

Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale

Georges Banu



Si Shimamura, le personnage du *Pays de neige* de Kawabata, étudiait la danse occidentale en se refusant de la voir - la réalité de cette danse lointaine, disait-il, ne pouvait que déchoir du rêve dont le savant l'avait investie -, l'homme de théâtre européen a besoin de *voir l'Asie*. Chez lui, c'est l'éblouissement d'un regard et non pas la neutralité d'un savoir qui fait émerger la parole sur le comédien, chinois, japonais ou balinais. Le metteur en scène réagit à la rencontre de la scène orientale, à cette matérialité qui lui découvre un art étranger, *inimaginable* [1].

Ce siècle sera ponctué de quelques rendez-vous décisifs : Sada Yacco (1900), Hanako (1904), la tournée de Ichikawa Sadonji (1928), le théâtre balinais (1931). A l'exception, peut-être de Sada Yacco, nul autre comédien ne réunira autant de regards étonnés que Mei Lanfang et son *Nouveau théâtre des anciennes formes* venu en U.R.S.S. en 1935. Dans des salles où se trouvent - aucunement par hasard - plusieurs générations d'hommes de théâtre - Staniskavski et Meyerhold, Craig et Brecht, Eisenstein et Piscator, Tairov et Tretiakov -, l'Occident a la révélation de la Chine et de son théâtre [2]. Mei Lanfang s'en érige en figure emblématique.

Assister n'est pas synonyme de *voir*, mais la plupart des artistes présents à Moscou ont *vu* parce qu'il y avait chez eux une attente, attente surgie sur fond de crise. Chacun, à sa manière, met alors en cause l'acteur occidental et envisage sa régénération quand il ne réclame pas, comme Craig, son exclusion : « Qu'on l'achève, s'il est condamné, mais qu'on le ranime s'il est viable » [3], réclame sans hésitation Meyerhold. La lecture du modèle oriental portera donc le sceau d'une quête préalablement engagée, mais pas toujours entièrement formulée.

Cela nous oblige à contourner la problématique du vrai et du faux puisque personne n'intervient en sinologue - d'ailleurs à l'époque les textes publiés par des spécialistes de la Chine sont encore profondément marqués par une vision europocentriste - pour déchiffrer plutôt les motifs d'une crise et les solutions qu'on envisage. La mise en procès de la scène occidentale doit déboucher sur sa mise en mouvement. Mei Lanfang est la preuve concrète d'un rêve d'acteur. Les metteurs en scène s'avèrent sensibles à cela, car qu'est-ce que le

théâtre sinon toujours l'incarnation de l'invisible dans le visible des corps ? L'acteur chinois cristallise l'esprit d'une utopie.

Voir Mei Lanfang, c'est voir la Chine et son « vieux théâtre ». Là-bas, l'acteur condense un passé dont le comédien occidental est à jamais dépourvu. Son passé à lui peut, à la rigueur *se lire* - des traités, des récits existent - mais jamais *se voir*. « Si les héritages qui relient la série des générations théâtrales nous étaient parvenus par un pont en dos d'âne (comme ceux de l'ancienne Chine) jetés d'une rive à l'autre comme la courbe d'un arc-en-ciel sans piles centrales pour le soutenir... Vos plus récents précurseurs ont détruit la beauté du pont, brisé la courbe de l'arc-en-ciel. Ils ont rajouté une pile au milieu ; ils ont abaissé ses bases sur le dédale du théâtre des mœurs » [4].

L'allusion ne peut être plus visible : le XIXe siècle et le stanislavskisme ont détérioré la splendeur théâtrale des traditions. Voilà une première raison, violemment polémique, pour fonder la fascination qu'éprouve le metteur en scène face à cette *présence* chargée d'un savoir ancien, qui est le comédien chinois.

Meyerhold et Stanislavski posent, en effet, de manière différente la question du passé. Le maître du Théâtre d'Art fonde son enseignement « somme », pour reprendre une expression de Bernard Dort, sur le passé du « je », sur la préservation du souvenir, du détail oublié et soigneusement retrouvé : la madeleine s'appelle chez lui la « petite bille », égarée dans les tiroirs de la mémoire. Son « proustianisme » exige de l'acteur un soin extrême de son existence écoulée, territoire où il puise les ressources psychiques de son art. Le « système » organise les principes mnémotechniques pour assurer sans difficulté, d'une manière répétitive, l'éveil de la mémoire.

Meyerhold, lui, s'adresse aussi à la mémoire, mais non plus à celle, subjective, du moi de l'acteur ; il en suscite une plus vaste, *celle du théâtre*. *Le comédien ne capitalise plus son propre passé mais celui de la scène*. Stanislavski parle de l'attention que l'acteur doit porter à ses souvenirs, Meyerhold de celle qu'il doit prêter à une tradition autrement en danger de disparaître. « On a tort de croire », dit Meyerhold, « que les traditions se maintiennent toutes seules. Elles ont besoin de soins vigilants tout comme les bulbes de fleurs » [5] - et cela est écrit dans un projet dont l'utopisme n'est guère dissimulé : « *La reconstruction du théâtre* ». Un programme de ce genre s'ouvrirait parfaitement au recours à l'Orient, espace idéal de la capitalisation des ressources originaires.

Eisenstein, lui aussi, voit l'Orient comme espace de la mémoire intacte du théâtre, des arts, à la limite, de l'homme même. Là-bas, dit-il, l'histoire suppose une progressive incorporation du présent dans le passé sévèrement préservé, car « les stades les plus anciens du développement social ne sont pas remplacés par des stades plus récents, mais sont maintenus par une tradition qui s'enrichit de l'expérience des stades suivants » [6]. Cela a pour conséquence, en ce qui concerne l'art, de faire ériger la perfection ancienne en critère de vérification et, en même temps, de conserver ce qui, selon Eisenstein, est le régime de toute pratique culturelle : *la connaissance par les sens*.

L'Orient ne regarde pas amoureuxment vers les œuvres en tant que telles, car il voit déposé en elles un modèle de perception du réel. « Le traditionalisme de la culture chinoise a amené jusqu'à nous comme retenues dans une sculpture magnifique les œuvres d'art dues à un système de représentation et de pensée, l'étape de la connaissance par les sens par laquelle passent toutes les cultures à un moment précis de leur histoire » [7]. Par la capitalisation du

passé, l'Orient offre au présent la chance de retrouver l'approche aurorale du monde. Il apparaît à l'homme de théâtre grâce à Mei Lanfang comme un rêve éveillé, pour reprendre la formule d'Ernst Bloch. « Le rêve éveillé n'a besoin d'être ni exhumé ni interprété, mais simplement rectifié et, dans la mesure où il peut l'être, *concrétisé* » [8]. Il s'agit donc d'un rêve qui vise la pratique et sa modification. Mei Lanfang doit aider à transformer le théâtre occidental.

La clarté du désir réclame aussi celle de la reconnaissance des adversaires, dont le rejet est posé comme condition indispensable de l'accomplissement du désir. L'état de veille refuse les oppositions voilées, et la constitution d'un programme pour l'avenir implique tout d'abord la prise en compte de tout ce dont il vise la transgression. « On aspire à la réforme du théâtre... Deux systèmes s'opposent : *revivre* sur scène, ou jouer ce *revivre*... Dans le théâtre dont je rêve on jouera sans jouer en étalant sa technique (et sans rien sentir intérieurement) » [9]. Le jeu, dès lors, « se situe sur le plan de la forme » [10].

Meyerhold envisage d'emblée sa pratique comme distance prise par rapport au stanislavskisme, dont il conteste aussi bien le régime de travail que l'aboutissement : l'atténuation de la théâtralité ! C'est au nom de la tradition des anciennes formes théâtrales qu'il amorce sa critique. Se rattachant au passé, l'Orient, dont il a pu voir les spectacles, nourrit cette polémique essentielle pour la définition de son programme.

Le trajet de Brecht sera similaire, car là aussi le regard vers la Chine entraîne une prise de position à l'égard du Stanislavskisme. Dans toute tentative utopique, la première impulsion donnée au voyage, à la quête du lointain, c'est la contestation du devenu.

