



Le Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise et le Mouvement pour un théâtre national, Guoju yundong : au-delà de la réception

Jacqueline Estran

► To cite this version:

Jacqueline Estran. Le Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise et le Mouvement pour un théâtre national, Guoju yundong : au-delà de la réception. JIN Siyan, Nicolas DE RIBAS. Transferts culturels: concept et art, éditions You Feng, pp.43-53, 2022, 979-10-367-0189-4. hal-03795094

HAL Id: hal-03795094

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-03795094>

Submitted on 24 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise et le Mouvement pour un théâtre national, *Guoju yundong* 国剧运动 : au-delà de la réception »

Jacqueline Estran – Université Jean Moulin - Lyon 3 / IETT

Le Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise (Irish Literary Revival) est connu en Chine au début des années 1920, mais il sert plus particulièrement de référence à un groupe, le *Guoju yundong*, le Mouvement pour un théâtre national, actif en 1925-1928¹, dont le rôle sera essentiel dans la mise en place d'un théâtre moderne en Chine. C'est la période de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle du mouvement irlandais qui intéresse plus particulièrement les participants du *Guoju yundong*, celle qui voit la rencontre de Lady Gregory, Douglas Hyde et W. B. Yeats, la création à Dublin de l'Abbey Theatre et la naissance d'un Théâtre national irlandais, avec la production des œuvres de John M. Synge, Padraic Colum, William B. Yeats et Lady Gregory.

La rencontre entre le Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise et le *Guoju yundong* représente un cas d'école pour l'étude des transferts culturels en raison de ce qu'elle mobilise en termes de personnalités littéraires, aires culturelles et linguistiques dans un contexte clair de volonté de construction identitaire mais aussi du fait de la nature de l'art dramatique qui n'existe pas sans destinataire et dont l'objet est, littéralement, de faire agir le texte. Mais c'est en même temps une étude complexe car les facteurs agissant sont multiples dans la Chine des années 1920, les témoignages des acteurs du champ littéraire pas toujours suffisamment précis et les projections idéologiques ayant donné lieu à une réécriture de l'histoire de cette période encore trop présentes. La notion de transfert culturel telle que développée par Michel Espagne permet non seulement d'appréhender cette complexité avec rigueur dans toutes ses dimensions, mais elle ouvre aussi une perspective nouvelle sur ce qui se joue alors dans le champ culturel chinois². De fait, la réinterprétation est systématique dans le passage des mouvements / œuvres littéraires d'Occident (via le Japon souvent) en Chine à cette époque, et offre de nombreux exemples du processus décrit par Michel Espagne, qui mène de l'appropriation de l'objet culturel à l'émancipation du modèle qu'il constitue pour aboutir à un métissage, une hybridation.

L'objet de cet article sera donc de mettre en lumière les facteurs à l'œuvre dans le processus qui amène les promoteurs du Mouvement pour un théâtre national chinois à s'approprier pour le réinterpréter le Mouvement irlandais afin d'évaluer dans quelle mesure on peut effectivement

¹ Le Mouvement pour un théâtre national constitue un moment de l'histoire du groupe Xinyue, actif dans les domaines culturel et politique entre 1923 et 1933. Voir ESTRAN Jacqueline, *Poésie et liberté dans la Chine républicaine : la revue Xinyue (1928-1933)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010.

² Voir ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences / Lettres* (en ligne), 1, 2013, mis en ligne le 1^{er} mai 2012, URL : <http://journals.openedition.org/rs/219> ; *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F., 1999.

parler de transfert culturel. Ce faisant, ce travail poursuit et approfondit le travail d'analyse sur les rapports à l'Occident et à l'occidentalisme du groupe Xinyue 新月 développé dans un autre cadre³.

Que sait-on du Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise dans la Chine du début des années 1920 ?

En 1920, le romancier Mao Dun 茅盾 (Shen Yanbing 沈雁冰), promoteur du Mouvement pour une nouvelle culture, présente le mouvement irlandais sous le titre de « Un courant littéraire moderne à contre-courant - La nouvelle littérature irlandaise »⁴ tandis que tout un ensemble de pièces sont traduites dès 1920 : Edward Dunsany (*The Lost Silk Hat* 1920, *The Gods of the Mountain* 1922, *The Glittering Gate* 1922), Lady Gregory (*Rising of the Moon* 1920, *Spreading of the News* 1920, *Hyacinth Halvey* 1921, *The Jackdaw* 1922) et J. M. Synge (*Riders to the Sea* 1920). Les pièces de W. B. Yeats le sont dans la suite (*Kathleen ni Houlihan* 1924, *The Hour Glass* 1924, *The Land of Heart's Desire* 1924). Mao Dun traduit lui-même certaines pièces en 1925, notamment de W. B. Yeats, Edward Dunsany et Lady Gregory⁵, tandis que le poète Guo Moruo 郭沫若 fait le choix de traduire en 1926 six pièces de Synge⁶.

