

Réalité historique, récit fictionnel

La Chine dans le cadre du théâtre de Gao Xingjian

Quah Sy Ren



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5617>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Quah Sy Ren, « Réalité historique, récit fictionnel », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/2 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5617>

© Tous droits réservés

Réalité historique, récit fictionnel

La Chine dans le cadre du théâtre de Gao Xingjian

QUAH SY REN

En s'appuyant sur les outils de « l'analyse des cadres » d'Erving Goffman et des « signifiants de cadrage » de Colin Counsell, cet article examine la manière dont Gao Xingjian, premier écrivain de langue chinoise lauréat du prix Nobel de littérature, représente la réalité de la Chine contemporaine dans son œuvre dramatique. Deux scènes issues d'une des premières pièces de Gao, *L'Autre rive*, serviront à illustrer comment Gao utilise la technique du cadrage pour (dé / re) cadrer les notions de Chine et de sinité.

La Chine comme cadre

Gao Xingjian est connu par le grand public comme le premier écrivain chinois lauréat du prix Nobel de littérature. Apparemment, une telle formulation nécessite toutefois un examen approfondi. Si le terme qualificatif « chinois » se réfère à une entité géopolitique, alors cette affirmation n'est pas entièrement vraie⁽¹⁾. Bien que Gao soit né en Chine et ait été un citoyen de la République populaire de Chine ainsi qu'un membre du Parti communiste chinois, il a quitté la Chine pour de bon en 1987 et était déjà naturalisé citoyen français lorsqu'il a reçu le prix Nobel en 2000. Ceci étant posé, Gao peut-il encore être considéré comme un écrivain « chinois » ? Cette question est-elle d'ailleurs vraiment cruciale ? Apparemment elle est vitale, surtout aux yeux de beaucoup de Chinois de Chine et d'outre-mer (« Chinois » étant entendu ici comme nationalité et ethnicité, en tenant compte de la complexité du concept). Cependant, il faut aussi reconnaître que la notion de ce qui est chinois – et de la sinité – est complexe et polysémique, et se réfère non seulement à la nationalité, mais aussi au langage, à la culture, à l'histoire, à l'expérience, à la mémoire et bien plus. Cet article n'a pas pour but de traiter de la complexité des termes de « chinois » et de sinité, mais propose d'illustrer la manière dont Gao, en tant qu'écrivain « chinois » utilise la technique narrative du cadrage dans ses œuvres théâtrales pour inversement (dé / re) cadrer ces notions. Nous nous arrêterons notamment sur ses premières pièces, et en particulier sur deux scènes de *Bi'an* (*L'Autre rive*) dont une lecture détaillée sera proposée.

Deux ans avant la récompense décernée à Gao, Liu Zaifu écrivit un long article intitulé « Cent ans de prix Nobel de

littérature et l'absence des écrivains de Chine ». Dans ce texte, Liu se demande :

Les œuvres des membres de cette famille célébrée [des lauréats du prix Nobel de littérature] constituent un cadre significatif essentiel pour comprendre la littérature mondiale du XX^e siècle, mais les écrivains de Chine sont toujours restés aux portes de cette maison et hors de ce cadre, la chance de participer à ce carnaval de la littérature leur étant déniée. Pourquoi donc⁽²⁾ ?

En lisant cet argument, il n'est pas surprenant que « l'obsession de la Chine »⁽³⁾, fameuse notion de C. T. Hsia, nous revienne à l'esprit. En effet, ce doute psychologique en soi-même s'illustre ici dans le désir d'un prix Nobel de littérature. Et l'on peut donc se demander si le prix Nobel qu'a reçu Gao constitue une réponse positive et satisfaisante à la question de Liu. Apparemment, ce n'est pas si simple. L'annonce de la récompense donnée à Gao en octobre 2000 n'a pas apaisé ces inquiétudes, et a soulevé encore plus de

1. La version anglaise du communiqué de l'Académie de Suède (12 octobre 2000) décrit Gao Xingjian comme un « écrivain chinois » (*Chinese writer*), et affirme que ses œuvres « ont ouvert de nouveaux horizons pour le roman et le théâtre chinois ». Dans la version chinoise, le terme utilisé pour décrire Gao est moins ambigu : « *Zhongwen zuojia* », littéralement traduit par « écrivain de langue chinoise ». Voir : http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html (1er juin 2010).
2. Liu Zaifu, « Bainian Nuobei'er wenxuejiang he Zhongguo zuojia de quexi » (Cent ans de prix Nobel de littérature et l'absence des écrivains de Chine), in Liu, *Gao Xingjian lun* (Sur Gao Xingjian), Taipei, Lianjing, 2004, p. 237. Première parution dans *Lianhe wenxue* (Unitas), janvier 1999.
3. C.T. Hsia, « Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature », in Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 2e édition, New Haven, Yale University Press, 1971, p. 533-609.

controverses et d'agitation⁽⁴⁾. Pour Liu, néanmoins, ce prix a pu être perçu comme une réponse positive à sa question. Immédiatement après l'annonce de la récompense, Liu affirme :

L'expérience de [Gao] est en Chine et il écrit à propos de la Chine, mais il n'est pas confiné à la Chine [...]. Il écrit en langue chinoise, notre langue maternelle, et son écriture est pleine de l'essence du Zen chinois et de la saveur de la langue maternelle. De ce point de vue, son succès est le succès de notre langue maternelle⁽⁵⁾.

Dans le premier essai, Liu met donc manifestement l'accent sur la « Chine » comme nationalité. Il détaille même une liste des lauréats du prix Nobel depuis la première remise du prix en 1901, en les regroupant selon leur nationalité⁽⁶⁾. La position de Liu est compréhensible dans la mesure où la nationalité du gagnant n'a jamais été un tel sujet de conflit avant la nomination de Gao. Il est en revanche intéressant de noter que, dans son dernier essai, bien que Liu mentionne le terme « Chine » en plusieurs occasions, il ne limite pas le concept aux frontières d'une nationalité, mais suggère que la « Chine » est davantage liée à l'expérience personnelle et culturelle de Gao, ainsi qu'à une image représentée dans son écriture, particulièrement dans ses romans *Lingshan* (La Montagne de l'âme) et *Yige ren de shengjing* (Le Livre d'un homme seul).

Dans leur lecture de l'œuvre de Gao, les critiques ont souvent compris « la Chine » comme un symbole important, qu'elle renvoie simplement à la nationalité ou de manière plus générale à l'expérience personnelle et culturelle de Gao. Ils font donc de « la Chine » – en termes linguistiques, culturels et /ou politiques – un point de référence important. En d'autres termes, la Chine est un *cadre* dans lequel l'œuvre de Gao, comme Gao lui-même, sont interprétés et évalués. Avant la fin des années 1980, de fait, la vie et l'œuvre de Gao sont intimement, sinon exclusivement liées à la Chine définie en termes géographiques, culturels, sociaux et politiques. Aborder l'œuvre de Gao dans ce contexte spécifique est bien entendu nécessaire et légitime. Prise hors de son contexte « chinois », une lecture de Gao – même celle de sa réflexion sur le théâtre et l'histoire intellectuelle européenne, et de son dialogue avec eux – pourrait être considérée comme incomplète. Néanmoins, lorsque « la Chine » est utilisée comme cadre (*framework*) pour comprendre Gao et ses œuvres, elle devient inévitablement une force restrictive et même répressive, et peut en-

traîner l'exclusion et la négligence d'autres aspects de ses œuvres. En tant qu'écrivain, la caractéristique la plus distinctive de Gao est son refus d'être enfermé dans un cadre, surtout dans celui de la Chine en tant que concept géopolitique. Une telle position implique que Gao a souvent adopté une approche critique vis-à-vis de son expérience liée à la Chine et aux autorités en Chine (particulièrement celle de l'oppression pour des motifs politiques), ce qui est démontré clairement dans ses écrits.

