Perspectives chinoises

2010/2 | 2010

Quel rôle pour la littérature chinoise aujourd'hui ?

Limitée et illimitée, l'esthétique de la création

Gao Xingjian

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5621>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Gao Xingjian, « Limitée et illimitée, l'esthétique de la création », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/2 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5621>

Limitée et illimitée, l'esthétique de la création

GAO XINGJIAN

Le thème dont je traite aujourd'hui est l'esthétique de la création. L'esthétique de la création est une contre-proposition que je fais à l'esthétique des philosophes, c'est aussi un exposé théorique tiré de ma propre expérience de la création.

Chacun sait que l'esthétique a toujours été un thème cher aux philosophes. Ceux-ci cherchent à expliquer le monde, y compris naturellement les œuvres d'art et la création artistique, ils veulent en outre fournir au jugement esthétique un système de valeurs, par exemple définir des normes esthétiques et en tirer des définitions de la beauté. Tout cela est indissociable de leur explication du monde et l'esthétique a toujours été une partie intégrante de la philosophie.

Je ne peux cependant aujourd'hui traiter d'un sujet aussi vaste. L'esthétique, qui est née avec la philosophie grecque et s'est prolongée jusqu'à Kant, Hegel, puis à ce que l'on appelle l'esthétique moderne et même, plus récente encore, l'« esthétique de la réception », est un système scientifique gigantesque. Je ne vais pas disserter aujourd'hui sur l'esthétique des philosophes, mais seulement avancer une contre-proposition : toute esthétique, dans le sens philosophique, cherche à expliquer le monde, y compris les œuvres d'art et la création artistique, mais, si les artistes créent en s'appuyant sur les explications des philosophes, je crains que ce ne soit complètement paralysant pour eux.

En réalité, quiconque s'adonne à la création artistique sait bien que s'il prend comme point de départ un concept ou une définition, il lui devient impossible de créer. Les artistes doivent rechercher d'autres procédés et c'est ce dont je voudrais parler, c'est-à-dire de l'esthétique de la création. Autrement dit, pour l'artiste, l'important est : « Comment naît le beau ? Comment se forme l'œuvre d'art ? » C'est pourquoi je me tiendrai ici très éloigné des définitions et des concepts ainsi que de toute théorie. De par sa nature même, la création artistique est impossible à définir, sinon ce ne serait plus une création. Les théories existantes ne peuvent servir que de références.

Si l'artiste n'est pas capable d'avancer un point de vue personnel et de produire des résultats nouveaux, s'il ne fait que reproduire ceux qui l'ont précédé, sa création ne sera pas

très significative. La nature même de la création artistique suppose que l'artiste dépasse les normes préexistantes, y compris les normes théoriques. En d'autres termes, l'esthétique de l'artiste doit être liée à sa création et, avant tout, il est nécessaire que son point de vue personnel découle de sa propre connaissance et de sa propre sensibilité, afin de pouvoir l'exprimer, ainsi que sa méthode, sous une forme artistique, en lien étroit avec sa pratique de la création. C'est pourquoi, pour l'artiste, définir le beau n'a pas de sens et demeure impossible. Pour les philosophes, au contraire, réfléchir et comprendre consiste avant tout à définir et à établir des catégories et des concepts. L'esthétique de l'artiste, elle, doit être ouverte, elle ne peut pas être définitivement close par tel ou tel individu et elle ne doit pas devenir une quelconque norme théorique.

L'esthétique de l'artiste doit d'abord prendre appui sur l'expérience personnelle de celui-ci. Voilà pourquoi je ne crains pas d'affirmer qu'il s'agit ici d'un propos sur mon expérience, que je complète par mon point de vue personnel sur la création, en vue de fournir une explication sur le plan théorique.

