et accessoires historiquement corrects.

Si le *Wen-Ming-hi* ou Théâtre de Civilisation s'est développé rapidement à la faveur de l'engouement de la jeune génération pour la comédie d'idées, initiative que les missions et les groupements politiques patronnent pour les possibilités éducatives et propagandistes du genre, l'opéra classique continue à avoir les préférences de la foule et d'un nombre considérable de dilettanti parmi les classes cultivées; surtout cette partie du répertoire qui, par ses hautes qualités poétiques, prend rang à côté des immortels chefs-d'œuvre du théâtre universel.

Des opéras comme *Pi-pa-tchi*, *L'Intrigue d'une femme de chambre* ou *Les Souffrances de Tou-E*, ne passeront jamais de mode, et des lettrés, comme le Dr Chu Ming I, servent avec honneur la grande poésie lorsqu'ils interprètent, en amateur mais avec un réel talent, les morceaux les plus lyriques de *La Stèle de Li Ling* et d'autres pièces de l'espèce.

XII.

Depuis que les rapports entre les Célestes et les Occidentaux de toute nationalité se sont largement étendus, le théâtre n'a pas échappé à l'engouement général pour les choses d'Europe; et le *Wen-ming-hi* (théâtre de la Civilisation) n'est plus autre chose que notre théâtre parlé, sans accompagnement musical, traitant de questions chinoises à la façon européenne. Il est loin toutefois d'avoir détrôné le *Kin-tiao*.

Pendant les dernières années de la dynastie Ch'ing, c'est-à-dire vers la fin du siècle dernier, il y avait un nombre considérable de hauts fonctionnaires, constituant la classe dirigeante, grassement rétribués, qui passaient leur vie dans l'oisiveté la plus absolue, fumant de l'opium et cherchant à se distraire par le jeu. Beaucoup cependant s'éprirent de théâtre, contribuèrent à donner un développement inaccoutumé aux jeux scéniques et, par là, minèrent peu à peu l'étrange prévention dont pâtissaient les acteurs, même dans les campagnes, alors pourtant qu'on était féru de leurs performances.

C'était là un terrain favorable et fertile, on le conçoit, pour les idées nouvelles. Malheureusement, ce ne fut pas souvent par le meilleur de notre civilisation que l'Extrême-Orient fut attiré. «Entre une société dont l'accélération est devenue une loi évidente», écrit M. Paul Valéry dans sa belle préface à *Ma Mère*, de Cheng Tcheng, «et une autre dont l'inertie est la propriété la plus sensible, les relations ne peuvent guère être symétriques : et la réciprocité, qui est la condition d'équilibre, et qui définit le régime d'une véritable paix, ne saurait que difficilement exister».

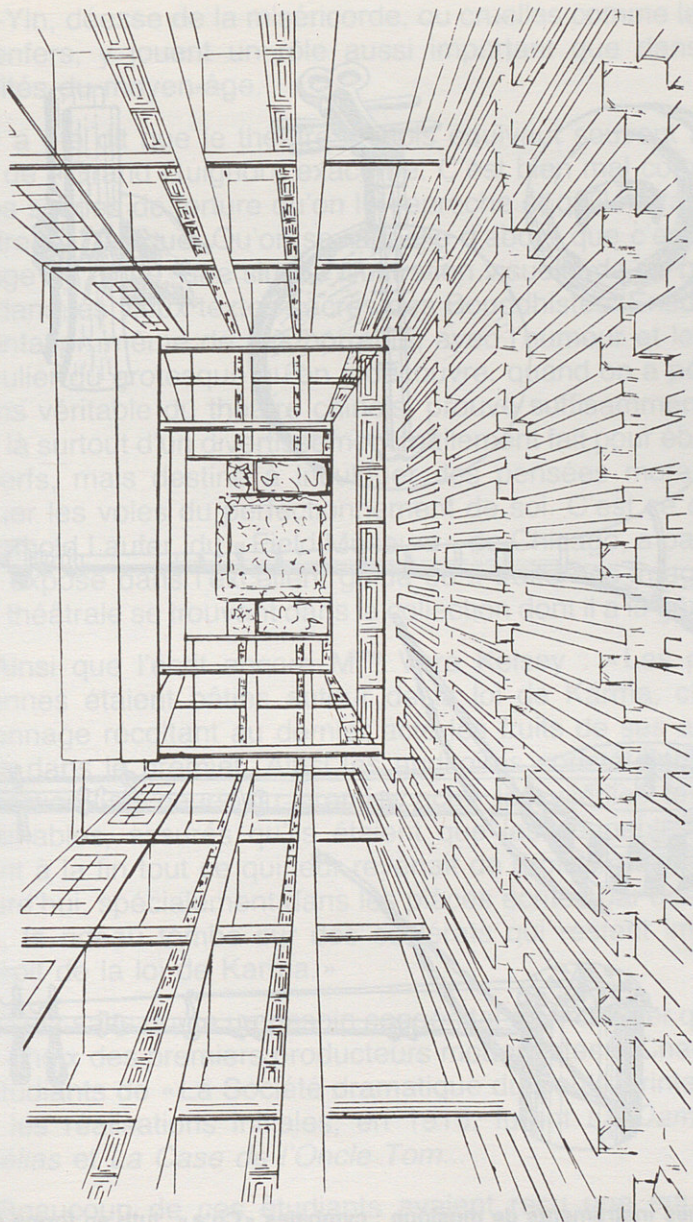
Et il continue : «Par malheur pour le genre humain, il est dans la nature des choses, que les rapports entre les peuples commencent toujours par le contact des individus les moins faits pour rechercher les racines communes et découvrir avant toute chose la correspondance des sensibilités.»

Ce que la Chine emprunta à l'Europe convenait le moins à la sensibilité et aux goûts d'un peuple qui en était encore à son moyen-âge. Ce qu'elle lui donna n'était le plus souvent que du clinquant, de la pacotille s'arrêtant à l'aspect extérieur des choses : quelques gestes guindés, un peu de maquillage exagéré et un certain pittoresque exotique dans le costume. On aurait pu découvrir des rapports plus étroits, malgré l'éloignement des genres.

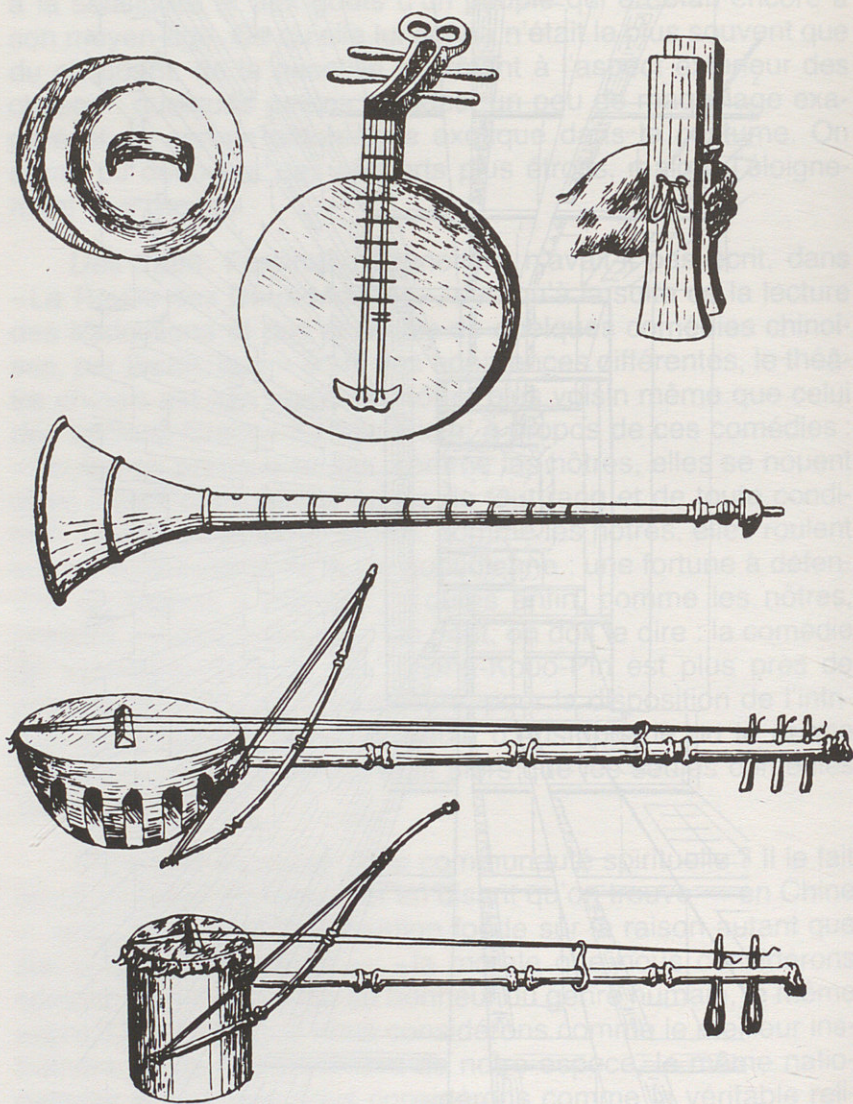
Dès 1886, Ferdinand Brunetière n'avait-il pas écrit, dans « La Revue des Deux-Mondes », rien qu'à la suite de la lecture des traductions et des analyses de quelques comédies chinoises, par Bazin, que « sous des apparences différentes, le théâtre chinois est très voisin du nôtre, plus voisin même que celui des anciens Grecs » ? Et plus loin, à propos de ces comédies : « Toutes ou presque toutes, comme les nôtres, elles se nouent et se jouent entre personnages de tout rang et de toute condition. Toutes ou presque toutes, comme les nôtres, elles roulent sur les événements de la vie quotidienne : une fortune à défendre, un barbon à tromper... Toutes enfin, comme les nôtres, côtoient de près la réalité... On peut, on doit le dire : la comédie de Tcheng-to-Hoéi ou de Tcheng-Kouo-Pin est plus près de nous pour le ton, pour les mœurs, pour la disposition de l'intrigue et sa nature, que la comédie d'Aristophane ou le drame d'Eschyle. » Et il ne connaissait alors que les seules comédies Yuan.

