

Mudan Ting
Le Pavillon aux pivoines

de Tang Xianzu

conception et mise en scène
Chen Shi-Zheng

© Michael McDermitt



théâtre de Caen

牡丹亭

Mudan Ting

Le Pavillon aux pivoines

Avant-propos de Tang Xianzu à l'usage des lecteurs en 1598.

Y eut-il jamais au monde fille plus amoureuse que Belle ? À rêver d'un amant, elle tomba malade. Son état empira au point qu'elle décéda après avoir fait son portrait de sa propre main en vue de le transmettre à ce monde. Morte depuis trois ans, elle revint à la vie en se montrant capable de trouver depuis le désert des ténèbres celui dont elle avait rêvé. On peut dire de toute personne telle que Belle qu'elle a des sentiments ! On ne sait comment se cristallise le sentiment amoureux, mais une fois formé, il ne fait que s'approfondir. Les vivants peuvent en mourir ; les morts peuvent en vivre. S'il n'apporte pas la mort à celle qui vit, s'il ne rend pas la vie à celle qui est morte, c'est que l'amour n'a pas atteint son degré suprême. Le sentiment éprouvé en rêve n'en est pas pour autant irréel. Les amants rêvés ne manquent pas en ce bas monde. Ce n'est qu'affaire charnelle pour ceux qui ont besoin de la natte et de l'oreiller pour devenir intimes, qui attendent d'avoir ôté leur tenue officielle pour devenir complices. Quant aux faits rapportés à propos du préfet Du, ils sont du même ordre que ceux concernant le gouverneur Wu ou se rapportant à celui de Canton. Je les ai développés en les modifiant quelque peu. L'interrogatoire que fait subir le préfet au jeune Liu est analogue à celui que Tan souffrit de la part du prince Weiyang. Hélas ! Nous sommes bien incapables d'épuiser la connaissance des faits qui se produisent en ce bas monde. Faudrait-il s'en tenir à ce que la raison sait cadrer parce que nous ne pouvons les pénétrer ? Que savent-ils de ce que l'amour doit inclure, ceux qui parlent seulement de ce que la raison doit exclure ?

Traduit du chinois par André Lévy

Le Pavillon aux Pivoines

Opéra Kunju, 1598

Version intégrale en cinquante-cinq scènes

de Tang Xianzu (1550-1616)

Notation musicale de Ye Tang (1792)

Conception et mise en scène

Chen Shi-Zheng

Huang Haiwei, décors

Cheng Shuyi, costumes

Yi Liming, lumières et accessoires

Zhou Ming, directeur musical

Episode 1, scènes 1 à 10

Le rêve interrompu

Episode 2, scènes 11 à 20

A la poursuite du rêve

Episode 3, scènes 21 à 28

Le fantôme aimé

Episode 4, scènes 29 à 39

La résurrection

Episode 5, scènes 40 à 48

La lutte contre les bandits

Episode 6, scènes 49 à 55

Réconciliation

Episodes 1 et 2 :

environ trois heures et vingt minutes chacun

Episodes 3, 4, 5, 6 : environ trois heures chacun

Théâtre de Caen, du 9 au 13 novembre 1999

Festival d'Automne à Paris,

Grande Halle de la Villette

26, 27, 28 novembre et 3, 4, 5 décembre 1999

Coproduction

Lincoln Center Festival, New York,

Festival d'Automne à Paris,

avec Théâtre de Caen, Sydney Festival

et Hong Kong Arts Festival

En coréalisation avec le Parc de la Villette

Avec l'aide du Département des Affaires Internationales, Ministère de la Culture et de la Communication

En association avec la Fondation de France

Avec le concours de l'American Center,

de Pierre Bergé, de Lois et Georges de Ménéil,

d'Air France

Mécènes du Lincoln Center Festival, New York :
Bloomberg News

Et : The Howard Gilman Foundation, The Henry Luce Foundation Inc., The Ford Foundation, The Alice Tully Foundation, The Rockefeller Foundation, Julian J. Studley Inc., Albert Kunstadter Family Foundation, Asian Cultural Council, Monsieur et Madame I. M. Pei.

Les habitudes et usages du théâtre en Chine autorisent le public à se déplacer au cours du spectacle ; pour se détendre, se restaurer, et même s'assoupir, l'auditoire peut manquer partiellement une scène sans pour autant se soustraire à l'intensité dramatique. Le public à Caen et à Paris peut, dans les espaces aménagés à proximité de la salle, vivre à ce rythme. Des moniteurs vidéo permettent d'y suivre le déroulement de l'action.

Restauration chinoise. Distribution d'eau chaude dans la salle pour les amateurs de thé.

Les deux cycles parisiens du *Pavillon aux pivoines* font l'objet d'un enregistrement audiovisuel durant les représentations. L'histoire singulière de cet opéra depuis sa création en 1598 et jusqu'à nos jours, de censures en interdictions, nous a conduits à mettre en œuvre la captation vidéographique de l'intégralité de l'œuvre dont l'importance revêt un caractère patrimonial universel. Cette captation produite par LGM et Reiner Moritz Associates entraîne la présence de caméras dans la salle. Le dispositif d'enregistrement est réduit, la mise en scène et les lumières n'étant altérées en rien. La réalisation est confiée à Derek Bailey, avec la collaboration de Chen Shi-Zheng.

Distribution

Qian Yi, Du Liniang (Belle Du)
Wen Yuhang, Liu Mengmei (Rêve au prunier),
Wen Fulin, Du Bao, Fantôme,
deux autres personnages
Lin Sen, Sœur Stérile, Portier, Soldat,
six autres personnages
Shan Jing, Chen Zuiliang le Précepteur,
Fée des fleurs, neuf autres personnages
Song Yang, Dame Du, Ancien, Nonne, Prostituée,
dix autres personnages
Yu Qingwang, Juge des enfers, Dame Li,
Prince barbare, quatorze autres personnages
Jia Yonghong, Fragrance, Prostituée, Ancien,
huit autres personnages
Liu Ming, Commissaire Miao, Guo le bossu,
vingt autres personnages
Luo Wenshuai, Han Zicai, Teigneux, Aubergiste,
treize autres personnages
Liu Qingchun, Li Quan, Cueilleuse de mûrier,
Geôlier, douze autres personnages
Zang Yanyan, Bouvier, Garde, Nonne taoïste,
Soldat, treize autres personnages
Zhou Jun, Officier, Général barbare, Cueilleuse de
thé, vingt autres personnages
Xie Dong, Assesseur, Fantôme noir, Portier,
dix-sept autres personnages
Wei Jia, Planton, Prostituée, Petit fantôme,
quinze autres personnages
Sun Yahui, Palefrenier, Fantôme Blanc,
treize autres personnages
Dai Tongkun, Cueilleuse de thé, Fantôme à tête de
buffle, huit autres personnages
Zhang Zuguang, Cultivateur, Portier, Grand
fantôme, dix-huit autres personnages
Ma Shaoliang, Conteur
Hua Meng, Récitante *pingtan*
Wu Yongli, Marchand, Cueilleuse de mûrier
Sang Lin, Conseiller impérial, Cultivateur,
autres personnages
Wen Hui, Fantôme à tête de cheval, Bouvier,
autres personnages

Zhou Ming, dizi (flûte)
Tang Ji-Rong, percussion
Liu Qi-Chao, sheng (orgue à bouche), suona
(instrument à anche double)
Gao Hong, pipa (luth à quatre cordes)

Wang Lin Song, sanxian (luth à trois cordes),
gu zheng (cithare)
Zhao Yang Qin, qin (tympanon)
Huang Cheng Lin, zhong ruang (luth),
Zhang Qi-Lan, erhu (vièle à deux cordes)
Zhang Qing, zhonghu (vièle à deux cordes)
Bao Mo Li, xiaoluo (petit gong)
Wei Guo Yong, naoba (cymbales)
Li Min, daluo (grand gong)

Sang Lin, assistant à la mise en scène
David Meschter, conception du système son
Mark Fiori, régie son
Meng Bin, régie lumières
Kenny Schutz, assistant lumières
Yang Guiying, assistant perruques/maquillages
Wu Yuefang, assistant costumes
Wu Yongli, assistant accessoires
Wen Hui, assistant coiffures
Arika Coleman, assistante costumes

Marc Warren, directeur de production
Buck Roberts, directeur technique
Joyce J. F. Tsai, assistante de production, surtitrage
Claire Fitzpatrick, responsable de tournée

Patrick Lecoq, coordination de la production
Jean-Marie Fégly, interprète et assistant de production

Avec l'équipe technique du Théâtre de Caen
et l'équipe du Parc et de la Grande Halle de la Villette

Production au Lincoln Center Festival, New York :
Nigel Redden, Laura Aswad, Paul E. King
Production au Festival d'Automne à Paris :
Alain Crombecque, Joséphine Markovits, Olivier
Chabrilange

Spectacle en chinois surtitré en français
Texte des surtitres emprunté à la traduction d'André
Lévy, rédigé avec la collaboration de Jean-Marie Fégly

Xu Shuofang, Fu Xueyi, Huang Weiruo, Zhou Yude,
Xin Qinghua, Zhong Linxuan, He Shaojun, conseillers
scientifiques
Xin Qinghua, transcription musicale
Rao Yichen, adaptation *pingtan*

L'historique de la production

Initié fin 1996 par John Rockwell, à l'époque direc-
teur du Lincoln Center Festival, et Chen Shi-Zheng,
le projet de réalisation dans son intégralité du
Pavillon aux pivoines est accepté au printemps
1997 par le Bureau de la culture de Shanghai pour
sa Compagnie de Kunju. Le Festival d'Automne à
Paris avec le Parc de la Villette et le Théâtre de
Caen, les festivals de Sydney et de Hong Kong s'as-
socient au Lincoln Center Festival de New York.
Suivent huit mois de préparation et de recherches
avec des spécialistes et des universitaires.

Novembre 1997-juin 1998 : répétitions à Shanghai.
1-11 juin 1998 : avant-premières au Théâtre Yongfeng
à Shanghai.

18 juin 1998 : blocage du fret (six tonnes de décors,
costumes et accessoires) sur l'aéroport de
Shanghai. Il est finalement expédié début juillet.

Fin juin-septembre 1998 : le Bureau de la culture de
Shanghai empêche le départ des artistes pour les
Etats-Unis puis la France. Les raisons invoquées
sont : pornographie, représentation de la féodalité

et des superstitions, production scénique non
conforme. Multiples démarches en Occident pour
sauver les représentations qui seront successive-
ment annulées.

Janvier 1999 : une seconde production est mise en
œuvre par le Lincoln Center Festival et le Festival
d'Automne à Paris. Une nouvelle compagnie réunit
cinquante artistes et techniciens de Chine et des
États-Unis.

Mars-juin 1999 : répétitions aux États-Unis.

7-25 juillet 1999 : New York/Lincoln Center Festival,
La Guardia Concert Hall, trois cycles.

9-13 novembre 1999 : Théâtre de Caen, un cycle.

26-28 novembre et 3-5 décembre 1999 : Festival
d'Automne à Paris, Grande Halle de La Villette,
deux cycles.

Ces deux cycles sont filmés par LGM/Reiner Moritz
Associates. Diffusion en direct du second cycle par
la chaîne de télévision câblée *Mezzo*.

17, 18, 19 décembre 1999 : un cycle au Piccolo
Teatro, Milan.

4, 5, 6, et 11, 12, 13 février 2000 : deux cycles au
Festival de Perth, Australie.

Seconde tournée été-automne 2000 à l'étude.

© Stéphanie Berger



Scène 40 : Le serviteur en quête de maître. Luo Wenshuai et Liu Ming

L'œuvre dans l'histoire et le résumé des cinquante-cinq scènes

Le contexte historique de l'action

L'action du *Pavillon aux pivoinies* se déroule entre 1185 et 1187, trois années sans fait majeur. L'historicité des événements évoqués dans la pièce n'a pu être établie, ni celle des personnages principaux.

À l'issue d'un demi-millénaire de divisions, la Chine avait été réunifiée à la fin du VI^e siècle. Elle connaît alors une expansion sans précédent sur tous les plans. Au service de la dynastie des Tang (618-906), le général coréen Gao Xianzhi se heurte aux avant-gardes arabes sur la rivièrre Talas en 751 : jamais la Chine ne sera allée aussi loin à l'Ouest dans sa conquête de la route de la soie. L'empire se disloque sous la pression centripète de satrapies militaires pour passer à la brève période dite des Cinq Dynasties (907-960). Un chef militaire établit sa capitale à Kaifeng, au centre du pays, fonde la dynastie des Song et achève la conquête de l'ensemble de la Chine proprement dite, sauf l'extrême Nord, aux mains des Kitan ; leur capitale méridionale se trouve dans la région de Pékin ; ils sont à l'origine du nom de Cathay donné par Marco Polo à la Chine du Nord. Ces barbares "cuits", c'est-à-dire sinisés, sont à leur tour menacés par l'émergence des Jürchen, des barbares encore "crus", de la même famille toungouse que les Mandchous qui vont se manifester aux temps de Tang Xianzu.

Alliés aux Song vers 1120, les Jürchen ne tardent pas à écraser l'Empire Liao des Kitan et à se trouver directement confrontés aux Chinois Han. En 1127, ils s'emparent de Kaifeng, la capitale de ces derniers et font prisonnier l'empereur Song. Cette date détermine le règne des Song du Nord de ceux du Sud.

La dynastie se replie à Hangzhou, qualifié de "résidence provisoire", dont la splendeur éblouira le jeune Marco Polo en 1279. La cour des Song se divise alors entre pacifistes, généralement associés aux réformistes et bellicistes plutôt proches des conservateurs. Le traité de paix, conclu en 1138, reste précaire.