L'événement chinois

1935 est une année charnière. En Allemagne, le nazisme s'installe, mais sa machine de guerre n'est pas encore mise en marche à toute vapeur. En U.R.S.S., la politique culturelle de Staline et Jdanov a désigné « le réalisme socialiste » comme voie à suivre, mais les purges dévastatrices ne débiteront que l'année suivante. Bizarrement, cette année 35 semble être encore une année de transition - la dernière -, car si la maladie s'est déclarée, elle ne frappera qu'en 36. La guerre d'Espagne, les procès de Moscou... En 1935, les maîtres du théâtre russe règnent toujours, bien que des signes annonciateurs ne cessent de les menacer. Meyerhold, Eisenstein, Tairov, Tretiakov continuent à produire, mais de plus en plus rarement. Leurs projets sont ralentis, quand ils ne sont pas tout simplement rejetés.

Néanmoins en 1935, pour les hommes de théâtre allemands tels que Brecht ou Piscator, l'U.R.S.S. apparaît encore - pour combien de temps ?- comme un recours contre le mal qui a conquis le pays. En 1935, à Moscou, il y a rapprochement entre un art soviétique issu de la Révolution qui livre ses dernières batailles et un autre, étranger, qui pense y trouver secours. Mei Lanfang sera aussi bien un allié pour ceux qui sentent les dangers - Meyerhold, Eisenstein - que pour celui qui est en train d'élaborer son programme - Bertolt Brecht. L'artiste du temps immobile pénètre sur le champ miné de l'Occident.

La Chine avait depuis longtemps reconnu la gloire de Mei. Un livre publié en 1929 fait même de sa découverte une raison pour se rendre dans l'Empire Céleste [11]. Non seulement les meilleurs spécialistes chinois font de lui le symbole de la pureté d'un Opéra de Pékin dont il est le maître incontestable, mais aussi les hôtes étrangers qui le voient dans la capitale

chinoise s'avouent éblouis par son art. De Rabindranath Tagore à Amelitta Galli-Curci, les éloges ne comptent plus. Mei Lanfang se rend au Japon deux fois, en 1919 et 1924, où des artistes célèbres tels que Mme Murata ou M. Morita reconnaissent la qualité de son jeu.

A la suite de ces tournées, Ichikawa Sadonji, l'acteur de kabuki dont la venue en Europe sera à l'origine d'un des plus brillants textes d'Eisenstein sur l'Orient [12], envisage d'aller en Chine, mais l'échange amorcé lors des visites de Mei sera interrompu par l'éclatement de la guerre. Mei Lanfang précède toujours l'explosion d'un conflit ! Il se rend à Hong-kong en 1924 et en 1930 aux Etats-Unis où sa tournée sera un véritable triomphe [13]. Les maires des grandes villes l'accueillent, les universitaires aussi : il recevra deux titres de docteur *honoris causa*, à Ponomia et en Californie. Les stars font de même. Il sera l'invité de Cecil B. de Mille, de Douglas Fairbanks, de Mary Pickford et de Charlie Chaplin dont il deviendra un ami proche [14]. La presse lui fait des louanges sans égal mais, à notre connaissance, aucun texte théorique d'importance ne surgira de cette première rencontre avec l'Occident.

Cinq ans plus tard, à la tête du *Nouveau théâtre des formes anciennes*, Mei Lanfang joue en U.R.S.S. Tout, du début jusqu'à la fin, fait de cette visite un événement. Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein se comptent parmi les membres du comité d'accueil. A côté d'eux se trouvent Gorki et Alexis Tolstoï. Meyerhold fait une allocution importante. Eisenstein qui le rencontre dès le 12 mars lui propose de le filmer. Et le 29 mars, juste à la fin des représentations, une longue séance de tournage aura lieu, mais sans que le film projeté soit réalisé. Par ailleurs Eisenstein écrit la fameuse étude *A l'enchanteur du jardin des poiriers*, qu'il va reprendre trois fois dans la période 1935-38, et il offre à Mei son article, paru en anglais, *The Principle of Film Form*, avec une dédicace lourde de significations à l'heure du « réalisme socialiste » : « A M. Mei Lanfang, le plus grand maître de la forme, mon article essentiel sur la question » [15].

Meyerhold, après avoir parlé lors de l'arrivée de Mei, va même lui dédier la deuxième version de sa mise en scène du *Malheur d'avoir trop d'esprit* dans laquelle, précise-t-il, on peut trouver des éléments « formels » empruntés à l'art du comédien chinois. Ici aussi, l'allusion polémique est transparente. A l'heure du « grand tournant », Mei Lanfang sera pour quelques-uns le leurre qui les laisse croire qu'ils peuvent résister à l'aide de l'esquive.

Pour Brecht la découverte est radicale. Ce voyage à Moscou va lui révéler un art inconnu et, par ailleurs, va lui permettre de découvrir Chklovski et sa théorie de *l'ostranienij effekt*, de l'étrangéisation. A la suite de cette double rencontre le terme de *Verfremdungseffekt* va apparaître tout d'abord dans un texte rédigé à propos de *Têtes rondes et têtes pointues*. Et ensuite dans la célèbre étude *Effets de la distanciation dans l'art du comédien chinois*, publiée à Londres par la revue *Life and Letters* (hiver 1936). La même étude, revue et augmentée, sera plus tard inscrite dans son œuvre-programme *L'Achat du cuivre*.

Si la théorie brechtienne se consolide à la suite de ce contact avec la Chine, il serait dangereux d'y voir la pulsion unique. On l'a dit, si événement il y a, c'est parce qu'il y a attente. C'est elle qui permet la lecture d'un modèle qui autrement pourrait être renvoyé dans la catégorie du bizarre, de l'étrange, sans que l'on y décèle la moindre portée pour la scène occidentale. Brecht lui-même précise que « c'est en toute indépendance, sans subir le moins du monde l'influence de l'art dramatique asiatique que le nouveau théâtre allemand a développé au cours de ses expériences la technique de la distanciation » [16]. En 1935, à Moscou, a lieu la jonction de ces deux voies qui désormais vont s'appuyer l'une sur l'autre.

Mémoire et liberté du corps

L'acteur occidental délaisse les ressources du corps et limite ses moyens aux expressions, il est vrai multiples, de la physionomie. Il ne dispose, dit Brecht, que « d'un tas de mimiques en vrac, marchandise rassemblée à la va-vite pour être vendue dans une salle obscure à des acheteurs bousculés » [17]. C'est le constat général à l'époque.

Par contre, l'acteur oriental déploie son art à l'intégralité du corps, corps entraîné dès la plus tendre enfance. Meyerhold signale, lui aussi, l'étendue réduite de l'expressivité corporelle en Occident : « L'acteur contemporain qui meurt en scène utilise la convulsion, acte court, ennuyeux et peu expressif, d'un naturalisme très primitif. Mais voici comment mourait en scène un acteur de l'ancien théâtre chinois : touché au cœur, l'acteur projetait son corps en l'air comme un équilibriste, et c'est seulement après cette plaisanterie propre au théâtre qu'il se permettait de s'écrouler comme une masse sur le lieu scénique » [18].

A travers la mise en cause des ressources limitées du comédien occidental on fait, en réalité, le procès de l'esthétique dominante. Là où règne le camouflage, la non-reconnaissance du théâtre en tant que tel, l'acteur n'a pas à acquérir des moyens qui lui seraient inutiles. L'artiste chinois s'épanouit parce que son art se donne d'emblée comme artifice, comme contre-nature. « La théâtralité implique une forme inéluctable » [19], affirme Meyerhold. Désormais, afin de reconnaître l'évidence du théâtre, l'acteur doit devenir acrobate, danseur. Les deux sources récurrentes de l'école russe seront l'Extrême-Orient et la *commedia dell'arte* : on leur emprunte aussi bien des principes que des techniques précises. Il y a rapprochement entre le comédien et le sportif car *l'entraînement* apparaît désormais comme l'unique voie qui permet de renouveler les ressources d'un corps dépourvu de moyens d'expressivité théâtrale.

L'exemple chinois intervient régulièrement, et lors de la tournée de Mei Lanfang on va rappeler qu'il a commencé sa formation dès l'âge de huit ans à un rythme de dix heures par jour [20]. Il fait de l'entraînement vocal, il apprend la danse et l'acrobatie. Tout cela ne sert qu'à l'assouplissement préliminaire du comédien puisque c'est seulement ensuite qu'il accède aux exercices, plus particuliers, des mains, des pieds, de la taille. La spécialisation commence et dès lors l'entraînement diffère selon le rôle pour lequel on se prépare. Un tel cheminement se fait sous la surveillance des maîtres éprouvés dans des écoles savantes où les secrets du théâtre sont soigneusement gardés. *L'entraînement* a pour corollaire *l'école*.