Comment expliquer cette communauté spirituelle ? Il le fait en citant Emile Montégut, et en disant qu'on trouve — en Chine — une Chine dont la civilisation fonde sur la raison autant que sur la nature humaines — « la morale que nous considérons comme la plus favorable au bonheur du genre humain, le même esprit d'humanité que nous considérons comme le meilleur instrument du perfectionnement de notre espèce, le même nationalisme éclairé que nous considérons comme la véritable religion de l'homme civilisé ».

C'est la portée morale qui nous échappe fréquemment, parce que le quart des drames joués en Chine traite de sujets religieux ou mythologiques. Des divinités bénignes comme



Une salle de spectacle de l'ancien type, à Pékin.



Quelques instruments de musique : cymbales «Ch'a»; luth en forme de lune «Yueh-chin»; planchettes «T'a-pan»; hautbois «Souo-na»; violon à demi-calebasse «Pin-hou» et violon en bambou «Hou-chin».

Kuan-Yin, déesse de la miséricorde, ou cruelles comme le juge des enfers, y jouent un rôle aussi important que dans nos moralités du moyen-âge.

Il a été dit que le théâtre chinois équivaut souvent à une sorte de « Grand Guignol » exacerbé. C'est bien mal comprendre les scènes de torture qu'on lui reproche et qu'il ne faut pas prendre au tragique. Qu'on se rappelle d'abord que c'est là un héritage de l'Inde, une simple illustration visuelle de ce qui est écrit dans les vieux textes sacrés des Bouddhistes. Ensuite, la présentation même de ces horreurs, avec l'humour et le sens particulier du grotesque qu'on y découvre, quand on a pénétré le sens véritable du théâtre chinois, prouve suffisamment qu'il s'agit là surtout d'un divertissement, nullement fait pour ébranler les nerfs, mais destiné à inculquer des pensées morales et indiquer les voies du perfectionnement de soi. C'est ce que le D^r Berthold Laufer, du « Field Museum » de Chicago, a parfaitement exposé dans l'excellent guide où il traite des images de la vie théâtrale se trouvant dans la collection dont il a la garde.

Ainsi que l'écrit encore M^{me} Vera Kelsey : « Les pièces anciennes étaient bâties autour de la loi de Karma, chaque personnage récoltant au dernier acte les fruits de ses agissements dans le premier. Ainsi les auditoires constataient avec satisfaction, au cours du premier acte, les vilénies les plus abominables, assurés qu'ils étaient que les coupables recevraient à la fin tout ce qui leur revenait de droit. Fréquemment aujourd'hui, spécialement dans les pièces écrites par des amateurs, le rideau tombe sur des scélérats qui restent impunis, en dépit de la loi de Karma. »

C'est sans doute un besoin congénital de moraliser qui guida le choix des premiers producteurs modernistes à Changhaï, les étudiants de « La Société dramatique du Saule Printanier », dont les réalisations initiales, en 1915, furent *La Dame aux Camélias* et *La Case de l'Oncle Tom*...

Beaucoup de ces étudiants avaient reçu une éducation occidentale, soit en Europe, soit au Japon, soit en Amérique : aussi, à leurs yeux éblouis par notre clinquant tout ce qui venait d'Occident semblait marqué d'une supériorité certaine et envia-

ble. Ils rêvaient non seulement de remodeler les us et coutumes, depuis les institutions gouvernementales et les installations industrielles jusqu'aux formes du mariage et de l'éducation, mais ils avaient hâte de renouveler la littérature, les arts plastiques et surtout le théâtre.

Camille et Maison de Poupée les tentèrent d'abord. On conçoit aisément ce que pouvait comprendre à ces œuvres un public élevé dans des idées matrimoniales diamétralement opposées aux nôtres, et combien ce public trouva déplacées des revendications de la liberté féminine dans le mariage.

Depuis lors, pourtant, et malgré le peu d'enthousiasme des auditoires, Ibsen et Tolstoï sont devenus les idoles de certains clubs avancés. Des jeunes auteurs, s'inspirant de ces modèles, mais situant l'action en Chine, ont écrit des pièces qui, généralement, n'ont aucune valeur, n'ayant de chinois que le langage et le décor, et d'européen que la trame ; l'intrigue psychologique en est, le plus souvent, faussée d'un bout à l'autre, et la présentation a même perdu l'avantage des costumes appropriés. Que de crimes n'a-t-on pas commis au nom de cette modernisation à l'occidentale !

C'est ainsi que M. Zucker a vu, au Théâtre du Nouveau Monde, de Pékin, ce vaste palais des amusements tenant plus du Luna Park que du théâtre, une pièce à l'européenne, en costumes européens, d'un goût détestable, où une prostituée attirait dans sa maison des clients qu'elle faisait « entôler » par son souteneur. Un homme jouait le rôle de la femme publique et parlait d'une voix de *falsetto* suraigu ; il s'était aminci la taille à l'aide d'un corset très serré, portait une blouse de soie rouge et une jupe gris-bleu. Les hommes pratiquaient le baise-main et enlevaient leur veston quand ils s'adressaient à la dame de céans, montrant ainsi leurs nouvelles bretelles rouges. Quant au décor, il était hideusement européenisé : intérieurs peints, scènes de rue avec réverbères...

Toutes les représentations, heureusement, ne sont pas marquées au même degré par ce goût de décadence et ne témoignent pas aussi irrécusablement l'ignorance, chez le producteur, de ce qu'est l'Occident. L'exemple cité par M. Zucker,

intitulé *Le Nouveau Mayor*, n'est pourtant pas pour nous donner tout apaisement quant à l'avenir de ce nouveau théâtre, ou *Wenming-hi*. Dans cette pièce, il s'agit d'une affaire de concussion : le mayor d'un village et trois autres personnages sans scrupule vendent des terrains à une compagnie européenne ; les pauvres qui y vivent nombreux vont ainsi se voir privés de logement. Le fils du mayor, qui a étudié à Changhaï, sympathise avec ces déshérités et plaide leur cause. Mais lorsqu'il s'agit de disculper son père, le chantage commence, de la part d'un des trois escarpes. Tous les biens de la famille y passent : en fin de compte, c'est le maître-chanteur qui succédera au mayor démissionnaire, et non le fils, comme il avait été convenu. Cette pièce a été publiée par le « Club du Collège de Nankai » à Tientsin, dans une revue où l'on peut trouver d'autres exemples de ce nouveau drame européenisé. Tout de même, ce n'est point parce que, dans ces pièces, le méchant échappe au châtement, contrairement aux usages séculaires de la dramaturgie chinoise, que le théâtre chinois trouve avec elles ses véritables voies de rajeunissement...

La production dramatique des jeunes est généralement le résultat d'un compromis entre la pièce psychologique, ibsénienne ou française, et la comédie sentimentale des Anglo-Saxons. Cette double influence est flagrante dans une œuvre créée, en 1927, par le Théâtre du Parc de Bruxelles, *Li-Sui-Yu* (*Le Jade brisé*), tableau des mœurs chinoises modernes, en cinq actes, par Liou-Kio-Jen, dans la traduction de M. C. K. Sié ⁽¹⁾.

Il s'agit d'un étudiant, Li-Sui-Yu, qui, pour aller étudier à Paris, quitte ses parents et sa fiancée Chrysanthème. Après des adieux corrects, sans effusion mais d'autant plus touchants qu'on sent de part et d'autre la douleur refoulée, le jeune Chi-

⁽¹⁾ Le Docteur C. K. Sié mentionne dans *Est-Ouest, Reflets croisés*, plusieurs auteurs auxquels le théâtre chinois moderne est redevable de pièces en un acte, notamment M. Si Lin (*Une guêpe, Après le vin*) et M^{me} Yuan-Chang-Ying (*Le Poète vivant, Enfin qui est la Comète ? Les soldats sur le Front, Le baiser avant le mariage, La voie de l'Homme*). En plus de ces œuvrettes, M^{me} Yuan-Chang-Ying a tiré d'un ancien poème *Le Paon s'envole vers le Sud-Est* qui est une œuvre de valeur, tout comme l'est celle que M. Hsu-Tse-Mou écrit en collaboration avec sa femme, la célèbre Lou-Hsia-Mou, une pièce en cinq actes, intitulée *Ping Kuen Kang*, mettant en scène la coquetterie destructrice d'une épouse adultère.

nois s'éloigne en compagnie de son ami Kou-Lo et de Nénuphar, la sœur de ce dernier. Nous les retrouvons à Paris. Li-Sui-Yu oublie peu à peu sa promesse et s'aperçoit qu'il est amoureux de Nénuphar, après toutefois que Kou-Lo lui a fait voir clair en lui-même et l'a rassuré sur les sentiments de sa sœur.

