

Préface

La modernité des Arts du Spectacle en Asie

Fançoise Quillet

Un premier colloque consacré aux théâtres classiques en Asie avait été organisé en 2006. Le colloque de 2012 en a été la suite. Son enjeu était de définir les caractéristiques de la modernité dans les arts du spectacle asiatiques. Les textes présentés dans cet ouvrage, par une vingtaine de chercheurs, apportent des réponses variées à cette question, à l'image de la diversité des cultures abordées, kurde, indienne, coréenne, japonaise, javanaise, chinoise. Quel est, en Asie aujourd'hui, le théâtre d'avant-garde, quelle place occupe-t-il, quelles relations complexes se nouent entre la tradition et la modernité, quelles formes nouvelles engendre le dialogue toujours présent avec l'Occident ? Les questions sont multiples.

Shwan Jaffar, enseignant à l'INALCO, a apporté des réponses par son analyse du théâtre turc en Irak. Ce chercheur qui a publié de nombreuses études sur le théâtre kurde, traduit et mis en scène plusieurs pièces kurdes en France, présente la situation de ce théâtre en Syrie, en Turquie, en Iran, et nous montre les difficultés qu'il doit affronter. À partir des années 1940, ce théâtre s'est développé dans le Kurdistan d'Irak et d'Iran grâce à la traduction ou la libre adaptation d'œuvres étrangères. De 1970 à 1985, période politiquement faste, une génération d'auteurs dramatiques, influencée par des auteurs contemporains de culture voisine ou occidentale, a pu publier des pièces kurdes, immédiatement mises en scène. Les thèmes de ces pièces, d'abord politiques, sont devenus, au cours de ces années, existentiels ou absurdes. Après 1985, à cause des événements poli-

tiques, les salles se sont vidées, beaucoup d'artistes ont quitté leur pays. Il faut attendre 2005 pour que le théâtre revive mais en dix ans il a perdu son aspect contestataire pour devenir un art réservé à l'élite.

En changeant de continent, la problématique n'est plus la même. Lorsque Katia Légeret, professeur au département Théâtre de Paris 8, aborde le problème du théâtre indien contemporain, ce n'est pas son lien étroit à la politique qui est analysé mais le rapport qu'entretiennent les formes anciennes aux formes contemporaines, la manière dont l'acteur-danseur contemporain déconstruit ou transpose les codes culturels anciens. Une constante réactualisation, un renouvellement créatif donne une vitalité nouvelle aux formes, en dégageant leur dimension poétique et en les ouvrant à un espace transculturel.

C'est également de transculturalité qu'il est question lorsque Han Yumi, docteur en linguistique et en études coréennes, évoque le p'ansori, art scénique coréen classique. Elle nous présente la manière dont Lee Jaram renouvelle cette forme en adaptant *La Bonne âme du Sichuan* et *Mère Courage* de Bertolt Brecht. Tout en respectant les codes du p'ansori, Lee Jaram offre une adaptation d'aujourd'hui qui s'adresse aussi bien aux Coréens qu'aux non Coréens. Les sous-titrages que Han Yumi a opérés pour ces deux pièces n'y sont pas étrangers. C'est à une autre pièce, *Le Songe d'une nuit d'été*, adaptée en théâtre coréen que s'intéresse Hervé Péjaudier, comédien, directeur artistique de l'association K-VOX et cofondateur avec Han Yumi de la collection Scènes Coréennes aux éditions IMAGO. Hervé Péjaudier montre comment la jeune compagnie coréenne *Yohazngza* transpose et recrée la pièce de Shakespeare en mêlant danse, chant, arts martiaux et musique à partir d'une refonte du texte qui se lie étroitement à la scène.

Les articles consacrés au théâtre contemporain japonais s'attachent à la fois au renouvellement des formes classiques et aux nouvelles formes liées à la transculturalité. Aya Ito, chargée d'enseignement à l'Université de Genève, nous montre l'importance de l'acteur de nô, Kanze Hisao, « réincarnation de Zeami à l'époque moderne » dans la modernisation du nô d'après-guerre. Sa modernisation n'est pas une simple restitution du passé mais une revitalisation de la tradition au sein de l'actualité grâce à une lecture active des écrits de Zeami et à une interprétation non conventionnelle des