Grâce aux abondants ouvrages de recherche publiés ces dernières années, les lecteurs sont aussi familiers de l'expérience de Gao en Chine et de son opinion sur la Chine⁽⁷⁾. Deux incidents en particulier, la Révolution culturelle, de 1966 à 1976, et l'incident de Tiananmen en 1989, apparaissent clairement comme les plus perturbants pour l'écrivain :

Au début de la Révolution culturelle, j'ai participé à la rébellion comme chef d'un groupe de Gardes rouges, mais j'ai très vite été dégoûté des luttes de pouvoir internes et j'ai eu bien du mal à m'en retirer. Après l'incident de Tiananmen, j'ai rompu avec le Parti communiste chinois et décidé de ne plus jamais prendre part à aucune organisation ou activité politique⁽⁸⁾.

Les dix ans de Révolution culturelle ont certainement été l'expérience la plus pénible pour Gao, qui venait de terminer ses études à l'Institut des langues étrangères de Pékin et entrait, au début de l'âge adulte, dans sa phase la plus créative et la plus productive. Les souvenirs de son expérience personnelle pendant la Révolution culturelle fournissent la matière d'une grande partie de son roman *Le Livre d'un homme seul*. Bien qu'il fût alors déjà en exil à Paris, l'incident de Tiananmen, caractéristique de l'oppression brutale du Parti communiste chinois, a été un élément décisif pour Gao qui, peu après, a écrit *Taowang* (*La Fuite*), une pièce adaptée librement de l'épisode et a annoncé qu'il quittait le

4. À propos des réactions suite à la récompense de Gao et les controverses qui y sont liées, voir Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006.

5. Liu Zaifu, « Xin shiji Ruidian Wenxueyuan de diyi pian jiezuo » (La première bonne nouvelle du nouveau siècle vient de l'Académie de Suède), in Liu, *Gao Xingjian lun*, op. cit., p. 204. Première parution dans *Mingbao yuekan*, novembre 2000.

6. Liu Zaifu, « Bainian Nuobei'er wenxuejiang he Zhongguo zuojia de quexi », art. cit., p. 248-254.

7. Une description détaillée du parcours de Gao avant le prix Nobel est donnée dans Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, p. 4-13.

8. Gao Xingjian, « Lun wenxue xiezuo » (Propos sur l'écriture littéraire), in Gao, *Meiyou zhuyi* (Ne pas avoir de isme), Hong Kong, Tiandi tushu, 1996, p. 55.

Parti. Il a de nouveau souligné ces deux événements historiques dans son discours de réception du prix Nobel en décembre 2000⁽⁹⁾. Il n'est donc guère surprenant que ces deux événements politiques majeurs de l'histoire récente de la République populaire aient été représentés à plusieurs reprises, implicitement ou explicitement, dans les romans et les pièces de Gao.

En tant qu'écrivain et intellectuel, il a non seulement représenté de manière saisissante ce genre d'expériences collectives et personnelles dans ses écrits, mais en a également fait l'objet d'une réflexion profonde sur des problèmes plus généraux. Un des sujets clés qu'il a abordé fréquemment est ainsi la relation entre l'individu et le collectif, relation dans laquelle le premier est perçu comme opprimé par le second. Une de ses critiques les plus vives et les plus représentatives à ce propos a été exprimée dans « The Voice of the Individual », une intervention que Gao a faite à l'Université de Stockholm en 1993. Dans cette communication, il affirme que :

L'esprit créatif de l'intellectuel se trouve précisément dans l'indépendance inébranlable de l'individu. C'est seulement lorsque l'intellectuel se confronte avec la réalité en tant qu'individu que son existence est plus réelle. Si le moi de l'intellectuel se dissout dans le moi collectif, ou dans ce que l'on appelle le « nous », alors le moi individuel n'existe plus⁽¹⁰⁾.

Le positionnement de Gao comme intellectuel indépendant et critique est similaire à plusieurs égards à celui de nombreux autres écrivains et penseurs modernes du XX^e siècle. Dans sa série de conférences fondatrices, *Les représentations de l'intellectuel*, Edward W. Said analyse en détail la manière dont les intellectuels modernes négocient et maintiennent leur indépendance face à l'hégémonie écrasante de l'État. Parmi eux, le cas du penseur allemand Theodor Adorno est particulièrement pertinent pour la réflexion présente sur Gao. Pour Said :

Paradoxal, ironique, impitoyablement critique : Adorno était la quintessence de l'intellectuel, détestant tous les systèmes, qu'ils soient de notre côté ou de l'autre, avec la même aversion. Pour lui, la vie était la plus fausse dans les agrégats – le tout est toujours le faux, a-t-il dit un jour – et ceci, a-t-il continué, confère une primauté encore plus grande à la subjectivité, à la conscience de l'individu, à ce qui ne peut être réprimé dans la société administrée de manière totale⁽¹¹⁾.

En comparant ce que dit Said sur Adorno avec la citation précédente du texte de Gao, nous pouvons clairement identifier un parallèle, à savoir que l'une des caractéristiques majeures d'un intellectuel moderne est son rejet et sa résistance vis-à-vis de l'idée du collectif. L'intellectuel, aux yeux de Said, a souvent été sceptique à l'égard des revendications formulées au nom d'un groupe, particulièrement celle de représenter les individus, revendication qui est inhérente à la notion du collectif. En ce qui concerne l'expérience de Gao, le collectif se réfère évidemment à l'idéologie politique dominante et ses pratiques. Nous n'avons néanmoins pas l'intention d'aborder cette question. Dans les parties suivantes, nous nous proposons plutôt de regarder de plus près les stratégies adoptées par Gao dans sa résistance à l'oppression du collectif. Ce que Said décrit comme la caractéristique d'Adorno, son positionnement « paradoxal, ironique, impitoyablement critique », tout comme la fictionnalité de la notion du collectif, sont peut-être des approches utiles pour l'œuvre de Gao.