De retour en Chine, Li-Sui-Yu ne sait comment avouer à son oncle Pan-Kia-Sinn, ses fiançailles avec Nénuphar. Le bon Pan accepte la confession de son fils adoptif avec douleur, mais avec grandeur d'âme, car il comprend, mieux que sa femme, les surprises de l'amour. Désespérée, Chrysanthème se retire dans un couvent. Mais elle n'est pas seule à souffrir. La gracieuse Nénuphar a le malheur de plaire au gouverneur militaire qui la désire comme secrétaire. Devant le refus de la jeune fille, il la fait enlever, puis assassiner. Fou de chagrin, Li-Sui-Yu se rend au couvent afin de ramener à ses parents la fille qu'ils pleurent ; mais l'ombre de Nénuphar apparaît au jeune homme halluciné. Epuisé par la fatigue et le cœur brisé, il expire sous les yeux de Chrysanthème qui n'a cessé de l'aimer et se jette en sanglotant sur le cadavre.

Malgré certaines complications, quelques naïvetés aussi, *Le Jade brisé* évite le mélodrame grâce à la fraîcheur de la pensée, à la simplicité de la technique et à l'émotion attendrissante mais contenue toujours. Le conflit entre les idées anciennes et les idées modernes et occidentales s'exprime avec infiniment de tact ; certaines lenteurs toutefois déconcertent, des images semblent d'une candeur excessive. Mais quel charme dans la scène touchante des adieux et quelle ingénuité dans la bouderie de Li-Sui-Yu et de Nénuphar, amoureux sans le savoir !

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les tendances de modernisation de la dramaturgie et de la scénographie chinoises. Nous avons dit que certains professeurs et critiques chinois, épris de tout ce qui vient d'Europe, considèrent le divorce de la musique et du drame comme nécessaire, de même qu'en Europe ; mais ils perdent de vue que l'usage de la musique de scène tend à s'accréditer en Occident, grâce aux ressources que présente la musique mécanique. Ils invitent

les dramaturges chinois à adopter la règle des trois unités que beaucoup d'auteurs abandonnent en Europe. Ils préconisent l'interprétation réaliste au moment où on en a assez chez nous. Pour le reste, ils souhaitent que le dialogue soit plus naturel, que les rôles féminins et masculins soient tenus respectivement par des femmes et par des hommes, et enfin que les locaux de spectacle, scène et auditoire, se disposent à l'imitation des salles européennes.

Ainsi parle le professeur Soong-Tsung-faung, de l'Université nationale de Pékin. Le Dr. Hou Shih, de la même Université, s'exprime pareillement ; il en veut surtout au chant des ballades, aux acrobaties militaires, aux peintures faciales, exagérées, à la démarche conventionnelle, au langage en fausset, à l'accompagnement musical... Il préconise, de plus, le remplacement du sempiternel dénouement moral par une conception de la tragédie et l'application, par les auteurs, de principes économiques en dramaturgie, absolument méconnus jusqu'ici.

S'il est évident que le théâtre chinois n'a pas la diversité des genres du théâtre européen moderne, il est certain pourtant, quelle que puisse être la crudité de la réalisation, que le programme d'une soirée constitue un compendium de tous les éléments de l'esprit chinois, ce qui est, en somme, l'essentiel : la piété filiale, le culte de l'histoire, le respect des préceptes moraux, des conventions familiales et sociales, le goût de la fantaisie, de l'occultisme, de l'acrobatie... rien n'y manque.

A titre d'exemple, un programme sera de toute éloquence : après une pièce de mythologie qui vaut surtout par la richesse des costumes des dieux, vient un divertissement du genre bouffon, ensuite un dialogue sentimental, une pièce acrobatique, une pièce d'histoire remarquable par ses chants, une deuxième pièce historique de caractère plus grave, et une deuxième pièce mythologique d'un dramatisme plus humain.

Pendant des siècles, le théâtre a été ainsi le moyen le plus populaire, le plus direct, presque le seul, pourrait-on dire, de faire connaître, à de nombreux lettrés et à des millions et des millions d'illettrés, les figures idéalisées les plus marquantes parmi les héros de l'histoire, les principes généraux des doctrines confucianistes et les types caractéristiques de la démonographie taoïste.

Vouloir opérer un changement aussi radical que certains le préconisent, par l'introduction de la dramaturgie européenne non plus comme enseignement s'adressant à une élite, mais comme diffusion parmi le grand public, cela nous semble une gageure vouée d'avance à un lamentable échec.

«L'adaptation de l'accompagnement musical traditionnel aux formes du théâtre moderne constitue une des plus grandes difficultés», écrit M^{me} Vera Kelsey. «Le Chinois est habitué à prendre sa musique en même temps que l'action et non comme un sandwich entre deux actes; de plus la musique est pour lui une des plus grandes attractions du théâtre. Chaque type de personnage a son motif défini et ce motif est utilisé pour désigner ce personnage à travers toutes les pièces. La musique souligne les phrases significatives, elle accompagne les chants par quoi certains personnages commentent ou expliquent l'action, et elle règle la marche des protagonistes sur le plateau. Pour l'étranger, toutefois, cet accompagnement musical n'est qu'un bruit assourdissant : cliquetis de castagnettes, coups de tambours, de cymbales, cri strident des violons; même quelques Chinois en arrivent à sentir que cela détourne l'attention de la situation plutôt que de l'y fixer. Petit à petit Mei Lan-fang introduit des accompagnements de flûte plus doux et il espère développer l'appréciation de ses auditoires jusqu'à pouvoir utiliser un piano et un violon ! Dans les pièces modernes, la musique est jouée seulement pendant les intermèdes.»

Il est permis de mettre en doute l'exactitude de ce qu'écrit M^{me} Vera Kelsey au sujet des intentions qu'aurait le grand artiste de faire usage du piano; l'impossibilité d'épouser, à l'aide de cet instrument, comme peuvent le faire les violons, toutes les nuances de la voix, en demi et en quart de ton, ou en glissando, doivent l'exclure, semble-il, de l'orchestre chinois, tout au moins pour l'interprétation de ces œuvres classiques que Mei Lan-fang affectionne.

Il est vrai que M. Zucker le dit très épris de la musique occidentale; au point qu'il nourrirait l'espoir de gagner un jour ses auditoires à l'appréciation du piano et de notre violon, à l'effet d'enrichir ainsi son répertoire musical moderne. Mais en ce cas, il s'agirait, sans doute, de l'interprétation d'œuvres lyri-

ques européennes ou inspirées de celles-ci. Reste à voir jusqu'à quel point son admirable voix, si pure et si juste, mais si haute, conviendrait à ces expériences d'un nouveau genre.

Il n'est peut-être pas inutile de mentionner que le célèbre acteur s'est écarté parfois de sa spécialité d'artiste lyrique pour jouer, avec succès, la comédie non musicale dans le Théâtre de Civilisation.

Un jeune acteur de talent, interprète de rôles féminins et qui s'est inspiré du jeu de Mei Lan-fang, M. Tcheng Yen Tsio, sous-directeur du Conservatoire de Nankin et de l'Institut de perfectionnement de l'art dramatique de Pékin, actuellement en mission artistique en Europe, étudie également la possibilité d'apporter à l'art théâtral de son pays et à son enseignement d'utiles réformes, sans s'écarter pourtant trop délibérément de la tradition.

Ce qui doit retenir surtout l'attention de l'artiste chinois chez nous, ce sont les problèmes de la présentation scénique, des décors et de l'harmonisation de la musique. Mais, ainsi que l'a fait remarquer M. Tchao Tsen Lon de l'Institut de Pékin, au correspondant de « Comœdia » : « une grande difficulté surgira du fait que les chanteurs chinois ne se sont jamais assujettis au respect du texte ni même parfois à celui de la musique, habitués qu'ils sont à voir leurs accompagnateurs les suivre dans toutes leurs fantaisies et sauter fort habilement les passages oubliés ou supprimés le plus souvent involontairement par l'acteur.

« De même l'établissement de décors obligera les acteurs à suivre des mouvements de scène établis et arrêtés d'avance, tandis que jusqu'ici l'acteur chinois a toujours été laissé complètement libre d'utiliser la scène à son gré, sauf cependant en ce qui concerne certains rites tels que l'entrée en scène, côté jardin, et la sortie de scène, côté cour.

« Enfin, la présence sur la scène des serviteurs des acteurs, nécessitée la plupart du temps par le besoin de rafraîchir la gorge du chanteur d'une tasse de thé chaud à prendre entre deux couplets, marquera certainement le point de départ de

toute une évolution, car une telle réforme atteindra certainement la manière de chanter.

« Les Chinois, en effet, ne divisent pas les chanteurs tout à fait comme nous, en basses, barytons et ténors, mais bien plutôt selon les rôles à jouer ; à part ceux qui chantent les rôles à barbe qu'on pourrait assimiler à des basses ou des barytons, tous les autres, chantent en voix de fausset ou plus vulgairement en voix de tête ⁽¹⁾. »

Si le *Wen-ming-hi* ou nouveau théâtre est en progrès, il est certain, d'autre part, que le *p'i-huang* (drame musical), caractérisé par les instruments de cuivre et le violon à deux cordes, demeure florissant. C'est ce qu'on appelle le drame de Pékin, le théâtre chinois par excellence, le vrai théâtre populaire. Sa vitalité l'a fait survivre à bien des vicissitudes et ce n'est pas encore l'anarchie actuelle qui le fera mourir ; elle ne supprimera pas non plus la voix en *falseto* qui se projette dans le tapage des cymbales, des flûtes de roseau et des violons unicordes, voix si artificielle et si tendue que l'Occidental doit s'efforcer d'accepter la possibilité d'y découvrir une certaine beauté, avant d'être à même de la goûter.