L'acteur qui se soumet aux exercices de l'école doit parvenir, comme l'acrobate, à une « musicalisation » de son corps, apte à s'adapter aux mesures de la durée, au rythme que le metteur en scène réclame. Meyerhold projette même une « signalisation » dans le temps afin que le comédien ne s'égare pas, qu'il évite les risques de l'anarchie [21] ? Le chaos, voilà ce que Meyerhold déteste le plus dans le stanislavskisme. Et pour le conjurer, à l'aide des traditions théâtrales, il se livre, comme Tairov ou Vachtangov d'ailleurs, aux vertus organisatrices de l'entraînement.

Mais, outre la critique du stanislavskisme, une autre dimension se laisse apercevoir. C'est le rêve de maîtrise qui habite le metteur en scène. Abstraitemment, dans un premier temps, il érige la marionnette en matrice utopique du comédien pour faire ensuite de l'acteur oriental soumis à la norme, réfractaire à tout accident, le modèle à suivre. L'acteur oriental n'est pour l'homme de théâtre occidental que le substitut vivant de la marionnette. L'erreur d'analyse vient de la trop rapide assimilation d'un sujet subjectif, en l'occurrence celui du metteur en

scène, et d'un savoir anonyme dont les maîtres ne sont que les transmetteurs. *Le comédien chinois n'est pas la marionnette d'un être, mais d'un passé : il est mu par les commandements d'une tradition.*

Brecht avoue, lui aussi, son attrait pour le contrôle. Tout d'abord en récusant le « sous-conscient » dont Stanislavski faisait le matériau du comédien car celui-ci, dit-il, se détériore par excitation répétée et échoue dans le cliché. Il s'avère inapte, insiste Brecht, à être vraiment maîtrisé. Mei Lanfang lui révèle le champ qui s'ouvre à l'acteur libéré des prodiges de la métamorphose, du glissement dans l'autre. L'acteur chinois ne fait pas de son corps le foyer d'une identité étrangère, il la cite en la donnant à voir à l'aide des signes anciens, correctement transmis et parfaitement maîtrisés.

Le théâtre chinois dispose d'une réserve de signes qui se présentent sans cesse comme transmissibles, et à l'étude desquels tout apprenti doit s'atteler. Les signes l'attendent, comme dans une loge de vieux vêtements dont les premiers propriétaires seraient morts depuis longtemps. Ils sont là intacts, ayant échappé à l'usure, prêts à être encore une fois revêtus sur les planches par le jeune disciple qui les emprunte aujourd'hui. Ces signes sont anciens, mais ils sont « ainsi faits qu'ils peuvent justement être repris sans porter atteinte à la personnalité de celui qui les reprend » [22]. Ainsi le passé, tel que l'Orient l'assume, ne réclame pas l'évacuation intégrale de ce qui, pour l'Occident, demeure essentiel : *la présence de l'individu.*

Les signes qui constituent la tradition ont gardé toute entière leur beauté dont « la perfection est grande » [23]. L'artiste oriental ne se trouve pas en possession de bribes, d'éclats, il dispose, au contraire, d'outils en bon état. Les employer suppose la confrontation tout autant avec la durée qu'avec la norme dont le détournement reste toujours possible. C'est le corps qui l'introduit, corps toujours autre, différent. Pour la danse aussi bien que pour le chant, le « grain » de chaque corps intervient : « la taille de l'exécutant, son rythme » [24], ou « le ton de sa voix, le phrasé » [25]. Tous ces éléments, ensemble, font frémir légèrement le code. Les signes de jadis, amples et sans attaches, se laissent moduler par le corps qui, lui, est singulier. La différence ressurgit donc à l'intérieur de la répétition, grâce à la réalité physique du comédien qui, tout en assumant la tradition, ne sacrifie pas pour autant la vérité de son corps. C'est lui, tout entier, qui irrigue les signes ramenés ainsi à la vie.

La tradition agit comme contrôle, car sans elle, dit Mei Lanfang, l'artiste court le risque de tomber dans les pièges de la production subjective, hors histoire : « il serait capable d'inventer des choses qui viennent de sa tête » [26]. En Chine, il y a donc une méfiance à l'égard d'un jeu fondé sur la seule fétichisation de l'écart individuel, et qui ne serait pas issu de la confrontation avec les signes persistants. [27]

Le maître chinois, tel un grand timonier du théâtre, trace au comédien la voie à suivre : deux tâches lui incombent car, « en dehors du jeu du rôle *en accord* avec le développement de l'histoire, il doit aussi se souvenir que son travail consiste à s'exprimer lui-même à travers les beaux mouvements de danse » [28]. *Accord et traversée* : voilà les opérations propres à l'artiste chinois. Il ne s'agit en aucun moment d'*abandon* ou de *rejet*. L'esthétique orientale accepte le nouveau, mais seulement après l'avoir mis à l'épreuve du *passage*. Il lui faut l'énergie nécessaire pour traverser les arcanes d'un passé fort, car, sans cela, il s'éteint avant même d'être formulé. *Le passé ne censure pas, il vérifie seulement* : « Jouer selon la tradition n'était pas chose aisée, mais il (le comédien) en était capable. Il lui a fallu développer son innovation à partir de l'Ancien » [29].

En Chine, selon Brecht, « les modifications sont beaucoup plus agressives que chez nous. Car s'il est vrai que nous acceptons et même attendons de chaque comédien qu'il fasse de tel personnage connu depuis longtemps un personnage entièrement nouveau, celui-ci est élaboré de manière bien plus fortuite... Avec aplomb, le comédien chinois laisse manifestement tomber sous les yeux de son public des gestes bien déterminés ; les jetant aux orties, il suscite une révolte d'ordre esthétique, car il accomplit un acte révolutionnaire, et cela en jouant toute sa réputation sur cette seule carte » [30].

Si le spectateur chinois ou japonais ne repousse pas l'idée d'une tradition travaillée par le comédien, il ne valide pas pour autant tout changement. Connaisseur de l'Ancien, il l'utilise comme test, sans jamais s'abandonner à un laisser-aller impensable pour un Oriental : il est le gardien non pas de la lettre de la coutume mais de sa qualité. Ainsi le comédien innove sous le contrôle d'un arbitre intransigeant qui risque sans cesse de pénaliser tout fourvoiement fallacieux. Les modifications « ont lieu sous le regard d'un public qui se souvient et compare, elles impliquent donc *un risque* (souligné par nous) pour le comédien qui met sa réputation en jeu s'il ne convainc pas » [31].

Brecht trouve donc là non seulement un comédien nanti de moyens théâtraux, mais aussi un public de spécialistes qui, sans assumer le rôle d'un simple conservateur de la tradition, est plutôt là pour vérifier l'innovation, pour endiguer l'inflation de la subjectivité. Afin de la maîtriser, il ne feint aucun laxisme, au contraire, il entretient la sensation du risque, du danger. Celui-ci, prolongeant l'autorité de l'Ancien, agit comme filtre qui empêche la contagion. L'Orient ne bannit pas les transformations, mais il se refuse à la mystique du changement qui a envahi l'Occident.

Dans une discussion avec le sinologue Treichlinger, Brecht oppose clairement deux types de comédiens : « En Chine, un acteur est considéré bon s'il est comme les autres, en Allemagne s'il est différent » [32]. En Asie, le nouveau n'est donc jamais valorisé pour lui-même, car le comédien ne sera pas glorifié « pour cette innovation, mais pour la valeur qu'on reconnaît à celle-ci » [33]. *Il n'est donc pas condamné à l'anonymat, il est seulement contrôlé dès qu'il réclame le droit à la parole.*

Cette relation entre le comédien chinois qui s'aventure, à ses risques et périls, dans le déplacement de la tradition et le spectateur, arbitre dangereux, passionné Brecht. C'est dans l'Orient qu'il saisit le rapport qui lui semble juste entre « la permanence, critère d'un art (comme d'une science) véritable » [34], et « le facteur naturel de la révolte » [35]. Ce couple doit structurer le travail du comédien pris entre ces deux termes dont la tension est permanente.

Stanislavski, en vieux maître, a saisi lui aussi ce rapport. Pour répondre à une dame qui avait suivi toutes les représentations de Mei Lanfang et qui s'étonnait des légères modifications remarquées d'une soirée à l'autre - en Occident on croit toujours que seule la norme régit le jeu asiatique - Stanislavski dit : « M. Mei Lanfang a appris la liberté des mouvements selon les lois de l'art » [36]. Liberté et contrainte, mémoire et individualité. Mei Lanfang approuva la réponse du grand artiste.