Ces traductions/présentations s'inscrivent dans le cadre de l'introduction massive des littératures étrangères qui est alors mise en œuvre en Chine, notamment par le biais de la Société de recherches littéraires (Wenxue yanjiu hui 文学研究会) et du *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 [Mensuel du roman]. Il faut néanmoins souligner que cette introduction se caractérise par un certain amateurisme dans la mesure où les œuvres traduites le sont souvent à partir d'une version japonaise de l'œuvre originale et relèvent plus de l'adaptation que de la traduction. L'introduction de la littérature irlandaise s'inscrit par ailleurs dans la volonté alors affichée par les membres de la Société de recherches littéraires de privilégier ce qui est alors considéré comme la littérature des « petits » pays, pays opprimés ou colonisés, comme la Lituanie, la Pologne, la Grèce, la Tchécoslovaquie ou encore... l'Irlande.

Le *Guoju yundong* et le Mouvement irlandais – naissance d'un lien

Les promoteurs du *Guoju yundong* se distinguent de leurs compatriotes dans leur approche du mouvement irlandais notamment sur deux plans : d'abord parce qu'ils étudient ou ont étudié pour la plupart dans un pays anglophone, maîtrisent la langue anglaise et lisent directement en anglais. Dans la mesure où ils ont, en outre, étudié, pour la plupart, dans la même institution (l'institut Qinghua), ils représentent un groupe social distinct dans le paysage culturel chinois. Et, ensuite, parce qu'ils vont, eux, véritablement faire du groupe irlandais l'une de leurs

³ ESTRAN Jacqueline, « Occident et occidentalisme dans la Chine des années 1920-1930 – Le cas de la revue *Xinyue* (1928-1933) », dans *Sismographie des luttes*, Zahia Rahmani (éd.), Paris, INHA, Nouvelles éditions Place, 2020, p. 152-159.

⁴ YANBING, « Jindai wenxue de fanliu – Aierlan de xinwenwue » *Dongfang zazhi*, vol. XVII n° 6/7 (avr/mai 1920).

⁵ MAO Dun, *Xiandai dumuju* [Pièces modernes en un acte], vol.1, Shanghai, Commercial press, 1925.

⁶ GUO Moruo, *Yuehan Qingu de xiqu ji* [L'œuvre dramatique de John M. Synge], Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1926.

références en se centrant sur les dramaturges, et distinguer parmi les écrivains irlandais ceux qui s'inscrivent dans une lutte pour la renaissance littéraire irlandaise au nom d'une identité nationale irlandaise et les autres, c'est-à-dire les hommes de théâtre irlandais qui ont écrit en anglais en s'inscrivant dans la tradition littéraire anglo-saxonne tels G. Farquhar (1678-1707), O. Goldsmith (1730-1774), R. B. Sheridan (1751-1816), Oscar Wilde (1856-1900) ou G. B. Shaw (1856-1950).

C'est aux Etats-Unis où ils séjournent en 1923-1925 que les principaux promoteurs du *Guojia yundong*, Yu Shangyuan 余上沅, Wen Yiduo 闻一多, Zhao Taimou 赵太侔, Zhang Jiazhu 张嘉铸 et Liang Shiqiu 梁实秋, font le choix de prendre pour référence le Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise : ils veulent incarner les nouveaux dramaturges de la Chine moderne. Leur première mise en scène réalisée à New York est un succès, ils jouent directement en anglais des pièces qu'ils écrivent en s'inspirant du répertoire chinois traditionnel⁷. Prenant alors pour modèle le Mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise, ils s'identifient à ses principaux représentants dans le domaine du théâtre : John M. Synge pour Yu Shangyuan et Zhao Taimou, William B. Yeats pour Zhang Jiazhu et Wen Yiduo. Cette identification est posée sans explication dans une lettre de Yu Shangyuan à Zhang Jiazhu⁸, lettre intégrée dans l'ouvrage qui servira de référence au mouvement. Parmi eux, un seul étudie le théâtre mais c'est un art qui suscite l'intérêt de toute la communauté intellectuelle et artistique en Chine à cette époque.

Ce qui se joue dans ces représentations en anglais de pièces écrites par des étudiants chinois aux Etats-Unis sur des thèmes chinois traditionnels relève non seulement du transfert culturel mais d'une volonté délibérée d'enchevêtrement des références. Familiers tant de la culture chinoise traditionnelle que de la culture anglo-saxonne (à laquelle ils sont confrontés depuis l'âge de 13/14 ans), s'ils sont désireux de défendre une identité nationale, ils le sont tout autant de s'inscrire dans un monde au-delà des frontières. Et la première intention posée au travers de ces représentations fait écho aux pièces écrites en anglais irlandais (hiberno-english) par les dramaturges du mouvement irlandais, faisant ressortir la possibilité d'écrire en anglais pour représenter une identité culturelle autre.