« Pas une minute, écrit M^{me} Simone Téry dans ses esquisses « Plaisirs d'Orient » (Bravo, 28 février 1930), pas une seconde l'oreille n'échappe à l'inferral orchestre. Le rythme monotone, inexorable, mille et mille fois répété, des tambourins et des cymbales, assaisonné du filet de vinaigre des violes et des clarinettes, soudain s'accélère, s'élançe, se précipite en une frénésie suraiguë, et puis retombe, épuisé, sans jamais cesser son martèlement, comme une bête haletante mais toujours respirante, et puis repart, hachant les secondes, dévorant l'espace, remplissant toutes les fissures, aveugle, ardent, démoniaque. Et le tympan, frappé sans trêve, sans repos, meurtri, pilonné, vit enfin au sein du tumulte comme en un plus frémissant silence. »

Que pareil déchaînement de bruits, produits par des instruments stridents et des voix de tête, n'arrive pas aisément à charmer l'Occidental novice, cela n'a rien d'inconcevable.

(1) « Comœdia », 13 février 1932, article de M. Yvon Novy.

Il ne faudrait pas perdre de vue toutefois que notre orchestration peut choquer l'oreille non familiarisée avec elle, et déplaire au Chinois, tout autant que la musique chinoise à l'Européen. Il y a là surtout une question d'accoutumance. Si peu cultivée qu'elle soit, l'oreille est généralement déroutée par des différences d'intervalle dans l'échelle des sons, dans les gammes. Or, la musique chinoise ayant été écrite et jouée anciennement sur une gamme de cinq notes, et cette gamme servant encore à bâtir la généralité des mélodies modernes, malgré l'usage occasionnel des autres degrés introduits postérieurement, il va de soi que nous nous faisons difficilement à un sentiment musical aussi différent du nôtre.

Nous ne pouvons songer à donner ici un aperçu, même succinct, de l'histoire de la musique chinoise. On en peut trouver une étude très documentée dans l'ouvrage de M. Soulié de Morant, *Théâtre et Musique modernes en Chine*, et un exposé fort intéressant, tant par les considérations philosophiques et morales dans l'art musical que par les précisions historiques et techniques, dû à un jeune artiste chinois, M. Chao Mei Pa, élève du Conservatoire de Musique de Bruxelles, et intitulé *La Cloche jaune, esquisse d'une histoire de la musique chinoise*.

Le rôle de la musique dans le théâtre Chinois a une telle importance que c'est, nous l'avons vu, par le mode musical qu'on distingue les genres dramatiques chinois.

Le rythme l'emportant fréquemment sur la mélodie, les instruments à percussion y sont en général plus nombreux que les instruments à cordes et à vent.

Comme il n'y a guère de formules réglementaires pour l'harmonie et pour la polyphonie, c'est la fantaisie ou mieux le goût de l'exécutant qui sert de règle pour l'accompagnement où les broderies des violons noient parfois la ligne mélodique au point qu'il faut une oreille exercée pour encore la reconnaître.

Ajoutez que, dans la pratique, les sons chinois ne s'en tiennent pas strictement à des points précis de l'échelle de vibrations sonores et que c'est, ici encore, tout au moins pour les instruments à cordes, le sentiment de l'instrumentiste, et

pour le chant, le registre des voix, qui servent de base, les instruments à vent n'ayant d'ailleurs pas une précision suffisante, ni un rôle toujours assez proéminent pour faire office de diapason.

C'est là, peut-être, la principale difficulté à vaincre pour l'oreille occidentale éduquée suivant une échelle à tel point rigoureuse, que la moindre déviation de l'absolue pureté des intervalles choque les nerfs.

Mais n'en est-il pas ainsi de maintes choses, à l'étranger, en Chine particulièrement ? Ne faut-il pas un effort mental considérable pour apprécier comme il convient telles coutumes qui sont aux antipodes des nôtres ? Nous avons rencontré des acteurs chinois, de Pékin, qui déclaraient en toute simplicité que nos méthodes vocales européennes étaient beaucoup trop naturelles pour l'usage scénique...

Le chanteur d'opéra chinois prend d'ailleurs les mêmes libertés avec la mélodie que le musicien, que l'orchestre tout entier. Il lui est permis d'ajouter à sa guise des motifs fleuris et des trilles, ou même d'altérer le mouvement rythmique : aux instrumentistes qui l'accompagnent de suivre son interprétation.

Le rythme, dans les chants d'opéra chinois, est généralement basé sur la mesure binaire comme chez Serge Prokofieff ; il comporte diverses nuances suivant la répartition, dans cette mesure, des temps forts et des temps faibles.

Il est à remarquer que la musique chinoise n'est pas sans rapports avec la musique hindoue ; comme celle-ci, elle comporte un nombre considérable de mélodies anciennes. Instrumentistes et acteurs doivent en posséder un nombre suffisant, s'ils veulent être qualifiés comme bons artistes professionnels.

La musique hindoue connaît 136 « *Râgini* » (mélodies sans paroles), bien standardisées, et des milliers de « *Gîta* » ou « *Gana* » (chansons). Un musicien capable de jouer par cœur une quarantaine de « *Râgini* » est jugé apte, du point de vue professionnel, à faire honneur à un orchestre.

Le musicien chinois doit connaître pareillement les airs les plus répandus du *Kin-tiao* (Chant de Pékin), tels que le *Eul-*

hoang, le *Hsi-p'i*, le *Fann-eul-hoang*, le *Tao-pann*, le *Eul-rou-pann*, et beaucoup d'autres.

Le compositeur d'un opéra moderne peut puiser dans ce trésor de mélodies anciennes toujours en usage; il fait, en somme, de l'adaptation sur un air connu, autour duquel les accompagnateurs improviseront ensuite.

Un tapage de gongs, de cymbales et de tambours annonce en général la pièce; suit une ouverture plus ou moins développée, à laquelle succède le chant, soutenu par l'orchestre qui, pour permettre au chanteur de reprendre haleine, effectuera de temps à autre, entre les différentes mélodies ou même au milieu d'un chant, ce qu'on appelle un « passage de porte », *kouo-menn* ou *kouo-pann*.

Des leitmotive ou *Ya-ti* (flûtes élégantes), expriment certains sentiments ou caractérisent certains rôles mimés, d'autres thèmes étant plutôt des motifs de circonstance ou *paé-dze* (cortèges).

Ces différentes mélodies, qu'elles viennent de la Mongolie ou de l'Asie Centrale, sont toutes tenues sur la gamme chinoise qui semble être la même que les Grecs connaissaient sous le nom de mode Lydien.

Dans le *Kin-tiao*, l'opéra le plus en faveur aujourd'hui, ces mélodies sont accompagnées en principal par le *kin-hou* (violin à deux cordes, d'origine tartare, du type *hou-chin*) dont le son est particulièrement clair et aigu.

Dans le *K'ouen-Tchian*, genre plus alambiqué, l'instrument conducteur est la flûte que Mei Lan-fang affectionne pour l'accompagnement de plusieurs de ses rôles.

La voix de tête ou de fausset (*tchia-sang*) ou tout au moins la voix élevée est celle qu'on préfère en Chine. Les voix graves sont moins prisées, la voix de baryton n'étant goûtée que pour les guerriers ou les traîtres, la basse n'ayant aucun attrait pour le Chinois.

D'où cet étonnement, chez l'Occidental non averti, que provoque le timbre qui semble aigu, criard et même nasillard.

Ce n'est qu'à la longue qu'il saura apprécier l'étendue de la résistance des voix, la quantité des vocalises et du rythme. Il est vrai que les chevrottements exagérés de certaines de nos vedettes lyriques ont de quoi surprendre au même titre le Chinois nouvellement débarqué en Europe, qui croit entendre la voix grelottante d'un fiévreux en délire.

Il ne faut pas vouloir juger les arts de l'étranger par nos yeux, nos oreilles et notre mentalité d'Européens, surtout lorsqu'il s'agit d'une civilisation aussi troublante que celle du peuple chinois. Si beaucoup d'entre nous cherchent encore l'illusion scénique dans la copie exacte de la réalité, le Chinois croit la découvrir dans ce maximum d'éloignement du réel qu'est le visage maquillé au point de ne conserver aucun des traits effectifs. Il lui plaît, au spectateur chinois moyen, d'être élevé au-dessus du plan des réalités quotidiennes où il passe sa vie, plus souvent mal que bien, et de se croire confondu quelques instants avec le peuple béni des légendes et de la fiction, de fréquenter, si l'on peut dire, les héros qu'il connaît par la lecture et par la transmission orale, mais à un troisième degré déjà de reproduction, ces héros ayant descendu les échelons du plan de l'histoire jusqu'au plan moins exact de la fiction et, de là, jusqu'à celui, plus fantaisiste encore, du théâtre. Toutefois, dans cette descente, les images n'ont rien perdu de leur éclat ni de leur prestige, et c'est bien leur esprit qui anime les portraits stylisés qu'offre l'acteur qui les incarne.

Comme de tout temps, ces personnages parlent ou chantent avec les intonations tonnantes ou perçantes que le public attend ; leurs faces sont déformées sous les couches d'écarlate, de bleu de cobalt ou de jaune impérial ; par le jeu des longues manches, ils deviennent des êtres qui tiennent le milieu entre l'homme et l'oiseau ; la marche du guerrier, sur ses hauts souliers de satin carrés, demeure, en vertu d'un rituel du mouvement qui est immuable, ce qu'on appelle « le pas du tigre » ; les sentiments sont toujours stéréotypés, en sorte que la douleur s'exprime comme il y a mille ans en rejetant la tête en arrière, les yeux au ciel, la colère en roulant des yeux féroces et en respirant avec difficulté ; les figures, dessinées par tous les mouvements du corps, par le moindre geste et chaque pas des

danses acrobatiques, par les accents imprimés aux costumes, sont toujours commandées par une ponctuation orchestrale codifiée.