pièces. À la suite de sa venue en France et de ses études auprès de J.-L. Barrault, sa perspective théâtrale s'est élargie et il a créé en 1970 l'association Meinokai dans le but de dépasser la barrière entre les genres. Il met en scène *Cédipe* de Sophocle, *Agamemnon* d'Eschyle, *En attendant Godot*. La rencontre entre le nô et le monde occidental fut une rencontre heureuse qui est à saluer. Lorsqu'Aya Sekoguchi, ATER à l'Université de Lille, Maître de nihon-buyô (danse traditionnelle japonaise, danse du kabuki), évoque l'essor du théâtre shinpa et l'impuissance du kabuki à s'intégrer à l'actualité, le problème est celui du renouvellement des formes classiques mais ici différemment abordé. Aya Sekoguchi nous montre qu'un art issu des milieux populaires perd de sa force créative lorsqu'il devient art officiel, ainsi en a-t-il été du nô, supplanté au XVII^e siècle par le kabuki, art populaire à cette époque, ainsi en est-il du kabuki, supplanté par le shinpa. Masakazu Hayashi, docteur en études théâtrales de l'université de Paris 3, journaliste, revient sur le problème de l'interculturalité dans le théâtre japonais contemporain. Il prend comme exemple l'œuvre d'Oriza Hirata, un des auteurs japonais le plus joué actuellement. Chef de file du courant du théâtre du quotidien, Oriza Hirata place au cœur de sa dramaturgie, enracinée dans la culture japonaise, le problème de la différence des cultures. Avec Ziad Kreidy, professeur titulaire de culture musicale au Conservatoire à rayonnement Départemental de Ville d'Avray et chargé de cours à l'université de Franche-Comté, nous abordons le domaine musical pour étudier les influences d'un musicien français, Debussy, sur un musicien japonais, Takemitsu. Ce dernier découvre de nouvelles dimensions du temps, de l'espace, du timbre, proches de son identité européenne. Les deux esthétiques se rejoignent au-delà des cultures. Un pont est ainsi établi, une passerelle. Ce sera le titre de l'article de Philippe Brunet, professeur de grec ancien à l'université de Rouen et directeur de la compagnie Démodocos, qui évoque en poète la passerelle entre le théâtre grec et le nô. Le plateau est nu ; trois acteurs (l'acteur japonais, l'acteur français et le Didascalé) ; quatre scènes. L'acteur japonais, du théâtre traditionnel, vient de découvrir le théâtre contemporain en France, il retourne chez lui ; l'acteur français vient de l'Est et rentre chez lui ; l'acteur japonais ne garde de tous les ouvrages emportés que les feuilles où sont copiés, de sa main, les caractères grecs de *Agamemnon* d'Eschyle ; l'acteur français marche vers l'occident aux pas glissés du nô. Tous deux se rencontrent,

mêlent chants grecs et chants du nô, avançant au même rythme, instant de bonheur.

Ce n'est pas de passerelle mais de vagabondage, d'un vagabondage au-delà des genres, dont parle Élisabeth D. Inandiak, romancière, journaliste, grand reporter. Grâce à elle, nous voici maintenant dans l'île de Java. Elle évoque son long parcours de traductrice et d'adaptatrice qui l'a amenée à donner une version française du *Livre de Centhini*, considéré aujourd'hui comme l'encyclopédie de Java et le chef-d'œuvre de la littérature javanaise. Avant de recomposer en quatre cents pages cet ouvrage de quatre mille pages et deux cent mille vers, elle a cherché à évaluer la mémoire que les Javanais ont aujourd'hui de cette œuvre qu'ils ne peuvent plus lire, le javanais ancien étant une langue morte. Cette œuvre était, heureusement, destinée à être chantée et dansée. C'est donc avec l'aide de lettrés mais aussi de marionnettistes, de danseurs, de chanteurs, qu'elle a pu recomposer l'ouvrage en français. Ce vagabondage a permis à une œuvre ancienne, capitale pour l'histoire de l'humanité, de trouver une voie/voix nouvelle. Des formes anciennes au monde contemporain, le voyage se poursuit dans l'île de Java grâce à Marie Le Sourd, ancienne directrice de l'Institut français de Yogyakarta, qui nous présente le développement des arts du spectacle contemporains. Si Yogyakarta est considéré comme le cœur artistique et culturel de l'île de Java avec de nombreux événements phares, les compagnies ont très peu de moyens pour mener à bien leurs actions de création. Il n'existe pas en Indonésie de politique de soutien à la création, surtout lorsqu'il s'agit de formes contemporaines. Seule une formation privée finance certains programmes de développement. Il est donc important pour le théâtre contemporain de mettre en relation l'approche de ces structures avec le fonctionnement du soutien public à la culture tel que cela se pratique en France. Échanges et rencontres doivent se faire aussi dans ce domaine.