La dernière grande offensive des Jürchen se solde par un échec ; de nouveaux pourparlers de paix sont engagés en 1164. On tâte le terrain par rébellions interposées. L'équilibre des forces maintient le *statu quo*. Mais à la fin du XII^e siècle l'émergence de nouveaux barbares "crus", les Mongols, menace le flanc Nord-Ouest des Jürchen. Lorsque Pékin tombe aux mains des envahisseurs, en 1215, les Song commettent la même erreur en s'alliant aux Mongols pour éliminer

leurs vieux ennemis : ils se trouvent bientôt devant de nouveaux ennemis, bien plus redoutables. Ceux-ci le resteront, même chassés par des rébellions populaires qui permettent de rétablir une dynastie nationale, celle des Ming, dès 1368. Le vrai danger, celui venant des Mandchous, est à peine perceptible en 1598. La crise qui occupe le devant de la scène est l'invasion de la Corée par les Japonais qui se retirent, précisément cette année-là. Elle exacerbe dangereusement les pressions fiscales, quoique les menaces militaires semblent écartées sur tous les fronts. Des luttes de factions dans la bureaucratie lettrée, plus brutales que sous les Song, déchirent l'autocratie Ming ; de puissants eunuques s'y mêlent, mais, comme sous les Song, les empereurs se contentent le plus souvent de régner en laissant le gouvernement à des premiers ministres autoritaires.

André Lévy

Principaux personnages :

Du Liniang, Belle Du
Liu Mengmei, Rêve au prunier
Chungxiang, Fragrance, la servante de Du Liniang
Du Bao, préfet de Nan'an, père de Du Liniang
Dame Du, mère de Du Liniang
Sœur Stérile, la nonne taoïste
Chen Zuiliang, précepteur et herboriste
Li Quan, chef des bandits
Dame Li, épouse de Li Quan
Guo le bossu, jardinier de Liu Mengmei
Le Teigneux, neveu de Sœur Stérile
Le Juge des Enfers

Type de rôles dans l'opéra Kunju

Sheng, personnage masculin principal
Dan, personnage féminin principal
Jing, personnage violent
Chou, bouffon
Za, figurant

Les six épisodes ont été établis et titrés par Chen Shi-Zheng.

Premier épisode : Le rêve interrompu



Scène 1 : Le thème
Prologue. Le conteur résume l'intrigue.

Scène 2 : Confidences
Liu Mengmei, un jeune élève, beau et ambitieux, ne trouve aucun emploi dans l'administration, malgré ses succès à trois examens mandarinaux. Un jour, il rêve qu'il entre dans un jardin et entrevoit une belle fille sous un prunier en fleurs. Elle le salue en lui disant : "Sire Liu, cher Liu, viens près de moi assumer notre commune destinée puis partir à la rencontre du succès." Il décide de changer son nom en Rêve au prunier, dans l'espoir que change son sort.

Scène 3 : L'éducation des filles
Du Bao, le gouverneur de Nan'an, et sa femme souhaitent trouver un précepteur afin que leur fille de seize ans, Du Liniang (Belle Du), puisse recevoir une éducation qui lui permettrait d'épouser un homme érudite.

Scène 4 : Lamentations d'une mûre expérience
Chen Zuiliang a échoué aux examens confucéens quinze fois en quarante-cinq ans. Son nom signifie Chen-le meilleur, mais l'homme est connu sous le sobriquet de Chen-vivres coupés. Il tient l'herboristerie fondée par ses parents. Le vent tourne : il a été recommandé pour le poste de précepteur de Du Liniang.

Scène 5 : Le précepteur est engagé
Même s'il n'est pas un fin lettré, Chen Zuiliang est capable de réciter les œuvres de Confucius. Du Bao le nomme précepteur de Du Liniang.

Scène 6 : Espérances déçues
Bachelier chargé de l'entretien du culte au temple dédié à Han Yu, Han Zicai gagne sa vie en vendant des bâtonnets d'encens. Liu Mengmei vient le voir. Ils se remémorent leurs illustres ancêtres et se lamentent car leur propre valeur n'est pas reconnue. Han mentionne Miao Shunbin, Commissaire impérial à l'expertise des bijoux et possible protecteur. Il suggère à Liu de lui rendre visite.

Scène 7 : L'école des filles
Chen Zuiliang enseigne le *Classique de la poésie* à Du Liniang et à sa servante. Il explique comment certains poèmes présentent le code féodal d'éthique. Du Liniang s'ennuie. Fragrance invente toutes sortes de distractions, quitte la salle de classe et revient en disant qu'elle a vu un merveilleux jardin. Chen Zuiliang punit Fragrance. Du Liniang doit acquiescer, mais dès que Chen se retire, elle s'enquiert, agitée, du jardin auprès de sa servante.

Scène 8 : Encouragement à l'agriculture
Le gouverneur Du et sa suite visitent un canton où ils exhortent les charrues à se mettre rapidement en branle. Il règne une atmosphère festive. Les fermiers chantent, dansent sur des échasses et louent Du Bao, qui affirme la supériorité de cette idyllique existence campagnarde sur son propre mode de vie.

Scène 9 : Balayage au jardin
Du Liniang se sent comme un oiseau en cage. Un jour où son père est en tournée, elle demande à Fragrance que le jardinier balaie les allées afin qu'elle puisse se rendre au jardin. Sur le chemin, Fragrance rencontre Chen Zuiliang et lui annonce que sa jeune maîtresse souffre de "langueur printanière", qu'elle n'ira pas en cours pendant les prochains jours et qu'elle a insisté pour se promener dans le jardin. Chen s'y oppose mais ne peut l'arrêter.

Scène 10 : Le rêve interrompu
Du Liniang, suivie de Fragrance, découvre le jardin, dont la beauté la bouleverse. Méditant sur la nature éphémère du printemps, elle réalise que toutes les belles choses, comme sa propre jeunesse, passeront bientôt. Mélancolique, elle s'endort et rêve du pavillon aux pivoinies, où elle rencontre un étudiant jeune et beau, appelé Rêve au prunier. Ils font passionnément l'amour. Le doux rêve est interrompu par Dame Du, qui laisse sa fille inconsolable.

Deuxième épisode : A la poursuite du rêve



Scène 11 : Mise en garde maternelle

En apprenant que sa fille s'est rendue dans le jardin, Dame Du punit Fragrance : il est inconvenant pour une jeune fille de s'aventurer dans ce jardin immense et sauvage. Du Liniang doit rester dans sa chambre, s'atteler à la composition florale, lire des livres et se préparer à son rôle de bonne épouse.

Scène 12 : En quête du rêve

Ayant refusé le petit déjeuner que lui apporte Fragrance, Du Liniang suit l'allée qui mène au jardin et cherche à revivre son rêve dans les moindres détails. Elle brûle de retourner dans ce monde onirique, mais, le cœur brisé, ne peut retrouver son amant.

Scène 13 : À la recherche d'un protecteur

Liu Mengmei décide de quitter sa maison à la recherche de celui qui reconnaîtra sa valeur. Guo le bossu, son jardinier et serviteur, lui demande de rester et de se présenter à l'examen mandarinal. Liu Mengmei ne prête aucune attention à ce conseil, lui fait ses adieux et lui confie le verger.

Scène 14 : Le portrait (en style *pingtan**)

Du Liniang, troublée par son rêve, tombe malade. Fixant son miroir, elle décide de peindre son autoportrait qui laissera au monde une trace de sa beauté, avant qu'il ne soit trop tard. Elle écrit un poème sur le portrait, adressé à son amant.

Scène 15 : Affidé du prince barbare

Wan Yanliang, le prince barbare, a obtenu les services du bandit Li Quan pour détruire Huaiyang et conquérir le Sud. Le prince et les courtisans s'émerveillent de la beauté du Lac de l'Ouest à Hangzhou. Anticipant sur ses victoires, Wan Yanliang a déjà envoyé en mission un peintre chargé de réaliser son portrait à cheval, sur le premier des pics du mont Wu.

Scène 16 : Maladie de langueur

Du Liniang est très malade. Fragrance a raconté le rêve. Dame Du craint que sa fille ne soit tombée sous le charme de quelque démon au cours de sa promenade dans le jardin. Le gouverneur Du affirme qu'elle a simplement pris froid. Ils décident de demander à Chen Zuiliang un examen médical et appellent une nonne taoïste pour exorciser les esprits infernaux.

Scène 17 : La prêtresse

Sœur Stérile, une nonne du couvent taoïste du Yang Pourpre, est née avec un hymen dur comme la pierre : " Barrages rocheux en travers du vaste lac ". Elle raconte l'histoire de sa nuit de nocce, sa répudiation et sa décision d'entrer en religion. Un messenger mandaté par Dame Du invite Sœur Stérile à chasser les esprits infernaux.

Scène 18 : Exorcisme

Chen Zuiliang et Sœur Stérile établissent deux diagnostics très différents. Leurs remèdes restent sans effet. Du Liniang réalise que ni l'un ni l'autre ne pourront la soigner. Elle recherche l'isolement pour pratiquer des incantations et retourner à son rêve.

Scène 19 : Brigande

Li Quan et son épouse, Dame Li, sont des bandits du Sud de la Chine. Il a " plus de bravoure que de sens de la stratégie " ; elle " pourrait tenir tête à dix mille hommes ". Li Quan, nommé Prince Courant des Jin par le prince barbare et Dame Li sont occupés à la préparation de la guerre contre les Song.

Scène 20 : Mélopée funèbre

Un soir, à la fête de la mi-automne. Du Liniang se meurt. Elle implore Dame Du d'inhumier son corps sous le prunier, et Fragrance de placer non loin de là son portrait dans une boîte de santal rouge, dans l'espoir que l'amant de son rêve le retrouve un jour. Entretemps, Du Bao a été promu Commissaire à la pacification, chargé de la défense de Huaiyang. Il n'ose retarder son départ, mais décide d'édifier l'Ermitage aux Fleurs de prunier, pour conserver la tablette funéraire de sa fille. Il demande à Sœur Stérile et Chen Zuiliang d'entretenir le culte.

Troisième épisode : Le fantôme aimé



Scène 21 : L'entrevue

Miao Shunbin, le Commissaire impérial à l'expertise des bijoux, arrive au Monastère aux multiples bijoux. Il collecte les trésors pour l'Empereur. Liu Mengmei sollicite un entretien et déclare qu'il est un joyau parmi les hommes. Miao est si impressionné par ses manières et son élocution qu'il décide de financer Liu, pour qu'il passe le plus haut examen mandarinal dans la capitale.

Scène 22 : Refuge du voyageur

Une tempête de neige. Liu Mengmei est en chemin vers la capitale. Il a froid et faim. Il est malade. À Nan'an, il traverse une rivière, glisse et tombe à l'eau. Chen Zuiliang l'entend gémir. Il lui porte secours et l'invite à rester quelque temps à l'Ermitage aux Fleurs de prunier avant de reprendre la route.

Scène 23 : Jugement aux enfers

Au dixième enfer, quatre hommes et Du Liniang attendent leur sort. Le juge Hu examine leur cas : celui qui aimait chanter renaîtra loriot ; celui qui aimait bâtir des maisons renaîtra hirondelle ; celui qui aimait dépenser ses sous chez les filles renaîtra papillon et celui qui aimait les garçons renaîtra abeille. Saisi par la beauté et l'amour sincère de Du Liniang, le juge Hu l'autorise à quitter le monde infernal pour aller à la recherche de son amant.

Scène 24 : La découverte du portrait

Dans l'Ermitage aux Fleurs de prunier, Liu Mengmei se remet peu à peu. Il demande à Sœur Stérile si le sanctuaire possède un jardin. Elle l'y accompagne. Liu trouve le portrait de Du Liniang, qu'il confond avec Guanyin, la déesse de la miséricorde. Il prend le portrait et lui rend hommage.

Scène 25 : En souvenir de la disparue

Trois ans ont passé depuis la mort de Du Liniang. Du Bao et Dame Du se sont installés à Yangzhou. Dame Du ordonne à Fragrance de brûler de l'encens et d'allumer les chandeliers pour une cérémonie à la mémoire de sa fille. Elle est préoccupée par le fait que son mari puisse prendre une seconde épouse pour avoir un fils.

Scène 26 : Amour de portrait (en style *pingtan**)

Liu Mengmei honore le portrait chaque jour. Il réalise que ce n'est pas celui de Guanyin, mais celui d'une mortelle. Intimidé par la beauté de cette femme et intrigué par son poème galant, il s'empresse et écrit un poème en retour.

Scène 27 : Randonnée de l'âme

Du Liniang, devenue fantôme, revient à la recherche de l'amant de son rêve. Quand elle arrive à l'Ermitage aux Fleurs de prunier, Sœur Stérile exécute un rite taoïste pour sauver son âme et assurer sa renaissance. Emue par ce rite, Du Liniang entend soudain une voix : " Mon amie ! Ma sœur ! Ma beauté ! " Déconcertée, elle doit s'enfuir.

Scène 28 : Union au monde des ténèbres

Le fantôme de Du Liniang reconnaît son portrait suspendu dans la chambre de Liu Mengmei et retrouve enfin l'amant de son rêve. Elle entre, en se présentant comme une fille qui le tient en grande estime. S'il n'a aucune objection, elle voudrait être sa compagne. Liu invite Du Liniang à se joindre à lui. Avant de faire l'amour, elle lui demande " de partager la natte et l'oreiller nuit après nuit ", et de l'autoriser à le quitter avant le chant du coq.

Scène 29 : Suspensions

La nuit, Sœur Stérile entend des voix venant de la chambre de Liu Mengmei. Elle soupçonne une jeune nonne de passage de rendre visite à Liu, ce qui aboutit à une altercation entre les deux nonnes. Toutes deux décident de lever le mystère.

Scène 30 : Joies perturbées

Sœur Stérile et la jeune nonne font irruption dans la chambre de Liu et interrompent un moment d'intimité. Elles recherchent la fille dont elles avaient entendu la voix, mais ne trouvent rien. Le fantôme de Du Liniang a disparu.

Quatrième épisode : La résurrection



© S.B.

Scène 31 : Préparatifs de défense militaire

Dans la ville de Yangzhou, Du Bao et la foule célèbrent la fin de la construction d'une seconde enceinte, qui protégera la ville des attaques du rebelle Li Quan. Le commissaire envisage de taxer les riches marchands de sel.

Scène 32 : Serments d'outre-tombe

De retour chez Liu Mengmei, le fantôme de Du Liniang persuade celui-ci de l'épouser, avant de révéler qu'elle est la fille du portrait, morte depuis trois ans, et qu'elle est en vérité un fantôme. Puis elle demande à Liu d'exhumer son corps toujours parfaitement conservé, afin qu'elle puisse retrouver une existence terrestre.