Comme dans un passé immémorial, les combats militaires constituent le numéro de prédilection pour les foules villageoises et même urbaines. Ils se présentent souvent dans les circonstances identiques. « Un machiniste apporte une petite porte de carton : c'est la muraille de la ville devant laquelle la grande bataille se livre, acrobatique, avec des sauts périlleux, des moulins de sabres courbes, des coups de pied ravissants. Les hommes sautent, jambes écartées, cinglant de la cravache pour indiquer qu'ils sont à cheval. Enfin les deux héros s'affrontent seuls. Faisant tournoyer leurs lances banderolées, terribles et précis, armes cliquetantes, les guerriers dansent leur duel. Ils se battent avec une rapidité mesurée, auréolés de l'éclair d'une lame. Et puis ils s'immobilisent en une pose noble et emphatique, un pied en l'air, genoux fléchis, doigts écartés, masque féroce, comme sur les paravents. » (M^{me} Simone Téry, Bravo, 28/2/1930).

La plupart des acteurs ne sauraient, d'autres ne voudraient rien changer à ces règles fondamentales d'un art millénaire. Il en résulte que, pour obtenir une présentation acceptable du drame européenisé, il devra sortir des écoles dramatiques nouvelles des générations de comédiens qui n'auront conservé aucune des subtilités qui faisaient la force de leurs devanciers.



Nous avons vu que les pièces T'ang, Sung et Yuan représentent le théâtre classique. En somme, ce sont des sortes d'opéras dont la musique très savante a pour instrument principal la flûte de bambou.

La ville de K'ouen-Sin, où cet art était tout particulièrement goûté, lui a donné son nom : le répertoire ancien est généralement connu sous l'appellation de *K'ouen-Tchian* (Chant de K'ouen-Sin). Son caractère littéraire et la nature de sa musique le destinaient surtout à une élite ; les masses ne le goûtant pas

au même degré, désiraient autre chose. Aussi vit-on le *K'ouen-Tchian* décliner rapidement après la chute des Yuan, en 1368. On ne le joue plus guère aujourd'hui que dans des circonstances particulières.

Un nouveau genre naquit sous la dynastie Ming, dans la ville de Houei-tchéou, berceau de la nouvelle famille régnante. On l'appelle *Houei-tiao* (Chant de Houei-tchéou). Généralement en un acte, la nouvelle pièce, aussi peu littéraire que la précédente l'était beaucoup, s'accompagne d'une musique tapageuse, faite pour les assemblées en plein air et la cohue des foires.

Quant au drame Ming ou *Tchouan tch'i*, qui est l'œuvre de véritables poètes, c'est l'expression la plus élevée de la dramaturgie chinoise. Avec les Mandchous, le *Kin-tiao* (Chant de Pékin) vint se substituer aux formes précédentes et connut une popularité qui ne devait plus se démentir. C'est le théâtre qu'on voit de nos jours encore dans les villages perdus du Centre, comme dans les cours des « yamens » ou sur les scènes modernisées des grandes villes. Ce théâtre est, pour le Chinois, ce que le *Kabuki* est pour le japonais.

L'universalisation des mêmes conditions d'existence arrivera par la standardisation des caractères, à uniformiser les expressions artistiques des peuples dont les us et coutumes particuliers donnaient, aux différentes régions de la terre, ce pittoresque dont le voyageur faisait ses délices. On n'en saurait douter.

Mais à côté d'un cosmopolitisme niveleur, on voit poindre partout un engouement pour l'exotisme, pour tout ce qui appartient au domaine du folklore ; et il est certain qu'à côté des formules théâtrales européennes d'aujourd'hui, il y a place pour celles d'autrefois, pour celles des civilisations originales, inaltérées ou en voie de transformation.

En Chine, comme au Japon, il y eut des tentatives prématurées de modernisation suivant les formules réalistes d'Occident. Il y a aujourd'hui les revendications prolétariennes, dont l'effort est beaucoup plus sérieux parce que mieux organisé et

fondé sur un programme non seulement esthétique, mais aussi et surtout social.

Il est probable que la Chine connaîtra bientôt une action d'ensemble des théâtres « de gauche », pareille à celle qui porte en ce moment de si rudes coups au vénérable théâtre japonais du *Kabuki*, vieux de trois siècles. Les pièces montées par le « Théâtre de Gauche de Tokio », supérieures à la plupart des productions similaires russes (parce qu'aussi défendables pour leurs qualités artistiques et littéraires que pour leurs solides principes idéologiques), sont intraduisibles suivant la technique *kabuki* : quelques échecs notoires, notamment la réalisation de *La Tempête sur l'Asie*, par le *Shun-ju-za* (Théâtre de l'Espoir printanier et automnal), compagnie dissidente du *Kabuki* sous la direction du grand acteur Ennoske, prouvent que les traditions anciennes devront céder le pas à des formules nouvelles, indigènes ou d'importation.

Il en ira sans doute de même en Chine où la technique du *Kin-tiao*, ou Drame de Pékin, ne pourra plus satisfaire bien longtemps les revendications des groupements prolétariens décidés à s'emparer du pouvoir. Mais, de même qu'au Japon le « *tate* », c'est-à-dire la forme stylisée du *kabuki*, avec sa technique de combats et de prouesses acrobatiques, a su trouver une application heureuse dans certaines expressions dramatiques de gauche, de même la technique des ballets militaires trouvera sans doute à s'employer avec bonheur dans certaines réalisations prolétariennes de la Chine nouvelle.

Il serait présomptueux, bien entendu, de vouloir prophétiser, dans un domaine où l'on en est encore aux balbutiements et aux tâtonnements inchoatifs, de quoi demain sera fait, ce que deviendra un art dramatique millénaire où les influences russes n'ont pas encore dépassé le stade de l'alimentation forcée.

Si la Chine, qui par son esprit se trouve aux antipodes du Japon, consent à évoluer, elle le fera sans le concours de l'étranger, aussi bien dans le domaine de l'art scénique qu'en celui de la politique.

Il ne faudrait pas se méprendre sur la véritable signification de certaines concessions ou compromissions : elles dénotent tout simplement une période de transition, d'acheminement vers on ne sait quoi : une fièvre de croissance. Mais vienne le moment où l'assimilation sera consommée : l'Occident n'arrivera plus à introduire quoi que ce soit chez ce peuple le plus indépendant, le plus « self-supporting » de la terre.

On a pu dire que la Chine est un pays où l'horloge a été retardée de quelque cinq à six siècles ; mais il n'est pas moins exact qu'elle a su comprimer plus de vingt siècles en un seul.

Si elle semble accepter momentanément certains legs de l'étranger, ce n'est que sous bénéfice d'inventaire. Car derrière la façade fallacieuse de ses emprunts à la pensée et aux progrès européens, tout comme derrière le mur impénétrable de son éternel sourire, la Chine cache une âme immuable et hermétique dont nous ne découvrirons sans doute jamais le « Sésame, ouvre-toi » !

Bibliographie

Le Théâtre Chinois, par Tchou Kia-kien, illustré par Alex Jacovleff. Paris, 1922.

Théâtre Chinois, ou Choix de pièces de théâtre composées sous les Empereurs mongols, par Bazin Ainé. Paris, 1838. (Traduction de quatre pièces Yuann, avec introduction explicative.)

Le Siècle des Yuann, par Bazin. Paris, 1854. (Analyse d'une centaine de pièces des Yuann, avec introduction.)

Le Pi-Pa-Ki, ou l'Histoire du luth, traduit sur le texte original par Bazin Ainé. Paris, 1844. (Contient une bonne introduction à ce drame Ming.)

Chine Moderne, ou Description historique, géographique et littéraire de ce vaste Empire, d'après des documents chinois. Paris, 1853. (Dans la deuxième partie de ce volume, M. Bazin discute et donne le sommaire de nombreuses pièces chinoises.)

L'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers traduit du chinois par Stanislas Julien. Paris, 1834.

L'Histoire du Cercle de Craie, traduit du chinois par Stanislas Julien. Londres, 1829.

Le Chagrin dans le Palais de Han, par Louis Laloy. Publié par la Société littéraire de France. Paris, 1921.

Théâtre et Musique modernes en Chine, par George Soulié de Morant, avec une étude technique de la Musique chinoise et transcriptions pour piano par André Gailhard. Paris, 1926.

Das Theater und Drama der Chinesen, par Rudolf von Gottschall. Breslau, 1887. (Petite étude, précise mais sans grande documentation.)

Chinesische Schattenspiele, übersetzt von Wilhelm Grube, herausgegeben und eingeleitet von Berthold Laufer; Verlag des königlich bayerischen Akademie des Wissenschaften. München, 1915. (Les sujets de ces pièces pour jeux d'ombres étant les mêmes que ceux des pièces de théâtre chinoises, ce livre est une source précieuse pour le spécialiste.)

Pekinger Volksleben, par Wilhelm Grube. Berlin, 1901. (Un chapitre est consacré au théâtre, où sont donnés les sommaires de nombreuses pièces modernes.)

Geschichte des chinesischen Literatur, par Wilhelm Grube. Leipzig, 1919. (Plusieurs chapitres sont consacrés au théâtre; vues originales sur les pièces modernes.)

Chinesische Literatur, par Eduard Erkes. Hirt, Breslau, 1924. (Etude succincte, mais tout à fait à jour.)

Altchinesische Liebeskomödien, aus dem Chinesischen Urtexte ausgewählt und übertragen von Hans Rudelsberger. Kunstverlag von Anton Schroll & Co. Vienne, 1923. (Belle édition de cinq comédies d'amour, avec illustrations par des artistes chinois.)

Studies in the Chinese Drama, par Kate Buss. New York, 1930. (Une première édition en 1922.)