Distance et illusion, une contradiction en mouvement

Toute radicalité au théâtre touche aux deux pôles, la scène et la salle, l'acteur et le spectateur. Il n'y a pas de véritable réévaluation sans cette double visée. Autrement on ne procède qu'à des « accommodages ». Le théâtre, plus qu'un autre art, lorsqu'il se met en cause, s'attaque aussi bien à la production qu'à la réception, dans sa matérialité même. Si on fait du corps tout entier l'outil d'un comédien dont désormais l'artifice et le non-naturel sont le lot, alors la salle n'a plus à être maintenue dans le noir indispensable à la métamorphose intégrale et à l'illusion complète (Wagner l'a imposé seulement à la fin du XIXe siècle). La représentation de Mei Lanfang révélera cette cohérence qui n'échappera ni à Meyerhold, ni à Brecht : son jeu suppose une autre perception, un rapport différent à la scène.

Bien avant la venue de Mei, le metteur en scène russe s'avoue intéressé par la Chine et le Japon où le spectateur reste toujours attentif, non pas tant au déroulement de l'histoire qu'à l'art de raconter. Il cite même un procédé dont d'ailleurs il envisage la reprise dans *Le Professeur Boubous* : le *pré-jeu*. C'est une sorte de pantomime, dit-il, qui « prépare le spectateur à percevoir la situation scénique de telle sorte qu'il reçoit tous les détails de cette situation sous une forme tellement élaborée qu'il n'a pas à gaspiller d'effort pour comprendre le sens de cette scène. C'était le procédé favori des théâtres de l'ancien Japon et de l'ancienne Chine » [37].

Le *pré-jeu* ne serait-il pas la variante visuelle des songs et des écrits brechtiens, eux aussi ayant pour mission de déplacer l'intérêt du déroulement de l'histoire vers les modalités de son accomplissement ? Dans la présentation que fait Meyerhold, on peut remarquer l'importance accordée à l'efficacité du *pré-jeu*. Un autre commentaire de Meyerhold vient la confirmer : « Les Japonais et les Chinois du XVIIe siècle ajoutent un correctif : ce n'est pas le jeu en tant que tel qui nous intéresse, mais le *pré-jeu*, car l'attente suscite chez le spectateur une tension supérieure à celle que provoque chez lui quelque chose déjà reçu ou prédigéré » [38].

Le *pré-jeu* permet donc d'économiser l'énergie du public, il empêche à la fois l'égarement et le gaspillage. Il comporte aussi le projet meyerholdien, par ailleurs propre à tout metteur en scène pour qui la seule différence introduite dans la lecture d'une œuvre justifie son art : « Voici ce à quoi nous aspirons : donner au spectateur... une scène célèbre d'un point de vue nouveau » [39].

Si le *pré-jeu* dégage le spectateur de l'effet de surprise, c'est la musique, insiste Meyerhold, qui aide à maintenir la salle en état de veille. Le rythme règle le corps du comédien en action et les sons agissent sur la salle. « Les metteurs en scène du Japon et de l'ancienne Chine avaient compris que le spectateur s'assoupissait quelque peu, qu'il fallait le secouer un tantinet pour qu'il ne soit pas trop tranquille dans son fauteuil » [40]. La musique n'accompagne pas, elle intervient à part entière dans la production théâtrale afin de réaliser le but « des anciens théâtres japonais et chinois : maintenir la salle en état de tension » [41].

Mais cette attention acquise ne reste pas sans retombées, car ainsi le théâtre renouvelle les perceptions, ravive des sensations parfois trop émoussées. Eveiller, c'est aussi rendre le public sensible aux plaisirs ludiques du théâtre en dehors de tout effet abusif d'identification. L'acteur qui ne se perd pas dans un personnage produit l'étonnement éprouvé devant l'acrobate auquel on s'identifie en tant qu'être en danger, en tant qu'être entraîné. Il nous apparaît, par intermittence, comme le double de notre corps rêvé.

Brecht face à Mei Lanfang examine alternativement le jeu et le regard, la scène et la salle dans leur détermination réciproque. L'acte théâtral chinois lui apparaît comme un circuit où

chacun des termes sert, à son tour, de pulsion pour l'autre. Il y a toute une série de passations de pouvoir rendues lisibles par la mise en évidence, successivement, des différents signes propres soit au comédien, soit au personnage. « Soit à montrer une jeune fille en train de préparer le thé. Le comédien montre d'abord qu'on prépare le thé - (a). Puis, comment il est de rigueur de le préparer. Ce sont là des gestes précis, qui se répètent immuablement et dont la perfection est grande. Ensuite il montre cette jeune fille - (b) - combien elle est vive, par exemple, ou patiente, ou amoureuse. Et il montre en même temps - (c) - comment le comédien exprime la vivacité, la patience ou l'amour avec des gestes qui se répètent » [42].

Nous avons donc trois opérations - a, b, c - dont deux simultanées. Dans un premier temps, la relation avec le quotidien se maintient grâce à des signes durables qui donnent à l'action une dimension historique. Ensuite, il y a coexistence entre les signes, ceux du personnage et ceux du comédien. Le rapport permet tout à la fois la reconnaissance du réel - les signes du personnage - et celle du travail théâtral - les signes du comédien.

Pour cela, il faut, Brecht le découvre, la nécessaire collaboration de la distance avec un « minimum d'illusion » [43]. Le « minimum d'illusion » ne prend pas le sens d'une concession mais répond à une nécessité profonde : le théâtre chinois, comme le théâtre épique plus tard, permet au moyen de la distance une lecture qui s'appuie sur des résurgences d'un réel reconnaissable. Sa présence, même minimale, assure la confluence avec la salle qui, grâce à cet éclat d'illusion, ne se sent pas égarée. Le minimum d'illusion ou, autrement dit, le minimum de contact de sécurité.

Brecht parle d'un « minimum d'illusion » assurée par une « métamorphose partielle ». L'acteur chinois ne reste pas à jamais loin de son personnage, il s'en approche, il se confond même avec lui pour s'en éloigner ensuite. Il n'y a pas de fixité, mais perpétuelle modification des rapports, tout comme entre le marionnettiste et la marionnette. Sans que le contrôle soit menacé, dit Brecht, la « métamorphose partielle » assure le va-et-vient entre la distance et le rapprochement : la perte dans l'autre n'est que passagère, temporaire, nullement continue.

Mais, on se doit de le rappeler, il ne s'agit pas d'une parité entre les deux termes qui animent le jeu car, pour reprendre la théorie de Mao sur la contradiction, nous dire que c'est *le montré* qui constitue l'aspect principal tandis que l'identification, *le vécu*, ne serait que l'aspect secondaire. Il y a donc « développement inégal » et c'est cela qui fait que Brecht découvre comme fondement du jeu de Mei le principe de la *contradiction en mouvement*.

En Chine, dit Brecht avec une intention nettement polémique, le spectateur s'institue en objet à voir. La lumière ne peut y faire défaut. Là il n'y a pas cette bipartition occidentale scène éclairée/salle obscure, où se glisse un jugement ontologique : le noir comme abri du voyeur, comme espace de la faute. L'acteur *joue* et il assume l'artificialité de son acte qui grâce à l'éclairage s'affiche comme tel - acte visible, théâtral, non naturel - mais en même temps cela permet à l'acteur de vérifier lui-même les réactions que son jeu produit sur les physionomies du public. Il se sait sous surveillance, et la présence immédiatement perceptible de la salle aiguise son art.

Pendant la représentation, le comédien « se tourne de temps à autre vers le spectateur comme pour lui dire : N'est-ce pas exactement ainsi ? *Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui* (souligné par Brecht) » [44].

Là où l'on ne s'ignore pas mutuellement, l'autre intervient sans répit. La représentation reste en permanence contrôlée, aussi bien par l'acteur que par le spectateur. Cela demande, implicitement, de la préparation à tous les niveaux : là où il y a technique et tradition de jeu, il doit y avoir aussi « art » du spectateur, un art qui doit d'abord s'apprendre, se perfectionner, puis s'exercer constamment au théâtre [45].

L'apprentissage concerne aussi bien l'art du regard que celui du jeu. Un savoir en réclame un autre et, par le mécanisme de cet enchaînement, le spectacle chinois exclut le confort indolent de l'ignorance, car « pas plus que *le comédien chinois...* ne peut *leurrer* son public, le *spectateur* ne peut, sans rien savoir, sans l'aptitude à comparer ni la connaissance des règles, tirer de cet art sa pleine jouissance » [46].