Scène 33 : Délibération secrète

Liu Mengmei sollicite l'aide de Sœur Stérile. Même si la profanation d'une tombe est un crime passible de la décapitation, il lui demande de l'aider à ouvrir le cercueil de Du Liniang. Sœur Stérile, émue par l'amour du jeune homme et tenue par ses obligations d'honorer les vœux de Du Liniang, accepte.

Scène 34 : Quémanteuse de potion

Sœur Stérile, voulant aider Du Liniang à retrouver une existence terrestre, rend visite à Chen Zuiliang. Elle prétend que la jeune nonne de passage a heurté un esprit infernal et qu'elle a besoin d'un remède à base de plantes, capable de ressusciter les morts. Chen concocte une potion magique, un morceau de l'entrejambe d'une culotte d'homme vigoureux mélangé à des cendres dans un vin de riz doux.

Scène 35 : Retour à la vie

Sœur Stérile et son neveu Teigneux aident Liu

Mengmei à ouvrir le cercueil de Du Liniang. Ils infléchissent le Dieu de la terre pour qu'il conserve le corps de la jeune fille. Grâce à la potion magique, Du Liniang reprend peu à peu conscience et revient à la vie.

Scène 36 : Fugue

Désormais vivante, Du Liniang dit à Liu Mengmei qu'elle entend se marier selon les rites appropriés. Sœur Stérile recommande aux amants de se prosterner devant Ciel et Terre, de s'enfuir à Hangzhou et de disparaître de l'Ermitage aux Fleurs de prunier avant que la tombe vide ne soit découverte. Liu invite Sœur Stérile à partir avec eux.

Scène 37 : Panique

Chen Zuiliang cherche en vain Sœur Stérile et Liu Mengmei. Il se rend sur la tombe de Du Liniang, et découvre qu'elle a été profanée et que le corps a disparu. Il suppose que Liu a dû piller la tombe et "entreposer le cercueil dans le voisinage après en avoir détaché un morceau comme preuve aux fins d'extorquer une rançon", avant de s'enfuir avec la nonne. Scandalisé, il décide d'en informer Du Bao.

Scène 38 : Alerte sur la Huai

Li Quan ravage la région de Huaiyang depuis trois longues années. Lui et sa femme, Dame Li, ont achevé la mobilisation de leurs troupes. Ils alimentent une expédition dans le grand Sud, fer de lance de Li Quan, et mettent au point leur stratégie.

Scène 39 : À Hangzhou

Du Liniang, Liu Mengmei et Sœur Stérile louent une maison à Hangzhou où Liu se prépare à l'examen confucéen. Du Liniang lui raconte les détails de son doux rêve et les circonstances de leur rencontre. Elle l'encourage à briller lors de l'examen et s'assure de son haut rang. Ensemble, ils iront saluer respectueusement ses parents.

Cinquième épisode : La lutte contre les bandits



© S.B.

Scène 40 : Le serviteur en quête de maître

Depuis le départ de Liu Mengmei, les fruits se font de plus en plus rares dans son verger. Guo le bossu, son serviteur, ne supporte plus de laisser un tel verger en proie aux parasites. Il décide de partir à la recherche de son maître, et retrouve sa trace à l'Ermitage aux Fleurs de prunier, où il rencontre Teigneux, qui lui raconte ce qui s'est passé. Guo poursuit son chemin vers Hangzhou.

Scène 41 : Report du résultat des examens

Liu Mengmei arrive dans la capitale et découvre que les examens viennent de se terminer. Par chance, Miao Shunbin, le Commissaire impérial à l'expertise des bijoux qui lui avait offert de l'argent, supervise l'examen. Miao autorise le jeune homme à passer les épreuves et le recommande comme lauréat. Sous la menace que le bandit Li Quan fait peser sur Huaiyang, l'annonce des résultats est différée.

Scène 42 : Mouvement de la garnison

Dame Du s'inquiète de n'avoir aucun héritier et demande à son mari de trouver une seconde épouse. Du Bao reçoit l'ordre d'avancer contre Li Quan à Huai'an. Il demande à Dame Du de retourner à Hangzhou pendant qu'il livre bataille.

Scène 43 : La défense de la Huai

Li Quan cerne Huai'an. Du Bao le combat et demande aux soldats épuisés d'attendre les secours. "Troupes nombreuses, nourritures en abondance, qu'importe le siège pourvu que civils et militaires travaillent en harmonie."

Scène 44 : Périls imminents

Liu Mengmei raconte à Du Liniang les ravages que subit la région de Huai'an. Contrariée que la bataille ait différé l'annonce des résultats, elle s'inquiète du sort de ses parents et demande à Liu de s'enquérir de ce qu'ils sont devenus. Celui-ci se met en route avec le fameux portrait qui lui permettra de se faire reconnaître de Du Bao.

Scène 45 : Aux mains des envahisseurs

Sur le chemin de Huai'an, Chen Zuiliang est fait prisonnier par Li Quan. Li Quan et sa femme trompent Chen Zuiliang en lui présentant deux têtes, lui faisant croire qu'ils ont tué Dame Du et Fragrance. Ils lui demandent de transmettre un message à Du Bao, dans l'espoir que la ville leur soit livrée.

Scène 46 : Démarche déjouée

Du Bao est effondré par la nouvelle du meurtre de Dame Du. Chen Zuiliang lui apprend aussi que la tombe de Du Liniang a été profanée par Liu Mengmei. Du Bao attend les renforts pour ses troupes et envoie Chen Zuiliang avec un message pour Li Quan lui demandant de retirer ses hommes. Il envoie une autre lettre à Dame Li lui offrant de l'or à volonté si ses hommes cessent le combat.

Scène 47 : Le siège levé

Un officier supérieur barbare, ivre, traverse le campement militaire de Li Quan, réclame du vin de lait de jument et fait des avances à Dame Li. Outragé, Li Quan jette l'officier hors du camp. Chen Zuiliang arrive avec les lettres de Du Bao. L'offre faite à Dame Li les convainc et le couple de bandits prépare une lettre de soumission où il précise que ses hommes s'aligneront sur ceux de Du Bao. Satisfaits par la promesse d'une grande richesse, mais réalisant qu'ils sont sur le point d'être décapités, tous deux s'enfuient. Ils seront désormais pirates.

Scène 48 : Retrouvailles de la fille et de la mère

Du Liniang et Sœur Stérile se retrouvent dans l'auberge d'un hameau perdu près du fleuve Qiantang, et attendent Liu Mengmei. Une nuit, Dame Du et Fragrance, sur le chemin du retour vers Hangzhou, arrivent dans la même auberge. Effrayées, elles pensent que c'est le fantôme de Du Liniang qui leur raconte l'histoire de son retour à la vie et de son mariage avec Liu Mengmei.

Sixième épisode : Réconciliation



© S. B.

Scène 49 : À l'auberge devant Huai'an
Liu Mengmei ne retrouve pas la trace de Du Bao à Yangzhou et se rend alors à Huai'an. Les objets tirés de la tombe de Du Liniang pourvoient aux frais du voyage, mais Liu arrive dénué de toute ressource. Un aubergiste refuse de lui louer une chambre, et il doit trouver refuge dans un sanctuaire.

Scène 50 : Émotions au banquet

Du Bao est promu Premier Ministre de Chine. Liu Mengmei arrive au banquet qui célèbre Du Bao et annonce qu'il est son gendre. Une sentinelle lui refuse l'entrée, mais il entre de force. Du Bao le fait arrêter et l'envoie en prison à Hangzhou.

Scène 51 : Sur la liste des lauréats

La guerre est finie. Chen Zuiliang est nommé Grand Chambellan à la Porte jaune, en récompense de son ingéniosité persuasive. Reçu à l'examen, Liu Mengmei est le Premier Lauréat de l'examen mandarinal.

Scène 52 : L'introuvable Premier Lauréat

Deux officiers de la garde recherchent le Premier Lauréat Liu Mengmei dans les maisons et les bordels de la ville, mais celui-ci demeure introuvable. Ils rencontrent Guo le bossu, lui aussi à la recherche de son maître. Sans succès.

Scène 53 : Dur interrogatoire

Du Bao fait venir Liu Mengmei pour un interrogatoire. Celui-ci raconte son histoire. Cherchant à lui arracher une confession, le nouveau Premier Ministre torture Liu Mengmei et le condamne à la décapitation. Les officiers arrivent et Miao Shunbin sauve le lauréat, même si Du Bao maintient avec

insistance que sa fille est morte depuis longtemps et que l'affaire relève de la magie noire.

Scène 54 : Heures nouvelles

Dame Du et Du Liniang apprennent que Liu Mengmei a été nommé Premier Lauréat. Des officiers du Palais leur rapportent ses démêlés avec Du Bao et leur demandent de s'adresser à l'Empereur pour établir la vérité.

Scène 55 : Réunion à la Cour impériale

Liu Mengmei, Du Liniang et Dame Du racontent, l'un après l'autre, leurs aventures. Ce dernier met Du Liniang à l'épreuve. Un miroir prouve qu'elle est une femme vivante et non un fantôme. Mais Du Bao refuse toujours d'accepter la vérité et insiste : il s'agit d'esprits maléfiques. L'Empereur décide que le mariage de Du Liniang et de Liu Mengmei est établi. Liu est nommé membre de l'académie de la Forêt des documents, et sa femme, Dame de la sous-préfecture de Yanghe. Du Liniang obtient que son père et son mari se réconcilient.

Le style *pingtan*

Les scènes 14 et 26 du *Pavillon aux pivoines* sont ici données en style *pingtan*, ou *tanci*, une forme d'art traditionnelle chinoise, proche de l'art du conteur. Les interprètes ne sont ni maquillés ni costumés. Assis sur la scène, ils chantent ou racontent des histoires, accompagnés du sanxian et du pipa (luths à trois et quatre cordes). Un ou deux, exceptionnellement trois, les récitants utilisent le dialecte de Suzhou, une ville du Sud de la Chine (proche de Shanghai, ville de la soie et des canaux, souvent comparée à Venise) où naquit cette pratique artistique au milieu du XVI^e siècle. Caractérisé par l'élégance de son langage, sa musique et un style narratif, le répertoire *pingtan* est immense et varié : les pièces courtes durent environ quarante-cinq minutes, les moyennes souvent deux heures et demie, et les longues, en épisodes, parfois plusieurs mois.

*Le texte de ces deux scènes est adapté en style narratif. Les surtitres, lors des représentations, suivent le texte original.

Comme un rouleau de peinture sur soie Mettre en scène Le Pavillon aux pivoines

Plus qu'une histoire d'amour entre une jeune revenante et son amant, *Le Pavillon aux pivoines* est un opéra légendaire et universel de la dynastie Ming, une épopée se déroulant comme un immense rouleau de peinture sur soie, et décrivant tous les aspects de la société de l'époque à travers plus d'une centaine de personnages : jeune lettré, préfet, envahisseurs mongols, bandits, nonnes taoïstes, prostituées...

Du fait de mon attachement personnel à cette fresque et de mon immersion dans le domaine de l'opéra en Chine depuis mon enfance, la mise en oeuvre de cette production m'a donné la chance d'une confrontation attendue. J'ai souhaité introduire, dans un genre oriental essentiellement de tradition orale, le concept occidental d'authenticité. Dans cet opéra qui est l'un des plus anciens, et le seul ayant une notation musicale, fixée au XVIII^e siècle, les techniques d'interprétation n'ont été transmises que pour une dizaine de scènes sur cinquante-cinq. L'opéra chinois est un genre théâtral nourri de conventions, dont la survivance aujourd'hui n'est pas une finalité. Il me fallait redécouvrir l'essence d'une forme artistique raffinée et poétique, en restaurer l'esprit, reconnaître sa grandeur et en offrir une nouvelle vision, tout en l'inscrivant dans la tradition. D'éminents spécialistes de l'oeuvre de Tang Xianzu, du Kunju, de l'histoire de l'opéra chinois et de la dynastie Ming ont été consultés. Le travail sur la partition de 1792, que seuls quelques maîtres savent encore lire, fut un moment exaltant, menant à la transcription de plus de deux cents airs en notation chiffrée chinoise contemporaine.

La conception du spectacle et la mise en scène, suivant le rythme dicté par Tang Xianzu, jouent de l'alternance entre des scènes romantiques, familiales, martiales, villageoises et impériales. Le décor évoque un pavillon de la période Ming comme ceux des jardins de Suzhou. Il repose sur une pièce d'eau. Il a été réalisé selon les techniques de l'arti-

sanat chinois par douze maîtres-charpentiers. Les toiles de fond sont inspirées de tableaux de grands peintres de la dynastie Song, tandis que les cinquante costumes ont été brodés à la main à Suzhou, mobilisant quatre cents brodeuses pendant plusieurs mois. J'ai eu recours à diverses techniques théâtrales : conteurs, marionnettes, masques, récitation *pingtan*, danse sur échasses, acteurs interprétant indifféremment des rôles masculins ou féminins. La plupart de ces techniques ont été oubliées dans l'histoire récente de l'opéra en Chine. Les traditions religieuses, rites funéraires et processions, ont aussi trouvé leur place. Les spectateurs seront témoins de la préparation des interprètes, du maquillage des acteurs, de leur lien avec les musiciens, des changements de costumes, de décors et d'accessoires, afin de créer un processus de transformation continue.

En Chine, jusqu'au début du XX^e siècle, l'opéra n'était pas présenté dans les théâtres, mais sur les marchés, dans les jardins et les cours de temples, autant de lieux de vie et d'activité, dont j'ai tenté de recréer l'atmosphère, encourageant les spectateurs à se déplacer, à sortir un moment pour manger, boire, se détendre pendant la représentation. Des jeunes gens circuleront dans la salle pour distribuer de l'eau chaude aux buveurs de thé.

Successivement, à Shanghai en 1997 et 1998 puis à New-York en 1999, deux compagnies d'acteurs et de musiciens ont travaillé à mes côtés sans relâche, menant à l'accomplissement de ce *Pavillon aux pivoines*, l'année du quatre cent-unième anniversaire de sa création.