Chaque artiste, dans son domaine de création, est à la recherche d'une expression libre et originale, mais chaque domaine de l'art possède ses limites fondamentales, ce qui explique que, tout d'abord, cette liberté n'est pas illimitée. La création littéraire, par exemple, ne peut être dissociée de la langue. Sans la langue, aucune expression d'ordre littéraire n'est possible. Qu'il s'agisse de la poésie ou du roman, c'est toujours un art de la langue.

Si l'on poursuit plus loin pour l'art du roman, ce n'est pas seulement un art de la langue. La façon dont un roman devient un roman repose naturellement sur toutes sortes de définitions. Cependant, pour le romancier, l'important n'est pas de savoir comment le définir mais, au contraire, de déterminer où se trouvent les limites les plus fondamentales de cette forme artistique. Pour moi, la limite la plus fondamentale du roman est la narration. Si le roman s'éloigne de la narration, et que l'on compose un roman comme on écrit de la poésie, un essai ou une thèse, cela formera bien sûr un texte, mais on ne pourra parler de roman. Le romancier,

Gao Xingjian lors du tournage, en 2003, de *La Silhouette sinon l'ombre*.

© Gao Xingjian

avant de chercher une liberté de création dans cet art de la langue, doit donc comprendre où s'en trouvent les limites.

Avec ce préalable consistant à accepter la narration, il doit rechercher son propre style narratif et c'est en cela que sa liberté connaît des limites. Toutefois, la recherche dans l'art du roman est illimitée, de génération en génération les romanciers n'ont pu la clore ni la conclure, et l'on trouvera toujours de nouveaux procédés et de nouvelles méthodes de narration. Au cours du XX^e siècle, la politique a pénétré partout et l'on peut dire que ses interférences et son influence sur l'art et la littérature ont dépassé celles observées lors de toutes les époques précédentes. L'idéologie, intimement liée à la politique, s'est immiscée en toute chose, et ce que l'on appelle la modernité, ce courant de pensée qui a provoqué un changement d'époque, dérive de l'idéologie dans le domaine de la création artistique et littéraire. La modernité repose sur un préalable : la remise en cause de la tradition et sa négation. Derrière l'apparition de cette modernité se dessinent un arrière-plan idéologique et une appréhension épistémologique de la globalité du monde. Bien sûr, de nombreuses questions politiques et philosophiques s'y rattachent aussi.

La modernité connaît nombre d'explications, mais on admet

généralement un point de départ commun : elle est issue pour l'essentiel d'une attitude critique à l'égard de ce que le capitalisme appelait le vieux monde au début du XX^e siècle, et est à l'origine de l'art et de la littérature modernes occidentaux. Derrière ce courant se profile aussi un fondement philosophique qui est la dialectique de Hegel ; les fondements philosophiques du marxisme eux aussi dérivent de Hegel, ils ont transformé la dialectique de la pensée de Hegel – la négation de la négation – par le biais d'une critique incessante afin de rénover la connaissance et aller jusqu'à la remplacer. Cette épistémologie et cette méthodologie non seulement ont été utilisées pour critiquer et transformer le vieux monde, mais elles ont laissé une empreinte très profonde dans la littérature et l'art du XX^e siècle.

La modernité et ce que l'on appelle la postmodernité – qui va jusqu'à nier la modernité – ont perpétué cette méthode jusqu'à ce qu'apparaissent au XX^e siècle des phénomènes que l'on n'avait jamais rencontrés dans l'histoire et qui se sont répandus dans de nombreux domaines de la création artistique et littéraire, à savoir l'anti-art, l'anti-théâtre, l'anti-peinture et même l'anti-roman et ce que l'on appelle le métaroman.