Cadrage, cadre fictionnel et réalité cadrée

Un texte doit être placé dans un certain cadre pour être compris et interprété. La signification du texte est générée dans sa relation avec les règles et les prémisses du cadre dans lequel il se situe. Dans ce sens, la signification de Gao et de ses œuvres sera très différente si elles sont placées dans le cadre de la « Chine » ou dans celui du « modernisme »⁽¹²⁾. Lorsqu'un certain cadre est adopté pour la lecture d'un texte, les lecteurs sont invités à utiliser la perspective fournie par le cadre afin de comprendre le texte. La signification du texte sera donc limitée par la frontière de ce cadre. Dans son livre intitulé *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (Les Cadres de l'expérience, 1974), le socio-

9. Gao Xingjian, « La raison d'être de la littérature », in *Le Témoignage de la littérature*, trad. par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Le Seuil, 2004, p. 112-113.
10. Gao Xingjian, « Geren de shengyin » (La voix de l'individu), in Gao, *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 92-93.
11. Edward W. Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1996, p. 55.
12. Par exemple, tandis que Mabel Lee analyse les romans de Gao comme faisant partie de la tradition de l'histoire intellectuelle chinoise, certains écrivains comparent *L'Arrêt d'autobus* avec *En Attendant Godot* du dramaturge irlandais Samuel Beckett. Pour la première approche, voir Mabel Lee, « Gao Xingjian's Fiction in the Context of Chinese Intellectual and Literary History », *Literature and Aesthetics: The Journal of the Sydney Society for Literature and Aesthetics*, 16.1, juin 2006, p. 7-20. Pour la seconde, Kwok-Kan Tam, « Drama of Paradox: Waiting as Form and Motif in The Bus-Stop and Waiting for Godot », in Tam (éd.), *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, Hong Kong, Chinese University Press, 2001, p. 43-66 et Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, op. cit.

logue Erving Goffman affirme que « les cadres ne sont pas seulement affaire de l'esprit, mais correspondent dans un certain sens à la façon dont un aspect de l'activité elle-même est organisée » et les participants à une activité adaptent leurs actions à la compréhension de cette activité et « découvrent que le monde tel qu'il est soutient cette configuration ⁽¹³⁾ ». Ces prémisses organisationnelles, que Goffman appelle « le cadre de l'activité », constituent la structure conceptuelle dans laquelle les pratiques sociales sont reconnues et comprises, ainsi que les repères des actions sociales d'un individu et de son implication dans une formation organisationnelle.

Colin Counsell s'intéresse aux signes et au sens de la représentation théâtrale en empruntant le concept de « cadrage » aux études sociologiques, et en proposant la notion de « signifiants de cadrage ⁽¹⁴⁾ ». Une représentation théâtrale, défend Counsell, est un événement isolé de la sphère quotidienne qui « porte [donc] une signification symbolique » et demande un exercice de décodage :

Conceptuellement mis à distance du public, [le registre abstrait du théâtre] fonctionne au niveau symbolique. Il traite d'abstraction – non pas du monde social équivoque et tangible dont nous avons l'expérience – mais d'un monde déjà quantifié, catégorisé, par le discours que le lieu code. Il interprète donc la réalité dans les termes proposés par les entités symboliques de ce discours... Et c'est cette qualité de transposition symbolique elle-même qui lui permet d'être illusionniste ⁽¹⁵⁾.

À cet égard, quand un incident est extrait de son contexte habituel du quotidien et présenté dans un espace théâtral, le théâtre – avec toutes les conventions signifiantes qui lui sont associées, comme le bâtiment, l'environnement qui l'entoure, le décor social, le temps du spectacle, etc. – fonctionnera comme signifiant de cadrage de cet incident particulier. L'incident est ainsi perçu et compris dans ce cadre nouvellement adopté, qui générera de nouvelles significations. Counsell évoque aussi une stratégie de création utilisée par certains artistes modernes qui consiste à situer un objet dans un contexte qui n'est pas habituellement le sien (et qui n'est pas nécessairement un espace théâtral), ce qui oblige les spectateurs « à trouver des significations symboliques dans des objets qui étaient catégoriquement non symboliques ». Une telle stratégie, que certains artistes utilisent pour conduire le public à abandonner la signification originelle de l'objet et à en créer de nouvelles, est appelée, dans les termes de Counsell, « cadrer le quotidien » (*framing the everyday*) ⁽¹⁶⁾.

Dissocier et déplacer un objet de son contexte original est une stratégie communément employée par des artistes et des écrivains modernistes dans le but de générer de nouvelles significations à partir d'un objet devenu trop familier au public et qui semble alors privé de sens. La signification d'une telle stratégie est qu'en pratique un cadre est utilisé pour surprendre le public et l'entraîner à voir cet objet sous un nouveau jour. Quand la signification d'un objet familier a changé en présence de nouveaux signifiants de cadrage, les membres du public sont obligés de repenser à la fois le lien entre l'objet et son contexte original. À cet égard, la stratégie de (re)cadrer le quotidien est un outil puissant des modernistes pour stimuler la réalité et le *statu quo*. Au cours de cette remise en question de l'ordinaire et du normal, l'idéologie dominante, signifiée par la normalisation de la compréhension de la réalité, se trouve renversée et les relations de pouvoir existantes sont ainsi interrogées. À l'inverse, les réalistes ont cherché à représenter la vie quotidienne et les hommes dans un contexte approprié où ils ont l'air normal. À leurs yeux, ce n'est qu'en plaçant la vie et les hommes dans un contexte réaliste que leur vraie signification pourra s'illustrer, et que le public sera capable de les comprendre dans une perspective efficace. Le cadre est donc tout aussi important pour les réalistes que pour les modernistes, mais, dans un cadrage (*framing*) réaliste la production de sens sera inévitablement dictée par l'idéologie réaliste.

Juedui xinhao (Signal d'alarme), la première pièce de Gao, créée en 1982, illustre dans une grande mesure un tel cadrage idéologique au sein des conventions narratives réalistes chinoises. Le réalisme est la forme de représentation théâtrale dominante en Chine depuis que le théâtre moderne parlé est apparu au début du XX^e siècle, et surtout dans le contexte sociopolitique postérieur à la fondation de la Chine communiste. Le théâtre réaliste a été perçu comme une imitation de la réalité et servait donc l'objectif d'éduquer et d'éclairer le peuple, notamment au sujet du régime socialiste. Gao a rejoint les rangs des dramaturges salariés du Théâtre d'art du peuple de Pékin, la compagnie théâtrale la plus importante et la plus renommée, et un bastion traditionnel du théâtre réaliste. C'est dans ce contexte que Gao a produit sa première pièce, s'engageant à pas prudents dans la remise en cause de la tradition et de l'idéologie réalistes.

13. Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1986, p. 247.

14. Colin Counsell, *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 18-19.

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 211-212.

Mise en scène dans un studio de répétition du Théâtre d'art, *Signal d'alarme* décrit l'histoire d'un cambriolage de train, un incident qui, comme la pièce le suggère, est causé principalement par le problème du chômage répandu parmi la jeunesse, une génération qui est entrée dans la vie active peu après le lancement de la politique d'ouverture au marché de Deng Xiaoping⁽¹⁷⁾. Bien qu'elle contienne des exemples d'exposition non réaliste de l'itinéraire psychologique des personnages, l'intrigue de *Signal d'alarme* fait en général écho à celle des pièces de théâtre réalistes chinoises de l'époque, pièces qui, d'un côté, détaillent les parcours personnels/sociaux des protagonistes et, de l'autre, proposent une solution indiscutable aux crises de l'intrigue. Dans la mise en scène de la pièce, l'exposition à travers des monologues intérieurs et des effets théâtraux oniriques a été perçue comme novatrice par comparaison avec la représentation réaliste conventionnelle. Néanmoins, le récit dramatique principal reste réaliste et linéaire, centré sur le « pourquoi » et le « comment » des circonstances de l'incident, et fournit à la fin une réponse didactique et directe, c'est-à-dire que le peuple doit rester optimiste sous la direction du Parti, en dépit de certains reculs temporaires perceptibles. Avec sa façon de construire les personnages et sa résolution de l'intrigue dans un style réaliste, une convention familière au public, *Signal d'alarme* a manifestement conduit à voir et comprendre les problèmes sociaux représentés dans la pièce comme des références immédiates aux développements sociaux et économiques du début des années 1980. *Signal d'alarme* a été la première pièce de Gao à être mise en scène, mais aussi la première et la seule à recevoir un accueil positif massif dans tout le pays⁽¹⁸⁾. Cela montre que la pièce, célébrée en tant que première production avant-gardiste de la Chine contemporaine, se conformait cependant de manière générale à l'idéologie réaliste en ce qui concerne sa représentation de la réalité. De plus, la manière dont les problèmes sociaux y sont représentés et résolus correspondait également aux attentes du grand public. En bref, le succès considérable de la mise en scène de *Signal d'alarme* signifie que la pièce n'est en fait pas allée au-delà du cadre de compréhension habituel de ces questions sociales.