The Chinese Theater, par A.E. Zucker. Jarrolds, London, 1925. (Etude la plus complète, parue jusqu'à ce jour, sur le Théâtre chinois, dans une langue européenne. Nombreux sommaires de pièces de toutes les époques.)

The Chinese Drama, par William Stanton. London et Hong-kong, 1899. (Introduction de 18 pages à la traduction de trois pièces; W.S. y discute les types et conventions du théâtre chinois tel qu'il l'a vu à Hong-kong et à Canton; on y peut noter quelques différences, dans les coutumes et les cérémonies, avec Pékin.)

A History of Chinese Literature, par Herbert A. Giles. Heinemann, London. (Deux chapitres sont consacrés au drame.)

The Sorrows of Han, translated by John Francis Davis, F.R.S. London, 1829.

The Yellow Jacket, a chinese play done in the Chinese manner, in three acts, by George C. Hazelton and Benrimo. Bobbs- Merrill, London, 1913.

Histoire du Drame sous les dynasties Sung et Yuann, par Wang Kuo-wei. Changai, 1915. (N'est traduit en aucune langue européenne.)

La Littérature chinoise contemporaine, Soong Tsung Faung. *Journal de Pékin*. Pékin, 1919. (Etudes parues dans le journal français de Pékin et réunies ici en volume; quarante-sept pages sont consacrées au théâtre.)

Liu-shih-tchong ch'u, soixante pièces des Yuan et des Ming publiées en 1640.

Yuann-ch'u paé tchong, cent pièces des Yuan XIII^e et XIV^e siècles, première édition, dont la préface est datée de 1615.

Yuann-ch'u Siuann, choix de soixante-huit pièces des Yuan, avec sept études sur le théâtre.

Tchoé-paé-tsiou, recueil de scènes appartenant à différentes pièces : publié en 1823.

Si krao, répertoire moderne, réuni par Ou-sia-tienn-erl. Changai, 1916-1918, etc. (M. G. Soulié de Morant mentionne qu'en 1918, 323 pièces avaient été publiées ainsi, en 21 recueils.)

Si tsi ta koann, par Léou Ta. Changai, 1918. (Etude générale sur le théâtre.)

Sinn tsiu Krao. Changai 1918. (Deux volumes contenant des analyses de pièces modernes.)

The Chinese Drama, from the earliest times until to-day. A panoramic study of the art in China, tracing its origin and describing its actors in both male and female roles, their costumes and make-up, superstitions and stage slang, the accompanying music and musical instruments, concluding with synopses of thirty chinese plays. By L. C. Arlington, with a *Pien* by Mei Lan-Fang and a foreword by H. A. Giles. Changai, Kelly & Walsh, 1930.

The Chinese Drama, par R.F. Johnston. Kelly & Walsh, Changai, 1921.

Les Derniers Jours de Pékin, par Pierre Loti. Paris, Calmann-Lévy.

La Vie des Paysans Chinois, par Arthur H. Smith, traduit par Ba Màyra et le Lt. Col. de Fonlongue. Paris, Payot, 1930.

Das Schattenspiel der Chinesen, par Hirth, Friedr. Budapest, 1901.

La Cloche jaune, esquisse d'une histoire de la Musique chinoise, par Chao Mei Pa, dans le Bulletin n° 5 du Comité interuniversitaire Sino-Belge, Bruxelles, 1932.

Le Théâtre des Chinois, par Tscheng Ki-Tong. Paris, Calmann-Lévy, 1886.

Das Chinesische Schauspielwesen in Südschantung, par P.A. Volpert. Vienne, 1910.

Über Chinesischer Theater. Oldenburg & Leipzig.

Chinese Ghouls & Goblins, by G. Willoughby Meade. Constable, London, 1928.

Mythologie Asiatique (Mythologie de la Chine moderne, par M. Henri Maspero). Librairie de France, Paris, 1928.

Est-Ouest, Reflets croisés, par le Dr C.K. Sié. Paris-Bruxelles, 1932. (Conférences dont une sur *Le Théâtre chinois*, pour l'Ecole des Langues orientales de l'Université de Berlin.)

Chine, par Marc Chadourne. Paris, Plon, 1931.

Theatre Arts Monthly, New York : *Three Chinese Folk-Dramas*, translated by Kwei Chen (nov. 1930). *Mei Lan-Fang*, by Stark Young (avril 1930). *The New Theatre of China*, by Vera Kelsey, (juin 1928).

Comœdia, Paris : La Vie dramatique à l'Etranger. *Le Théâtre en Chine*, interviews par M. Léopold Lacour (24 et 26 juillet 1924). Articles sur *Mei Lan-Fang*, par M^{me} Claude Eylan (17, 18 et 19 mai 1928).

Revue des Deux Mondes, Paris : *Scènes de la Vie Chinoise*, par Louis Laloy (janvier 1932), relation d'un voyage à Changhaï et Pékin du 18 septembre au 5 novembre 1931.

Le lecteur français trouvera quelques extraits des pièces chinoises les plus remarquables au point de vue littéraire, dans *l'Anthologie de la Littérature Chinoise par Sung-Nien Hsu*. Paris, Delagrave, 1933. Cette remarquable anthologie ayant paru alors que le présent ouvrage était déjà sous presse, il n'a pas été possible de mentionner, dans le corps du texte, la partie que Sung-Nien Hsu consacre au théâtre chinois; signalons toutefois les extraits qu'il donne des pièces suivantes :

pièces yuan : *Les Mémoires du Pavillon Occidental* (p. 73), *Les Souffrances de Tou-E* (p. 77) et *L'Automne dans la Maison de Han* (p. 83), dont extraits aux pages 359, 352 et 364 de l'Anthologie;

dramas ming : *Pi-Pa-tchi* (p. 87) et *Le Pavillon des Pivoines* (p. 92), dont extraits aux pages 368 et 372;

dramas ming datant des premières années de la dynastie *ch'ing* : *Le Palais de la Vie prolongée* (p. 95) et *L'Eventail aux Fleurs de pêcher* (p. 95), dont extraits aux pages 376 et 380.

- 8. 1° La mère de Yu Ying dans *Les Mémoires du Pavillon Occidental*; 2° Princesse Ming; 3° Acteur représentant un singe.
- 9. Le fameux acteur Yang Hsia Lou en général.
- 10. Un moniteur de singe; Jonques sur le Yang-tse-kiang.
- 11. Scène de combat; combattant mis hors de combat; policier ancien et policier moderne.
- 12. Mei Lan-fang, l'acteur le plus célèbre de la Chine.
- 13. Mei Lan-fang, dans le rôle de la jeune femme Fai Chen-o tuant le Général-Tigre.
- 14. 1° Acteur grimé en panthère; 2° Acteur et esprit céleste; 3° Acteur en soldat.
- 15. Acteur dans le rôle de Yu Ying et dans celui de Tou-E plaidant sa cause.
- 16. Général à cheval.

Changrai et Pekin du 18 septembre au 5 novembre 1931.
Paris, Cal-
L'Anthologie de la Littérature Chinoise par Sung-Nien Han, Paris, Delagrave, 1933. Cette remarquable anthologie synthétique
de la littérature chinoise par Sung-Nien Han, Paris, Delagrave, 1933. Cette remarquable anthologie synthétique

Le lecteur français trouvera quelques extraits des pièces
chinoises les plus remarquables au point de vue littéraire dans
l'Anthologie de la Littérature Chinoise par Sung-Nien Han, Paris,
Delagrave, 1933. Cette remarquable anthologie synthétique
de la littérature chinoise par Sung-Nien Han, Paris, Delagrave, 1933. Cette remarquable anthologie synthétique

Les Souffrances de Tô-E (p. 77) et L'Automne dans la Maison
de Han (p. 89) dont extraits aux pages 359, 362 et 364 de
l'Anthologie.

Les Souffrances de Tô-E (p. 77) et L'Automne dans la Maison
de Han (p. 89) dont extraits aux pages 359, 362 et 364 de
l'Anthologie.

Le Théâtre chinois moderne, par M. Henri Maspero, Librairie de France, Paris, 1928.

Le Théâtre chinois, par le Dr C.K. Sié, Paris-Bruxelles,
1932. (Cours de littérature chinoise au Le Théâtre chinois, pour
l'École des Langues Orientales de l'Université de Berlin.)

Chine, par Marc Chénier, Paris, Plon, 1931.

Theatre Arts Monthly, New York : Three Chinese Folk-
Dramas, translated by Kwei-Lan (nov. 1930), Mei Lan-Fang,
by Stark Young (juin 1931) The New Theatre of China, by
York Kelsey, (juin 1928).

Comœdia, Paris : La Vie dramatique à l'Étranger. Le Thé-
âtre en Chine, interviews par M. Léopold Lacour (24 et 25 juillet
1924) ; Articles sur Mei Lan-Fang, par M^{lle} Claude Cylan (17,
18 et 19 mai 1928).

Illustrations

Frontispice. Un théâtre chinois de l'ancien type : public, acteurs, orchestre.

- Planche 1. Personnel du Lavoir dans un théâtre chinois ancien.
- » 2. Serveurs et consommateurs dans un théâtre chinois ancien.
 - » 3. Aspect intérieur d'un théâtre chinois ancien.
 - » 4. Scène de combat — Acteur en brigand — Policier de salle.
 - » 5. Accessoires chargés d'évoquer l'eau et une forteresse. Serviteur commis à la garde d'un coursier.
 - » 6. Montreur de marionnettes, poupées dont il se sert; figure découpée en cuir pour jeu d'ombres.
 - » 7. Mon interprète aux spectacles.
 - » 8. 1° La mère de Yng-Yng dans *Les Mémoires du Pavillon Occidental*; 2° Princesse Ming; 3° Acteur représentant un singe.
 - » 9. Le fameux acteur Yang Hsia Lou en général.
 - » 10. Un montreur de singe; Jonques sur le Yang-tse kiang.
 - » 11. Scène de combat; combattant mis hors de combat; policier ancien et policier moderne.
 - » 12. Mei Lan-fang, l'acteur le plus célèbre de la Chine.
 - » 13. Mei Lan-fang, dans le rôle de la jeune femme Fei Chen-o tuant le Général-Tigre.
 - » 14. 1° Acteur grîmé en panthère; 2° Acteur en esprit céleste; 3° Acteur en soldat.
 - » 15. Acteur dans le rôle de Yu Ying et dans celui de Tou-E plaidant sa cause.
 - » 16. Général à cheval.