⁷ La première pièce représentée s'inspire de l'histoire d'amour de l'empereur Tang Xuanzong et de la concubine Yang Guifei (VIII^e siècle), elle est écrite en anglais par Yu Shangyuan et Wen Yiduo et jouée en décembre 1924. Son succès incite les étudiants chinois de Boston à faire de même : ils mettent en scène le *Pipaji* (Le dit de la cithare), écrite par Gu Yiqiao d'après une pièce du répertoire chinois traditionnel et traduite en anglais par Liang Shiqiu. Wen Yiduo, Yu Shangyuan et Zhao Taimou, forts de leur première expérience, contribuent à la réalisation des décors, des costumes et de la mise en scène. Voir WEN Liming, *Wen Yiduo zhuan*, Beijing, Renmin chubanshe, 1992, p. 84-85 et Liang Shiqiu, « *Pipaji* de yanchu » [Représentation du Dit de la cithare], *Liang Shiqiu sanwen*, vol. 2, Beijing, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 1989, p. 18-25.

⁸ YU Shangyuan, « Yu Shangyuan zhi Zhang Jiazhu shu » [Lettre de Yu Shangyuan à Zhang Jiazhu], *Guojia yundong*, Shanghai, Xinyue shudian, 1927, p. 274.

De retour en Chine juste après le Mouvement du 30 mai 1925⁹, Yu Shangyuan, Zhao Taimou, Xiong Foxi 熊佛西¹⁰, Zhang Jiazhu et Wen Yiduo fondent à l'automne 1925 le département Théâtre de l'Ecole spéciale des Arts de Pékin (Beijing guoli yishu zhuanmen xuexiao), département qui dispense le premier enseignement public de théâtre moderne en Chine et ils se font connaître par la publication de leur programme dans le supplément littéraire du Matin de Pékin (晨报副刊 *Chenbao fukan*), puis au cours de l'été 1926 par la rédaction d'un supplément hebdomadaire, le 晨报剧刊 *Chenbao jukan*¹¹, après avoir drainé quelques enthousiastes dans leur sillage, et notamment Xu Zhimo 徐志摩 en charge de la rédaction de cet hebdomadaire.

Les articles parus dans le *Chenbao jukan* sont repris et publiés sous forme de volume indépendant en 1927 par la maison d'édition Xinyue, sous le titre de *Guoju yundong* (Mouvement pour un théâtre national). Cet ouvrage présente des points de vue divers, autour de l'idée de théâtre national, *Guoju*, mais pas nécessairement, ce sont aussi le théâtre en général (techniques de la scène, dramaturges divers), le théâtre chinois moderne et l'identité culturelle et nationale de la Chine qui sont abordés.

Si les participants du *Guoju yundong* s'identifient à certains dramaturges du mouvement irlandais, la rencontre semble néanmoins se faire sur les idées du groupe irlandais plus que sur un dramaturge en particulier. Un seul article, parmi les vingt-trois qui sont repris dans leur ouvrage, fait directement référence au Mouvement irlandais en prenant pour titre le nom de l'un de ses dramaturges : « Synge » (par Ye Zongzhi)¹². Mais si l'article met en avant trois pièces de Synge (*Riders to the Sea*, *In the Shadow of the Glen*, *The Well of the Saints*), c'est en fait le mouvement dans son ensemble qui est présenté tandis que celui-ci apparaît, par ailleurs, de façon récurrente dans les autres articles de réflexion plus généraux consacrés au théâtre par les membres du *Guoju yundong*, notamment de Yu Shangyuan.

Ye Zongzhi présente le groupe de dramaturges irlandais comme suit :

« Pour le dire simplement, ce mouvement de renaissance prend sa source dans la conscience du peuple et, dans le même temps, il a subi l'influence des tendances contre le réalisme du continent. Bien qu'une grande partie des Irlandais soient des paysans et que, de plus, depuis une centaine d'années, ils subissent l'oppression du gouvernement anglais, la nature originelle de ce peuple n'a pas disparu ... A la fin du XIX^e siècle, quelques artistes, parmi lesquels les plus actifs sont Yeats, Lady Gregory, D. Hyde, George Russell et d'autres encore, se sont regroupés. Ils pensaient que le mouvement nationaliste n'était pas la bonne méthode et qu'il fallait d'abord que le peuple connaisse ses légendes et son histoire et aime et respecte les croyances des anciens, afin qu'il puisse prendre conscience de sa culture nationale (minzu

⁹ Mouvement de protestation du peuple chinois suite à une fusillade de la police britannique sur des manifestants chinois à Shanghai le 30 mai 1925. La révolte chinoise s'étend à l'ensemble du pays avec une deuxième répression violente d'une manifestation à Canton le 23 juin.

¹⁰ Si Xiong Foxi a fait partie de l'aventure du *Guoju yundong*, il a néanmoins toujours gardé une certaine distance et son indépendance par rapport au concept de *guoju*, théâtre national.

¹¹ *Chenbao jukan* (supplément « Théâtre » du Matin). Du 17 juin au 23 septembre 1926.