Chezhan (L'Arrêt d'autobus) a été la deuxième pièce de Gao représentée par le Théâtre d'art du peuple de Pékin. Écrite avant *Signal d'alarme* et mise en scène en 1983, *L'Arrêt d'autobus* a recours à un effet de cadrage tout à fait différent et n'a, du même coup, pas connu le même destin⁽¹⁹⁾. La pièce décrit sept personnages issus de différents milieux sociaux attendant à un arrêt d'autobus de banlieue un véhicule censé les amener en ville. Ces personnages sont

apparemment choisis pour représenter des Chinois issus de milieux divers et les critiques les ont perçus comme des personnes espérant sincèrement partager les fruits de la réforme économique. Au début les bus arrivent mais ne s'arrêtent pas pour les laisser monter. Plus tard, aucun bus ne passe plus. *Signal d'alarme* présente un récit linéaire qui se déroule tout au long de la pièce dans un style réaliste, et *L'Arrêt d'autobus* commence de façon assez semblable par la représentation réaliste d'une situation de personnages attendant un bus. Au milieu de la pièce, cependant, la situation dramatique prend une tonalité surréaliste et absurde quand les personnages se rendent compte qu'en réalité ils ont attendu le bus pendant plus de dix ans et qu'ils sont incapables de s'échapper du piège de l'espace démarqué par l'arrêt. L'expansion du temps dramatique et la compression de l'espace dramatique, qui se produisent de manière soudaine et simultanée, suggèrent que le récit de *L'Arrêt d'autobus* a surmonté les limites physiques du temps et de l'espace. Avec ce changement de style du récit, les personnages et leurs histoires, qui apparaissent au premier abord réalistes, sont maintenant cadrés dans une situation absurde entièrement fictive qui brise toutes les règles des conventions réalistes. Le public et les lecteurs sont alors obligés de prendre une perspective différente de celle de leur vie quotidienne, et d'aborder les problèmes dans le cadre fictionnel construit par l'auteur. Et grâce à la mise en place de ce cadre, ce qui est d'ordinaire normal et familier nécessite d'être appréhendé d'une nouvelle manière. La différence entre les deux premières pièces de Gao tient au fait que *Signal d'alarme* présente des éléments de représentation non réalistes dans un cadre largement réaliste, alors que *L'Arrêt d'autobus* emploie un cadre fictif pour, dans un premier temps, contenir et ensuite transformer des personnages et des incidents réalistes. Contrairement à l'approche adoptée dans *Signal d'alarme*, généralement alignée sur la position qui consiste à mobiliser les foules pour soutenir la réforme économique tout en laissant dans l'ombre les problèmes qui émergent au passage, le récit de *L'Arrêt d'autobus* qui, de réaliste devient surréaliste, présente l'ironie de la situation et est donc

17. *Signal d'alarme* a d'abord été mis en scène dans un studio converti en salle de représentation au Théâtre d'art du peuple de Pékin en novembre 1982. Le texte a été publié en premier dans *Shiyue*, n° 5 (1982) et réédité plus tard dans Gao Xingjian, *Juedui xinhao* (*Signal d'alarme*), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001.

18. Gao Xingjian, « Ge ri huanghua » (Chrysanthèmes de la veille), in *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 158-159.

19. *L'Arrêt d'autobus* a été mis en scène pour la première fois en juillet 1983. Le texte a été publié d'abord dans *Shiyue*, n° 3, 1983 et réédité plus tard dans Gao Xingjian, *Chezhan*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001. *L'Arrêt d'autobus* a été la première pièce qu'a écrite Gao après avoir rejoint le Théâtre d'art du peuple de Pékin en tant qu'auteur dramatique professionnel. Voir Gao, « Ge ri huanghua », art. cit., p. 161.

perçu comme une critique issue d'une voix alternative. Il n'est donc pas étonnant que la représentation de *L'Arrêt d'autobus* ait été rapidement arrêtée et que Gao ait eu à fuir de Pékin immédiatement au moment où la campagne de lutte contre la pollution spirituelle commençait à frapper⁽²⁰⁾. Dans sa réflexion sur la théorie du cadre, Goffman utilise de nombreux exemples de théâtre et d'art vivant pour illustrer le fonctionnement du cadrage⁽²¹⁾. Quel qu'en soit le genre, l'époque ou le lieu où elle se déroule, une représentation théâtrale est en général située dans un cadre spécifique, d'abord dans le sens de sa physicalité. Le concept de cadre que nous abordons ici correspond au mode narratif en tant que technique de structuration, de représentation et de jeu d'acteur. Au premier niveau, la manière dont l'histoire est racontée dans une pièce et la façon dont le public comprend ce qu'on lui raconte est déterminé par le cadre narratif employé par le dramaturge. Ce procédé de cadrage a lieu non au théâtre mais dans le texte de la pièce. Les second et troisième niveaux de cadrage, toutefois, ont lieu dans l'espace théâtral. Dans sa création au deuxième degré, la tâche du metteur en scène est celle de transformer les mots du texte en une représentation physiquement visible, qui élève la pièce au second niveau de cadrage. À l'étape finale, l'histoire fabriquée est racontée et les personnages de fiction sont représentés par des acteurs réels, ce qui amène la pièce de théâtre à un troisième niveau de cadrage. Ces cadres sont créés consciemment et présentés par les participants à la création de la pièce énumérés ci-dessus. Dans un style de représentation naturaliste-réaliste, néanmoins, certains niveaux de cadrage sont délibérément effacés. Quand un metteur en scène stanislavskien demande que le spectacle soit centré sur l'acteur, il veut que le public croie que ce qui est représenté sur scène est vrai. De cette manière, le premier niveau de cadrage (le dramaturge) et le second (le metteur en scène) deviennent invisibles dans l'espace théâtral physique. L'acteur doit perdre sa propre identité et s'immerger totalement dans le personnage, en postulant que le monde fictionnel du théâtre est le monde réel : le troisième niveau de cadrage signifié par l'action de jouer est ainsi également effacé. Quand ces niveaux sont tous trois éliminés de la représentation, la fictionnalité du théâtre est occultée, ce qui suggère que le théâtre est un « reflet » de la réalité. Paradoxalement, on demande au public de croire que ce qui se passe au théâtre n'est rien moins que *réel*, grâce à la création d'un monde entièrement fait d'*illusion*.