La compréhension de ce théâtre ne peut s'établir « d'emblée sur la seule base du contact affectif » [47], ni à la suite d'informations purement livresques en dehors de la pratique théâtrale. L'enseignement se fait de bouche à oreille par le biais d'une expérience du spectateur, le savoir vient donc non pas d'un acquis extérieur au théâtre, mais du perfectionnement, à travers le temps, de l'art du regard. C'est la présence au spectacle et le contact avec les autres qui assurent la formation du spectateur, issue de la réalité même du théâtre. Le public, tout comme les interprètes, accumule un savoir, seule voie d'accès vers le plaisir, qui suppose à la fois *lecture* et *comparaison*. Pour cela il doit se « souvenir » en devenant comme l'acteur un être qui n'oublie pas. Les deux pôles se répondent l'un l'autre.

Le public chinois adopte une attitude plus détendue qu'en Occident, car entre lui et la scène s'installent des rapports analogues à ceux d'une manifestation sportive. Le théâtre se présente comme le territoire d'une performance dont le succès ne suppose pas l'anéantissement de ceux qui la regardent, mais leur arbitrage : « Durant une scène de mort, un geste de l'artiste Mei Lanfang arrache une exclamation de stupeur à un spectateur assis à côté de moi, écrit Brecht. Quelques spectateurs installés devant nous lancèrent, en se retournant, un chut ! indigné. Ils se comportaient comme s'ils assistaient à la mort réelle d'une malheureuse jeune fille bien réelle. Leur réaction aurait peut-être été juste devant une représentation européenne, *elle était d'un ridicule incroyable devant une représentation chinoise*. L'effet de distanciation n'avait pas opéré sur eux » [48]. C'est lui qui permet l'acclamation d'une performance.

La salle du théâtre chinois renvoie tout à la fois au stade et au club de jazz, espaces où la corporalité du spectateur, bien qu'autre que celle de l'acteur, n'est pas niée mais acceptée. Meyerhold, dans le même sens, écrit : « Le spectateur chinois arrive au théâtre le matin et le quitte tard dans la nuit. Il vient au théâtre avec de quoi manger. On lui donne une serviette pour qu'il puisse éponger sa sueur » [49]. Ce public de connaisseurs se refuse donc à sacrifier ses plaisirs, le thé, le tabac, les blagues, et il apprécie le jeu tout en défendant la liberté de son corps.

En dépit de cette liberté du corps, le théâtre chinois « ne censure pas... tous les mouvements d'identification du public » [50]. Outre l'identification au comédien comme corps entraîné, le « minimum d'illusion » peut provoquer, fugitivement, l'identification même à un caractère. Ici, Brecht introduit une des plus fines distinctions. Le comédien chinois, dit-il, présente un personnage, en lambeaux, non homogène. Le spectateur prend acte de son existence par le biais de ces éclats qui suscitent des moments d'identification, mais sur la scène « il n'est pas le spectateur lui-même, c'est son voisin » [51].

Le spectateur s'identifie donc par l'intermédiaire d'un tiers avec lequel il se trouve en rapport d'étroite cohabitation car *le voisin* c'est l'autre, le plus proche, celui qui sans être le spectateur n'est pas encore l'étranger. Il est la lisière entre le comédien et la salle : grâce à lui

l'identification à un caractère se produit, mais de manière fragmentaire. Dans ce jeu à deux, comédien-spectateur, auquel l'Occident nous a habitués, la Chine introduit un troisième terme qui brise des liens trop serrés, qui brouille les règles, qui laisse entrevoir un rapport multiple mouvant, un rapport à quatre : *personnage-acteur-spectateur-voisin*.

Les enjeux du réalisme

Dans les années trente, le débat du réalisme agite les milieux littéraires. Si la décennie précédente est celle des avant-gardes, celle-ci est celle du réalisme en question. La polémique Lukacs-Brecht cristallise les principales oppositions du réalisme en jeu. À ce face-à-face où l'adversaire n'emploie que des arguments théoriques va répondre en écho un autre affrontement plus tragique. Jdanov, avec l'appui moral de Gorki, lance la théorie dite du « réalisme socialiste », concept qui restera à jamais flou, presque comme une case vide à la merci du pouvoir et des impératifs qu'il entend imposer à l'art selon les besoins des différents moments historiques. Cette fois-ci il n'y aura pas de polémique ouverte, mais, parfois, des esquives, des dérobades, bref, tous ces mouvements stratégiques auxquels l'artiste fait appel pour résister à un combat où les forces ont cessé d'être égales.

Face à l'avancée de la dictature d'une esthétique, il tente d'adopter le régime d'une défense en souplesse. Désormais toute opposition devra choisir entre la taupe et le renard. Mais ce que l'écrivain ou le musicien peuvent emprunter comme tactique - avoir une œuvre secrète - ne convient pas à l'homme de théâtre ou de cinéma - leur œuvre est visible, et, dans un pays socialiste, elle ne se réalise qu'avec l'aide de l'État.

La survie, pour eux, ne peut venir que de la ruse. Mei Lanfang sera l'occasion à peine camouflée que des artistes comme Meyerhold ou Eisenstein saisissent pour laisser percevoir leurs réticences à l'égard du nouveau programme culturel. Dans leurs textes, au-delà des analyses, on devine les arguments de la défense qui refuse de plaider coupable, tout comme on entend le grondement sourd de l'orage qu'ils sentent venir. Si, chez Brecht, Mei Lanfang provoque l'énonciation de ce qui jusqu'alors restait non clairement formulé, chez Meyerhold ou Eisenstein il sert de rempart, ô combien fragile, dressé dans un ultime sursaut d'espoir face à la terreur qui monte. De l'émergence d'une parole à la protection d'une autre, en danger.

Brecht, engagé dans le débat sur le réalisme, remarque d'emblée que sur la scène chinoise il n'y a pas de disparition du réel comme on aurait pu le croire. Elle ne le gomme jamais, mais seulement elle ne fait plus de son reflet sa raison d'être. Le langage du théâtre s'élabore à partir du réel dont il garde les traces. Si le signe du comédien chinois, pareil au hiéroglyphe, se rattache toujours au concret, l'ordre de l'art règne sur la représentation du réel. Sur la scène, écrit Brecht, « un sanglot non élaboré serait aussi ressenti comme non naturel dans une représentation chinoise classique, même devant un public habitué au naturalisme » [52].

Dans les articles consacrés à Mei Lanfang dans *La Pravda*, le poète et dramaturge Tretiakov insiste sur la présence du réalisme dans la splendeur de son vieux style. « C'est dans la réalité figurée à l'intérieur des limites étroites imposées par les traditions que réside le charme énorme de Mei Lanfang » [53]. Il appuie là-dessus en soulignant que « le réalisme du jeu déchire le tissu de la convention » [54]. Tretiakov, à la différence de Brecht, adopte la vieille conception selon laquelle les signes du théâtre chinois sont vidés de toute réalité dont on reconnaît la présence uniquement grâce au jeu de Mei.

Quant à l'artiste chinois lui-même, il se rapproche plutôt du point de vue brechtien lorsqu'il écrit : « Les beaux mouvements de danse créés par les artistes du passé sont tous fondés sur des gestes de la vie réelle, soumis à un travail de synthèse et de grossissement pour devenir art » [55]. Ainsi donc le signe chinois ne se résume jamais à une symbolique purement arbitraire, car là, note la sinologue Sophie Delza, développant les propos du maître chinois, « la réalité est grossie, et non oblitérée » [56].

Quelles sont donc les opérations propres à ce mode de théâtre ? Il s'agit tout d'abord d'une déformation du réel (Chklovski la considérait nécessaire pour le renouvellement des perceptions) et ensuite d'une sélection car, souligne Brecht, parmi la foule des possibilités « on a retenu certains signes particuliers après mûre réflexion » [57]. Le signe employé par Mei Lanfang renvoie au réel sous une forme modifiée et à un tri qui accentue son caractère réfléchi.

Mei Lanfang et l'Opéra de Pékin font du théâtre une manifestation de la beauté. Par son excès envoûtant enfreint-elle les données du réel ? Peut-on encore parler de rapport au réel là où la soie couvre, sans solution de continuité, tous les corps, fussent-ils ceux des mendiants, des ivrognes ou des fous ? En se refusant, par cette beauté même, à la confusion avec le réel la scène apparaît comme une loupe qui agrandit la vision habituelle sans écarter complètement le concret. « Pour suggérer la pauvreté, remarque Brecht, on coud çà et là sur des habits de soie des pièces de couleur différente, mais coupées aussi dans la soie » [58].