Aujourd'hui, je voudrais développer les points suivants : premièrement, l'esthétique de la création n'a pas comme préalable de redéfinir le beau, ni de perpétuer les procédés de la modernité ou de la postmodernité, dans le but de rénover les définitions de l'art et de la création artistique ou de fabriquer de nouvelles normes. Au contraire, elle conduit directement à la création artistique, elle est liée à la connaissance personnelle de l'artiste, elle est ouverte, variée, elle ne vise pas à construire un système ou à promouvoir des valeurs, même si, naturellement, l'artiste possède son propre jugement esthétique. Deuxièmement, en ce qui concerne la méthodologie, je voudrais soumettre à votre discussion cette question : nous sommes désormais entrés dans le XXI^e siècle et ce processus que je viens de mentionner, qui a profondément influencé le XX^e siècle, consistant à nier sans cesse ou, si l'on utilise une façon de parler postmoderne, à faire de la subversion un mécanisme d'innovation, est-il la seule méthode ? Ou bien peut-on le mettre en doute ?

Ce que j'appelle l'esthétique de la création est en premier lieu individuelle, elle est liée à l'expérience personnelle de la création artistique, elle ne vise pas à fournir de principes et ce n'est pas une échelle de valeurs unique, c'est seulement le choix individuel d'un artiste. Ce que je choisis tout d'abord, c'est la liberté la plus large dans la création et, en ce qui concerne les mécanismes de création, je ne pose absolument pas comme préalable la négation ou la critique. La création artistique est une sorte de connaissance, cette connaissance se fonde aussi sur la connaissance des prédécesseurs, car aucune connaissance ne peut partir de zéro. Qu'on l'approuve ou non, qu'on ne l'approuve que partiellement ou que l'on cherche une autre voie, de toute façon, la connaissance des prédécesseurs sert de référence.

Pourtant, la critique de la tradition culturelle a presque entièrement dominé la création artistique et littéraire du XX^e siècle, en Occident comme en Orient. La mise en opposition de la tradition et de l'innovation – innovation dans le sens de révolution –, la négation de la tradition et la mise à bas des Anciens, tout cela est devenu la règle commune de la création artistique, et les histoires de l'art et de la littérature récemment compilées sont imprégnées de cet historicisme. L'art consiste à créer, non pas à nier. Pourtant, « la mort de la peinture », ou « l'anti-art », « l'anti-théâtre », « l'art zéro » sont encore à la mode et s'immiscent dans l'art contemporain.

En dehors de ce courant principal, est-il possible qu'il y ait une autre forme de connaissance, d'autres procédés ? Se peut-il qu'il existe encore une création et une innovation qui n'aient pas comme préalable la critique sociale et culturelle ?

Sans qu'il soit nécessaire de critiquer la culture traditionnelle, peut-on encore renouveler la connaissance et avoir des points de vue nouveaux ? Ce type de connaissance ne doit absolument pas nier les prédécesseurs ; de toute façon, les prédécesseurs appartiennent au passé, il n'est pas besoin de les renverser. En redécouvrant les mécanismes internes de l'art – les prédécesseurs n'ont pu les épuiser totalement –, en conférant une nouvelle connaissance à ces mécanismes, alors s'ouvriront de nouvelles voies à la création artistique. Sans faire de la subversion des prédécesseurs un préalable, peut-on encore proposer dans un domaine de l'art de nouveaux points de vue pour créer ? Je pense que cette possibilité existe, mais il faut bien sûr changer de manière de penser et rechercher une autre méthode qui remplace la dialectique de la négation de la négation, et rien n'empêche que ce procédé soit la connaissance et la re-connaissance.

En réalité, chaque artiste ne fait que re-connaître les formes d'art auxquelles il se consacre et son environnement social, il ne peut pas mettre totalement à bas les prédécesseurs, tout éradiquer et partir de zéro. Ce ne serait que vaine prétention, propos vaniteux, mais de tels propos se sont répandus au cours du XX^e siècle. Au début, cela ressemblait à de la provocation, puis cette provocation s'est transformée en une sorte de show ; en réalité, elle n'a pu susciter une création nouvelle, elle n'était qu'une sorte de répétition de concepts. L'art contemporain est devenu une répétition de concepts ou une dérivation de concepts et, à l'heure actuelle, l'art conceptuel n'est rien d'autre qu'un phénomène de mode très répandu, la création artistique est devenue une sorte de procédé artisanal. Le design, la mode et la publicité sont devenus de manière parfaitement logique de l'art contemporain, la dialectique de la négation de la négation a conduit à ce que l'art et l'anti-art ne soient plus que des dénominations qui n'étonnent plus personne.