Quand Gao incorpore un cadre sensiblement fictionnel dans sa pièce *L'Arrêt d'autobus*, et expose et représente délibérément les aspects fictionnels de la pièce devant le public, il

veut manifestement que celui-ci soit conscient de la fictionnalité du théâtre et qu'il considère le théâtre comme un lieu où les acteurs jouent des rôles et non un espace qui représente une imitation de la vie réelle. Dans un style de représentation stanislavskien, le public est en général censé croire que ce qu'il voit est réel, et il est donc investi à la fois émotionnellement et rationnellement. À l'inverse, grâce à l'exposition du jeu et à l'utilisation du cadrage théâtral, Gao et Lin Zhaohua, le metteur en scène de *L'Arrêt d'autobus*, ont clairement différencié le réel du fictionnel, et le public est donc contraint de faire face aux relations compliquées, antagonistes et même à l'enchevêtrement irrésoluble du réel et du fictionnel. À cet égard, le cadre fictionnel dans le théâtre de Gao n'est pas seulement une forme nouvelle, c'est aussi fondamentalement le thème principal de la pièce, que le public doit comprendre, accepter et méditer. L'exposition de la fictionnalité théâtrale dans *L'Arrêt d'autobus* est peut-être la différence clé entre cette pièce et la précédente, *Signal d'alarme*, différence qui explique peut-être également pourquoi ces deux productions ont été reçues très différemment par les autorités. Avec sa représentation positive de la ligne officielle, *Signal d'alarme* a été célébré comme une expérimentation réussie bien que l'innovation formelle soit minimale, alors que *L'Arrêt d'autobus* a été perçu sévèrement comme une critique de l'État-Parti.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Gao rejette fermement le concept du collectif, et résiste également à être représenté par le collectif. Dans le même temps, le rejet de son lien avec la notion géopolitique de Chine peut être vu comme une résistance au fait que ses œuvres et lui-même soient « cadrés » à l'intérieur de cette notion. (Néanmoins, on ne devrait pas supposer que Gao a un point de vue antagoniste sur la Chine en termes culturels et linguistiques. Au contraire, les cultures de la Chine forment une part fondamentale de sa pensée et de son travail.) On peut donc se demander de quelle stratégie Gao se sert en tant que dramaturge pour représenter et résister à la Chine ? Tout d'abord, sa résistance n'est pas fondée sur l'évitement. Il a souvent parlé de la Chine, de la société, de la culture et de la politique chinoise de manière ouverte et directe, surtout dans ses

20. La campagne de lutte contre la pollution spirituelle (1983-1984) fut une campagne politique lancée par certaines factions du Parti communiste chinois contre la propagation présumée des idées libérales de l'Occident résultant de la politique de réforme et d'ouverture mise en place depuis 1978. La mise en scène de *L'Arrêt d'autobus* en juillet 1983 a eu lieu à l'époque où la campagne était sur le point d'être lancée (septembre 1983).

21. On y trouve un chapitre entier intitulé « The Theatrical Frame », dans lequel Goffman analyse la manière dont le cadre du théâtre fonctionne différemment de celui de la vie quotidienne. Voir Erving Goffman, *Frame Analysis*, op. cit., p. 123-155.

essais. Ensuite, depuis sa première pièce, *Signal d'alarme*, Gao a montré un grand intérêt pour la fictionnalité des cadrages théâtraux et a employé consciemment la stratégie du cadrage pour représenter des questions liées à la Chine. Ces questions sont donc ainsi représentées et discutées dans un cadre spécifique que Gao a construit. En partant de ces remarques, nous poursuivrons notre discussion dans la section suivante sur la manière dont *L'Autre rive* représente les incidents de la Révolution culturelle, et comment Gao utilise le cadrage théâtral pour réfléchir sur cet épisode significatif de l'histoire de la Chine contemporaine.

L'Autre rive, l'histoire et la mémoire dans le cadre

L'Autre rive est la quatrième pièce longue écrite par Gao ainsi que la dernière écrite avant qu'il quitte la Chine en 1987⁽²²⁾. Cette œuvre, selon Gao, était principalement destinée à former les acteurs, car Gao n'était pas satisfait de ceux du Théâtre d'art du peuple de Pékin formés dans le système stanislavskien⁽²³⁾. Il imaginait un nouveau type d'acteur aux compétences techniques complètes et suffisamment souple pour créer les rôles. Cependant, un mois à peine après le début de la formation des acteurs en 1986, les répétitions ont dû s'arrêter brutalement à cause de la campagne de lutte contre la pollution spirituelle. Depuis, la pièce n'a jamais été mise en scène en Chine⁽²⁴⁾.

Alors que les intrigues des premières pièces de Gao se déroulent selon un récit linéaire⁽²⁵⁾, *L'Autre rive* est essentiellement non linéaire avec des scènes épisodiques qui se suivent sans pour autant sembler avoir de liens entre elles. Certains personnages, comme Mère et Père, possèdent une identité réaliste, tandis que d'autres sont purement abstraits, comme les personnages dramatiques appelés Ombre et Cœur. En ce qui concerne le déroulement temporel et logique du spectacle, les liens d'une scène à l'autre restent assez ambigus, et parfois irrationnels. Parmi les nombreuses scènes épisodiques éparpillées dans la pièce, deux semblent relativement longues et complètes avec une intrigue compréhensible. Il est intéressant de noter que ces deux scènes rappellent volontiers au public certaines expériences collectives liées à la Révolution culturelle. Ces incidents sont banals et peut-être reflètent-ils à un certain degré l'expérience personnelle de Gao, expérience qu'il a aussi relatée dans son roman autobiographique *Le Livre d'un homme seul*. La Révolution culturelle a manifestement été un incident majeur de la vie de Gao qu'il a revisité dans ses écrits critiques et littéraires. Alors qu'il réfléchissait en profondeur à la Révo-

lution culturelle et qu'il la critiquait sans ambages dans ses écrits, il l'a représentée dans ses écrits littéraires d'une manière principalement métaphorique au lieu d'être réaliste. Nous n'allons pas traiter de la manière dont les scènes dans *L'autre rive* représentent la réalité historique, mais nous intéresser à leur structure et leur place dans le récit de la pièce entière. Afin de faciliter l'analyse, nous les nommerons respectivement « Apprendre à parler » et « Le jeu de cartes⁽²⁶⁾ ». La scène « Apprendre à parler » commence avec un groupe de personnes (nommées collectivement La Foule dans la pièce) qui, après avoir traversé une rivière et atteint un lieu nommé « l'autre rive », s'allongent sur le sol, harassées. Parmi elles, un personnage nommé La Femme apparaît et réveille les autres. La Foule semble avoir perdu la mémoire et la faculté de parler. La Femme commence alors patiemment à leur apprendre à parler en leur enseignant la prononciation correcte, les noms propres, la technique de l'expression, la signification des mots, etc. En apprenant à parler, ces personnes se mettent aussi à comprendre les relations interpersonnelles. Après avoir complètement acquis les compétences de l'expression langagière, un personnage du nom de L'Homme se lève de La Foule et s'impose parmi eux comme chef. L'Homme met au défi La Femme dans son rôle d'enseignante en lui posant une série de questions :

Tu n'existes que dans nos cœurs, tu n'apparais que lorsque nous pensons à toi ? Ou encore, tu n'es qu'une sorte d'esprit, tu guides tout le monde sur l'autre rive pour que nous ne nous perdions pas⁽²⁷⁾ ?