¹² YE Zongzhi, « Xing'e (John M. Synge, 1871-1909) », *Guoju yundong*, op. cit., pp. 182-192.

wenhua 民族文化). Alors Hyde et Lady Gregory se sont mis à étudier la langue locale, le gaélique, afin de réécrire les contes et légendes populaires, la vie des Irlandais d'avant. Au même moment, Yeats a réuni quelques personnes pour fonder un petit théâtre, qui est le précurseur de l'Abbey Theatre actuel.

. [...] Synge est un personnage particulier dans la renaissance artistique irlandaise parce que toutes ses pièces, à l'exception d'une, décrivent la vie d'individus et les habitudes, moeurs et coutumes du peuple. Yeats est un poète qui a pour matériau principal le mystérieux. Lady Gregory peut être considérée comme une réaliste, ses pièces se basent sur les contes populaires, elle sait rendre les bons côtés de la vie des gens d'autrefois. Douglas Hyde est un historien, il s'est spécialisé dans le recueil des chansons, ballades et légendes irlandaises. Les autres auteurs sont tous proches de ceux-ci sur le plan de la forme et de l'esprit. »¹³

Plus qu'un artiste en particulier, ce sont donc le positionnement esthétique, les idées véhiculées par le Mouvement irlandais qui intéressent les artistes chinois du *Guojuyundong*.

Appropriation : les points de rencontre entre le Mouvement irlandais et le *Guojuyundong*

Les points de rencontre entre le mouvement irlandais et le mouvement chinois sont autant politiques que littéraires et éminemment liés au contexte historique et culturel.

Sur le plan littéraire, le Mouvement irlandais est, en particulier, utilisé par les promoteurs du *Guojuyundong* pour critiquer le réalisme d'inspiration ibsénienne, dominant en Chine dans les années 1920. Sur le plan politique, le mouvement sert à légitimer le nationalisme prôné par les membres du *Guojuyundong*, dans un contexte où la Chine vient d'être traitée comme quantité négligeable par le traité de Versailles – après une multitude d'autres traités inégaux - et où les Anglais ont ouvert le feu sur des manifestants chinois en 1925.

La lutte contre le colonialisme

Dans les écrits du *Guojuyundong*, l'Irlande est présentée comme occupée, à la fin du XIX^e siècle, depuis plus de cent ans par l'Angleterre et ses intellectuels et artistes comme s'exprimant en anglais et se fondant dans la culture anglaise, et cet abandon du gaélique, la langue originelle des Irlandais, est interprétée comme découlant directement du colonialisme britannique, un colonialisme qui est donc perçu comme aussi culturel. Par réaction, les dramaturges de l'Abbey Theatre se sont donné pour objectif de faire revivre l'identité irlandaise en mettant en scène les mythes et légendes et la vie du peuple irlandais. Et précisément, Synge représente, dans ses pièces, la culture de l'Irlande d'avant la présence anglaise, en montrant la vie des paysans et pêcheurs des régions les plus pauvres d'Irlande (celles où, en général, on parle encore le gaélique). Il montre à la fois la capacité des hommes à survivre dans les pires conditions, un environnement naturel des plus hostiles et, en même temps, la beauté de cette nature et toute la richesse que les hommes tirent de cet environnement. En montrant cette réalité dure mais basée sur son expérience, le temps qu'il a passé parmi les paysans et pêcheurs, Synge montre une

¹³ *Guojuyundong*, op. cit., pp. 182-192.

identité bien réelle enracinée dans le sol irlandais, distincte de l'identité des Britanniques et c'est par son existence même que cette identité s'oppose à la volonté colonisatrice des Britanniques.

Les éléments mis en avant dans cette présentation du mouvement irlandais et de l'œuvre de Synge font écho à la situation chinoise. La Chine subit des agressions répétées de la part de puissances étrangères depuis près d'un siècle et accuse un sérieux retard industriel, en particulier par rapport à son voisin japonais. Faible sur le plan économique comme sur le plan politique, elle est une proie facile pour les visées expansionnistes occidentales ou japonaise. Et cela d'autant plus que la chute du régime dynastique en 1911 a entraîné la Chine dans une situation chaotique et fait ressortir des problèmes identitaires liés pour partie à la taille du territoire chinois. En effet, le pays est vaste, composé d'une ethnie Han s'exprimant au travers de différents dialectes ou langues et d'une cinquantaine d'autres ethnies. Le manque de moyens et d'expérience du nouveau gouvernement a entraîné un renforcement des pouvoirs régionaux : certains territoires tombent aux mains de seigneurs de la guerre et les gouvernements provinciaux légifèrent indépendamment du gouvernement central.

Dans ce contexte, la question identitaire est prégnante et essentielle pour échapper à la dislocation du territoire national - une situation qui est vécue comme pouvant menacer à terme sinon la civilisation chinoise du moins son autonomie et surtout son identité. La lutte pour l'identité est donc d'abord une lutte contre les colonisateurs, menace la plus apparente contre l'intégrité chinoise.

Identité culturelle et identité nationale

L'une des caractéristiques du mouvement irlandais soulignée par les promoteurs du *Guoju yundong* est le lien entre identité culturelle et identité nationale.