Chen Shi-Zheng

De Kunshan à Venise

Fin du XVI^e siècle, premières années du siècle suivant... Le théâtre connaît un premier apogée, mêlant fantaisies et fresques historiques. Poétique, féerique, dramatique, cocasse, la scène s'emplit de sages, de prêtres, de brigands, de prostituées, de politiques, de marchands, de barbares, de nourrices, de percepteurs et de jeunes amants... De spectres aussi, parfois. Au même moment, naît l'opéra. Un être aime à ce point qu'il affronte les enfers.

Mais nous ne sommes ni dans l'Angleterre élisabéthaine de Shakespeare, ni à l'Accademia degli Invaghiti de Mantoue, où Monteverdi crée *L'Orfeo*. Dans la Chine de la dynastie Ming, Tang Xianzu écrit *Le Pavillon aux pivoines*, l'année même de *Beaucoup de bruit pour rien* et de *Henri V*, et moins de dix ans avant l'illustre *favola in musica* de Monteverdi. Dans les traditions du Sud de la Chine, dans leurs rituels musicaux, scéniques ou religieux, dans la poésie des spectres et des fantômes, vit aussi la séculaire épreuve orphique de l'Hadès.

Rien n'est vraiment en nous, sinon dans l'abandon ou la promesse. Du Liniang ne supporte qu'un temps son rêve interrompu : elle en exige la réalité, et se meurt. Car celle qui s'éveille éprouve une curieuse et inguérissable manie, surprise des merveilles vécues. Sa langueur découvre l'absence. *Le Pavillon aux pivoines* invite ainsi à l'excès du désir, là même où l'Eurydice de Striggio chantait : " Ainsi donc par trop d'amour tu me perds ? Et moi, malheureuse, je perds / Toute possibilité de jouir / De la lumière et de la vie, et du même coup je te perds, / Toi, le plus cher des biens, ô mon époux. "

René Jacobs et Chen Shi-Zheng préparent actuellement le *Così fan tutte* de Mozart, et un cycle Monteverdi.

Lors de différentes rencontres, ils ont évoqué les noms de Tang Xianzu et du créateur de *L'Orfeo*. Comment naît l'opéra, en Orient et en Occident ? René Jacobs nous livre ici, d'un regard attentif, quelques impressions sur le croisement du *Pavillon aux pivoines* et des premières œuvres du théâtre musical occidental.

Laurent Feneyrou

Entretien avec René Jacobs

Naissance de l'opéra

A la même période, deux cultures très éloignées découvrent le théâtre musical. Et dans les deux cultures, ce théâtre est basé sur le pouvoir d'expression de la musique, sur sa capacité de peindre des passions, des sentiments, des *affetti*, selon la terminologie italienne - ce que traduit dans *Le Pavillon aux pivoines*, Qian Yi, cette formidable actrice qui interprète Du Liniang, par la manière dont elle chante, les inflexions de sa voix, ses ports de voix, et les expressions de son visage.

Mais les Chinois ont su préserver leur tradition, et nous avons perdu la nôtre. Leur théâtre est fondé sur une part d'improvisation musicale, même si je tiens de Chen Shi-Zheng qu'il existe des notations de la fin du XVIII^e siècle. Or, au XVII^e siècle, en Occident, l'orchestre qui accompagnait les opéras de Monteverdi improvisait souvent sur une ligne de basse. Au XIX^e siècle, le compositeur est devenu un dieu. Tout était écrit, les moindres nuances étaient écrites. Mais avant Beethoven, régnait une grande liberté.

Si le style d'action et les mouvements du corps dans *Le Pavillon aux pivoines* diffèrent totalement de ce qui se faisait à l'époque en Europe, il n'en demeure pas moins que la gestique baroque était aussi codée. Les Chinois peuvent réaliser des spectacles fondés sur ce qui a été transmis dans la tradition, alors que nous avons besoin de spécialistes de la gestique baroque pour apprendre aux chanteurs à bouger selon les codes de l'époque, ce qui n'a plus de sens à mon avis.

Les Enfers

Orphée traversant les Enfers à la recherche d'Eurydice est le thème des premiers opéras. Tous les opéras italiens du début du XVII^e siècle sont sur ce thème, non seulement *L'Orfeo* de Monteverdi, mais aussi les *Euridice* de Peri (1600) et de Caccini (1602). Ce n'est pas une coïncidence. Le thème d'Orphée, c'est le pouvoir de la musique, le pouvoir magique de la musique, et, dans le cas du livret de Striggio, le non-pouvoir de la musique. Orphée pense qu'il peut défier les lois de l'enfer, de Pluton, en chantant, mais il n'y parvient pas. D'après les sources de la mythologie grecque, l'histoire se déroule en Arcadie, où les bergers ne par

© Stéphanie Berger



Scène 35 : Retour à la vie. Wen Yuhang, Qian Yi, Lin Sen.

laient pas, mais s'exprimaient en chantant dans un paysage de rêve, totalement utopique. Les musiciens italiens avaient ainsi un alibi pour vendre au public ces personnages qui chantent au lieu de parler, et convaincre les sceptiques.

Le Pavillon aux pivoines m'évoque surtout l'opéra vénitien du XVII^e siècle, les derniers opéras de Monteverdi, *Le Retour d'Ulysse* et *Le Couronnement de Poppée*, écrits pour Venise. *L'Orfeo* tenait encore de ces spectacles pour des aristocrates, chez des aristocrates. Mais les derniers opéras de Monteverdi, ou ceux de Cavalli par exemple, sont écrits pour des théâtres populaires, avec un petit orchestre (du fait d'un budget réduit, dont la moitié était versé à la *prima donna*), mais avec de nombreux personnages, et des contrastes presque brutaux entre scènes sérieuses et scènes comiques. Les scènes comiques, de type *buffo*, avaient pour but de relativiser les propos des personnages graves : une partie du public populaire se retrouvait évidemment dans les personnages de serviteurs. Parmi les rôles comiques, celui de la nourrice était chanté par un homme. On retrouve le travesti dans *Le Pavillon aux pivoines*.

On trouve aussi la critique sociale dans l'opéra vénitien, mais pas dans l'opéra de Cour. Il nous faut donc oublier Lully. Mais dans l'opéra vénitien, dans la Venise libérale, les rôles comiques formulent une critique de la société. Dans *L'Argia* de Cesti, il y a un bouffon qui ne fait que cela, toujours en présence du roi. Et parce qu'il est le bouffon du roi, parce que c'est son métier, il dit tout ce qui lui passe par la tête. Dans l'opéra vénitien, une telle critique était possible. La scène 8, *Encouragement à l'agriculture*, me semble être dans la même veine.

Shakespeare

Tang Xianzu et Shakespeare sont contemporains, et morts la même année (1616). Monteverdi les suit (1567-1643). Il existe des points communs entre les comédies de jeunesse de Shakespeare et le théâtre d'opéra vénitien, notamment les rôles comiques et le contraste entre des rôles sérieux, (qui évoluent souvent dans des situations ridicules), et des rôles comiques (un bouffon, une nourrice ou un personnage ivre à la Cour). Sous le rire que provoquent ces rôles moins comiques qu'il n'y paraît, pointe une certaine pitié. Je retrouve ce contraste dans *Le Pavillon aux pivoines*.

La plainte

Un des premiers opéras de Monteverdi est *L'Arianna* délaissée par Thésée. Le fameux *Lamento* est le seul fragment conservé de cet opéra. C'est l'absence, la plainte, les pleurs, le désir aussi de l'être absent, ou de l'être qui n'est pas encore là, comme dans la scène 10 du *Pavillon aux pivoines*, où Du Liniang rêve d'un amant. Elle chante un lamento. C'est un lamento au même titre que le lamento d'Ariane ou le lamento d'Octavie dans *Le Couronnement de Poppée*. Ou encore, plus précisément, le *Lamento della ninfa* dans le *Huitième Livre de Madrigaux*. L'atmosphère est très proche, même si les moyens d'expression sont différents. Dans un cas comme dans l'autre, la voix humaine porte tout. Évidemment, les langues sont totalement différentes. Les femmes, et même les hommes, chantent tous très haut, avec de grands écarts de tessiture. Quant à l'accompagnement instrumental, il était absolument nécessaire dans le cadre du théâtre en musique. En Italie, où on pensait redonner vie à l'ancienne tragédie grecque, on avait besoin d'acteurs qui savaient chanter, mais aussi d'un accompagnement, d'un soutien instrumental. Et ce soutien instrumental, dans la musique occidentale, est un soutien harmonique. Ce sont des accords. Au contraire, dans *Le Pavillon aux pivoines*, la base est la monodie. Parmi les beaux effets : les instruments et les voix sont parfois à l'unisson, mais on ne sait plus ce qu'on entend, l'instrument ou la voix. Ils forment une unité.

Airs et récitatifs

Le grand problème de l'opéra est le récitatif. Les Italiens inventèrent un style entre le chanter et le parler : le récitatif ou *parlar cantando*, accompagné par des instruments comme le luth ou le clavicin. Dans *Le Pavillon aux pivoines*, on trouve aussi une sorte de *parlar cantando*. Je ne pense pas que les Chinois, dans la vie courante de la fin du XVI^e siècle, parlaient dans cette forme exaltée. Sur scène, l'exaltation de la langue se traduit en un chant, un récitatif si je peux employer le terme, beaucoup plus mélodique que le parler, et sensible dans les grands écarts de tessiture.

Certains *glissandi* sont comparables à ce que les Italiens de l'époque appelaient *portamento*, port de voix. Cette forme de récitatif est aussi accompagnée, mais par des percussions. Je suppose que ces

percussions ont pour fonction de donner un *timing* au récitatif. Ce *timing* du récitatif était très important au début de l'opéra italien. Dans les opéras de Mozart, il est rythmiquement libre, tandis que chez Monteverdi, les chanteurs doivent prendre la notation rythmique du récitatif à la lettre. En lisant sa correspondance, on apprend que Monteverdi travaillait ses récitatifs en se basant sur le rythme de la langue déclamée. Sans doute, les différentes percussions, cymbales et gongs, ont-elles dans *Le Pavillon aux pivoines* un peu ce même but.

Il y a aussi une analogie avec l'opéra comique en France, dont les récitatifs n'étaient pas chantés. Et les airs reprenaient souvent des mélodies préexistantes, que le public connaissait et dont le poète avait adapté le rythme à son texte.

Vocalité

L'expressivité des femmes me séduit. Quand elles commencent à chanter un récitatif, très haut, avec un grand port de voix, et une composante nasale, le langage n'est pas naturel, mais artificiel dans le meilleur sens du terme. Artificiel de *ars*. Chez les hommes, la voix est plutôt gutturale, avec un larynx très haut. Au contraire, dans le chant occidental, le larynx doit être bas. Mais dans *Le Pavillon aux pivoines*, le chant avec un larynx haut est vraisemblablement plus proche du chant d'Orphée, du chanteur grec, mythique, de la Grèce antique. Sur les vases, par exemple, sur les céramiques de l'époque, on voit souvent des chanteurs dont le larynx est haut.

Les femmes, quand elles chantent comme Qian Yi, sont extrêmement sensuelles. Le théâtre chinois nous paraît encore exotique, mais nous sommes séduits, émus, par le raffinement de l'expression du visage, des doigts et des mains.

Avec Chen Shi-Zheng, nous préparons *Così fan tutte*. La distribution sera jeune, ce qu'elle doit être. D'après le livret de Da Ponte, et d'après les témoignages de la création, Fiordiligi et Dorabella avaient moins de vingt ans. La créatrice de *L'Arianna* de Monteverdi avait seize ans. C'est l'âge de Du Liniang.

Propos recueillis par Laurent Feneyrou, octobre 1999

L'histoire du Kunju

L'origine du Kunju remonte à plus de six cents ans. Créé par Gujian, un musicien de Kunshan, dans la province actuelle de Zhejiang, à partir d'airs populaires de la région, le Kunju emprunte vraisemblablement son nom à son lieu d'origine : *Kunshan*. Au XIV^e siècle environ, le style du *Kunshan qiang* (Chant de Kunshan) était déjà largement répandu. L'élégance de sa musique et son style poétique avaient les faveurs des lettrés et des politiques. On rapporte que l'empereur fondateur de la dynastie Ming, Zhu Yuanzhang, aurait invité un vieil homme de cent dix ans à venir tout spécialement à Nankin lui chanter ce répertoire. Au milieu du XVI^e siècle, le Chant de Kunshan gagna en grâce et en finesse. Il fut utilisé pour la première pièce du répertoire de théâtre Kun : le *chuanqi Huansha ji* (*La Lavandière de gaze de soie*).

Immédiatement populaires, les premières représentations de Kunju admettaient déjà l'essentiel de ce qui caractérise le mode d'expression du théâtre traditionnel chinois : un symbolisme recherché et une forme stylisée. Les interprètes traduisent des actions complexes alors que seules une table et deux chaises occupent la scène. Dans *Huansha ji*, l'Empereur chasse au printemps dans les bois. L'équipée, constituée de généraux, de mandarins et de dames de la cour, est tantôt à cheval, tantôt en bateau. Non seulement il n'y a aucun accessoire, mais les membres de l'équipée ne figurent pas tous sur scène. Seuls la technique des acteurs et leurs mouvements expriment la chevauchée ou la navigation, et nous permettent de savoir en quel lieu nous nous trouvons et le nombre de personnes impliquées dans l'action. L'orchestre est installé à vue, sur le côté de la scène.

Les compagnies de théâtre ou *xiban* sont organisées de deux manières différentes. Les unes sont des troupes professionnelles qui se produisent essentiellement dans les campagnes et les bourgades lors de fêtes religieuses ou de festivals. Elles sont invitées pour divertir les dieux comme les mortels. La scène, installée sur les places de village ou devant les temples, est en bois, en bambou ou en terre. Parfois, elle surplombe un lac ou une rivière, et les spectateurs venus en bateau regardent le

spectacle depuis leurs embarcations. Les scènes au bord de l'eau présentent l'avantage d'avoir à proximité cette réserve naturelle qui amplifie les voix. En effet, on utilisait l'eau pour que les voix des acteurs portent mieux. Une scène conservée au Musée du théâtre de Suzhou possède un espace vide sous le plateau pour y entreposer de grandes jarres remplies d'eau.