Aujourd'hui, la connaissance et la re-connaissance sont une règle fondamentale de la compréhension humaine, elles ne représentent pas du tout une nouvelle approche. Mais du fait des perturbations causées par l'idéologie au XX^e siècle on s'est égaré et l'on a considéré la négation et la subversion comme la règle du développement des choses. Sous l'influence de l'idéologie et de la dialectique, la nouvelle société, la nouvelle époque, l'homme nouveau, devaient rompre avec le passé. La révolution était considérée comme une locomotive de l'histoire, et la négation de la négation était devenue la loi universelle du développement et du progrès de l'époque.

Ce que je voudrais faire, c'est tout simplement clarifier le brouillard de cette idéologie qui a fait perdre la tête aux

gens. Il faut dire adieu à ce genre de pensée, reconnaître ce monde tel qu'il est, sans prendre comme préalable la critique. Ce préalable n'est pas nécessaire à l'artiste, et cependant, il a eu une influence très profonde sur nombre d'entre eux. Nous devons nous apaiser et accepter le monde tel qu'il est, les artistes n'arriveront pas à jouer le rôle de démiurges, mais c'est dans le domaine de la création artistique que l'on a une liberté totale et que la connaissance du monde est illimitée. Pour revenir à la création artistique et littéraire, mieux vaut chercher une autre voie, qui ne prendrait pas comme préalable la critique et la négation de la tradition, mais prendrait comme fondement une ample connaissance de l'art des prédécesseurs, chercherait une connaissance nouvelle ainsi que des mécanismes et des pulsions créatrices, voilà qui serait beaucoup plus intéressant selon moi.

Par exemple, si le préalable de la création romanesque est de ne pas se dégager de la narration, est-il encore possible de trouver un mode d'expression plus original ? En peinture également, si l'on n'abandonne pas l'espace en deux dimensions, si l'on n'abandonne pas l'image, peut-on encore renouveler le genre ? Au théâtre, la condition fondamentale est qu'il y ait des acteurs qui le jouent ; quoi qu'on fasse, on ne peut se passer des acteurs. Le théâtre exige aussi un public. Si, dans une salle, il n'y a pas de public, mais seulement des acteurs, il n'y a pas de théâtre. Dans la mesure où le théâtre doit obligatoirement être constitué d'acteurs et de spectateurs, la relation entre les deux, ce que les acteurs expriment pour les spectateurs et comment ils l'expriment, devient la question fondamentale de l'art de l'expression théâtrale. Si l'on veut rénover l'art du théâtre, on ne peut pas ne pas renouveler la recherche dans le domaine du jeu théâtral et, partant de cet art très ancien, trouver des mécanismes nouveaux sans pour autant nier son histoire.

Il nous faut reconnaître que les limites fondamentales de chaque art n'ont pas été fixées par qui que ce soit, mais déterminées par la longue histoire de ces arts. Ces normes ne peuvent être fixées par tout un chacun à sa guise – à moins de créer un nouveau genre artistique, ce qui est naturellement possible –, mais pour ce qui est des grandes catégories artistiques traditionnelles, que ce soit la littérature, le théâtre ou la peinture, toutes ont des limites fondamentales.

Rechercher une liberté créatrice tout en reconnaissant les limites fondamentales d'une forme artistique, voilà à quoi doit parvenir un artiste. Le philosophe donne des explications sur les œuvres qui ont été créées, il se confronte à l'histoire de l'art ou émet des projections sur l'art, mais rien de tout cela ne remplace la création artistique, et c'est à l'artiste de trouver les pulsions internes qui poussent à la création. Quels

mécanismes peut-on encore trouver à l'intérieur des limites fondamentales de telle ou telle forme artistique, voilà une motivation nouvelle pour pousser à la création, voilà le travail de l'artiste.