Le *Guoju yundong* trouve dans la renaissance littéraire irlandaise la volonté de construire ou reconstruire une identité nationale au travers d'un retour sur leur passé culturel. Il s'agit, pour le groupe irlandais, de se ressourcer dans les légendes d'autrefois et de ressusciter, sinon le gaélique, au minimum une langue (l'anglais irlandais) présentant des caractéristiques distinctes de l'anglais, tout en se défendant face à l'invasion du monde anglo-saxon sur le plan intellectuel et culturel. Le sentiment de perte d'identité culturelle se manifeste pour les Irlandais dans la perte de leur langue originelle par l'élite. Les membres du *Guoju yundong* n'ont pas à faire revivre une langue ou des mythes encore bien vivants dans l'esprit du peuple chinois mais la Chine se trouve dans une situation où il lui faut, d'une part, permettre à la langue vernaculaire d'accéder à un nouveau statut, le statut de langue littéraire, et, d'autre part, faire en sorte que cette nouvelle langue reflète la population chinoise.

Leur lutte contre les influences occidentales massives à l'époque et susceptibles de dénaturer la sensibilité chinoise est proche, dans l'intention, de celle des Irlandais.

Identité nationale et théâtre

Par ailleurs, comme il n'existait pas de tradition théâtrale en langue celtique en Irlande, le théâtre parlé (*huaaju*) n'a pas de passé en Chine (on peut tout juste lui attribuer quinze ans

d'existence balbutiante en 1925). Les deux mouvements se proposent tous deux de créer un théâtre qui témoigne de la vie de leur peuple et le fasse dans une langue qui le représente. Les Irlandais se sont inspirés des épopées transmises oralement de génération en génération par leurs ancêtres et de l'expérience dramatique des hommes de théâtre irlandais qui ont exercé leur talent en Angleterre comme G. Farquhar (1678-1707), O. Goldsmith (1730-1774), R. B. Sheridan (1751-1816), Oscar Wilde (1856-1900) ou G. B. Shaw¹⁴.

Les promoteurs du *Guoju yundong* pensent, quant à eux, que le théâtre chinois doit, sur le plan du jeu des acteurs et de la mise en scène, s'inspirer de la tradition chinoise comme des pratiques occidentales passées et contemporaines¹⁵. Sur le plan du contenu, il doit trouver sa matière dans la vie de la société chinoise, ce qu'il ne fait pas lorsqu'il met en scène des pièces d'Ibsen ou de Shakespeare.

Emancipation et métissage – du particulier à l'universel

Si les promoteurs du *Guoju yundong* se réfèrent fréquemment au mouvement irlandais, il n'est pas leur seule référence, mais la référence au mouvement irlandais est, en général, associée à une réflexion sur le théâtre chinois contemporain. Parmi les apports originaux du *Guoju yundong* au théâtre chinois moderne, la réflexion sur la langue du théâtre et la réflexion sur la nature du théâtre chinois ont plus particulièrement impacté les débats abondants à l'époque sur l'art dramatique.

Le travail sur la langue

L'abandon du chinois classique au profit de la langue vernaculaire dans l'écriture littéraire a ouvert la voie à toutes sortes d'expérimentations linguistiques et la langue chinoise des années 1920, qui a du mal à se trouver un modèle, porte la marque d'influences diverses au point de sembler parfois occidentalisée. Conscients de ce problème, les promoteurs du *Guoju yundong* réfléchissent à cette nouvelle langue littéraire en s'intéressant à la réflexion menée par les Irlandais sur leur propre langue et notamment à partir du travail de Synge qui produit une langue définie comme un « dialecte traduit et transcrit en anglais qui n'a pas la beauté naturelle de la langue des pêcheurs mais le ton et le style poétique de Synge ». Il s'agit donc d'une langue travaillée qui n'est pas une simple transposition du langage quotidien et c'est précisément ce vers quoi vont tendre les promoteurs du *Guoju yundong*.

Yang Zhensheng 杨振声 se penche plus particulièrement sur cette question. Se plongeant dans l'histoire du théâtre chinois, il étudie les spécificités de la langue chinoise qui entrent en jeu dans l'expression dramatique, dont la plus importante est son monosyllabisme dans le chinois classique (*wenyan*). Celui-ci a marqué toute la littérature traditionnelle et en a modulé

¹⁴ Ces auteurs font aussi partie des auteurs de référence du mouvement. Zhang Jiazhu consacre un article à G. B. Shaw ("G. B. Shaw l'incurable" ("Bingru gaohuang de Xiao Bona"), *Chenbao.jukan*, 8 juil. 1926, repris dans *Guoju yundong*, op. cit., pp. 157-165). Oscar Wilde revient fréquemment dans les textes. Des pièces de R. B. Sheridan et O. Goldsmith seront traduites et publiées par la maison d'édition Xinyue.