La programmation d'un festival dépend essentiellement du calendrier. En été, on jouera plus volontiers *Huansha ji-Cailian (La Cueillette des lotus)*, à l'automne *Pipaji-Shangqiu (Le Luth-Plaisir d'automne)*. *Canhuaji (L'Histoire du cocon)* était jouée la nuit, au printemps, quand les vers à soie tissent leur cocon.

D'autres troupes de théâtre sont constituées au sein de grandes familles. Entretienées par des notables ou des mandarins, elles se produisent dans l'enceinte de la demeure. Les acteurs sont, pour la plupart, de jeunes gens achetés par les maîtres de maison. Formés par des professeurs à domicile, ils jouent devant leur maître pour le divertir ou lors d'événements familiaux (mariages, funérailles ou banquets). Dans la cour, dans la salle commune ou dans l'espace réduit de la bibliothèque, les représentations théâtrales distraient les invités et témoignent de la prospérité du maître. Le Kunju crée une atmosphère de raffinement esthétique, alliant poésie, mouvement et musique. Pour les amis intimes, les festivités sont organisées dans les jardins privés au milieu de fleurs, de mets et de boissons.

Les propriétaires de troupes familiales étaient souvent des dramaturges talentueux. Ainsi, les acteurs interprétaient souvent de nouvelles pièces qui devenaient l'exclusivité de la famille. L'argent ne manquant pas, les accessoires et les décors utilisés étaient très recherchés et luxueux. Massifs montagneux en tulle, profusion de nuages et de fleurs, palais, costumes de brocart qui rendent leur magie à la lueur d'un millier de bougies, telle était l'ambiance qui régnait pendant les spectacles de Kunju du début du XVII^e à la seconde moitié du XIX^e siècle ; ensuite Shanghai répandit la mode des grands spectacles avec effets spéciaux.

Les troupes professionnelles pouvaient aussi être invitées à se produire chez des particuliers. Dans ce

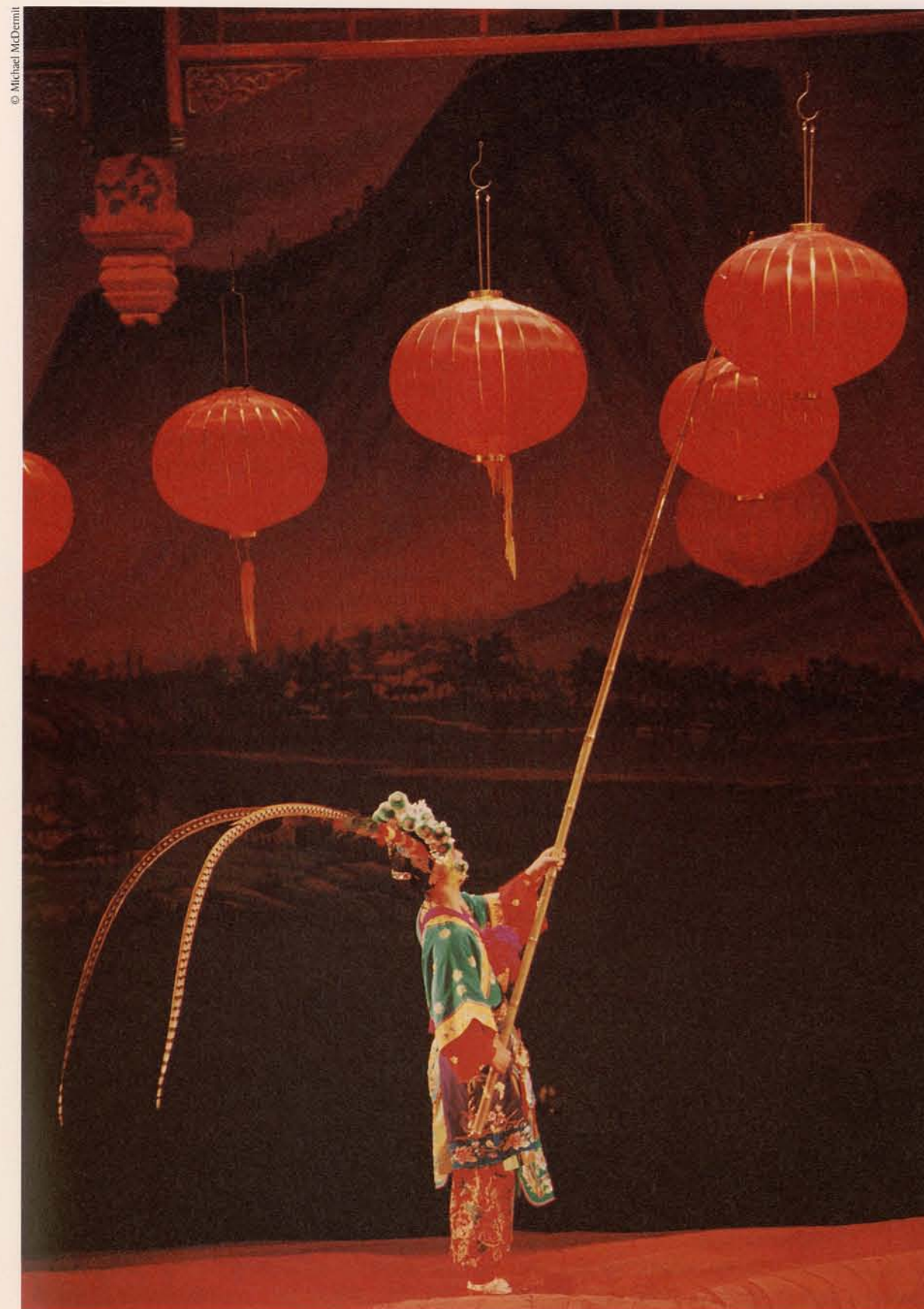
cas, la représentation commençait par un rituel de " présentation au public " appelé *canchang*, au cours duquel le chef de la troupe faisait saluer tous ses acteurs, alignés en costumes multicolores, créant ainsi un lien d'intimité avec les spectateurs. Après le *canchang*, venait le *dian xi*, la commande des réjouissances. Celui qui décidait était généralement l'invité d'honneur, le membre le plus âgé de l'assemblée ou le personnage le plus élevé hiérarchiquement. Il devait connaître le contenu des pièces pour ne pas commettre d'impair. Choisir était un art en soi. Le programme établi, on choisissait encore une ou deux petites pièces ou danses propitiatoires en ouverture (*kaichangxi*), par exemple la *Danse de la promotion (Tiao Jiaguan)*, *Zhangxian, pourvoyeur d'enfants (Zhangxian songzi)*, ou la *Danse du Dieu de la littérature (Tiao Kuixing)*... en fonction des circonstances — un anniversaire, une naissance ou une réussite à un examen. Puis le cérémonial terminé, on présentait la pièce principale (*zhengchangxi*).

Au cours des siècles, le genre élégant et gracieux du Kunju connut des succès divers. Au milieu du XIX^e siècle, des soulèvements dévastèrent la région où le Kunju était le plus populaire. Le style souffrit d'être mélangé à d'autres types d'opéras chinois, et la norme vint de ne donner les pièces que sous forme d'extraits (seules les scènes 7, 10, 12, 14 du *Pavillon aux pivoines* sont couramment jouées en Chine de nos jours). Plus récemment, la Révolution culturelle (1966-1976) voulut mettre un terme aux modèles les plus traditionnels de l'art chinois. Le Kunju céda sa place à des soirées aux thèmes révolutionnaires, sous l'influence de Jiang Qing, la femme de Mao Zedong. Aujourd'hui, seules six troupes interprètent encore le Kunju, l'unique opéra traditionnel chinois de tradition écrite.

D'après Lu Aoting et Fang Jiaji

Fang Jiaji est dramaturge de la Compagnie de Kunju de Shanghai et auteur d'une adaptation du *Pavillon aux pivoines* pour la télévision.

Lu Aoting est l'auteur d'études sur le Kunju.



Scène 55 : Réunion à la Cour impériale.

La musique du Kunju Le système des Qupaiti Le Recueil du Nashuying

La Chine compte plus de trois cent soixante styles d'opéras locaux. Il existe deux grands systèmes musicaux : *Banqiangti* et *Qupaiti*. Le premier système est caractérisé par un chant en vers réguliers de sept ou dix caractères, et par une structure musicale en distique. L'opéra de Pékin et la plupart des opéras chinois utilisent le système *Banqiangti*. Le second système, *Qupaiti*, a une origine plus ancienne, et les opéras qui se sont développés selon ses règles sont peu nombreux. Le Kunju est le plus représentatif de ceux qui demeurent.

Dans le système *Qupaiti*, l'unité de base de la structure musicale est le *qupai*, schème musical ou " timbre " appelé aussi *quzi*. Sur le plan prosodique, le *qupai* est une composition en vers inégaux développée sur la base des différents motifs utilisés pour les poèmes de l'époque Song (960-1280). Les combinaisons tonales et le nombre de caractères et de phrases, qui varient d'un *qupai* à un autre, sont régis par des règles très strictes. Sur le plan musical, la musicalité interne des mots détermine le mode sur lequel sera chanté le *qupai*. Le Kunju possède plus de mille deux cents *qupai*. Un *qupai* est donc défini par un mode musical et un mode prosodique fixe.

Les *qupai* sont répartis en deux catégories, ceux du Sud et ceux du Nord. Ceux du Sud utilisent une gamme pentatonique élégante et romantique. Ceux du Nord utilisent une gamme heptatonique avec deux degrés complémentaires, et sont plus adaptés pour exprimer des sentiments martiaux ou héroïques. La partie lyrique d'une pièce est une composition de quelques *qupai*, parfois dix ou vingt. L'alternance de temps forts et de temps faibles, du civil et du guerrier, du rustre et du raffiné aboutit à la structure musicale d'une œuvre de plusieurs dizaines de scènes.

Le Pavillon aux pivoinés occupe une place prédominante dans l'histoire du Kunju. Mais ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle, deux siècles après sa

création, sous le règne de l'empereur Qianlong, que Ye Tang en réalisa une partition complète dans le *Recueil des partitions du Nashuying* (1792). Ce recueil de partitions d'opéras chinois rassemble en tout vingt-quatre volumes gravés sur bois.

Originaire de Suzhou, le berceau du Kunju, Ye Tang était un compositeur de la dynastie Qing. Sa maîtrise du chant et de la composition musicale était exceptionnelle. Il transcrivit tous les chants de l'époque. Un de ses apports les plus précieux fut l'inscription sur la partition des premiers temps, les temps forts de chaque mesure (*dian ban*), ce qui revenait à mettre en valeur l'ossature des *qupai* et à fixer ainsi des modes sans lesquels l'interprétation aurait été trop libre.

La partition du *Nashuying* utilise un système de notation linéaire ancien, appelé *gongchi*. Sur le livret, à droite de chaque caractère, est inscrite une note de la gamme diatonique, soit un des sept caractères du système de notation *gongchi*: *shang, che, gong, fan, liu, wu, yi*. Entre son invention et le moment (XVI^e siècle) où Wei Liangfu réforma la musique, le Kunju s'imposa dans la bataille qui l'opposait aux trois autres grands styles musicaux en présence : *Haiyan, Yuyao, Yiyang*.

Le Recueil du Nashuying est la source la plus ancienne et la plus complète du *Pavillon aux pivoinés*. Vers la fin du XVIII^e siècle, Ye Tang transmit les mélodies à son disciple Yu Sulu, qui apporta certaines améliorations. L'œuvre devint un classique. Les acteurs de Kunju spécialisés dans les rôles féminins doivent aujourd'hui encore commencer leur apprentissage par *Le rêve interrompu*, preuve de l'importance du *Pavillon aux pivoinés* dans cette discipline vocale.

La partition du *Nashuying* ne mentionnait pas les temps faibles (*xiao yan*), autrement dit les deuxième et quatrième temps de la mesure. À l'époque, selon la règle des *qupai*, il suffisait de repérer le temps fort (*ban*) pour que le chant coule de source. Les interprètes trouvaient eux-mêmes la façon de mettre la partition en valeur : " Si les indications de chant avaient été trop précises, les acteurs se seraient sentis bridés ", nous dit en effet l'introduction du *Recueil du Nashuying*. Mais face aux exi-

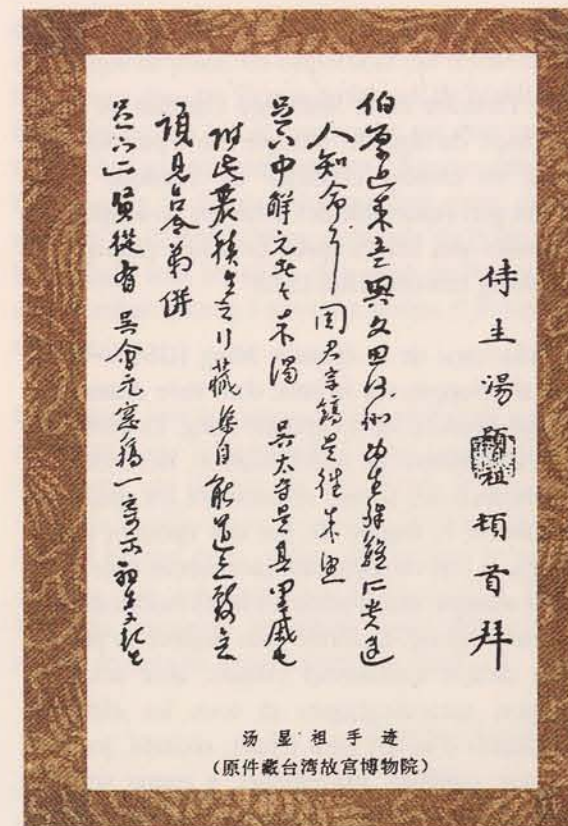
gences actuelles de la scène et de l'improvisation virtuose, il était nécessaire de donner des indications de rythme et de chant plus précises, en soulignant clairement les temps faibles.

Dans la partition d'origine, quelques *qupai* font défaut. En effet, durant la dynastie Qing, toutes les versions du *Pavillon aux pivoinés* étaient présentées à la cour amputées des passages relatifs à l'invasion du Sud par les troupes étrangères.