Plus tard, à Hollywood, Brecht va méditer sur le fonctionnement de la beauté comme distance chez les Chinois. Le 4 novembre 1942 il écrit en regardant un décor bien soigné : « Bref, un monde *idéal*. On pourrait être tenté un instant de penser à l'esthétique du théâtre chinois, où la pauvre fille de pêcheur touche des hardes cousues de soie. Mais on ne cherche évidemment pas à faire croire qu'il s'agit du naturalisme. À Hollywood ce n'est qu'enjolivement de la pire sorte » [59]. En Chine, la beauté n'égare pas et, loin de toute assimilation avec le réel, elle ne cesse pas de se faire reconnaître comme théâtrale.

Meyerhold à partir de Mei Lanfang va vouloir indiquer, dit-il, la juste manière d'analyser le spectacle chinois. La ruse est subtile : il s'agirait simplement de corriger une erreur de lecture. Pourtant il n'en dissimule pas la portée : « J'estime, affirme Meyerhold, que ce serait une faute épouvantable, et que nous devons dénoncer, que d'admettre l'exactitude de la formule selon laquelle... l'art chinois appartiendrait au formalisme » [60].

Néanmoins il ne s'agit pas ici de restaurer une vérité sur l'art chinois au nom d'une authenticité à sauvegarder, mais beaucoup plus de se servir de lui comme détour pour parler de son propre statut. Meyerhold s'insurge, en fait, contre la tendance, commune à l'époque, qui consistait à coller la dangereuse étiquette de « formaliste » à toutes les pratiques culturelles revendiquant le droit d'utiliser des langages propres, spécifiques.

Le metteur en scène russe, pour légitimer ce droit, fait appel à ce qui se donnait alors comme instance suprême, insaisissable et inquisitoriale : le peuple, dont il invoque la capacité de déchiffrer l'art et ses pratiques. Et cela, en passant par l'exemple des Chinois qui, eux, saisissent à travers un langage spécifique la présence du concret. Il n'y a pas incompatibilité et la lecture du réel est possible. La spécificité du discours ne suppose pas pour autant l'ésotérisme de l'art. Tout est une question de coutume, de tradition, car ce que nous percevons comme une « stylisation », ces peuples le perçoivent comme « une convention

nécessaire, comme la langue à travers laquelle ils comprenaient l'expression d'un contenu » [61].

Meyerhold reconnaît d'abord l'existence d'un langage dont l'accessibilité vient du fait qu'il a une histoire, qu'on lui a laissé du temps pour être décodé. Le langage n'a rien d'énigmatique là où il a eu la chance de se constituer en tradition. Meyerhold souligne que le spectateur chinois pénètre le contenu des pièces que joue Mei Lanfang (qu') il comprend les personnages féminins que crée l'acteur, parce que l'acteur use d'un langage habituel à ce pays, à cette nation. Le spectateur chinois a l'habitude de ce langage » [62].

Cette incessante référence au public oriental, devenu connaisseur par une lente éducation, a un sens camouflé qu'il faut dévoiler : ce qui, aujourd'hui, semble incompréhensible, ne doit pas être pour autant rejeté au nom d'un public non préparé ; il faut laisser à un langage du temps pour être déchiffré, car c'est seulement peu à peu qu'il prend l'aspect d'une « convention nécessaire ». Il n'est pas, dit Meyerhold, pure et simple manifestation de la superstructure bourgeoise, mais outil indispensable pour qu'un certain message soit « transmis sous cette forme-là » [63].

En réalité, Meyerhold pose, à ce niveau-là, deux exigences : le rejet de toute précipitation excommunicatrice et l'examen du langage comme condition impérative pour la transmission d'un certain contenu. La forme - proposition radicale à l'époque - n'est pas une addition superflue, et, dit-il, c'est la raison pour laquelle, « nous ne pouvons en aucun cas appeler cet art formaliste » [64]

Meyerhold rend même plus évidente la mise en question des exemples que le pouvoir invoque, lorsqu'il cite Hokusai, pour se défendre du devoir de se ranger sous l'autorité de Répine [65] : il en appelle au langage contre les menaces du « reflet ». Il s'agit pour lui de refuser le retour au naturalisme érigé en modèle par le pouvoir afin de s'appuyer sur « le passé traditionnel qui nous est parvenu jusqu'à aujourd'hui dans les modèles les plus élevés de l'art chinois » [66]. Pour défendre sa manière subtile de traiter le réel Meyerhold entend faire appel au prestige dont jouit l'art chinois. Une stratégie de plus...

Eisenstein, lui, fait appel à Mei Lanfang d'une manière plus radicale encore. Sa stratégie ressemble à celle de Meyerhold, avec la différence qu'ici elle est presque dévoilée ; à travers l'Orient, on questionne directement l'esthétique officielle mise en place par le pouvoir. L'article d'Eisenstein ne restera pas sans effets, et Meyerhold, rappelant l'enthousiasme d'Eisenstein, note que cela « lui a valu des attaques » [67].

La démonstration d'Eisenstein, plus systématique, est la même que celle de Meyerhold (la jonction n'est pas sans signification) : entre un langage conventionnel et le réalisme, il n'y a pas incompatibilité. Les signes théâtraux chinois, dit Eisenstein, portent encore les traces du réel, l'iconicité n'est pas absolument écartée. Pour signifier une charrette, par exemple, le Chinois utilise un drapeau sur lequel sont peintes deux roues ; pour l'acte de passer par une porte, l'acteur lève la jambe comme s'il s'agissait d'un seuil [68]...

Les exemples abondent et le traitement du réel diffère chaque fois. Seule est bannie pour toujours sa représentation mimétique, rejetée hors du langage théâtral conventionnel. « Réaliste dans son sens particulier, capable d'évoquer non seulement les épisodes connus de tous, tirés de l'histoire et de la légende, mais aussi les problèmes sociaux et quotidiens, le théâtre chinois, depuis la forme des éléments les plus fins des personnages jusqu'au dernier

détail scénique, est conventionnel... Le réalisme pur est banni du spectacle et de la mise en scène » [69]. Ce théâtre soumet le réel à un travail de translation, car pour l'artiste chinois seule une telle opération peut rendre à la scène ses pouvoirs sur le concret.

Et, pour preuve à l'appui, Eisenstein cite Mei Lanfang et son effort de synthèse entre les « vieilles formes » et la nouveauté des fables. Les termes ne s'excluent pas. « Il sait, dit Eisenstein, en recréant les formes parfaites de l'ancienne tradition les conjuguer avec un contenu renouvelé. Il tente d'élargir la thématique et de plus, de l'élargir dans la direction des problèmes sociaux... Ces drames représentés dans le style traditionnel ancien nous décrivent les problèmes modernes par leur thématique... » [70].

Cette dichotomie tellement marquée - forme/contenu -, Eisenstein la met en avant pour pouvoir défendre le droit à la spécificité du langage, sans que cela soit immédiatement considéré comme du formalisme. Mei Lanfang, en effet, « exclut entièrement la représentation naturaliste » [71], et cela ne l'empêche pas d'avoir accès au réel. A travers l'insistance du discours d'Eisenstein, on perçoit la cible visée : la politique officielle dont le but est de réduire l'art à un reflet, à l'exclusion de tout travail spécifique [72].

Dans le spectacle de Mei Lanfang, Eisenstein reconnaît non seulement l'usage de conventions théâtrales durables, mais aussi celui de signes dont la signification, à l'instar des hiéroglyphes, est le plus souvent plurielle. Dans la plupart des cas l'objet, ou le geste, dispose d'une multitude de connotations, et leur lecture devient possible grâce au système de relations qui s'instaure au niveau de l'œuvre.

C'est donc dans la pratique du langage, dans le processus même de l'écriture, que l'objet, ou le geste, acquiert une signification, toujours renouvelable. L'exemple le plus souvent cité est celui du balai en poils de cheval, d'abord objet divin, puis tout à fait quotidien avant de changer encore de statut. Eisenstein insiste sur cette ouverture de l'objet et du geste théâtral à une pluralité de sens que le spectacle met successivement en avant. Le metteur en scène russe voit cette particularité - *la labilité des significations* - comme un trait qui « n'est pas particulièrement théâtral "mais qui" est propre aux couches les plus profondes de la pensée chinoise... à tout moyen d'expression chinois » [73]. Eisenstein, tout comme Meyerhold, commence par mettre en avant les propriétés du théâtre chinois qui le rattachent à la théorie officiellement acceptée des liens de l'art et du peuple, pour être à même ensuite de poser l'autre question, plus inconfortable, celle du langage et du réalisme.