¹⁵ Parmi les auteurs du Mouvement, Yu Shangyuan et Xiong Foxi se penchent plus particulièrement sur les problèmes de mise en scène. Yu fut étudiant à Pittsburgh et à l'université de Columbia de 1923 à 1925, Xiong à l'université de Columbia de 1924 à 1926.

l'évolution en privilégiant notamment le développement des formes versifiées ou parallèles. Cette caractéristique lui semble avoir contribué à une certaine esthétisation du discours littéraire - et notamment du théâtre chanté - mais constitue à ses yeux une gêne dans le cas du théâtre parlé car ce monosyllabisme est difficilement compréhensible dans une diction courante.

Yang se prononce toutefois contre une utilisation directe du *baihua* dans le théâtre chinois moderne. Il considère que la langue orale ordinaire est trop brute et manque de cette esthétisation caractéristique de la langue du théâtre traditionnel. Le développement de la poésie en *baihua* et du drame en vers doit permettre de faire évoluer la langue orale brute et lui apporter la finesse nécessaire à l'expression dramatique¹⁶.

Avec la mise en avant des spécificités de la langue chinoise, Yang Zhensheng montre de façon concrète dans quel sens développer un théâtre qui soit tout à la fois chinois et universel à l'image de celui qu'ont réussi à produire les Irlandais depuis la fin du XIX^e siècle. Il doit être chinois par son ancrage dans les spécificités de la culture chinoise et universel par la prise en compte de la dimension artistique de la langue du théâtre (entre autres).

Identité chinoise, réalisme et art pur

Pour définir plus précisément ce qui fait la nature spécifique du théâtre chinois, les promoteurs du *Guoju yundong* prennent le réalisme pour Autre auquel ils s'opposent, un réalisme présenté comme importé d'Occident qui représente, pour eux, l'opposé d'une vision chinoise de l'art et, donc de sa culture¹⁷.

En tant que doctrine artistique, le réalisme, et au-delà l'art occidental dans son ensemble, leur semble limité et limitatif car il est perçu comme une « description directe de la vie ». Dépendant du moment, il est donc peu apte à dépasser la réalité, peu apte à délivrer un message qui aille au-delà des problèmes évoqués. Et, sur le plan thématique, les œuvres s'en réclamant traitent effectivement surtout des problèmes, problèmes du couple, des inégalités sociales, conflits entre l'ancien et le nouveau¹⁸. Comme le notent les représentants du *Guoju yundong*¹⁹, cette proximité entre l'art et la vie représente un problème pour le théâtre occidental même, théâtre qui voit alors un certain nombre de ses dramaturges tourner leur regard vers l'Orient. Le mouvement irlandais leur semble avoir échappé au réalisme de la fin du XIX^e siècle. On peut remarquer que Yeats s'inspirera du théâtre japonais dans sa pratique dramatique.

¹⁶ YANG Zhensheng, *Guoju yundong*, op. cit., pp. 110-117.

¹⁷ La présence d'un courant réaliste, notamment dans la poésie chinoise, est délibérément omis, omission qu'il conviendrait de questionner mais qui ne relève pas du cadre présent.

¹⁸ « Si l'on regarde les pièces réalistes de la fin du XIX^e siècle, quand elles ne parlent pas de problèmes liés à la religion ou de problèmes entre hommes et femmes, c'est des drames du mariage, du conflit entre les systèmes de pensée ancien et nouveau, ou encore de toutes sortes d'inégalités sociales qu'elles traitent » YE Zongzhi, *Guoju yundong*, op. cit., p. 182.

¹⁹ Et ils constatent que le regard froid et lucide des naturalistes - à la suite de Zola - a lassé le public et jusqu'aux dramaturges s'en réclamant, ceux-ci se tournant vers un art moins rationnel et plus empreint d'émotion, comme en témoignent les changements d'orientation d'Henrik Ibsen, de Gerhart Hauptmann ou d'Eugène Brieux dans leurs dernières œuvres. G. Hauptmann (1862-1942), écrivain, poète et dramaturge allemand, prix Nobel de littérature en 1912, passe du vérisme de ses débuts, inspiré d'Antoine et de Zola, à une production plus mystique et symbolique inspirée de mythes et légendes (*Die Versunkene Glocke*, 1896).

Par opposition au réalisme, Yu Shangyuan propose le concept d'« art pur » (纯艺 chunyi). Il s'agit d'un art qui demande à l'exécutant de s'abstraire de la réalité de son modèle pour n'en transmettre que l'essence et, pour Yu, « tous les arts chinois tendent à cette pureté s'ils ne l'ont déjà atteinte »²⁰.