Après ceci, La Foule semble s'animer d'une émotion qui se transforme rapidement en agitation et en nervosité. Les personnages commencent à utiliser leur faculté de langage récemment acquise pour insulter et calomnier sans pitié La Femme, et « sont excités par leur langage qui devient de plus

22. *Bi'an* a été d'abord publiée dans *Shiyue*, n° 5, 1985. La pièce a été traduite en français sous le titre *L'Autre rive* dans le recueil de Gao, *Le Quêteur et la mort*, trad. par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Le Seuil, 2004.

23. Gao Xingjian, « *Bi'an daoyan houji* » (Notes du metteur en scène à propos de la production de *L'autre rive*), in Gao, *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 223.

24. Gao Xingjian, « *Ge ri huanghua* », art. cit. p. 166. *L'Autre rive* a par la suite été mise en scène pour la première fois par l'Académie des arts de Taiwan en 1990 et par l'Académie des arts du spectacle de Hong Kong en 1995. La production hongkongaise fut mise en scène par Gao lui-même. (NdT : une version adaptée du texte de *L'Autre rive* a toutefois été créée par Mou Sen en juin 1993 à l'Institut du cinéma de Pékin, à partir d'un texte de Yu Jian, qui s'éloigne délibérément de la pièce originale. Voir Yu Jian, « Le théâtre jusqu'à l'autre rive », *Théâtre/Public*, n° 174, juillet-septembre 2004, p. 31-76.)

25. « Signal d'alarme » et la première moitié de *L'Arrêt d'autobus*.

26. « Apprendre à parler » voir Gao, *L'Autre rive*, op. cit., p. 63-71 ; « Le Joueur de Cartes », *ibid*, p. 75-87.

27. Gao Xingjian, *L'Autre rive*, op. cit., p. 67.

en plus pernicieux⁽²⁸⁾ ». Entourée par La Foule, La Femme ne peut s'échapper et elle se tourne vers L'Homme pour demander son aide. À ce moment, La Foule est devenue incontrôlable ; les personnages arrachent La Femme de force à L'Homme et finissent par l'étrangler.

L'histoire narrée dans cette scène est simple et constitue manifestement une description allégorique de la Révolution culturelle. Nous n'avons pas l'intention de discuter l'exactitude de cette représentation de la réalité historique. Ce qui est intéressant, c'est la manière dont ce récit aux références nettes à un épisode récent de l'histoire a été juxtaposé avec d'autres scènes et comment il se situe dans le cadre du récit de cette pièce. Immédiatement avant la scène « Apprendre à parler », se trouve un épisode dans lequel un groupe d'acteurs interprète corporellement et verbalement la traversée de la rivière pour atteindre la rive opposée. Dans le texte, il est écrit que le temps de la pièce est « indéterminé et imprécis » et que le lieu se situe « du monde réel à une autre rive improbable⁽²⁹⁾ ». Cela suggère que les coordonnées spatiales et temporelles sont fictionnelles et rappelle au public que ce qu'il voit au théâtre ne devrait pas être pris pour un reflet de la réalité ou pour la réalité telle quelle. « L'autre rive », notion bouddhiste qui désigne un état d'illumination spirituelle au-delà de l'existence physique est, depuis le début de la pièce, détournée ironiquement par cette suggestion qu'elle est « inexistante ». Au début de la pièce, quelqu'un du nom d'« Acteur Jouant Avec des Cordes » entre sur la scène, guidant l'ensemble des acteurs dans un jeu où il utilise des cordes comme accessoire. On notera que cette personne n'apparaît pas avec l'identité d'un personnage de théâtre, mais celle d'un acteur. Référence à la proposition fondatrice de Gao en faveur d'un acteur neutre, cette identité d'acteur existe avant que la personne n'entre dans l'identité d'un personnage de théâtre, ce qui lui fournit une position détachée, consciente, pour observer et prendre le rôle⁽³⁰⁾. Le public est ainsi amené à devenir témoin de l'acte de jouer un rôle, ce qui diffère du théâtre réaliste conventionnel, qui nécessite, lui, l'engagement du public dans une suspension de l'incrédulité. Guidé par l'Acteur qui joue avec des cordes, l'ensemble des comédiens invoque l'imagination du public en rendant apparent le dispositif du jeu. L'exposition délibérée d'un tel dispositif force le public à se confronter avec la fiction du spectacle théâtral, autrement dit, ce qui se passe dans le spectacle n'est pas réel et ne devrait pas être mis en rapport direct et inconditionnel avec la réalité en dehors de cet espace spécifique. Cette conscience de la fictionnalité du jeu théâtral étant établie, le public est invité à percevoir et à comprendre les scènes suivantes à travers ce *cadre de fictionnalité*.

Immédiatement après cette exposition de fictionnalité se trouve la scène « Apprendre à parler »⁽³¹⁾. À la fin de cette scène, quand La Femme est tuée par La Foule, cette dernière s'approche de L'Homme, espérant qu'il la guidera. L'Homme, cependant, refuse leur demande et les interroge à son tour :

Où aller ? Où pourrais-je vous emmener ? Ne me suivez pas. Même moi je ne sais pas où aller.⁽³²⁾

Quittant La Foule, L'Homme entre dans une dimension spatio-temporelle différente et rencontre sa mère décédée depuis longtemps, ainsi qu'une fille dont il était secrètement amoureux dans sa jeunesse. Le dialogue de L'Homme avec sa mère est très bref et dépourvu d'émotion, sans grand détail. Ce court dialogue fonctionne apparemment comme une transition : en introduisant la mémoire de L'Homme, la scène suivante est située dans le contexte d'un passé lointain. Contrairement à sa rencontre brève avec sa mère, le monologue de L'Homme, dans lequel il revisite son béguin pour la fille et exprime ses sentiments longtemps cachés, est extraordinairement étiré et détaillé. La fille, objet de son souvenir nostalgique, reste au contraire silencieuse tout le long et apparaît comme une image illusoire. À la fin du monologue, L'Homme se lamente :

Elle apparaît toujours dans mes rêves, et chaque fois qu'elle me tourmente, je n'arrive pas à trouver le moment de la délivrance. Mais je ne peux plus dire son nom, je ne parviens pas à voir clairement son visage, je n'arrive plus à l'attraper, mais je continue à subir ses tourments.⁽³³⁾

Après quoi, L'Homme se tourne vers La Foule qui l'a suivi de près et demande :

Pourquoi continuez-vous à me suivre ? J'ai besoin de calme, de solitude.⁽³⁴⁾ !

28. *Ibid.*, p. 68.

29. *Ibid.*, p. 53.

30. Concernant la réflexion de Gao sur l'acteur neutre et les références à *L'autre rive*, voir Gao Xingjian, « Juzuofa yu zhongxing yanyuan » (Le métier de dramaturge et l'acteur neutre), in Gao, *Meijou zhuyi*, p. 253-266. Voir aussi Gilbert C.F. Fong, « Introduction », in Gao, *The Other Shore*, p. xviii-xxiv, et Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, op. cit., p. 130-136.