Le jeu de Mei Lanfang, affirme Eisenstein, s'organise autour de *l'image*, or « le problème du caractère imagé est une des questions principales de notre esthétique » [74]. En U.R.S.S. en effet, à l'époque où le réalisme socialiste s'impose, l'image devient suspecte, et elle ne trouve plus sa place dans les programmes culturels du pouvoir. Eisenstein, en s'appuyant sur le brillant comédien chinois, réclame le droit de préserver « le noyau principal d'une œuvre d'art : sa capacité de devenir image » [75], car sans cela, dit-il en citant les productions soviétiques de l'époque, « l'œuvre d'art n'est pas complète » [76]. Il développe son offensive pour la reconnaissance de l'image en faisant dépendre le « caractère artistique de la forme » du « caractère imagé de la mise en forme » [77]. Comme plus tard il constate l'absence de l'image dans l'art soviétique, il lui conteste par là même, si on suit son raisonnement, toute portée créatrice. Le propos, en dépit des subtils détours, était explosif à l'époque.

Le vieil art oriental a placé l'image au centre, et c'est grâce à elle que les œuvres, tout en restant nationales, peuvent acquérir une audience universelle. Si Eisenstein se réfère à cette

dimension de l'art chinois, c'est que le rêve de l'artiste politique était encore celui de l'ouverture, du dépassement du simple contexte national par la production d'œuvres à vaste résonance [78]. À l'heure où l'U.R.S.S. fermait ses frontières, Eisenstein, lui, voulait les faire éclater par la force de l'image et d'un art non réduit au figuratif, libéré du carcan d'un sens équivoque et dirigiste.

Lorsqu'il compare l'art chinois et l'art soviétique, Eisenstein voit un trait d'union dans leur caractère *extrême*, dans « l'hypertrophie de l'élément imagé » chez l'un, et de « l'élément figuratif » chez l'autre [79]. Chaque fois, lorsque l'excroissance d'un des termes finit par produire un déséquilibre, l'autre terme s'efface jusqu'à la disparition quasi totale.

Le jugement n'est pas faux, mais il est certain qu'Eisenstein développe une telle comparaison pour pouvoir diagnostiquer, à l'abri de « l'excès » asiatique, l'échec de ce qui devrait être l'art socialiste, voué par le pouvoir stalinien à suivre la voie étroite d'un réalisme remontant au XIXe siècle. La solution, Eisenstein l'envisage par l'union des formes, orientale et soviétique, dont surgira le réalisme parfait. Elles tempéreront réciproquement leur côté excessif, acquérant ainsi les qualités de toute vraie synthèse hégélienne. Le projet me semble trop apaisant pour qu'il ne soit pas une ruse de parcours car chez Eisenstein les catégories principales de pensée sont le saut, le bond.

A travers leurs paroles sur l'art de l'acteur chinois, Meyerhold et Eisenstein témoignent de l'inquiétude qui les hante. Le jdanovisme n'est pas entièrement mis en place, mais son ombre menaçante est déjà là : les programmes des années vingt n'ont plus cours, ils appartiennent à un temps révolu. Seuls quelques nostalgiques persistent à s'en réclamer avec un entêtement qui se révélera rapidement tragique.

Les articles que Tretiakov écrit sur Mei Lanfang en 1935 reprennent les mêmes arguments que ceux écrits en 1920 sur l'opéra de Pékin. Prisonnier de son credo d'extrême-gauche, Tretiakov ne voit pas l'utopie se détériorer, la révolution échouer. Le vieux programme - au nouveau social doit correspondre un nouveau esthétique - est en voie de disparition. Aveugle, Tretiakov continue sa mise en garde contre la beauté envenimée de l'Opéra de Pékin, car ce théâtre reste, dit-il, imprégné des valeurs pédagogiques nuisibles à une société révolutionnaire. Même pour « les masses chinoises, le théâtre est l'un des moyens les plus puissants de la narcose esthétique » [80], écrit Tretiakov en 1924.

Plus tard il va citer un étudiant qui, presque en précurseur de la révolution culturelle, prévient avec sévérité contre l'envoûtement suspect que cet art peut encore provoquer, et le poète soviétique envie cette intransigeance. « Il était plus « front gauche » que moi » [81]. Marqué par ce souvenir qui remontait à 1927, Tretiakov, en 1935, signale une fois encore les dangers que représente l'art aux mouvements parfaits et aux sons ensorcelants de l'Opéra de Pékin [82]. Un an après il était fusillé, et Brecht lui dédiait un beau poème. En 1935 les menaces venaient d'ailleurs que du vieux théâtre chinois !

Trois ans après, Meyerhold emprunte le chemin du Goulag tandis qu'Eisenstein échappe de justesse à la vague de terreur qui s'abat sur les intellectuels soviétiques. Seul, près de la mort, Stanislavski, vieux maître incontesté, va continuer à parler aux comédiens, pendant les répétitions de sa dernière mise en scène, de la noblesse de jeu de Mei Lanfang [83]. Ensuite la guerre commence et la nuit tombe sur le monde. Brecht écrit alors un poème où, discrètement, vibre le souvenir de Mei et peut-être de cette année 1935, déjà loin, l'année d'avant les désastres :

Cette année-ci

Le canon des vaisseaux qui manoeuvrent fait un fond sonore

A ces fleurs blanches comme le poing, délicates

Comme un comédien chinois. [84]

Georges BANU

" Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale ", in " L'Orient occidental ", dossier coordonné par Josette Féral, *Cahiers de théâtre JEU*, n°49, Montréal, 1988, pp. 92-111.

[1] Meyerhold dit en 1931 : « Je connaissais le théâtre kabuki de façon théorique... mais quand enfin j'ai assisté à un des spectacles il m'a semblé que je n'avais rien lu, que je ne connaissais rien de lui ». « La lutte finale. Extraits d'un entretien avec les participants au spectacle », *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, 1980, vol. III, p. 99. Trad. Béatrice Picon-Vallin. D'autres témoignages de Craig à Claudel et Artaud confirment cette importance, pour l'homme de théâtre, du concret oriental.

[2] Avant 1935, le lecteur européen pouvait consulter des ouvrages sur le théâtre chinois dus à des non-spécialistes du théâtre. En réalité, c'est en 1935 que les metteurs en scène découvrent l'Opéra de Pékin. De toute manière, c'est le contact qui restera le plus retentissant.

[3] Vsevolod Meyerhold, « L'art du metteur en scène. Extrait d'un exposé, 14-XI 1927 », *Ecrits sur le théâtre*, vol. II, Lausanne, L'Age d'homme, 1975, p. 217.

[4] Vsevolod Meyerhold, « L'orage », in *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p. 255.

[5] Vsevolod Meyerhold, « La reconstruction du théâtre », *Le Théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963, trad. Nina Gourfinkel, p. 22.

[6] S.M. Eisenstein, « Au sorcier du jardin aux poiriers », *Œuvres choisies*, vol. V, Moscou, Ed. Iskousstvo, 1969. Toutes les références à cet article seront empruntées à l'édition russe. Ce texte a été publié dans la version française signée par Claude Ibrahimoff précédée par une note introductive de Jacques Aumont, *Travail Théâtral*, n°32-33, 1979.

[7] *Ibidem*, p. 322.

[8] Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, I, Paris, Gallimard, 1976, p. 125.

[9] Vsevolod Meyerhold, « Le portrait de Dorian Gray » (1918), *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 217.

[10] *Ibidem*.

[11] Ouvrage collectif, *Mei Lanfang, Foremost Actor of China*, Shanghai, The Commercial Press Ltd., 1929.

[12] S.M. Eisenstein, « Un point de jonction imprévu », *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Chr. Bourgeois, 1976.

[13] Mei Shaowu, « Mei Lanfang as seen by his foreign audiences and critics », *Peking Opera and Mei Lanfang*, Beijing (Pékin), New World Press, 1981, p. 46-65.

[14] C'est Chaplin qui va parler le premier de Mei à Eisenstein. C'est dans son texte *Chaplin et le chaplinisme* que Meyerhold va faire référence à l'art de l'acteur chinois.

[15] Mei Shaowu, *op. cit.*, p. 63.

[16] Bertolt Brecht, « Effets de la distanciation dans l'art du comédien chinois », *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche, 1972, p. 597.

[17] *Ibidem*, p. 594.

[18] Vsevolod Meyerhold, « La renaissance du cirque », *Ecrits sur le théâtre*, vol. I. Paris, L'Arche, 1972, p. 597.