Yu Shangyuan se base sur son expérience de l'art chinois traditionnel pour expliciter ce qu'il entend par art pur :

« Un peintre regarde un mur devant lequel sont disposées quelques chaises et une table et est soudain pris d'une inspiration. Plus il regarde, plus il perçoit l'essence de ce qu'il voit et plus il pense à le représenter. S'il est [un peintre] réaliste, il reproduit fidèlement, point par point, ce qu'il observe, mais s'il est vraiment un artiste, il ne voit ni le mur, ni la table, ni les chaises, il voit seulement des lignes et des couleurs et les liens qui existent entre elles - des formes abstraites. Ce qu'il veut peindre, ce sont ces liens, ce n'est pas le mur contre lequel on peut s'appuyer, ni la table ou les chaises que l'on peut utiliser. Et parce que ce dessin ne représente que les liens existant entre ces formes, il n'est pas important de savoir s'il reproduit ou non la table et les chaises ; ce qui est important, c'est de savoir si quand on regarde ce dessin et dans n'importe quel sens qu'on le regarde, on éprouve du plaisir. Lorsque la peinture atteint ce niveau, nous l'appelons art pur (纯粹艺术 chuncui yishu). »²¹

L'opposition qu'il perçoit entre art chinois et art occidental correspond à deux façons radicalement différentes d'envisager les rapports entre l'artiste, l'objet à représenter et sa représentation. La tradition chinoise se caractérise par une forme d'idéalisme (写意 *xie yi* - écrire le sens) que Yu appelle aussi « non-réalisme » (非写实 *fei xie shi*) - tandis que la tradition occidentale est perçue comme orientée avant tout sur la transcription du réel (写实 *xie shi* - écrire la réalité).

Le non-réalisme prôné par Yu insiste sur l'expression des sentiments et des émotions tandis que le réalisme décrit des situations objectives. Pour lui, « les réalistes insistent sur le contenu et la raison, les idéalistes sur la forme et le sentiment. »²² Il inscrit les premiers dans une tradition occidentale, les seconds dans la tradition chinoise. Afin de justifier son approche, il avance que ce serait précisément à cause de cette caractéristique que la Chine n'a développé dans le domaine dramatique au cours de son histoire que la forme chantée - ou opéra, celle qui est le plus loin de la réalité, de la vie quotidienne²³.

Non transcription du réel ne signifie pas qu'il n'y a pas de message / de contenu ou de référence à la réalité mais que c'est au travers de la poésie, de l'imaginaire, en quelque sorte de

²⁰ Yu considère la calligraphie comme le plus avancé de ces arts. V. *Guoju yundong*, op. cit., p. 194. L'idéalisme de Yu transmet une conception chinoise de l'art et de la peinture qui s'est élaborée depuis plus de 2000 ans et dont Gu Kaizhi illustre au IV^e siècle la pensée en mettant l'accent sur « l'esprit transmis par la peinture » au détriment de la ressemblance formelle. Voir VANDIER-NICOLAS Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Fribourg / Paris, Office du livre / Seuil, 1983, p. 21.

²¹ YU Shanyuan, « Jiuju pingjia » [Critique du théâtre ancien], *Chenbao jukan*, 1er juil. 1926, rééd. *Guoju yundong*, op. cit., p. 194.

²² YU Shangyuan, *Guoju yundong*, op. cit., p. 201

²³ Parmi les trois qu'il distingue dans l'art dramatique (opéra *yuexi*, drame en vers *shixi* et théâtre parlé *huaxi*). YANG Zhensheng, « Zhongguo yuyan yu zhongguo xiju » [Langue chinoise et théâtre chinois], *Chenbao jukan*, 15 juil. 1926, rééd. *Guoju yundong*, op. cit., pp. 110-117.

la forme, que le message atteint l'intelligence, l'esprit et c'est la maîtrise de cet aspect formel qui caractérise l'art pur²⁴.

Le théâtre chinois traditionnel est proche de l'art pur parce qu'il transcende la réalité en procédant à une esthétisation des gestes de la vie quotidienne. C'est dans cette prise de distance par rapport à la réalité que Yu situe, par ailleurs, la spécificité de l'activité théâtrale. Elle intervient dans la conception de l'œuvre mais également dans sa représentation. Ainsi, le bon acteur est celui qui « se sait acteur, qui sait qu'il y a un public et qui veut l'émouvoir par son art » et non pas celui qui s'identifie totalement au personnage qu'il interprète²⁵. Et cette attitude, ce dépassement de la réalité immédiate permet une communion plus grande avec le public qui, en adhérant aux conventions théâtrales, établit avec le dramaturge et le metteur en scène une forme de complicité²⁶, qui témoigne de la communauté de culture existant entre eux.

Un autre point oppose encore, pour Yu Shangyuan, une vision occidentale à une vision chinoise de l'art. Selon lui, l'art chinois est basé sur une inspiration et dépérit lorsque cette inspiration disparaît tandis que les Occidentaux ont une approche analytique de l'art et se servent de « recettes / techniques » qui semblent permettre de multiplier à l'infini des variantes d'une même inspiration.