Par exemple, si l'on admet que le roman est inséparable de la narration et qu'au fil du temps il n'a jamais cessé de raconter une histoire, l'art du roman est précisément de savoir comment raconter ces histoires de manière intéressante et vivante. Si l'on veut raconter de manière vivante et intéressante, le roman doit comporter des personnages, les relations entre ceux-ci constituent l'histoire et forment l'intrigue ; le roman traditionnel ne peut donc pas se passer de personnages, d'une histoire et d'une intrigue.

Le roman moderne a brisé ce cadre. Joyce, par exemple, a élargi les capacités narratives du roman. Auparavant, le narrateur était soit le conteur soit l'auteur, il était omniscient et omnipotent, il exposait aussi bien les sentiments humains et les faits de société que les mouvements psychologiques de chaque individu. Joyce a pénétré à l'intérieur des personnages et narré avec leurs yeux et leurs sentiments tout en utilisant le pronom de la troisième personne, « il », et cette narration subjective a procuré au roman un procédé d'écriture nouveau. Ce que l'on a appelé le « courant de conscience » consistait aussi à pénétrer dans le mouvement psychologique et les sentiments des personnages ce qui, naturellement, a clarifié l'intrigue de l'histoire. Ainsi un roman peut-il avoir plusieurs narrateurs différents et comporter plusieurs angles de narration. Cette contribution à l'art du roman ne nie absolument pas la fonction narrative du roman, mais a donné naissance à un nouveau procédé narratif.

J'ai moi-même voulu trouver mon propre procédé. Qui est le sujet principal du roman ? Qui raconte ? Si l'on va plus loin dans cette recherche, on découvre que la narration romanesque doit toujours avoir un sujet et que ce sujet s'incarne dans une personne. Toute narration se rattache aux trois personnes : « je », « tu », « il ». Les trois personnes « je », « tu », « il » constituent trois coordonnées différentes à travers lesquelles se réalise la conscience humaine. S'il n'y a que « je », cette conscience demeure assez vague, sa réalisation doit avoir recours à la communication. « Tu » est alors l'objet de « je ». Une fois qu'il y a objet, l'homme a la possibilité de communiquer et de réaliser une observation ou une réflexion. Le troisième niveau est la personne « il ». Si le narrateur peut se retirer et contempler paisiblement le même sujet « je », dans sa narration, ce sujet peut se transformer en « il ». Un roman nécessite au minimum un personnage, mais ce personnage peut être désigné par trois personnes différentes, avec trois points de vue narratifs différents. C'est

ainsi qu'est écrit le roman *La Montagne de l'âme* ; l'utilisation de la structure avec les trois pronoms « je », « tu », « il » a remplacé l'histoire et l'intrigue habituelles, mais il ne s'agit pas là de rébellion, ce n'est pas non plus une subversion du roman, plutôt une connaissance plus poussée de l'art de la narration romanesque.

Il en va tout à fait de même en peinture. Sans s'opposer à la peinture ni à sa surface en deux dimensions, sans rejeter ni le support ni la surface, peut-on quand même trouver un nouveau langage pictural et créer des images nouvelles ? Il faut reconnaître qu'au XX^e siècle sont apparus un langage pictural nouveau et des images nouvelles, par exemple la peinture abstraite. Ces images n'avaient jamais existé dans la tradition picturale, mais l'abstraction ne niait pas la peinture traditionnelle ni les images de la peinture en deux dimensions ; même les peintures abstraites les plus formalistes recourent à des images et sont construites sur une surface en deux dimensions.