[19] Vsevolod Meyerhold, « Techniques et mouvements scéniques », *Le Théâtre théâtral*, *op. cit.*, p. 21.

[20] Cf. Mei Lanfang, « My life on the stage », in *Eastern Horizon*, vol. 1/15, 1951.

[21] Le 8 septembre 1935, très peu de temps après la tournée du comédien chinois, Meyerhold reconnaît son influence, aussi bien au chapitre du langage utilisé qu'à celui des différentes techniques employées. A propos du *Malheur d'avoir trop d'esprit*, il écrit en effet : « Cette deuxième version est marquée du sceau de l'acteur chinois Mei Lanfang (sur le plan sociométrique), à qui je dédie le spectacle (ainsi qu'à Lev Oborine). A l'élément musical s'ajoute encore dans ce spectacle une série de particularités tirées du *folklore* théâtral de la troupe chinoise à la tête de laquelle se trouve l'inoubliable Mei Lanfang.

[22] Bertolt Brecht, « A propos du théâtre chinois », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 410.

[23] *Idem*.

[24] *Idem*.

[25] *Idem*.

[26] Mei Lanfang, *op. cit.*, p. 29.

[27] E.M. Tscherner, « L'esthétique du théâtre chinois traditionnel », *Les Théâtres d'Asie*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1961, p. 74. Comparant l'originalité chez l'acteur chinois et l'originalité chez l'acteur occidental, Tscherner ne manque pas de conclure dans le même style que Mei Lanfang : « En Europe nous devons à ce besoin d'originalité beaucoup d'égarements déplorables ».

- [28] Mei Lanfang, *op. cit.*, p. 25.
- [29] Bertolt Brecht, « A propos du théâtre chinois », *op. cit.*, p. 40.
- [30] *Ibidem.*
- [31] *Ibidem.*
- [32] In Klaus Völker, *Brecht Chronik, Daten zu Leben und Werke*, Munich, Carl Hansen Verlag, 1971, p. 120.
- [33] Bertolt Brecht, « A propos du théâtre chinois », *op. cit.*, p. 410.
- [34] *Idem.*
- [35] *Idem.*
- [36] Mei Shaowu, *op. cit.*, p. 62. Ailleurs, Stanislavski parle de Mei et de « son art des mouvements réglés et néanmoins libres ».
- [37] Vsevolod Meyerhold, « Le Professeur Boubous et les problèmes posés par un spectacle sur une musique - exposé du 1er janvier 1925 », *Ecrits sur le théâtre*, vol. II., *op. cit.*, p. 129.
- [38] *Ibidem.*, p. 141.
- [39] *Ibidem.*, p. 129.
- [40] *Ibidem.*, p. 155.
- [41] *Ibidem.*, p. 149.
- [42] Bertolt Brecht, « A propos du théâtre chinois », *op. cit.*, p. 412.
- [43] *Ibidem.*
- [44] Bertolt Brecht, « Effets de distanciation (...) », *op. cit.*, p. 591.
- [45] Bertolt Brecht, « A propos du théâtre chinois », *op. cit.*, p. 412.
- [46] *Ibidem.*, p. 413.
- [47] *Ibidem.*, p. 410.
- [48] Bertolt Brecht, « Effets de distanciation (...) », *op. cit.*, p. 596.
- [49] Vsevolod Meyerhold, « Chaplin et le chaplinisme », *Ecrits sur le théâtre*, vol. III, *op. cit.*, p. 234.
- [50] Bertolt Brecht, « Effets de distanciation (...) », *op. cit.*, p. 592.

[51] *Idem.*

[52] Bertolt Brecht, « A propos du théâtre chinois », *op. cit.*, p. 409.

[53] Serguei Tretiakov, « Le nouveau théâtre des vieilles formes », *La pravda*, le 26 mars 1935.

[54] *Ibidem.*

[55] Mei Lanfang, « My Life on the Stage », *op. cit.*, p. 25.

[56] Sophie Delza, « The Classic Chinese Theatre », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1956, p. 191. L'accusation, plus ou moins formulée, selon laquelle le théâtre chinois amputerait le réel, en lui enlevant la dimension affective, se voit rejetée par Brecht car, selon lui, le théâtre chinois ne se refuse pas à « représenter des sentiments ». (*Effets de distanciation dans l'art du comédien chinois*, *op. cit.*, p. 592), mais il les sémantise. Sophie Delza, de son côté, souligne : « Dans le théâtre chinois l'émotion est en permanence incorporée dans la structure de la danse », « The Dance in The Chinese Theatre », *The journal of Aesthetics of Art Criticism*, XVI, 1958, p. 438.

[57] Bertolt Brecht, « Effets de distanciation (...) », *op. cit.*, p. 593.

[58] *Ibidem.*

[59] Bertolt Brecht, *Journal de travail*, Paris, L'Arche, 1976, p. 328.

[60] Vsevolod Meyerhold, « Chaplin et le chaplinisme », *op. cit.*, p. 234.

[61] *Ibidem.*

[62] *Ibidem.*

[63] *Ibidem.*

[64] *Ibidem.*

[65] *Ibidem.*

[66] Meyerhold dit à propos du *Malheur d'avoir trop d'esprit* qu'il dédie à Mei Lanfang que « le spectacle sera conventionnel et en même temps profondément réaliste ». Comme le théâtre chinois.

[67] *Ibidem.*

[68] On trouve du reste des remarques similaires en ce qui concerne les signes du kabuki où « les conventions sont profondément logiques, comme d'ailleurs dans tout le théâtre oriental » (*Un point de jonction imprévu*, *op. cit.*, p. 24). Il y a certains signes qui ont la réalité pour point de départ. « Celui qui est l'esprit de l'huître a des cercles concentriques qui sont les deux moitiés de l'huître, celui qui est l'esprit de la grenouille a sur le front une grenouille bleue. Les signes orientaux ne se réduisent pourtant pas à cela et il y en a d'autres qui

s'expliquent par la perception du monde spécifiquement japonaise ». *Ibidem*, p. 25. Bien que le réel soit presque effacé, Eisenstein insiste sur le fait que les signes n'ont rien d'arbitraire, qu'ils sont le produit d'une vision du monde propre à la civilisation qui les a forgés.

[69] S.M. Eisenstein, *Au sorcier du jardin des poiriers*, *op. cit.*, p. 315.

[70] *Ibidem*, p. 314-315.

[71] Cf. ci-dessus.

[72] Bien qu'Eisenstein comme Meyerhold réclame par le biais de Mei Lanfang une autre interprétation des liens de l'art et du réel que celle du pouvoir, et non pas une autre analyse du réel, leur demande n'en a pas une valeur politique. L'opposition s'exerce sur le plan de l'esthétique.

[73] S.M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 317-318.

[74] *Ibidem*, p. 321.

[75] *Ibidem*.

[76] *Ibidem*.

[77] *Ibidem*, p. 322.

[78] Meyerhold, lui aussi, se montre préoccupé par la même question lorsqu'il voit en Mei Lanfang un artiste dont l'intimité avec la tradition ferait la force et expliquerait la dimension internationale : « l'art est perçu dans tous les pays s'il est perçu d'après des lois qui sont familières à un peuple donné ». « Chaplin et le chaplinisme », *op. cit.*, p. 234.

[79] S.M. Eisenstein, *Au sorcier du jardin des poiriers*, *op. cit.*, p. 322. On retrouve aussi une formule similaire dans le programme d'enseignement au quatrième semestre, dans la seconde partie intitulée « De l'image à l'œuvre », à l'intérieur du sous-chapitre « L'image et le figuratif », la partie intitulée « L'hypertrophie de l'élément imagé : le théâtre de Mei Lanfang », dans l'ouvrage d'Eisenstein-Nijny, *Mettre en scène*, Paris, U.G.E., 1973, p. 295.

[80] Serguei Tretiakov, « Le théâtre asiatique », *Projecteur* 21/1924. Brecht, lui, insistait sur les difficultés techniques de la reprise des procédés du théâtre chinois sur la scène occidentale.

[81] Serguei Tretiakov, « Le bon ton », *Novij lef*, 5/1927.

[82] Serguei Tretiakov, « Notre hôte », *La Pravda*, 12 mars 1935.

[83] Cf. Mei Shaowu, *op. cit.*, p. 62. Lorsque Mei Lanfang est de passage à Moscou en 1953 le metteur en scène Komissarevski lui raconte cette histoire.

[84] Bertolt Brecht, *Poèmes*, vol. VI, Paris, L'Arche, 1967, p. 97.