Dernier point important de cette confrontation²⁷, l'art dramatique occidental se caractérise par une vision utilitaire dont on trouve de nombreuses traces en Occident depuis Aristote et qui s'affirme avec les mouvements réaliste et naturaliste de la fin du XIX^e siècle. Cette approche utilitaire de l'art suscite d'abondants débats dans les années 1920 en Chine, une minorité seulement refusant que l'art soit un moyen au service de la morale et de la politique et cherchant à préserver son indépendance. Dans ce contexte, l'art pur apparaît comme une manifestation contre l'art utile. Au sein du *Guoju yundong*, l'artiste est vu comme un témoin des souffrances de la société dont il se doit de rendre compte. Mais il n'a pas à être un acteur opérant dans cette société, sa mission se limite au témoignage. En se tenant écarté des querelles contingentes et politiques – et là sont visés directement les partis politiques s'imposant dans le monde artistique à l'époque et notamment le parti communiste²⁸ – il reste capable de créer un art pur. Le théâtre idéal est, pour les promoteurs du *Guoju yundong*, un théâtre de l'homme. Ils ont une vision humaniste du monde, basée sur l'équilibre et la modération, un idéal de compassion désintéressée dont ils trouvent le modèle notamment chez Galsworthy²⁹.

Concrètement, peu de dramaturges se sont réclamés du *Guoju yundong* et peu d'œuvres dramatiques le représentent. Xu Zhimo et Lu Xiaoman 陆小曼 ont écrit une pièce censée

²⁴ YANG Zhensheng, *Guoju yundong*, op. cit., p. 201.

²⁵ YU Shangyuan *Guoju yundong*, op. cit., p. 195.

²⁶ Alors que les Occidentaux en voulant détruire le quatrième mur ont, selon Yu, contribué à agrandir la distance entre le public et la scène. YU Shangyuan, *Guoju yundong*, op. cit., pp. 196-7.

²⁷ Cette approche est évidemment discutable, nous nous contentons ici de rendre la pensée des promoteurs du Mouvement pour un théâtre national.

²⁸ Dans son article, Zhang attaque explicitement les partis politiques s'imposant dans le monde artistique et notamment le parti communiste. *Guoju yundong*, op. cit., p.171.

²⁹ *Ibid.*

illustrer la volonté du Mouvement pour un théâtre national, le jeune dramaturge Chen Chuhuai 陈楚淮 en a produit plusieurs³⁰. Parmi les dramaturges de renom qui faisaient partie de ce cercle, on peut citer Ding Xilin 丁西林, connu pour ses pièces humoristiques, mais s'il faisait partie du groupe Xinyue il ne se réclamait pas spécialement du *Guoju yundong*.

Néanmoins, le Mouvement pour un théâtre national a influencé le monde dramatique chinois de diverses autres façons, notamment au travers de l'enseignement dispensé à l'Ecole spéciale des Arts de Pékin qui a formé de nombreux acteurs de talent ainsi que par le lancement de controverses sur le théâtre chinois moderne, impliquant les plus célèbres personnalités du domaine de l'époque, en particulier Tian Han 田汉, Hong Shen 洪深 ou Ouyang Yuqian 欧阳予倩, tous membres de la Société dramatique fondée par les membres du Mouvement pour un théâtre national³¹.

Sur le fond, il a contribué à poser les bases du théâtre moderne en Chine, en prônant un retour à la tradition dramatique chinoise, non pas pour se fondre dans cette tradition et la poursuivre telle quelle mais pour en saisir l'essence spécifiquement chinoise et en faire la base du théâtre chinois moderne en intégrant des références étrangères nouvelles³².

Au-delà, on peut dire que le *Guoju yundong* a réussi à poser le problème de l'identité chinoise dans le domaine de l'art en sachant reconnaître à chaque culture sa place et son intérêt dans un contexte de crise où s'affirmer revenait souvent à s'opposer sans savoir discriminer.

Et ce qui reste, c'est la volonté de construire un théâtre national pour atteindre à l'universel.

De strate en strate, le transfert culturel

Dans les débats à propos du théâtre que le *Guoju yundong* lance dans le champ littéraire et artistique des années 1920 en Chine, le mouvement irlandais apparaît de façon récurrente et passe, au sein du groupe, du statut de modèle (identification aux dramaturges irlandais) à celui de référence dans un contexte où l'Autre, l'étranger sont omniprésents. Le *Guoju yundong* intègre le mouvement irlandais et rejette le réalisme européen mais la présence de l'un comme de l'autre dans les débats atteste de leur intégration au système de références des artistes et intellectuels chinois de l'époque ainsi que des transferts à l'œuvre dans le domaine culturel.

³⁰ Voir GE Juan, LI Haiyan (éd.), *Chen Chuhuai wenji*, Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2008.

³¹ Voir « Zhongguo xijushe zuzhi dagang » [Aperçu de l'organisation de la Société dramatique de Chine], *Guoju yundong*, op. cit., pp. 268-270.

³² Mais ils ne sont pas les seuls, ainsi, Song Chunfang rédige lui aussi des articles prenant la défense du théâtre traditionnel chinois. Voir, entre autres, « Gailiang zhongguo xiju » (Réformer le théâtre chinois), *Song Chunfang lunju* [Song Chunfang à propos du théâtre], Shanghai, Zhonghua shuju, 1930, pp. 275-286.