Quittant l'île de Java, nous abordons sur l'île de Taïwan pour retrouver les préoccupations artistiques du théâtre coréen et du théâtre japonais, avec un article qui nous présente les nouvelles formes théâtrales liées à la transculturalité. Ling-Ling SHEU, professeur à l'Université Nationale Centrale de Taïwan, et Wang-Yi LIU, étudiante à l'Institut des Arts du Spectacle à l'Université nationale des Arts de Taipei, évoquent en effet la co-production nippon-taïwanaise dans *La Fugue de Zhubun et du fantôme*. Comment rénover le théâtre

classique chinois ? La plupart des troupes adaptent des pièces occidentales. L'association de l'opéra chinois, plus exactement, de l'opéra liyuan, opéra chinois très ancien, et du butô japonais, une danse née au Japon après la Seconde guerre mondiale, est unique et méritait que l'on s'y intéresse. À la suite d'une étude attentive, tant de l'adaptation textuelle que scénique, Ling-Ling SHEU et Wang-Yi LIU s'attachent à montrer que cette adaptation, grâce à la forme moderne et originale qui lui est donnée, en fait une des grandes réussites du théâtre transculturel à Taïwan. Tradition, modernité et interculturalité ont su parfaitement se conjuguer dans cette création. C'est à une forme spécifique du théâtre taïwanais, le théâtre hakka, que s'attache Shih-Lung LO, docteur de l'université de Paris 3, pour montrer ses transformations malgré des situations politiques souvent difficiles. Les Hakkas, littéralement « famille invitée », sous-groupe de l'ethnie Han, représentent environ 20 % de la population de Taïwan. Installés dans les zones montagneuses de Taïwan à partir du XVII^e siècle, les Hakkas ont développé un théâtre chanté du thé qui est devenu, au XX^e siècle, le grand opéra hakka. Shih-Lung LO nous montre comment cet opéra s'est modernisé. Lorsqu'Aurélié Saillard, doctorante à l'université de Franche-Comté, aborde la question de la modernité des marionnettes taïwanaises, c'est pour insister, une fois encore, sur l'importance de la transculturalité. Mélange de différentes techniques et traditions théâtrales : *budaixi*, Guignol, théâtre d'ombres, jeu d'acteur, vidéos et images projetées, la transculturalité permet la création d'un spectacle moderne qui, tout en préservant l'essentiel de la culture taïwanaise, donne un nouveau souffle aux formes traditionnelles. Tin-Lan HUANG, doctorante à Paris 3, s'attache, quant à elle, à l'étude du groupe taïwanais de danse contemporaine, le Cloud Gate. Son analyse, non seulement de la gestuelle des danseurs mais également du discours corporel et de son interprétation, lui permet d'aborder différentes approches du geste théâtral toujours lié au contexte dans lequel il évolue : culturelle, philosophique, personnelle ou universelle. C'est en étudiant non plus une compagnie de danse mais une troupe taïwanaise, *Henan Bangzi*, qu'Éléonore Martin, ATER à l'université de La Rochelle, se penche sur la création contemporaine dans le *Yuju* en montrant d'emblée le problème qui se pose à cette forme théâtrale comme à toutes celles qui se disent « traditionnelles » : comment sauvegarder le patrimoine et obéir au besoin de créativité ?

L'article de Sheng Bai, professeur à l'université de Chongqing en Chine, examine à travers certaines œuvres la manière dont le langage cinématographique pénètre l'esthétique du théâtre à Shanghai, les scénarios devenant souvent œuvres dramatiques. Le souci de rentabilité, de stratégie commerciale explique, en partie, cette tendance qui bouleverse en profondeur le langage théâtral.

Le dernier article, de Zhongnian ZHANG, vice-président de l'Académie de Théâtre à Shanghai, commissionné par le ministère de la Culture de la République populaire de Chine pour participer au jury de sélection des « chefs-d'œuvre chinois de la scène », essaie d'évaluer ce projet en présentant et analysant certaines œuvres retenues lors de la sélection. Comment et jusqu'où l'État peut-il influencer sur l'Art ? Quel profit peut-on en retirer en tant qu'artiste ? Comment jauger le théâtre ? Au montant des recettes, au nombre de fauteuils occupés ? Le théâtre est-il un art de masse immédiatement séducteur ? N'est-il pas un art à part entière, gros de savoirs multiples, relevant de lois propres ? C'est la question que tout lecteur ne manquera pas de se poser à la lecture de cet article. Politique était la première contribution consacrée au théâtre en Irak, un théâtre contestataire en butte au pouvoir politique, politique est la dernière qui montre comment le pouvoir cherche à définir les « nouveaux chefs-d'œuvre » à montrer sur scène.

Les différentes cultures évoquées et les productions étudiées dans les articles présents rendent compte de la vitalité actuelle du théâtre qui, nous le savons bien, n'est pas susceptible d'une définition univoque et échappe à la fixation en normes codifiées ou à des frontières stables. Sortant du champ du théâtre occidental, nous pouvons constater que les possibilités d'investigation sont immenses : il n'en est proposé ici que quelques-unes, un grand travail reste donc à faire