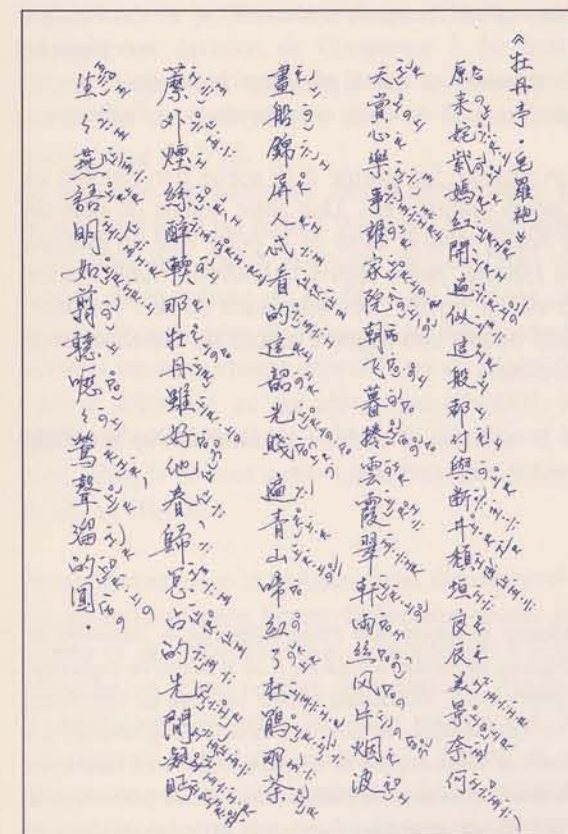
Musicalement, la production de Chen Shi-Zheng se base sur le partition du *Recueil du Nashuying*. La transcription de la notation traditionnelle en notation chiffrée, les corrections d'erreurs et inversions de caractères ont constitué l'essentiel de notre travail. Toutes ces interventions ont été faites dans le respect des règles des *qupai*.

D'après Xin Qinghua

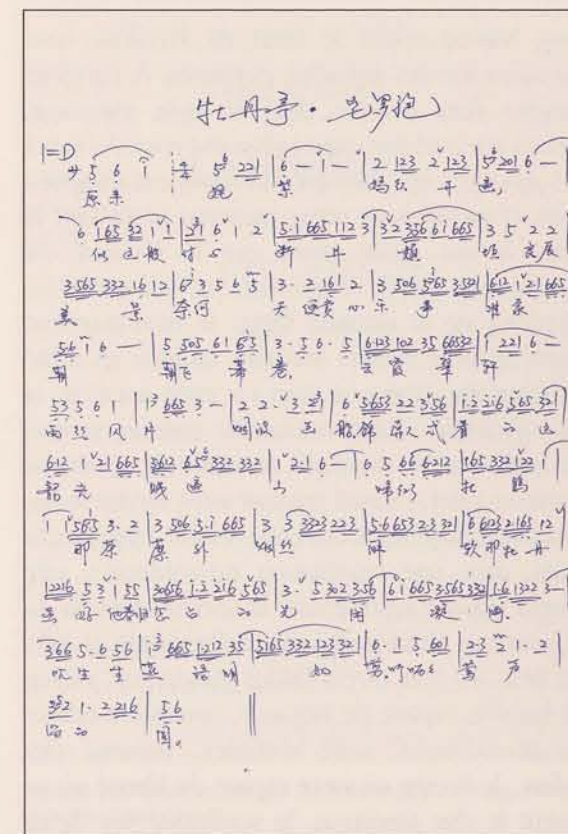
Compositeur, membre de l'Association des dramaturges et musiciens chinois, Xin Qinghua est expert en instruments traditionnels chinois.



Calligraphie de Tang Xianzu, Musée de Suichang



Scène 10, exemple de notation ancienne *gongchi* et exemple de notation contemporaine chiffrée.



La fresque et sa légende

Dans l'histoire de la littérature chinoise, le terme *chuanqi*, ou légende, désigne d'une part les nouvelles en chinois classique de l'époque Song, d'autre part l'ensemble des créations ou adaptations théâtrales des lettrés après *Le Luth (Pipaji)* de Gao Ming (environ 1305-1370).

Les *chuanqi* de la dynastie Ming (1368-1644) se sont développés sur la base d'un style dramatique du Sud (*nanxi*) né à l'époque Song. La durée des représentations, la multiplication des rôles et l'abondance des scènes dépassèrent les spectacles de foire et le théâtre de rue des époques précédentes, et l'on vit apparaître un nouveau style musical, le *nanqu*, établi selon les neufs modes du Sud, les *nanjiugong*. La forme sous laquelle se présente le théâtre traditionnel chinois, avec ses rôles féminins caractéristiques et tous les éléments constitutifs d'un art total (chant, récitatif, jeu dramatique, combats, maquillage), a connu un véritable essor avec les *chuanqi*, qui influencent aujourd'hui encore les opéras locaux de Chine.

Tang Xianzu écrivit le livret du *Pavillon aux pivoines* sur des mélodies existantes. À l'origine, l'œuvre était chantée dans le style *yihuang*, suivant une partition aujourd'hui disparue. Au cours des dynasties qui suivirent, de nombreux compositeurs et metteurs en scène inconnus adaptèrent la pièce à leur guise, avant que le *Recueil du Nashuying* (1792) ne permette, au cours de l'ère Qianlong de la dynastie Qing, le rétablissement d'une nouvelle version intégrale. La mise en scène de Chen Shi-Zheng se base sur cette notation, la plus ancienne source manuscrite connue, somme des raffinements successifs et œuvre de nombreux créateurs dont le travail reposait aussi sur des mélodies traditionnelles. Dans cette œuvre, Tang Xianzu peint, avec une imagination extraordinaire, une longue fresque représentant la société chinoise du plus haut au plus bas de son échelle sociale, et dans les lieux les plus divers (office mandarinal, champ de bataille, repaire de brigands, monastère taoïste ou bouddhique, salle d'études, tribunal des enfers...). Il crée un vaste espace de liberté où se jouent le rêve amoureux, la souffrance née de ce rêve, la mort et surtout la renaissance de Du Liniang.

*Parmi plantes et fleurs votre bonheur vous trouverez,
Pour la vie ou pour la mort vous déciderez,
De l'amertume, ni de la peine vous ne vous plaindrez !*

Une phrase chantée et trois soupirs de désespoir de Du Liniang. Sans aucun doute le cri le plus puissant qu'une femme ait pu exprimer dans la Chine de l'époque. Partant d'un point de vue nettement anti-féodal, l'auteur exprime son indignation et son désespoir face à la réalité. Cette révolution spirituelle et artistique fut un coup violent porté à la scène littéraire et à la société dont elle était issue. L'influence du *Pavillon aux pivoines* sur le public de l'époque est difficilement imaginable aujourd'hui : l'œuvre fit sensation dès sa création, on la recopiait ou la lisait si souvent que sa notoriété dépassa rapidement celle d'un autre classique, *L'Histoire du pavillon d'Occident* de Wang Shifu.

Au cours du XVII^e siècle, une femme du nom de Feng Xiaoping, dont le mariage était malheureux, sombra dans une profonde mélancolie à la lecture du *Pavillon aux pivoines*. Elle s'identifia à Du Liniang et décida de mettre fin à ses jours. Il nous reste aujourd'hui un quatrain célèbre :

*Vent glacial, vue sombre, je ne veux plus rien entendre
Munie d'une lanterne, désœuvrée, je lis Le Pavillon
aux pivoines
J'ai trouvé en ce monde plus stupide que moi
Xiaoping n'est donc pas seule touchée par l'affliction.*

Son histoire fut portée à la scène par Wu Bin et d'autres dramaturges. Une autre femme du nom de Yu Niang mourut aussi de la peine que lui procura Du Liniang. Ayant appris la nouvelle, Tang Xianzu écrivit un poème très émouvant en son honneur. Ainsi naquit une légende autour du *Pavillon aux pivoines*.

D'après Xu Shuofang

Professeur au Département d'études chinoises de l'Université de Hangzhou, spécialiste de l'histoire et de la théorie de l'opéra traditionnel chinois, Xu Shuofang a publié une étude sur Tang Xianzu et sur les dramaturges de la fin de la dynastie Ming, ainsi que des recueils de livrets d'opéras de la dynastie Yuan. Il est l'auteur des annotations de l'édition de 1963 du *Pavillon aux pivoines* et du recueil des œuvres en prose et en vers et de la correspondance de Tang Xianzu (1982).

Deux scènes censurées

Ludie, *Affidé du prince barbare*, scène 15
Weishi, *Le siège levé*, scène 47

Dès le début de la dynastie Qing (1644-1911), aucune représentation ne reste fidèle à l'œuvre originale. Jouer l'intégralité d'une pièce était devenu impossible.

L'empereur Qianlong qui régna de 1736 à 1796, ordonna une enquête à l'échelle nationale en 1758, dans le but de vérifier scrupuleusement le répertoire du théâtre traditionnel. Un groupe de lettrés réunis à Yangzhou fut chargé de rassembler tous les livrets d'opéras de Chine, de vérifier mot à mot leur contenu et d'en supprimer " toutes les allusions aux Song du Sud et à la dynastie des Jin ", ainsi que " tout outrage à la dynastie Qing ", puis de " soumettre à l'empereur les originaux marqués des passages à censurer " pour qu'il les examine en personne. Ni la quinzième scène, *Ludie*, ni la quarante-septième scène, *Weishi*, du *Pavillon aux pivoines* ne passèrent les mailles de la censure. Aucune publication postérieure à la quarante-cinquième année du règne de Qianlong ne comporte donc ces deux scènes. À leur place, une petite note indique " Passage non consigné sur décision de l'Empereur ". Le texte, comme la partition musicale furent touchés par la censure et ne figurent pas dans le *Recueil du Nashuying* de 1792.

J'ai retrouvé les partitions des scènes *Ludie* et *Weishi* tout à fait par hasard. Au cours de l'automne 1983, alors que j'allais consulter des ouvrages au Bureau de la culture de Quzhou au Zhejiang, je trouvai un exemplaire du *Recueil du Nashuying*. Certains passages étaient imprimés sur du papier de couleur différente, ce qui attira mon attention. Je découvris en feuilletant le volume, la partition et le texte, rédigés en tout petits caractères, des scènes *Ludie* et *Weishi* !

On me raconta que la partition avait été conservée par un certain Cheng Limen. Mélomane, joueur de cithare et de flûte, chanteur, compositeur, Cheng possédait un grand nombre de partitions. Pendant la Révolution culturelle, en plein mouvement de " destruction des quatre vieilleries ", Cheng vit sa maison mise à sac. Ses manuscrits furent entassés au quartier général des gardes rouges et servirent de papier pour démaquiller les enfants de la troupe

de propagande après leurs spectacles. Sous prétexte de manque de place, on emporta ce qui restait et on l'entreposa dans les locaux du Bureau de la culture. C'est ainsi qu'un lot de manuscrits put être sauvé. Obligé de " rompre toute relation " avec ses enfants, Cheng vécut un temps grâce aux huit yuans qu'un vieil ami de la Bibliothèque nationale de Pékin, Ye, lui envoyait tous les mois. A la mort de Ye, le dernier fil reliant Cheng à la vie fut rompu et il mourut de faim.

La partition Kun des scènes *Ludie* et *Weishi* a sans doute été écrite de la main de Cheng. Lorsque Chen Shi-Zheng me fit part de son projet de mise en scène du *Pavillon aux pivoines*, j'écrivis à Huang Jishi au Bureau de la culture de Quzhou, le priant de nous faire une photocopie de la partition. Mais l'état du document interdisait toute photocopie. Huang recopia les deux scènes à la main.

D'après Zhou Yude

Président de l'Académie de l'opéra traditionnel chinois, enseignant et spécialiste de l'œuvre de Tang Xianzu, Zhou Yude est diplômé de l'Université de Hangzhou. Il a publié une histoire de l'opéra chinois, des études sur Tang Xianzu.



Première publication en français du texte intégral de Tang Xianzu, traduction d'André Lévy. Coédition Festival d'Automne à Paris & Musica Falsa avec le concours du Centre national du Livre. 420 pages. 120 FF

Aux portes de l'enfer

Fantômes, revenants, démons, goules, spectres, lémures, cadavres animés, poltergeister, squelettes ambulants, monstres divers... tout cela en chinois s'appelle globalement *gui* (prononcé goué), un terme que l'étymologie populaire rapproche de l'homophone *gui*, revenir. Foin de classification ! C'est l'ensemble de ces phénomènes occultes, insolites, troublants, voire fatals, qui a, entre autres, stimulé de tout temps l'imagination des Chinois.

La cohérence de leur système de croyances est remarquable et, pour l'apprécier, il faut rappeler que l'ordre de l'univers repose sur l'alternance ou le jeu de deux principes : le Yin et le Yang. Le Yin est le principe femelle de l'obscurité, du froid, de l'inertie, de l'humidité. Le Yang est le principe mâle de la clarté, de la chaleur, du mouvement, de la sécheresse. En se séparant, Yin et Yang ont formé la terre et le ciel ; en se mélangeant, ils ont donné naissance à toutes les créatures. Or cette dualité cosmique se retrouve dans le microcosme qu'est l'homme : il possède et est animé par deux sortes d'âmes, spirituelle et sensitive, qui coexistent en lui durant sa vie.

Au Yang correspond l'âme supérieure ou spirituelle (*hun*), composée de trois souffles ou principes subtils : le souffle (*qi*), l'essence (*jing*), et l'esprit (*shen*). Au Yin correspond l'âme inférieure ou sensitive (*po*), faite de sept passions ou affects troubles et opaques : joie, colère, chagrin, crainte, amour, haine et désir.

Après la mort, l'âme supérieure se dissocie de l'âme inférieure ; elle quitte le corps et devient *shen*, esprit transcendant. Les *shen* ou esprits, surtout ceux de grands personnages, dûment honorés par des cultes réguliers, sont généralement bienfaisants : pour obtenir la pluie, de bonnes récoltes, une protection, on leur adresse, assorties d'offrandes, des prières qui restent rarement inexaucées.