Kandinsky a aussi eu sa propre esthétique de la création, comme l'atteste son œuvre *Point et ligne sur plan*. Le point, la surface, la ligne sont à l'origine des concepts de géométrie, mais ces concepts géométriques sont devenus grâce à lui un langage pictural et, plus encore, une forme d'expression artistique.

En dehors de la peinture abstraite, je me suis souvent demandé si l'on pouvait encore trouver de nouvelles formes d'expression. La peinture figurative a connu de brillantes réalisations au cours d'une longue et très riche histoire ; la peinture abstraite a aussi une histoire de plus d'un siècle. En dehors de ces deux formes d'expression picturale, en existe-t-il d'autres, intéressantes et nouvelles ? Il revient aux artistes d'en rechercher, eux dont la liberté de création est encore illimitée.

Par exemple, j'ai remarqué qu'entre le figuratif et l'abstrait existe un univers que l'on a négligé. Peut-on encore trouver des images quelque part entre le figuratif et l'abstrait ? Ni tout à fait figuratives, ni tout à fait abstraites, et quelle fonction peuvent-elles jouer ? Elles ne reprennent pas un modèle ni ne reproduisent le réel, le concept qui les sous-tend n'est pas de représenter la réalité, mais pas non plus une expression purement abstraite ni un épanchement subjectif des émotions. L'expressionnisme abstrait qui est une forme remarquable de la peinture abstraite est une sorte de « peinture libre » qui reflète les sentiments du peintre, ainsi que ses sensations par rapport à la lumière et à la couleur, mais il est encore constitué d'images. Entre l'abstraction et la figuration, a-t-on encore la possibilité d'autres formes d'expression ? Je pense que oui.

Trouver une forme entre le figuratif et l'abstrait, telle est l'orientation de ma peinture. Ce qui motive ce genre de forme n'est ni la recreation du réel, ni l'expression et l'épanchement personnels de l'artiste, c'est plutôt une évocation, avec certaines images, pas vraiment abstraites, que le spectateur pourra enrichir de ses propres expériences et associations d'idées. Comme ma peinture a quand même des images en deux dimensions, elle comporte lumière et teintes, du clair et du sombre, ainsi que des ombres, et toujours des points, des lignes et des surfaces. Elle est aussi animée de coups de pinceau autant que de souffle. Voilà l'orientation que j'ai trouvée. En dehors d'elle, en existe-t-il d'autres ? Bien sûr. Tout peintre doué de créativité cherche sa propre orientation et son propre langage pictural.

Revenons au théâtre. Tout en reconnaissant la limite voulant qu'au théâtre on ne puisse supprimer la relation qui existe entre les acteurs et le public, y a-t-il encore la possibilité de rénover cet art ancien ? De nombreux hommes de théâtre font des recherches en ce sens et sont en quête de nouveaux modes de jeu théâtral. Mais, quel que soit le mode d'expression, tous doivent reconnaître aussi que dans l'art du jeu, il y a une relation fondamentale qui est la relation entre l'acteur et son personnage, ce que l'on appelle souvent la dualité du jeu de l'acteur. Comment gérer la relation entre l'acteur et ce qu'il joue, à savoir son rôle, conduit nécessairement à des courants artistiques différents et à une dramaturgie différente qui ont donné naissance à des théâtres différents.

Prenons deux exemples extrêmes : l'un est le Russe Stanislavski, éminent tenant du théâtre réaliste, dont le procédé d'expression consiste à faire en sorte que l'acteur vive dans son rôle et le réincarne de la façon la plus vivante possible devant le public. Si l'acteur parvient à s'identifier parfaitement à son rôle, c'est là le summum dans l'art du jeu, et cela conduit à une dramaturgie psycho-réaliste. Le théâtre de Tchekhov est un modèle du genre.

L'autre exemple est le théâtre expressionniste, complètement à l'opposé, avec les pièces de Brecht et sa notion de « distanciation ». L'acteur ne cache pas son statut d'acteur et joue son rôle devant le public, exprimant face au spectateur sa critique de la société et du personnage qu'il joue. L'engagement politique de ce genre de théâtre est évident.