- » 17. Maquillages pour les rôles de Chiang-Wei, Tchao-K'ouang-Yin, un chef brigand et Pao-Rong-tu.
- » 18. 1° Chef brigand; 2° Soldat.
- » 19. Scène de combat; Maquillage et couvre-chef d'un général.
- » 20. Artistes de l'orchestre: 1° Joueur du tambour *Pang-kou*; 2° Joueur du hautbois *Souo-na*; 3° Joueur de la flûte de mer *Siao-la-pa*; 4° Joueur du luth *Hou-chin*.
- » 21. 1° Clown; 2° Courtisane; 3° Comique.
- » 22. 1° La véritable mère dans *Le Cercle de Craie*; 2° Jeune fille et soubrette dans *L'intrigue d'une Femme de Chambre*.
- » 23. 1° Scène de dispute dans une comédie bourgeoise; 2° Deux attitudes de la condamnée dans *Les Souffrances de Tou-E*.
- » 24. 1° Le mari porcher dans *La jeune Chanteuse*; 2° Le juge dans *Le Cercle de Craie*; 3° Jeune veuve dans *La Transmigration de You Hsin*; 4° La Mère de *Hsü maudit Tsao-Tsao*; 5° Fumeur; 6° Acteur grimpé en renard; 7° Jeune lettré dans *Les Mémoires de l'Ame revenant au Pavillon des Pivoines*.
- » 25. 1° Jeune lettré dans *Pi-Pa-tchi*; 2° Tchang dans *Pi-Pa-tchi*; 3° L'Avare; 4° Un bouffon; 5° Une spectatrice.
- » 26. Wu-niang et Niu-hsi, les deux épouses de Tsia-Yung dans *Pi-Pa-tchi*.
- » 27. 1° Lettré en fuite dans *Le Message de l'Hirondelle*; 2° Tsing-tsing dans *L'Épingle à cheveux de Jade*; 3° Serviteur défendant ses maîtres contre les brigands.
- » 28. 1° Kouan Ti, une des trois divinités honorées par les acteurs; 2° Vieillard en prison dans *Les trois étranges rencontres*; 3° Types de mendiants et la fille du chef des mendiants dans *Le Châtiment du Mari-sans-cœur*.

- » 29. 1° Esprit vengeur; 2° Un ami invitant Chu Ko-liang à faire diligence, dans *La Rencontre de beaucoup de Héros*; 3° Le serviteur de Lou recueille un mendiant, dans *La Ville de Ta-ming*.
- » 30. 1° Yuang-Siong et Che Siou dans *La Colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur*; 2° Mégère dans *La rencontre des deux secousses*.
- » 31. 1° Poète vendant des éventails dans *L'erreur du champ-des-fleurs*; 2° Le Gouverneur dans *L'Histoire d'une femme énergique*.
- » 32. 1° Le bûcheron dans *La Colline de la selle*; 2° Le serviteur dans *La Porte du Ciel méridional*; 3° L'épouse dans *Le Serpent blanc et le Serpent noir*; 4° Moqueuse dans *La Cour du dragon noir*.
- » 33. 1° Le jeune « David » dans *Le Village de la famille Kou*; 2° Le serviteur de Lou s'effraye en voyant l'arrestation de son maître, dans *La Ville de Ta-ming*; 3° Scène de séparation dans une comédie bourgeoise; 4° Mendiante dans *Puni par le Tonnerre céleste*.
- » 34. 1° Surprise de la jeune fille dans *Une image du soleil et de la lune*; 2° Yu Ying dans *Liu Yen-ming*.
- » 35. 1° Officier ayant tué son ami, dans *La Grotte de Hong-yang*; 2° *La jeune chanteuse*.
- » 36. Jeune acteur villageois dans un rôle féminin.
- » 37. Un théâtre sous les paillassons dressé en pleine campagne.
- » 38. Le public campagnard écoute, regarde et papote en buvant du thé.
- » 39. Villageoises; un campagnard par temps de pluie.
- » 40. Une salle de spectacle de Pékin, ancien type.
- » 41. Quelques instruments de musique: cymbales *Ch'a*, luth en forme de lune *Yueh-chin*, planchettes *Tapan*, hautbois *Souo-na*, violon à demi-calebasse *Pin-hou* et violon en bambou *Hou-chin*.

Table des matières

I. — Aspect d'un théâtre chinois ancien. L'auditoire et les usages. Le tréteau et sa ressemblance avec celui du temps de Shakespeare. Le foyer et ses coutumes. Le programme. Décors et costumes. Conventions scéniques. Condition sociale de l'acteur. Mission morale du théâtre en Chine	9
II. — Origines du théâtre chinois : «Le Jardin des Poiriers». Le genre <i>Wu</i> . Cérémonies religieuses et divertissements profanes. Pièces historiques de la dynastie Han. Comédies improvisées de la dynastie T'ang. Marionnettes. Rites champêtres. Dynasties mongoles des Yuan et des Ming : période classique; la pièce <i>yan</i> et le drame <i>ming</i> . Les Mandchous. Temps modernes et influences occidentales	23
III. — L'acteur chinois. Apprentissage. Administration d'un théâtre. Guildes professionnelles. Superstitions. Divinités spéciales. Clubs d'amateurs. Actrices et troupes mixtes. L'art de l'acteur en Chine. Police des salles. Publicité. Salles modernes. Eclairage	45
IV. — Mei Lan-fang. Pièces chinoises en Occident. Les débuts de Mei Lan-fang. Son caractère et son art. Son répertoire et son effort de relèvement du théâtre et des acteurs. Ses innovations. Les costumes de Mei Lan-fang	65
V. — Rapports du théâtre chinois avec le théâtre classique. Conventions scéniques et accessoires déterminatifs. Le «property-man». Conventions dans le jeu. Le maquillage et sa signification. Costumes. L'orchestre et son rôle. Classification des pièces chinoises. Les emplois	81
VI. — Théâtre ancien : comédies improvisées. Pièces Yuan : Les Mémoires du Pavillon Occidental, L'intrigue d'une Femme de Chambre, Les Souffrances de Tou-E, La jeune Chanteuse, Le Cercle de craie, La Transmigration de You Hsin, L'Automne dans la Maison de Han	113
VII. — Drame Ming : L'Histoire d'un Luth ou Pi-Pa-tchi, Les Mémoires de l'âme revenant au pavillon des pivoines, ...Théâtre Mandchou : Le Message de l'Hirondelle, L'Épingle-à-cheveux de jade, Le Palais de la vie prolongée, L'Éventail aux fleurs de pêcher	133

VIII. — Influence des romans sur le théâtre. Romans : L'Histoire des trois royaumes, Le Rêve de la chambre rouge et l'Histoire du bord du lac. Pièces : La Rencontre de beaucoup de héros, Le Stratagème de la Cité déserte, La Mère de Hsü maudit Tsao-Tsao, Le Serpent blanc et le Serpent noir, Les trois étranges rencontres, ... Dramas domestiques	149
IX. — Dramas de l'amour, de la jalousie : La Colline de l'écran en plumes de martin-pêcheur, Le Stratagème des deux clous, Le stratagème des trois doutes,... Dramas de l'amitié et de l'honneur	163
X. — De l'honneur militaire : La stèle de Li Ling, L'Orphelin et la famille Chao... De l'honneur des magistrats; du sentiment du devoir (Le Fils abandonné dans le clos des mûriers); de la loyauté (La Coupe aux papillons); de l'ingratitude (La Ville de Ta-ming). Comédies des erreurs et farces	179
XI. — Théâtres ambulants ou théâtres sous les nattes. Leur organisation et la réaction sur le public villageois. Evolution des compagnies itinérantes et fixes, des salles de spectacle et des conditions de l'acteur	193
XII. — Influences occidentales : « Le théâtre de civilisation ». Leçon morale dans le drame chinois. Sociétés dramatiques et pièces européennes. Pièces parlées et dramas musicaux. Orchestres et instruments de musique. Le goût du public chinois moyen. Propensions pro-létariennes	207

Du même auteur

ETUDES D'ART :

De Stand onzer kennis van de Primitieven, étude sur les peintres primitifs flamands. (Dietsche Warande en Belfort, 1910.) Epuisé.

Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVII^e siècle. (L. et A. Godenne, Malines, 1911.) Epuisé.

Les Jardins clos. (L. et A. Godenne, Malines, 1912.) Epuisé.

Théodore Verhaegen, sculpteur malinois du XVIII^e siècle. (G. Van Oest et Cie, Bruxelles et Paris, 1914.)