Quant à l'âme sensitive, elle reste dans le corps après la mort, puis, selon sa force, s'éteint et disparaît après un temps plus ou moins long, et le corps tombe en poussière. Mais c'est cette force non épuisée de l'âme sensitive qui, devenant *gui*

(fantôme, démon, spectre, monstre, etc.), va malgré la mort pouvoir réanimer un cadavre, ou son double, ou animer des objets en contact avec lui, suscitant par là des prestiges, des sortilèges, des apparitions. Et c'est ce fantôme ou démon qui, malgré la séparation des deux mondes du Clair et de l'Obscur, ira visiter, taquiner, turlupiner ou tourmenter les humains. Dans l'optique bouddhique, ces *gui* (traduction chinoise du sanskrit *preta*) représentent des âmes inférieures, faméliques, rôdant plus ou moins loin de leur ancienne enveloppe physique, dans l'attente d'une réincarnation.

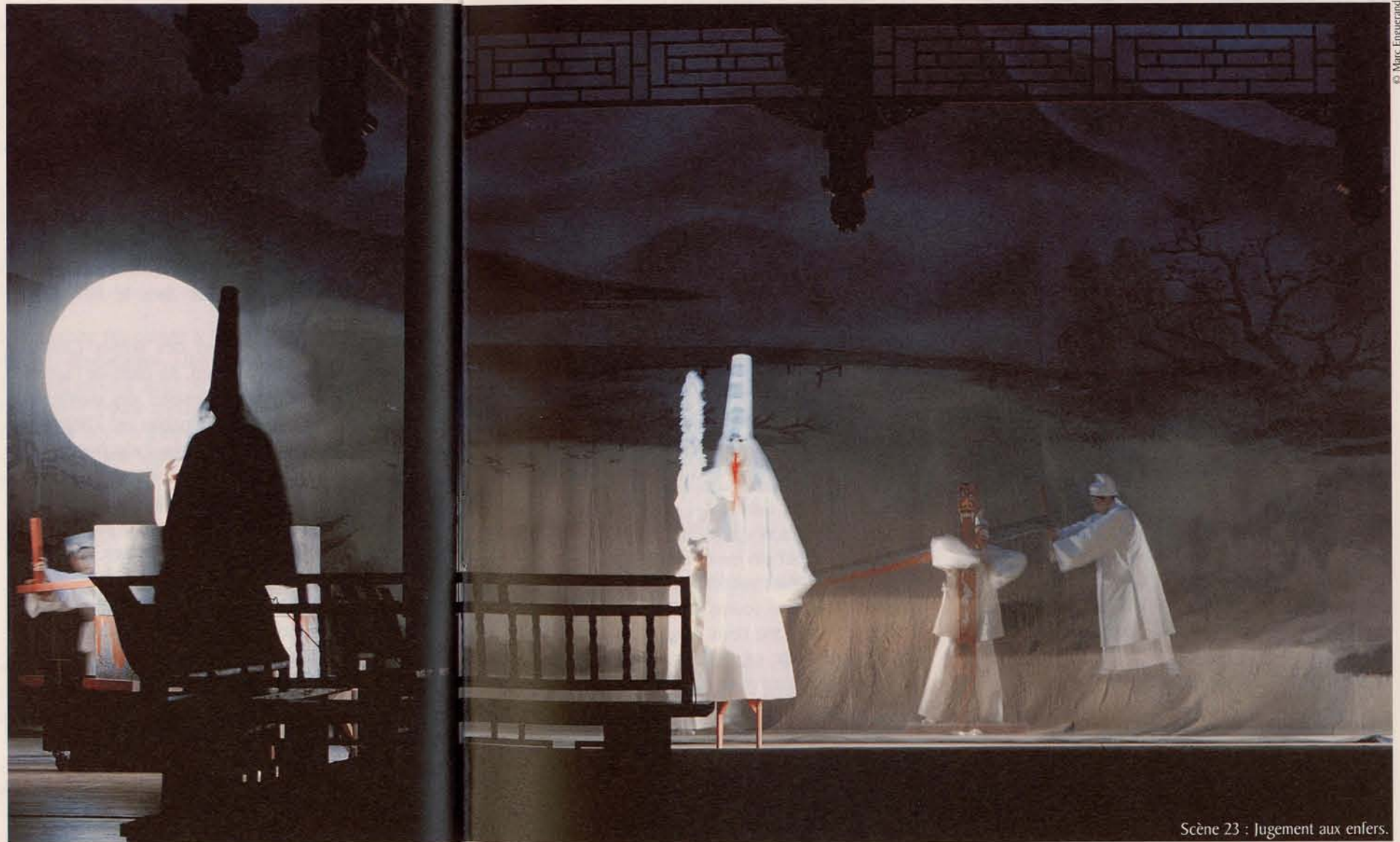
Il s'ensuit que les fantômes ou démons, ces énergies cherchant à s'investir dans une forme quelconque, qui peut être directement celle d'un spectre

aussi bien qu'un objet ou simulacre, fréquenteront volontiers le voisinage des tombes, lesquelles en Chine ne sont pas groupées en champ clos. Michaux remarquait déjà que la campagne chinoise, avec ses tertres funéraires partout disséminés, cônes plus ou moins érodés qu'on voit en tous lieux, par centaines et milliers, ressemblait à un immense cimetière. Terrain de prédilection pour les démons... Mais ils reviennent aussi hanter les lieux qui leur furent familiers, leur ancienne demeure ou celle de leurs amis. Mieux, un objet appartenant au mort, ou un simulacre d'objet mis en offrande dans sa tombe, peut susciter une apparition, réanimer un cadavre, permettre à un fantôme en tous points identique au vivant qu'il fut de vivre une nouvelle et temporaire existence. Ce qu'il y a d'original et de

fascinant dans cette vision des choses et de la mort, c'est aussi que les simulacres fonctionnent dans les deux sens : ils peuvent s'animer, devenir " réels " (en tout cas assez pour qu'on s'y méprenne), puis, l'illusion une fois dissipée (mais l'illusion peut, par exemple, vous mordre cruellement !), retourner à leur état de simples choses. Et dans l'ensemble, l'imagerie qu'on découvre au fil des histoires de revenants apparaît comme une sorte de projection, de traduction symbolique d'usages religieux, funéraires en particulier.

Jacques Dars

Jacques Dars, in *Aux portes de l'enfer*, Éditions Philippe Picquier, 1997



Scène 23 : Jugement aux enfers.

Tang Xianzu, lettré dramaturge

Dramaturge lettré ou lettré dramaturge ? Tang Xianzu relève évidemment de la seconde catégorie. S'il est loin d'être le premier, il n'empêche que le cas est exceptionnel. La plupart des lettrés qui contribuèrent à l'émergence d'un âge d'or de ce théâtre littéraire fait pour être lu autant que représenté, furent des recalés ou dégoûtés de ces redoutables concours où la compétition était féroce.

On a dit non sans raison que l'autocratie impériale avait mis au point un moyen merveilleux de domestiquer des intellectuels agités et de les utiliser à son profit en les transformant en bêtes à concours. Toujours est-il que la machine donnait depuis longtemps des signes d'essoufflement. En 1530 déjà, l'autorité, qui s'exerçait depuis Pékin, avait cherché à fermer les centres privés de préparation aux concours, jugés comme autant de foyers dangereux d'une agitation qui se développait surtout au Sud. Depuis le début du XV^e siècle, Nankin n'était plus qu'une capitale secondaire fantôme. Entre le Hunan à l'Est, le Fujian maritime à l'Ouest, le Guangdong au Sud et le Zhejiang au Nord, le Jiangxi où naît Tang Xianzu en 1550, à Lichuan, se trouve, somme toute, placé au centre de la géographie de la contestation. Elle eut ses martyrs et ses héros, traversée de conflits dont on ne saurait faire état ici.

L'arrière-grand-père de Tang Xianzu était célèbre pour sa bibliothèque de quelque quarante mille volumes. D'une éminente famille lettrée du pays, Tang Xianzu manifeste un génie littéraire précoce puisque le recueil qu'il publie en 1575 contient un poème qu'il avait composé à onze ans. A l'adolescence, il compte parmi ses maîtres Luo Rufang (1515-1588) qui a dû exercer une influence décisive sur l'orientation de sa pensée. Luo se réclamait d'un courant néoconfucianiste bouddhisant, dont on peut résumer ainsi la position centrale : refus de toute autorité morale autre que sa (bonne) conscience.

L'histoire officielle des Ming, publiée au XVIII^e siècle, honore Tang Xianzu d'une notice biographique où son activité de dramaturge est passée sous silence, mais ses remarques acerbes sur les Premiers Ministres de son temps, tirées de sa cor-

respondance, sont dûment rapportées : " Les dix premières années [du règne de Wanli, 1573-1619], Zhang Juzheng, dur mais trop avide, s'est laissé gâter par les vociférations des uns et des autres, les dix suivantes, Shen Shixing [1535-1614], mou et avide, s'est laissé corrompre par le maquis des intérêts privés. " Zhang Juzheng avait en effet obtenu la dissolution des centres de préparation aux concours en 1579. Constamment parmi les critiques ou opposants, Tang Xianzu sera, à la suite de l'obtention du doctorat, affecté à la capitale fantôme de Nankin en 1584, une voie de garage qui lui laissa sans doute d'amples loisirs... Un placet trop hardi lui vaudra en 1591 exil et rétrogradation dans un poste au Guangdong où il dut entendre parler des Portugais de Macao ; ils sont bizarrement évoqués à la scène 21 du *Pavillon aux pivoines*, où apparaît le terme plutôt péjoratif de *fangu*, propre au cantonais, pour désigner les étrangers d'outre-mer. Sa curiosité ne semble pas avoir été poussée beaucoup plus loin. Rien n'indique qu'il ait rencontré Matteo Ricci (1552-1610) qui eut en 1599 une entrevue à Nankin avec Li Zhi (1527-1602), un penseur iconoclaste très influent, que Tang connaissait.

En 1593, Tang Xianzu est rappelé de son exil et se retrouve au Zhejiang à l'échelon modeste de sous-préfet, poste qu'il abandonnera avec la carrière, au bout de cinq ans, outré par la pression fiscale excessive que l'on exigeait de sa gestion - la guerre victorieuse menée contre les Japonais en Corée avait obéré les finances publiques qui manquaient d'une direction énergique capable de limiter la gabegie administrative.

Retiré sur ses terres, réduit à des moyens modestes, Tang Xianzu, rayé des cadres deux ans plus tard, ne publiera plus rien, semble-t-il, pour le théâtre après la rédaction de son quatrième long *chuanqi* en 1601. Il n'en restait pas moins une célébrité très visitée, de plus en plus absorbée par son intérêt pour le bouddhisme. Son œuvre littéraire classique totalise plus de mille cinq cents pages d'une typographie serrée, rassemblée en 1982 par Xu Shuofang, le meilleur commentateur du *Pavillon aux pivoines*. Tang Xianzu aurait laissé à sa mort nombre de manuscrits détruits par ses fils, sauf une histoire des Song qui n'a toutefois pas été retrouvée.

Extrait d'un texte d'André Lévy

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

Biographies

Chen Shi-Zheng

Né à Changsha (Hunan) en 1963, Chen Shi-Zheng vit à New York depuis 1987. Il est metteur en scène, chorégraphe, chanteur et acteur. Pris dès son enfance, pendant la Révolution culturelle, sous la protection de maîtres de cérémonies funéraires du Hunan, les rituels chamaniques continuent d'influencer son travail. Il étudie ensuite auprès de maîtres d'opéra, pour devenir un acteur reconnu, se produisant en Chine sur scène, à la radio et à la télévision, dans le répertoire traditionnel d'opéra comme dans les répertoires populaires. En 1987, il quitte la Chine pour les Etats-Unis où il aborde le répertoire occidental d'aujourd'hui. Il tient un rôle majeur dans l'opéra de Meredith Monk *Atlas*, créé à l'Opéra de Houston en 1990. Il collabore avec le compositeur Tan Dun pour *Nine Songs*, puis pour l'opéra *Marco Polo*, met en scène *Turandot* pour le New York City Opera, et présente des spectacles off-Broadway, au Public Theater et à la Brooklyn Academy of Music. Il crée l'opéra de Paul Dresher *Myth of the Hero* et réalise en 1996 une version des *Bacchantes*, d'après Euripide, avec la Compagnie nationale d'Opéra de Pékin, spectacle repris au Festival de Hong-Kong, puis en Grèce et en Autriche en 1998. Chen Shi-Zheng met en scène et chante dans l'opéra du compositeur néo-zélandais Jack Brody, *Alley*, créé en février 1998 au Festival de Wellington. Depuis le printemps 1997, son activité est centrée sur l'intégrale de *Mudan Ting/Le Pavillon aux pivoines*, dont le journal *Le Monde* écrivait : "...la mise en scène de Chen Shi-Zheng, vue à Shanghai, qui laisse pantois par sa maîtrise de la miniature, ciselée comme un joyau, au sein d'une fresque traitée avec le souffle de qui domine la grande forme".

Chen Shi-Zheng doit réaliser en 2000 *Yurushi*, spectacle qui rassemblera des acteurs de trois traditions d'Asie, une chanteuse de Pansori (Corée), un acteur de Nô (Japon) et un acteur d'Opéra de Pékin (Chine) -création en mars 2000 aux Etats-Unis, reprises au Festival d'Automne à Paris et au Hebbel Theater Berlin en novembre 2000. Il prépare un film, *The Dark Matter Problem* et signera

la mise en scène de *Così fan tutte* de Mozart au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2000, sous la direction musicale de René Jacobs. Cette réalisation sera au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, en octobre 2000.



© Marc Enguerand

Huang Haiwei (décors)

Né en 1959, Huang Haiwei a dessiné les décors de nombreuses productions en Chine. Diplômé de l'Académie centrale d'Art dramatique, où il enseigne actuellement, et de l'École supérieure d'Art dramatique de Strasbourg, Huang Haiwei a réalisé les décors de *Turandot* à l'opéra de Florence, des *Bacchantes* à Pékin dans la mise en scène de Chen Shi-Zheng, ou d'*Antiques* pour le Théâtre d'Art populaire de Pékin.

Cheng Shuyi (costumes)

Née à Suzhou en 1963, Cheng Shuyi étudie la broderie à l'École des Arts et Artisanats de Suzhou et les costumes au Département des Décors de l'Académie centrale d'Art dramatique de Chine, où elle enseigne actuellement. Ses costumes ont été vus en Europe, en particulier dans les spectacles de Mou Sen.