31. Le concept de fictionnalité est employé en référence au récit, tandis qu'un autre concept, la suppositionnalité (*jiadingxing*), est proposé en rapport avec la discussion sur la théâtralité. Pour une analyse détaillée de cette dernière notion, voir Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Theater*, op. cit., p. 93-129.

32. *L'autre rive*, op. cit., p. 71.

33. *Ibid.*, p. 74.

34. *Ibid.*, p. 74.

La scène du jeu de cartes dans la pièce de Gao Xingjian
L'Autre rive, mise en scène par Tang Shu-wing,
Théâtre de l'université Carnegie Mellon, 2008.
© Carenegies Mellon University, School of Drama, Pittsburgh, USA.

Cette scène dans laquelle L'Homme se rappelle son premier amour peut être vue comme une représentation de sa mémoire, qui est de nature illusoire mais contient une référence directe à la scène précédente de *La Foule* apprenant à parler et tuant la Femme. La scène « Apprendre à parler » fonctionne comme centre du récit, précédée par la représentation de la fictionnalité théâtrale et suivie par la description d'une expérience personnelle illusoire. En termes de structure dramatique, l'épisode entier peut être compris comme un morceau de réalité historique encadré par un récit fictionnel. Ainsi, la signification de la réalité historique, à savoir l'incident qui nous rappelle instantanément une expérience de la Révolution culturelle, doit être apprécié dans ce cadre fictionnel. Non seulement cet incident historique particulier est cadré et semble donc irréal, mais la croyance conventionnelle qu'il existe une vérité historique est ainsi réévaluée. La scène qui suit est « Le jeu de cartes ». Dans celle-ci, un personnage nommé Le Joueur de Cartes tient le rôle de la Banque dans le jeu qu'il organise. Il tire d'abord une carte, qui se trouve être un deux de pique, la carte la plus faible que l'on puisse avoir. Il annonce ensuite que pique est l'atout et que si un joueur tire un pique de n'importe quel nombre plus fort que deux, il sera le gagnant et recevra du vin pour récompense. Si toutefois un joueur ne tire pas de pique, il aura perdu et devra coller un morceau de papier sur son visage. Les perdants semblent d'abord embarrassés, mais se mettent rapidement à apprécier le jeu. Pendant ce temps, L'Homme regarde froidement *La Foule*, à l'écart du jeu. Quand on lui demande pourquoi il ne participe pas, il répond :

Vous n'avez toujours pas compris ? C'est lui qui se joue de vous, ce n'est pas vous qui jouez aux cartes. Ce que vous avez en main, ce sont des cartes blanches, seule sa carte est un pique⁽³⁵⁾ !

À ce moment, Le Joueur de Cartes tire une carte du jeu qui n'est pas un atout. Il demande alors s'il s'agit d'un pique ou non. Les joueurs hésitent d'abord à donner une réponse claire, mais plus tard, ils semblent certains que la carte est un pique surtout après que Le Joueur de Cartes leur fait miroiter le vin. Poussée par lui, *La Foule* va jusqu'à faire usage de violence verbale et physique pour faire pression sur L'Homme afin qu'il se range à leur avis. À la fin, L'Homme est obligé de dire que c'est un pique.

Cette scène sert manifestement à représenter une situation dans laquelle le vrai et le faux sont mélangés et même inversés. Ce que Le Joueur de Cartes dit peu après cet épisode



peut être considéré comme une remarque profondément ironique sur la situation :

Tu as entendu ce qu'ils disent ? Pourquoi fais-tu exprès de dire que ce n'est pas un pique, mais une carte blanche ? Tu as peur. Je te le demande : as-tu mangé des souris ? Ces petites souris qui craquent sous la dent, qui bougent et qui couinent encore quand on les mâche, ces souris qu'on trempe dans la sauce, qui n'ont pas encore de poils et qui n'ont pas encore ouvert les yeux ? Si tu en as déjà mangé, tu devrais oser dire la vérité⁽³⁶⁾.

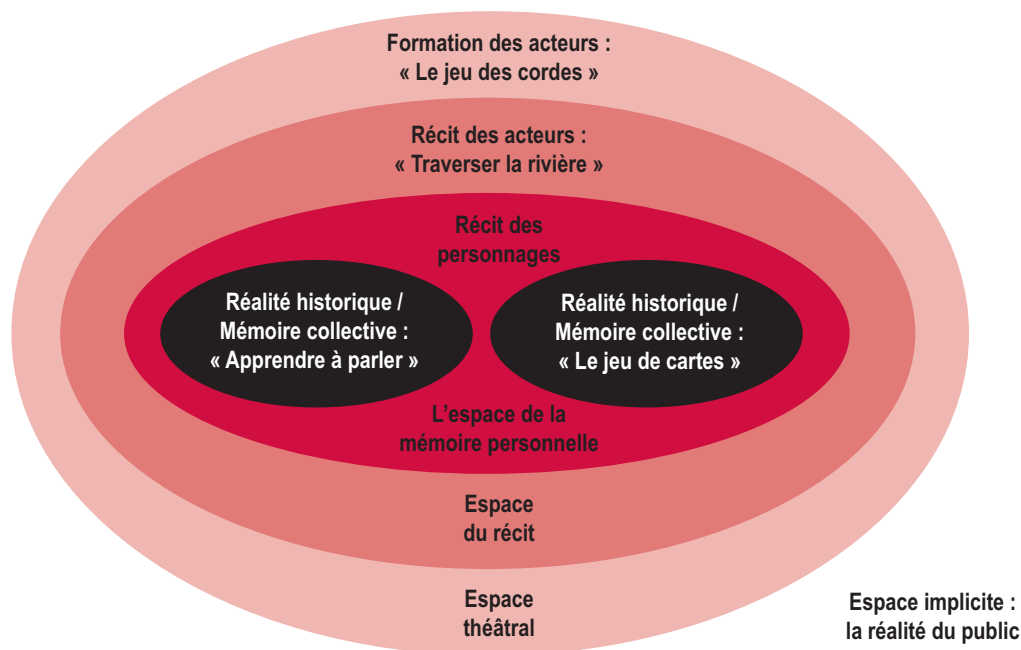
Avec sa description relativement détaillée de l'action de manger une souris, Le Joueur de Cartes fait ressentir au public une impression sans équivoque de brutalité et de violence. En suggérant que la condition pour dire la vérité est d'avoir le courage d'avaler une souris vivante, la notion de vérité dans le récit du Joueur de Cartes est renversée. La signification intrinsèque de la vérité passe donc du réel au fictionnel. Ainsi, l'incident représenté dans cette scène, malgré sa réalité en termes d'expérience collective, a été joué non comme une réalité mais en soulignant sa fictionnalité.

Cette scène particulière du « Jeu de cartes » a été cadrée, d'une manière similaire à « Apprendre à parler » avec l'ex-

35. *Ibid.*, p. 81-82.

36. *Ibid.*, p. 84.

37. *Ibid.*, p. 116.