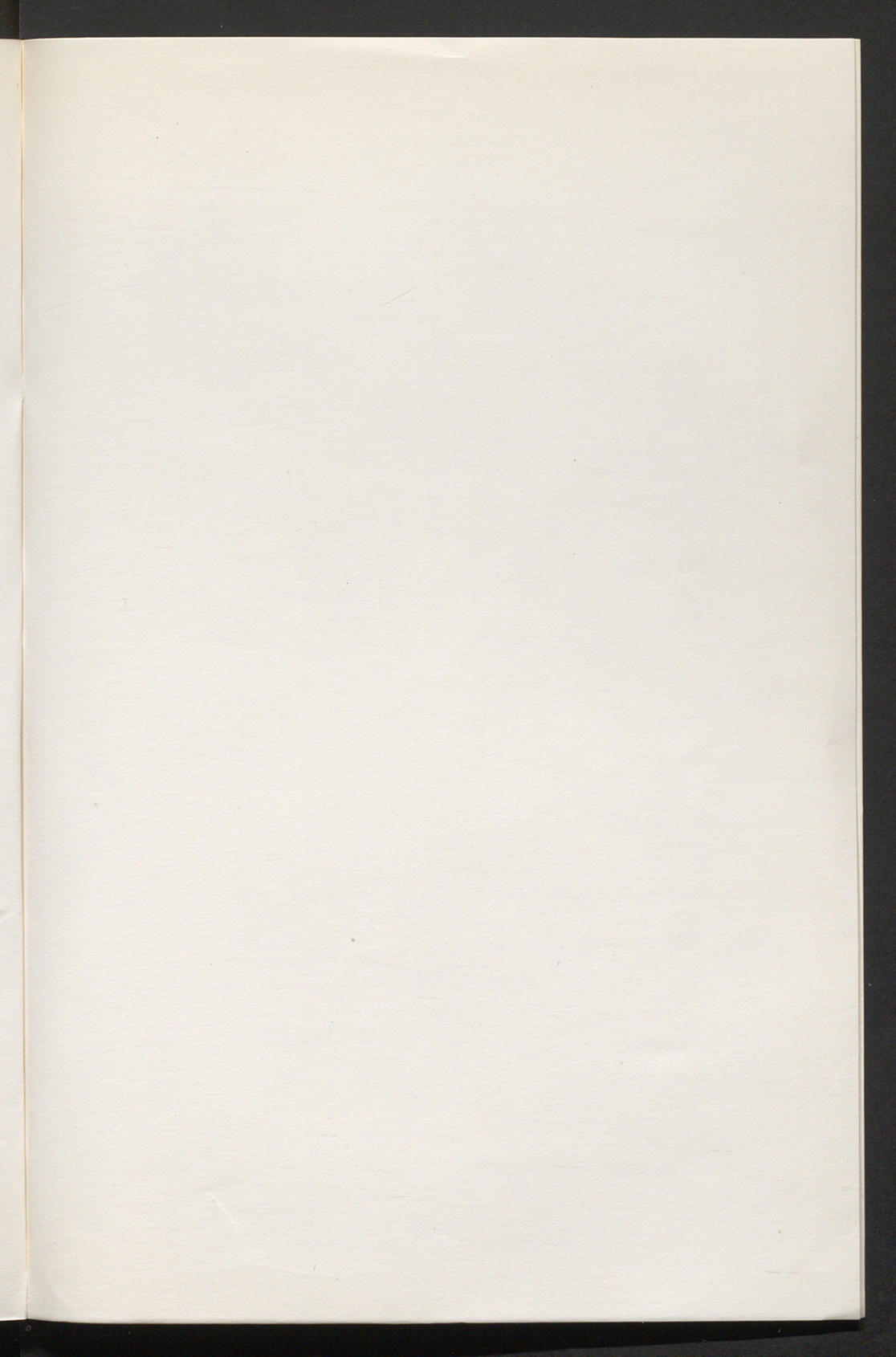
DRAMATURGIE :

Les Dramaturges Exotiques, 1^{re} série : Anton Tchekhov, Karel et Joseph Tchapek, Josip Kosor, Eugène O'Neill, Bernard Shaw, John Millington Synge, Luigi Pirandello, Le Théâtre Expressionniste, Le Théâtre Japonais (Nô), avec préface de Lugné-Poe. (La Renaissance d'Occident, Bruxelles, 1924.) Epuisé.

Les Dramaturges Exotiques, 2^e série : James Barrie, Auguste Strindberg, Leonid Andreiev, Frank Wedekind, Le Théâtre Hindou. (La Renaissance d'Occident, Bruxelles, 1926.)

SCENOGRAPHIE :

La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui, avec 20 gravures sur lino de Pierre Flouquet. (Editions L'Equerre, Bruxelles, 1927.)



ERRATA

Page 239, sous le titre DRAMATURGIE, ajouter :

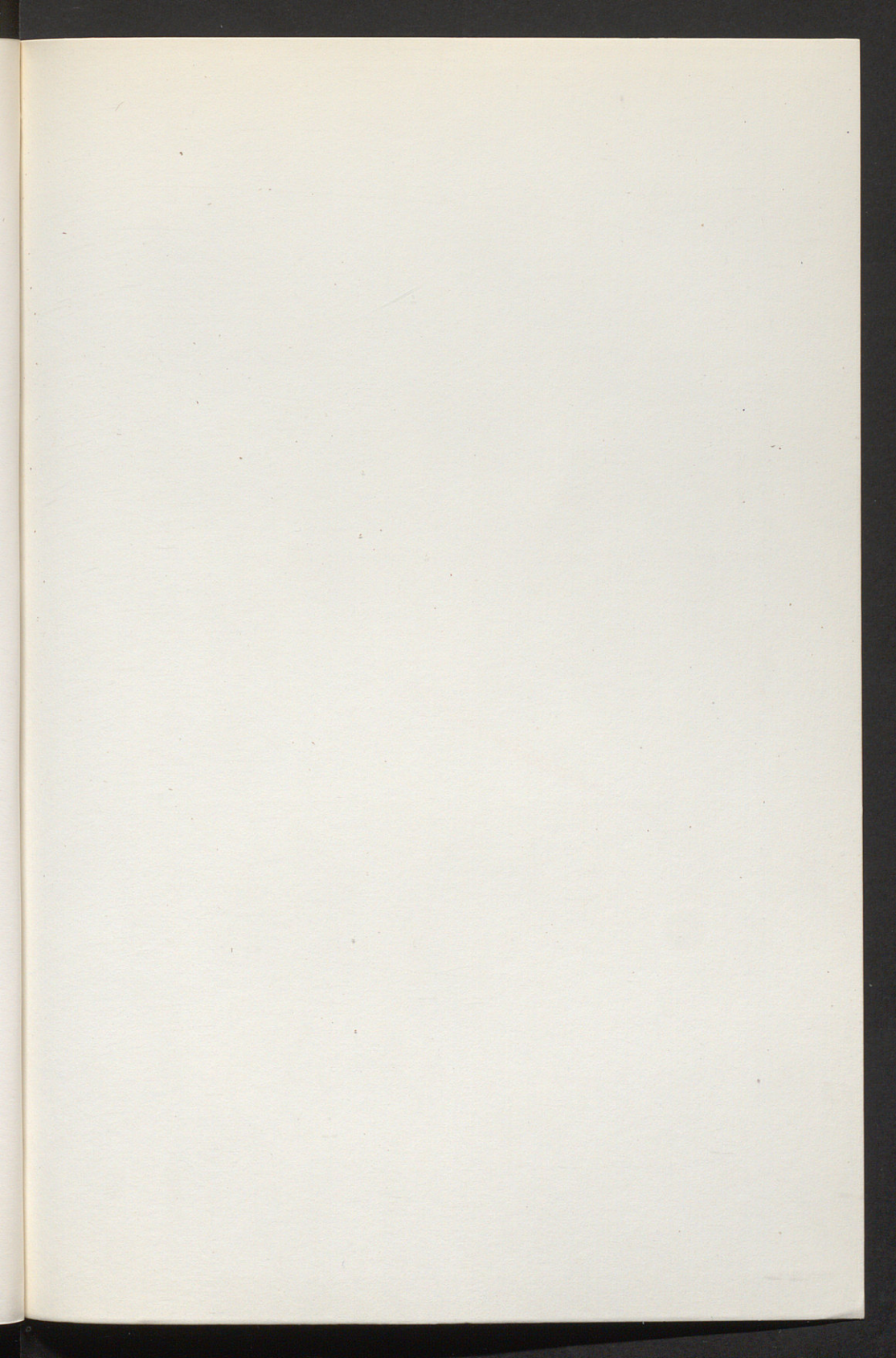
LES THÉÂTRES D'ASIE, SOUVENIRS DE JEUNESSE, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des poètes, 1937.

DANSES DRAMATIQUES ET THÉÂTRES EXOTIQUES, SOUVENIRS DE JEUNESSE, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, 1941.

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 31 JANVIER 1951

Imprimé en Belgique
L 30 43 01

ISBN 2-01



Grand voyageur, inlassable curieux, étonnant érudit, le critique dramatique Camille Poupeye (1874-1963) joua un rôle de premier plan dans le monde du théâtre belge d'entre les deux guerres. Auteur d'études sur les meilleurs dramaturges de son époque (**Les Dramaturges exotiques**, 1924) et sur **La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui** (1927), il s'intéressa également au théâtre des autres continents et particulièrement au théâtre oriental (**Les Théâtres d'Asie**, 1937 et **Danses dramatiques et théâtres exotiques**, 1941). Recherché tant par les sinologues que par les spécialistes des arts du spectacle, **Le Théâtre chinois** (1933) retrace, d'une façon remarquablement documentée, l'histoire et les traits particuliers de cette grande tradition théâtrale, si différente des codes et des habitudes qui régissent les scènes d'Occident.

Collection de documents et de travaux émanant des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles, les **Archives du Futur** sont destinées à faire mieux connaître les multiples aspects des lettres françaises de Belgique. Elles publieront des textes inédits de grands écrivains belges de langue française, des correspondances, de même que des études critiques et des témoignages se rapportant à cette littérature.