Yi Liming (lumières et accessoires)

Né en 1963, Yi Liming a participé à plus d'une centaine de productions. De l'opéra à la danse et au théâtre expérimental contemporain, ses réalisations ont été présentées en Chine, mais aussi à Londres, à Paris et à Rome. Diplômé de l'Académie centrale d'Art dramatique en 1989, Yi Liming est actuellement responsable des lumières auprès du Théâtre d'Art populaire de Pékin.

Qian Yi (Du Liniang)

Agée de vingt-trois ans, Qian Yi a étudié pendant huit ans avec les maîtres du Kunju à l'École d'opéra de Shanghai. Célèbre pour ses interprétations de *La Légende du serpent blanc* et des scènes populaires du *Pavillon aux pivouines*, *Le rêve interrompu* et *En quête du rêve*, Qian Yi se produit dans différents théâtres chinois, où la beauté de sa voix et son irrésistible présence scénique sont reconnues. Le Ministère de la Culture chinois l'a distinguée du titre de Meilleure jeune actrice nationale de Kunju.

Wen Yuhang (Liu Mengmei)

Né en 1971, Wen Yuhang étudie pendant six ans à l'École d'opéra traditionnel de Pékin, auprès des plus grands acteurs et professeurs. Spécialiste des rôles *xiaosheng* (jeunes hommes élégants avec un falsetto aigu), il est, depuis la fin de ses études, l'acteur principal de la Compagnie de Kunju du Nord, avec laquelle il a joué en Chine, au Japon, en

Russie, à Hong Kong et à Taiwan. Lauréat de nombreux prix, et notamment du titre de Meilleur acteur au Concours national de Kunju de la Jeunesse en 1994, récompensé à trois reprises au Concours des Jeunes Acteurs de Pékin (1988, 1993 et 1998), il a reçu le titre de Meilleur artiste pour le XXI^e siècle.

Wen Fulin (Du Bao, Fantôme)

Wen Fulin est un acteur populaire, spécialiste des rôles d'hommes âgés. Diplômé, parmi les premiers, de l'École d'opéra de Shanghai, il rejoint en 1962 la Compagnie de Kunju du Zhejiang, dont il devient l'un des acteurs les plus connus à travers le territoire chinois. En 1981, il s'installe aux Etats-Unis où il assure la diffusion du répertoire du Kunju.

Lin Sen (Sœur Stérile, Portier, Soldat)

Né dans le Sichuan en 1946, Lin Sen étudie l'opéra chinois à l'École d'opéra traditionnel de Chengdu (1958-1963), où il se spécialise dans les rôles *chou* (clowns). Membre de la Compagnie d'opéra du Sichuan de Chengdu, lauréat de prix nationaux, il met en scène de nombreux opéras du Sichuan qui ont aussi été présentés en Europe.

Shan Jing (Chen Zuiliang, Fée des fleurs)

Né à Liaoning en 1974, Shan Jing étudie à l'École d'opéra chinois de Jingchen (1985-1989), où il se spécialise dans les rôles *chou* (clowns). Il se produit avec la Compagnie d'opéra chinois Jing-Chou, avant de poursuivre ses études à l'Académie d'opéra traditionnel de Chine, à Pékin, dont il est diplômé (1997) et où il enseigne actuellement.

Song Yang (Dame Du, Ancien, Nonne, Prostituée)

Née à Liaoning en 1969, Song Yang étudie à l'École d'opéra chinois de Fuxuen, où elle se spécialise dans les rôles *daomadan* (guerrières). Elle enseigne à l'Académie d'opéra traditionnel de Chine. Nommée meilleur professeur, elle se produit avec différentes troupes, parmi lesquelles la Compagnie de l'Opéra de Pékin.

Yu Qingwang (Juge des enfers, Dame Li)

Né à Pékin en 1962, Yu Qingwang étudie à l'Académie d'opéra de Pékin avec les maîtres Sun Shengwen, Zhao Rongjin et Zhang Hongxiang. Spécialiste des rôles «au visage peint», il rejoint la Compagnie d'Opéra de Pékin, se produisant en Europe, au Japon et à Taiwan. Il a collaboré avec de grands maîtres du théâtre chinois.

Jia Yonghong (Fragrance, Prostituée, Ancien)

Née en 1969, Jia Yonghong est élève de l'École centrale de Danse et de Chant traditionnel dès l'âge de quinze ans. Plus tard, elle étudie la danse et le piano à l'École des Arts chinois de Pékin, le gu zheng et le Kunju à l'École d'opéra de Pékin. Spécialiste des rôles de «jeunes femmes pleines de vivacité et d'innocence», elle est membre de la Compagnie de Kunju du Nord.

Liu Ming (Commissaire Miao, Guo le bossu)

Né à Liaoning en 1958, Liu Ming étudie de 1971 à 1977 au Département d'opéra chinois à l'École de musique de Shenyang, où il se spécialise dans les rôles *laosheng* (anciens). Après l'obtention de son diplôme, il devient membre principal de la Compagnie d'opéra chinois de Shenyang et se produit à travers la Chine.

Luo Wenshuai (Han Zicai, Teigneux, Greffier)

Né dans le Sichuan en 1973, Luo Wenshuai étudie au Département des Arts de la Scène à l'École d'opéra du Sichuan. Membre parmi les plus jeunes de la Compagnie d'opéra du Sichuan, il participe à la tournée européenne de la troupe en 1998. Lauréat de nombreux prix, invité par les principaux festivals chinois, il est spécialiste des rôles *chou* (clowns), notamment dans *La Légende du serpent blanc*.

Liu Qingchun (Li Quan, Cueilleuse de mûrier)

Né en 1971, Liu Qingchun est spécialiste des rôles *jing* (au visage peint). Diplômé de l'École d'opéra traditionnel de Pékin, où il étudie avec les plus grands maîtres chinois, il est membre de la Compagnie de Kunju du Nord. Lauréat du prix de la meilleure interprétation aux Concours de Kunju de Pékin et de Chine, il participe à vingt-neuf productions, parmi lesquelles *L'Histoire du luth*.

Zang Yanyan (Bouvier, Garde, Nonne, Soldat)

Née à Hebei en 1967, Zang Yanyan étudie dans sa ville natale, puis sous la direction de Liu Xiulan, et se spécialise dans les rôles de combattantes. Membre de l'Association dramatique de Hebei depuis 1996, elle est invitée à New York en 1998, avec la Troupe d'opéra de l'actrice Qi Shufang, où elle donne la réplique au célèbre acteur Zhang Xuijing.

Zhou Jun (Officier, Général barbare, Cueilleuse de thé)

Né à Shandong en 1961, Zhou Jun étudie au

Département des Arts de la Scène de l'École des Arts de Shandong, où il se spécialise dans les rôles *wusheng* (guerriers). Il est lauréat de nombreux prix dans sa ville natale et pour la télévision.

Xie Dong (Assesseur, Fantôme noir, Portier)

Né à Shandong en 1964, il étudie sous la direction de son père dès l'âge de six ans, puis entre, quatre ans plus tard, à l'Académie d'opéra chinois de la Province de Shandong, où il devient disciple du maître Yuan Jinkai. Spécialiste des rôles guerriers, il est membre de la Troupe d'opéra de Pékin de Shandong et participe à des tournées en Asie.

Wei Jia (Planton, Prostituée, Petit fantôme)

Née en 1974, Wei Jia étudie au Département d'Opéra chinois à l'École de Tianji et à l'Académie théâtrale de Chine à Pékin, où elle se spécialise dans les rôles *dan* (belles jeunes femmes). En 1993, elle devient l'élève de Zhang Junchou, interprète célèbre des rôles *dan*. Wei Jia a joué avec de nombreuses compagnies d'opéra à travers la Chine.

Sun Yahui (Palefrenier, Fantôme blanc)

Né à Hebei en 1972, Sun Yahui étudie à l'École des Arts du Hebei. Spécialiste des rôles *wusheng* (guerrier), il est invité à New York, avec la Compagnie d'opéra de Pékin du Hebei. Ses cascades guerrières et ses acrobaties lui valent de nombreuses distinctions.

Dai Tongkun (Cueilleuse de thé, Fantôme)

Née à Pékin en 1970, Dai Tongkun est issue d'une famille d'interprètes de Kunju. Spécialiste des rôles «Femmes éduquées» et «Combattantes», elle étudie à l'École de Kunju du Nord et devient la principale interprète *wudan* de la Compagnie de Kunju du Nord. Elle est lauréate de prix nationaux en 1993 et 1994.

Zhang Zuguang (Cultivateur, Grand Fantôme)

Né en 1949, Zhang Zuguang étudie à l'Académie théâtrale de Hebei. Spécialiste des rôles au visage peint, il est membre de la Compagnie d'opéra chinois de Harbin. Sa riche voix de baryton et sa forte présence scénique l'ont imposé sur la plupart des scènes chinoises, auprès de différentes compagnies. Il est lauréat de nombreuses récompenses.

Hua Meng (*pingtan*)

Née dans une famille de conteurs *pingtan*, Hua Meng se produit en public depuis l'âge de dix ans.

Entrée dans la Compagnie des Arts *pingtan* de Suzhou, elle y étudie pendant dix ans. Lauréate de nombreux prix, parmi lesquels le prix Chun-Shen et le Prix d'Excellence au Festival des Arts de Jiangsu, elle est invitée aux Etats-Unis par différentes compagnies et par Overseas Television.

Wu Yongli (Marchand, Cueilleuse de mûrier)
Né à Jiangsu en 1953, Wu Yongli étudie à l'École d'opéra de Shandong depuis l'âge de onze ans. Membre de la Troupe d'Opéra de Pékin de Dalian pendant vingt-deux ans, il se spécialise dans les rôles au visage peint. En 1998, il est invité pour un atelier sur le théâtre chinois à New York. Wu Yongli enseigne aussi le maquillage et l'art des costumes dans l'opéra traditionnel.

Sang Lin (Conseiller impérial, Cultivateur)
Né à Pékin en 1943, Sang Lin a reçu les plus hautes distinctions du Ministère de la Culture chinois. Spécialiste des rôles *shen* (érudits) et *chou* (clowns), il est membre de la Compagnie nationale d'opéra chinois. Il a dirigé de nombreux opéras chinois et favorisé différents échanges culturels avec le Japon et les Etats-Unis. En 1997, il participe aux *Bacchantes*, d'après Euripide, dans la mise en scène de Chen Shi-Zheng.

Wen Hui (Fantôme à tête de cheval, Bouvier).
Née au Sichuan, en 1945, Wen Hui a suivi la formation de l'École d'opéra du Sichuan, à Chengdu, de 1958 à 1962. Elle y apprend puis y joue les rôles *daomadan* (combattante) ou *huadan* (jeune suivante). Elle a reçu de nombreuses récompenses.

Ma Shaoliang (Conteur)
Acteur de Premier rang en Chine, connu pour son interprétation des rôles *laosheng* (homme âgé), Ma Shaoliang est né dans une famille d'acteurs

d'opéra et étudia avec son père Ma Yuliang dès son enfance. Il poursuit son apprentissage à Tianjin auprès de Li Xiaochun, spécialiste des rôles de personnages âgés. Ma Shaoliang a obtenu d'immenses succès, a participé à de nombreuses tournées. Depuis 1993, il vit aux Etats-Unis où il enseigne l'opéra chinois. Il donne également des cours à Taiwan et à Hong Kong.

Zhou Ming (dizi)
Zhou Ming étudie pendant vingt ans à l'École d'opéra traditionnel de Shanghai et avec les maîtres du Kunju. Il joue du *dizi*, dont l'importance équivaut à celle du premier violon des orchestres occidentaux. Considéré comme l'un des plus grands flûtistes chinois, il a dirigé plus de vingt-cinq productions pour la Compagnie de Kunju de Shanghai, ainsi que des ensembles au Japon et à Taiwan.

Tang Jirong (percussion)
Tang Jirong est Musicien de Premier rang en Chine. Diplômé de l'Académie chinoise d'opéra traditionnel, il est le principal percussionniste et chef d'orchestre de la Compagnie nationale d'Opéra de Pékin. Lauréat de prix nationaux, il est membre de l'Association des Auteurs dramatiques chinois et a participé à de nombreuses tournées. En 1993, il s'installe aux Etats-Unis.

Liu Qichao (sheng/suona)
Né à Shandong, Liu Qichao étudie au Conservatoire de Shanghai. Musicien, compositeur et enseignant, spécialiste de différents instruments chinois, il joue avec David Murray, James Newton, le Kronos Quartet, Grateful Dead, et participe à la bande originale de *L'Arme fatale IV*. Liu Qichao donne de nombreuses conférences dans les universités britanniques et américaines (Londres, Harvard, Yale...). Il a composé une œuvre d'après *Ah Q*.



**France
Culture**

France Culture est partenaire du Festival d'Automne à Paris

Festival d'Automne à Paris

156, rue de Rivoli 75001 Paris

Tel : 01 53 45 17 00-Fax : 01 53 45 17 01

Site internet

<http://www.festival-automne.com>

*“Depuis 10 ans, nous soutenons
l'art vocal. Il y a tant de voix
à vous faire entendre”*



Musique sacrée, opéra, jazz vocal, créations contemporaines... Depuis plus de 10 ans, notre fondation encourage la formation et les débuts de jeunes talents. Notre mécénat s'exprime aussi à travers le soutien d'ensembles vocaux, de productions lyriques, de saisons vocales et de festivals. C'est pourquoi, pour la première fois, nous accompagnons les productions musicales vocales du Festival d'Automne à Paris. Aux côtés de ceux qui font vivre et revivre l'art vocal, nous nous engageons pour que toujours plus de voix puissent partager leurs talents, leurs émotions.



France Telecom
Fondation
Fondation d'entreprise

<http://www.francetelecom.fr/fondation>

*La
Fondation de France
s'engage pour favoriser
les échanges entre les artistes
et la société contemporaine*



OPÉRA

Mudan Ting

Le Pavillon aux pivoines

version intégrale mise en scène Chen Shi-Zheng

CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE

con forts fleuve

Boris Charmatz

FONDATION
DE
FRANCE

PROGRAMME « INITIATIVE D'ARTISTE »

FRFAP_1999_M-05-PRG

REVOLUTION ARTS PARIS