Figure 1. Cadre structurel de *L'autre rive*

position de la fictionnalité théâtrale. La scène qui la précède immédiatement est celle dans laquelle L'Homme rencontre sa mère morte et la fille qu'il aimait en secret. Juste après se trouve une autre scène dans laquelle L'Homme apparaît dans le rôle de quelqu'un nommé La Jeunesse, qui raconte l'histoire de sa rencontre avec trois personnages : la jeune fille, le père et la vieille femme. Ce personnage, La Jeunesse, peut être vu comme une représentation de L'Homme dans son adolescence, mais aussi comme une représentation de ses souvenirs lointains. Tous ces personnages et le contenu de leurs dialogues présentent un trait illusoire et fictionnalisé. Bien que les scènes « Apprendre à parler » et « Le jeu de cartes » soient toutes deux (en)cadrées par un récit fictionnel, leur différence fondamentale est que la deuxième est entièrement (en)cadrée par la mémoire personnelle et les illusions de L'Homme, tandis que la première est aussi (en)cadrée par des références à la suppositionnalité théâtrale.

Bien que les détails de violence collective narrée dans les deux scènes ne se réfèrent pas directement à un fait historique, ces scènes apparaissent comme des représentations de certains aspects de la Révolution culturelle et donc comme une description métaphorique de certains « faits » de l'évé-

nement historique. Alors que d'autres scènes de *L'Autre rive* retracent principalement des parcours personnels dans des situations non collectives, individualisées, ces deux scènes relatent l'oppression et la violence du collectif contre l'individu. Nous pouvons aussi noter que ces deux scènes sont significativement plus longues et plus détaillées que toutes les autres dans *L'Autre rive*, qui sont de manière générale courtes et épisodiques. L'impact émotionnel de ces deux scènes sur le public est donc plus fort et plus durable comme on peut s'y attendre. Le public qui assiste à la représentation de *L'Autre rive* avec une certaine connaissance préalable de l'événement historique, verra une re-narration de cette histoire qui peut corroborer sa perception existante. À cet égard, regarder ces scènes peut constituer pour le public, une expérience grâce à laquelle la mémoire collective est revisitée.

L'Autre rive, cependant, n'est pas une description réaliste (s'il est jamais possible d'en faire) d'un incident historique. Bien que l'incident historique puisse apparaître comme réel dans la mémoire collective, il n'est pas représenté comme une réalité historique dans cette pièce. La pièce entière crée un cadre structurel aux multiples niveaux concentriques, qui place les incidents les plus proches de la réalité dans les

cercles les plus intérieurs de la structure narrative : le public perçoit donc ces incidents à travers la perspective construite par les cadres successifs du récit. Nous proposons le schéma suivant, élaboré à partir de notre réflexion sur le cadrage, dans l'intention de montrer comment le récit à plusieurs niveaux dans *L'Autre rive* est structuré :

Dans ce cadre structurel, nous voyons que les deux scènes dont nous avons parlé en détail précédemment, c'est à dire « Apprendre à parler » et « Le jeu de cartes », sont situées dans les cercles les plus centraux, ce qui suggère que les incidents, qui existent dans la mémoire personnelle du protagoniste L'Homme, sont encadrés par le récit des personnages dramatiques. Le cercle un cran de plus vers l'extérieur est consacré à l'exposition du processus par lequel les acteurs prennent le rôle de personnages de théâtre, ce qui révèle que ces personnages sont en effet fictionnels et en train d'être joués. C'est le cadre de niveau intermédiaire. À un niveau encore plus externe se trouve la partie du début de *L'Autre rive*, quand l'Acteur Jouant avec des Cordes apparaît en tant qu'acteur et montre le déroulement de la formation des comédiens. Cette partie de la pièce s'inscrit dans l'espace théâtral dans lequel le récit qui suit se déroule. Ce cadre le plus externe est l'espace physique et réel dans lequel le public regarde le spectacle.

Ces trois niveaux de cadres structurels dans *L'Autre rive* sont construits grâce à la mise en évidence de la représentation théâtrale et du récit, et donc de la révélation de la fictionnalité des cadres. Toutefois, la pièce ne se termine pas à ce troisième niveau. À la fin de la représentation de *L'Autre rive*, chaque acteur semble reprendre son identité de personne dans la vie réelle en dehors du théâtre. Tous les énoncés paraissent alors sans lien avec ce qui vient d'être joué :

*Qu'il est mignon ce chaton!
J'ai l'impression de t'avoir déjà vu quelque part.
J'adore les gâteaux, mais j'aime aussi beaucoup le yaourt [...].
Comment rentres-tu? C'est nul, qu'est-ce que c'est que cette pièce?
Qu'est ce que tu fais demain? On mange ensemble⁽³⁷⁾ ?*

La fonction de ces énoncés – leur contenu et la manière dont ils sont formulés – est de transposer le récit hors du contexte théâtral qui a été construit à travers toute la pièce, et donc d'amener le public loin de l'espace théâtral, c'est-à-dire dans l'espace de la réalité en dehors du théâtre. Ainsi, les cadres de fictionnalité à plusieurs niveaux sont décon-

struits grâce à la référence à la réalité. Avec ce retournement final, on peut saisir la structure complexe et ironique de *L'Autre rive* : la pièce déconstruit la représentation de la réalité historique grâce à une structure fictionnelle ; à la fin, la structure fictionnelle est déconstruite par la référence à la réalité. À une époque où la Révolution culturelle était largement un sujet tabou (elle le reste encore aujourd'hui), la représentation théâtrale de Gao a pu fournir au public un moyen effectif de se souvenir et de réfléchir au passé récent. Il est sans doute dommage que *L'Autre rive* n'ait toujours pas eu la chance d'être montée en Chine, mais une représentation publique de cette pièce provoquerait probablement des attaques bien plus sévères que *L'Arrêt d'autobus*.

Conclusion : le cadre comme métaphore

Dans *L'Autre rive*, Gao Xingjian utilise la notion bouddhique de l'autre rive comme métaphore de la Chine contemporaine. Mais la métaphore de l'autre rive dans la pièce n'a pas la signification de la notion originale. En examinant les cadres structurels et les représentations qui s'y inscrivent, « la Chine » en tant qu'autre rive est représentée avec une ironie véhémente. Ces cadres et leurs connotations ironiques peuvent être vus comme une critique de la réalité chinoise à travers la représentation théâtrale. Gao a un jour sobrement dit : « lorsqu'un homme se sépare de sa prétendue patrie, il acquiert une distance qui lui permet d'écrire de manière détachée⁽³⁸⁾ ». En restant dans un état de transition permanente et en quelque sorte toujours instable, un écrivain comme Gao crée pour lui-même une conscience et un détachement qui lui permettent d'observer et de comprendre la Chine avec une distance critique. À une autre occasion, Gao a déclaré : « Je pense que la meilleure place d'un écrivain est à la périphérie de la société, afin de se maintenir en éveil et d'être capable d'observer cette société sans se faire happer dans ses rouages contre son gré⁽³⁹⁾. » Quand Gao reste à distance de la réalité chinoise, d'abord psychologiquement puis physiquement, il gagne la liberté d'observer la Chine avec une perspective alternative à travers la (dé)construction d'un cadre structurel.

• Traduit par Judith Pernin

38. Gao Xingjian « Ne pas avoir de isme », *Le Témoignage de la littérature, op. cit.*, p. 34.

39. Gao Xingjian, « Lun wenxue xiezuo », *art.cit.*, p. 68.