Certains théâtres d'avant-garde modernes et contemporains ont aussi également poussé la recherche dans le domaine du jeu de l'acteur et de la mise en scène, par exemple en Pologne, avec Grotowski et Kantor qui ont développé la force d'expression du théâtre en tant qu'art du jeu de l'acteur. Pour ce qui est de ma propre création théâtrale, j'ai cherché

à présenter un nouveau point de vue. Je pense que, hormis la dualité entre l'acteur et son rôle, il existe une autre relation que l'on néglige trop facilement. En réalité, dans l'art du jeu théâtral, il faut composer avec trois niveaux de relation. Ici, je citerai l'exemple extrême de l'opéra de Pékin. Comment Mei Lanfang, qui à la fin de sa vie jouait encore le rôle de Qiu Jiang dans la fleur de la jeunesse, pouvait-il vivre dans la peau de ce personnage ? S'il avait suivi le procédé de Brecht pour jouer ce rôle, n'aurait-il pas frisé le ridicule ? Pourtant, le vieux maître Mei Lanfang continuait à interpréter sur scène ce rôle de jeune fille de façon très charmante. Comment était-ce possible ? Il y a là quelque chose de prodigieux : on n'a pas encore totalement pris conscience que, dans les procédés d'expression de l'opéra de Pékin et du *kunqu*, ainsi que dans l'expression dramaturgique traditionnelle orientale comme le *nô* et le *kabuki* japonais, il y a en fait trois niveaux de relation.

Le style des manières de parler, des gestes et comportements de chaque acteur vient d'habitudes acquises au cours de nombreuses années ; si l'on veut que l'acteur joue un rôle très éloigné de lui, il ne pourra pas se jouer lui-même : comment fera-t-il alors ? Il lui faut passer par un processus de purification de son « moi », et là réside l'entraînement essentiel de l'acteur dans son art de l'expression. En se débarrassant de son « moi » de la vie quotidienne, l'acteur, avec le statut d'acteur neutre, de « tu », devient un médiateur et il se trouve dans une situation de préparation physique et psychologique qui lui permet de présenter au spectateur le « il » qui est en train de jouer. Je ne développerai pas ici en détail les mécanismes psychologiques et physiques du jeu, je ne veux que souligner ces trois niveaux. Si l'on reconnaît que l'acteur sur scène possède le statut d'« acteur neutre », le jeu deviendra plus cohérent, et cela devrait conduire à de grands changements dans la dramaturgie.

Mes pièces n'ont pas d'intrigue ni de personnages avec un statut bien déterminé. *Au bord de la vie* est le monologue d'une femme, l'actrice parle à la troisième personne, « elle », et sur scène tour à tour raconte son rôle et joue son rôle. Cette pièce a déjà été jouée dans plusieurs pays et plusieurs langues différentes, et on continue à la jouer, ce qui montre qu'elle est à la fois bien reçue par les comédiennes et bien accueillie par le public. Dans une autre de mes pièces, *Le Quêteur de la mort*, deux acteurs s'interpellent en utilisant le pronom personnel de la deuxième personne, « tu », pour se désigner, mais en fait ils expriment les sentiments et les pensées d'un même personnage. Dans une autre de mes pièces encore, *Quatre quatuors pour un week-end*, figurent quatre personnages et chacun peut s'exprimer avec les pro-

noms personnels « je », « tu » et « il ». Cela offre au jeu un contrepoint beaucoup plus complexe. Toutes ces pièces ont été jouées, ce genre de jeu peut donc être donné sur scène, ce ne sont pas des mots creux ou des déclarations purement théoriques, ce sont des procédés tirés d'expériences de jeu théâtral.

Mes intérêts sont très larges, on peut dire que j'ai eu envie de m'essayer à tous les genres artistiques, y compris le cinéma. J'ai fait récemment un film, *La Silhouette sinon l'ombre*, qui est une sorte de synthèse entre tous les genres : peinture, opéra, théâtre, littérature, poésie. J'ai écrit un poème spécialement pour ce film : *L'Errance de l'oiseau*. Bien sûr, c'est vraiment un film – je voulais en faire un depuis longtemps –, mais je ne voulais pas faire un film qui raconte une histoire, ou un documentaire artistique qui répondent à des formes fixes.

Je me suis demandé comment trouver une forme nouvelle. Bien sûr, elle pouvait contenir des procédés communs à tous les arts, le cinéma, la peinture, le théâtre, l'opéra, voire la poésie. Mais en ce qui concerne la nature propre de l'art cinématographique, qu'est-il encore possible de faire ? Le cinéma est un art récent, qui est devenu un art à partir du réalisateur russe Eisenstein. Celui-ci a écrit un livre qui appartient aussi à cette esthétique de l'artiste dont je viens de parler, autrement dit l'esthétique de la création. Ce n'est pas un traité philosophique sur la théorie du montage ou du montage cinématographique, ni une discussion sur l'art en général. Ce dont il parle, c'est d'un procédé artistique : après le montage, deux plans différents que l'on réunit produisent un sens nouveau. Le cinéma est devenu un art non pas dans sa capacité à enregistrer le réel, mais à partir du moment où est apparu le montage. Bien sûr, par la suite, les méthodes de tournage se sont multipliées.

Que peut-on encore faire dans le domaine de l'art cinématographique ? Premièrement, je veux dépasser les formes cinématographiques enfermées dans les critères d'aujourd'hui. Mon film *La Silhouette sinon l'ombre* n'est ni un film de fiction, ni un documentaire, ni une biographie. Deuxièmement, je voudrais changer le mode de narration du cinéma actuel. Je viens de dire que le roman ne peut être séparé de la narration, mais le cinéma doit-il absolument recourir à la narration ? Pourtant, le cinéma actuel est toujours basé sur la narration : le documentaire rapporte un fait à l'aide de la caméra et donne en plus un commentaire, tandis que le film de fiction raconte une histoire par des plans successifs, aucun des deux ne s'éloigne de la narration. La narration est-elle vraiment indispensable au cinéma ? Je pense que même si on abandonne celle-ci, le cinéma restera du cinéma.

On considère généralement que le cinéma est composé de deux éléments : le son et l'image, avec une prédominance de l'image sur le son qui est utilisé pour souligner l'image ou l'expliquer. Naturellement, dans certaines circonstances, elle peut venir en contrepoint, et le son et l'image peuvent être relativement indépendants l'un de l'autre. Mais fondamentalement, le son et les paroles restent auxiliaires alors que l'image est prédominante, voilà la structure du cinéma actuel.

Est-il possible de trouver des procédés encore plus nouveaux? J'ai préconisé un « cinéma à trois éléments ». Ceux que cela intéresse peuvent lire l'article que je consacre à *La Silhouette sinon l'ombre* dans *De la création*, le livre que je viens de publier où je recherche si, au cinéma, il peut encore y avoir des conceptions différentes.

Ne pas prendre comme préalable la critique du vieux monde et la négation de la tradition, ne pas adopter une stratégie de subversion, ouvrir d'autres voies de réflexion en respectant la tradition culturelle sur la base de la connaissance des prédécesseurs, reconnaître les limites fondamentales de chaque genre artistique afin de rénover la connaissance de cet art et d'en tirer un renouvellement, promouvoir la création artistique et susciter des phénomènes artistiques que les philosophes n'ont pas encore définis, voilà le travail de l'artiste. •

Ce texte a été élaboré à partir de l'enregistrement d'une conférence donnée par Gao Xingjian à l'Université chinoise de Hong Kong le 23 mai 2008.

- Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait