

Réflexions sur l'opéra de modèle révolutionnaire en Chine

TIAN Tian

Musicologue doctorant

LESA EA 3274, Aix Marseille Université, France

Résumé. L'opéra de modèle révolutionnaire a été une création unique en Chine et a représenté la seule activité musicale marquante de la Révolution Culturelle. Cette étude sur l'opéra de modèle révolutionnaire nous fait découvrir comment la musique a été détournée et manipulée par le pouvoir politique pendant la Révolution Culturelle. Les opéras de modèle révolutionnaire devaient servir l'idéologie, rassembler les masses, les contrôler, leur imposer les idées de la Révolution et construire une nouvelle mémoire sociale. Le temps de la cérémonie dramatique théâtrale leur était imposé, et tout cela sous le contrôle du pouvoir politique. Cet article montre cependant que des musiciens, certes réquisitionnés, ont beaucoup travaillé à la création de cette nouvelle musique basée sur la musique traditionnelle. Même la musicologie chinoise a perduré, sous une forme différente, les musiciens ont en effet collecté, analysé, puis travaillé à la composition de nouvelles créations musicales. Ils avaient l'autorisation du pouvoir puisque le pouvoir avait besoin d'eux.

Mots-clés. Pouvoir politique, Révolution Culturelle, Mémoire, Opéra de modèle révolutionnaire, Musicologie.

Abstract. The revolutionary model opera was a unique creation in China and represented the only significant musical activity of the Cultural Revolution. This study on the revolutionary model opera shows us how music has been hijacked and manipulated by political power during the Cultural Revolution. The revolutionary model operas had to serve ideology, gather the masses, monitor them, impose the ideas of the Revolution and build a new social memory. The time of the ceremony drama was imposed on them, and all this under the control of political power. This article, however, shows that musicians, certainly requisitioned, have worked in the creation of this new music based on traditional music. Even Chinese musicology has continued, in a different form, musicians have indeed collected, analyzed and worked on the composition of new musical creations. They had permission from power since the power needed them.

Keywords. Political power, Cultural Revolution, Memory, Revolutionary model opera, Musicology.

A partir 1840, la Chine est un pays semi-colonial et semi-féodal. Mais au début du XXe siècle, elle est prête à couper la communication avec l'extérieur et à fermer la porte avec le monde. Les défenseurs du pays ont présenté un plan préliminaire pour que la Chine apprenne les techniques occidentales tout en résistant à la domination coloniale de l'Occident. Il en va de même dans le domaine de la musique. Pourtant, des intellectuels chinois font leurs études à l'étranger et adoptent les techniques de composition occidentale, ou plus précisément, ils combinent ces techniques avec la technique chinoise pour sauver leur propre musique. Ces deux cultures mélangées, c'est ce qu'on appelle la nouvelle musique.

Après un développement musical d'un demi-siècle, la Révolution Culturelle a éclaté en Chine, et la nouvelle musique a subi une grande révolution technique et esthétique. La combinaison entre l'opéra chinois traditionnel et les instruments occidentaux a produit l'opéra de modèle révolutionnaire qui a connu un grand retentissement dans toute la Chine. Un certain nombre de compositeurs, de musiciens chercheurs ont participé à la création des opéras de modèle révolutionnaire.

Pourquoi les opéras de modèle révolutionnaire eurent-ils un tel effet ?

Les opéras de modèle révolutionnaire contiennent la mémoire sociale d'une génération. La forme originelle de l'opéra de modèle révolutionnaire était celle de l'opéra moderne chinois qui avait pour vocation de relater la vie des gens, c'est-à-dire la vie depuis la révolution démocratique des années 20 jusqu'à l'époque socialiste des années 40. Le thème des opéras de modèle révolutionnaire c'était l'histoire de la Révolution Culturelle. On pouvait lire dans le *Petit livre rouge* de Mao Zedong : « Les opéras de modèle révolutionnaire reflètent depuis un demi-siècle la vie depuis la prise du pouvoir par la lutte armée du prolétariat et des masses sous la direction du parti communiste chinois... le feu du régime indépendant armé des ouvriers et des paysans s'est embrasé (星星之火可以燎原)¹ ». Ainsi des opéras de modèle révolutionnaire comme *La Montagne du coucou* (杜鹃山) ou *La fille aux cheveux blancs* (白毛女) ont illustré la devise selon laquelle « là où il y a oppression, il y a résistance ». D'autres comme *Le voyant rouge* (红灯记), *Sha Jia Bang* (沙家浜), *Les combats dans la plaine* (平原游击队) ont montré des images splendides de héros dans la guerre contre les japonais.

Ensuite, le contenu de ces opéras était aussi un processus de résistance pour tous les gens qui avait supporté durement la vieille hiérarchie de classe. On y retrouvait l'enseignement révolutionnaire, la lutte des classes, la guerre contre l'ennemi et la victoire. Les gens s'identifiaient aux héros, ce qui soulageait leurs peines. On pouvait aussi retrouver une mémoire sociale dans les oeuvres littéraires, mais les opéras de modèle révolutionnaire étaient plus percutants. Ce n'était pas important que cette mémoire sociale regroupe ou non les mémoires individuelles. Mais cette mémoire sociale, même sous contrôle idéologique, était amplement acceptée et elle permettait à la population de se souvenir de son histoire.

¹ MAO, Zedong 毛泽东: *Le petit livre rouge* 毛泽东语录, Maison d'édition du Peuple, 1969.

Et puis, les opéras de modèle révolutionnaire conservaient des coutumes culturelles, et des traditions nationales, puisqu'ils étaient basés sur la musique traditionnelle chinoise. Donc d'une certaine façon ils pérennisaient les modes de vie et cultures traditionnelles. Ils n'étaient ni une fiction littéraire, ni une exhibition unilatérale de la violence politique, mais un facteur important de mémoire de certains principes culturels de l'ancien monde. En ce sens ils ont beaucoup influencé la structure sociopolitique.

Presque tous les opéras de modèle révolutionnaire avaient pour thème la haine du peuple pour la Chine ancienne. Avant, les gens étaient devenus des fantômes, la Chine nouvelle permettait aux fantômes de redevenir des gens. L'opéra de modèle révolutionnaire a nié la légitimité du passé, l'objectif principal était toujours de lutter contre les propriétaires fonciers, la bourgeoisie et tous les "traîtres à la nation".

Les opéras de modèle révolutionnaire ont offert le concept de "valeur héroïque" : les héros prolétariens étaient considérés comme la plus grande puissance de développement historique de la Révolution Culturelle. Dans les opéras de modèle révolutionnaire, les héros occupaient toujours le devant de la scène. Les conflits ne pouvaient être résolus sans eux, la révolution non plus. La description de l'image des héros prolétariens était en fait exagérée mais récurrente depuis les années 40 car conceptualisée par les cercles littéraires et artistiques. Certes, la vénération pour l'image des héros existait depuis plus de mille ans. Toutefois, il semble que le héros prolétarien était plus proche des besoins psychologiques des gens. Et bien qu'il surgissait en image individuelle, il était empreint de la pensée de Mao Zedong. Dès lors, la pensée de Mao incarnait l'image héroïque parfaite. De cette façon l'image héroïque dans la narration poussait à adopter le culte du héros du prolétariat comme celui du leader du prolétariat, autrement dit, de Mao Zedong.

La grande image du héros prolétarien représentait toujours l'image de Parti Communiste avancé et correct de la Chine. Il s'agissait d'une construction pyramidale : l'individu est subordonné à l'organisation ; la minorité est subordonnée à la majorité ; l'inférieur à l'échelon supérieur ; et tout le Parti au gouvernement central...

Le Parti Communiste reposait entièrement sur les épaules du dirigeant suprême à qui on conférait force, légitimité, autorité et charme personnel ! En synthétisant on trouve une construction corrélée de la manière suivante : la mémoire malveillante de la société historique a déterminé la nécessité de la lutte des classes. La lutte des classes est dominée par les héros du prolétariat, et les héros du prolétariat représentent la volonté de puissance du Parti Communiste Chinois. On peut comprendre la mémoire sociale dans le fait que le gouvernement recherchait la sanction du peuple pour légaliser et renforcer sa position dominante. Malgré tout, l'opéra de modèle révolutionnaire restait une forme d'art. Ce n'était pas la réalité politique. L'idéologie véhiculée par le pouvoir n'était que narrative et virtuelle.

Pour asseoir les fonctions et les réalités politiques, il fallait nécessairement un cérémonial. L'intervention de l'opéra de modèle révolutionnaire pour la structure sociopolitique se faisait dans les théâtres, et cela se faisait dans la cérémonie. Le théâtre était le lieu où les intellectuels travaillaient, dans la campagne. Evidemment la

cérémonie dans l'opéra de modèle révolutionnaire est primordiale pour réaliser la mémoire sociale. Paul Connerton disait que l'image du passé et la mémoire se retrouvaient dans la cérémonie qui en était la gardienne². La cérémonie est une série d'actions stylisées hautement symboliques au service de la conviction. La cérémonie n'est pas l'idée elle-même, elle est un acte sacré. Dans toute forme de cérémonie, le monde supposé et le monde réel fusionnent en un monde commun, construisant un sens d'esprit national. Il existe une liaison originelle et formelle entre théâtre et cérémonie; le théâtre est le lieu initial de la cérémonie.

Le théâtre possède une essence rituelle. La réalisation de la fonction de propagande idéologique et du drame de la civilisation, dépend de l'atmosphère collective du théâtre. Pour une large part, les performances des opéras de modèle révolutionnaire de la Révolution Culturelle, se sont écartées du chemin normal, littéraire et artistique, de l'opéra.

Pendant les dix années de la Révolution Culturelle, l'opéra de modèle révolutionnaire était la seule forme artistique approuvée, la seule distraction pour le peuple. Les paroles, les mélodies, les actions scéniques ont été apprises par des millions de personnes. Alors l'opéra de modèle révolutionnaire perdait son attrait. Quelquefois, l'opéra de modèle révolutionnaire devenait mécanisé, le point important n'était plus l'histoire héroïque et l'esprit révolutionnaire mais des actions stylisées et seulement des paroles mécaniques. Pourquoi l'opéra de modèle révolutionnaire se transforme-t-il ainsi ? D'où vient le cérémonial ? On sait maintenant que le cérémonial dramatique dépend en grande partie de la nature même du théâtre :

Quand il y a des gens qui jouent le rôle des images de dieu et de fantôme dans le cérémonial religieux, c'est ainsi que commence à apparaître dans le cérémonial l'*embryon* de théâtre. Au début, tout le monde doit prendre part au cérémonial, mais petit à petit seules quelques personnes jouent des rôles et la plupart regarde. Comme la séparation entre le dieu et l'homme dans le cérémonial religieux, le cérémonial théâtral possède substantiellement une relation entre l'acteur et le spectateur, et instaure ainsi cette relation entre acteurs et spectateurs. Du point de vue théâtral, le drame rituel possède un caractère de répétition dans les répertoires et les intrigues, il n'y a pas vraiment de place pour la représentation, il n'y a pas de démarcation explicite entre le spectateur et l'acteur. Alors la danse, le jeu, la représentation deviennent monotones.³

² CONNERTON, Paul : *How Societies Remember*, Cambridge, Presses de L'Université de Cambridge, 1989, pp. 19-20.

³ WANG, Xiaoyun 汪晓云: « Du cérémonial à l'art : l'embryologie du théâtre chinois 从仪式到艺术: 中国戏剧发生学 », in *Exploration artistique* 艺术探索, 2005, p. 25-36. Ma traduction. Note du texte original : « 当仪式中出现鬼神的形象扮演, 就意味着仪式最初的全民参与转变为少数人的表演与多数人的观看, 这正是戏剧观演关系的雏形。由于仪式中人与鬼神的分离, 仪式在戏剧形象确立的基础上具备了观演关系的雏形与角色体制的雏形, 仪式演出的(一场也成为作为仪式参与者的“观众”与扮演鬼神与人的“演员”互动的剧场, 仪式在某种程度上就是戏剧, 这就是作为仪式的戏剧。从戏剧的角度看, 作为仪式的戏剧在剧目与剧情上都以重复性为特征, 都没有经过特殊训练的演员, 没有专门作为舞台的高台, 演员与观众没有明确的界限, 舞蹈与动作表演单调 ».

Le théâtre nouméal est écarté

Nouméal vient de noumène, concept inventé par Kant pour désigner la réalité intelligible, les choses réelles telles qu'elles sont dans leur essence et non telles qu'on se les représente.

On peut donc aisément comprendre que le théâtre dans son essence même ne pouvait exister à cette époque en Chine. Les opéras de modèle révolutionnaire étaient sous le contrôle de l'idéologie du pouvoir ; la structure narrative était rigide et la représentation stylisée possédait des caractéristiques symboliques évidents. La narration et la représentation étaient devenues des archétypes. Tous les opéras se ressemblaient. La créativité et la vitalité artistique n'étaient pas à l'ordre du jour : leur vocation était le divertissement. Le théâtre n'était plus un lieu de plaisir mais un lieu obligé de propagande idéologique où le pouvoir étalait sa force et son désir.

On a compris que la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire se déroulait en forme de mouvement. Guo Yuhua (郭于华), anthropologue à l'Université Tsinghua (Qīnghuá Dàxué, Pékin), s'intéresse aux relations entre la culture et la croyance folklorique. Pour elle,

[...] le mouvement est la mobilisation et le mécanisme de fonctionnement de la normalité. Sur un demi-siècle de développement social de la Chine, peut-être peut-on admettre que le mouvement est comme la cérémonie nationale, le symbole national.⁴

Dans cette perspective, on peut considérer l'opéra de modèle révolutionnaire comme un cérémonial national puisque c'est un mouvement politique déclenché par le guide suprême et imposé au peuple qui le suit passivement. Mais participer à la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire devenait un symbole de l'identité de classe, et ce mouvement évoquait la ressource de survie de la plupart des gens. Participer à la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire était une question de survie.

Avant le mouvement de l'opéra de modèle révolutionnaire, il existait un mouvement que je qualifierais d'opéra amélioré. Le 5 juin 1964, au Palais de l'Assemblée Populaire Nationale, Mao est venu inspecter et comprendre l'opéra moderne chinois. A ce moment-là, il a pu en comprendre le mouvement. Cela ne l'a pas empêché de critiquer le théâtre chinois.

Comme la mémoire était évoquée dans la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire, mais contrôlée par le pouvoir, en fait la mémoire du peuple était dirigée à l'avance. C'était aussi un important moyen de contrôle du gouvernement. Le mouvement dans l'opéra de modèle révolutionnaire était de rappeler la douleur du passé et de laisser espérer une belle vie dans le futur.

Dans l'opéra de modèle révolutionnaire le héros prolétarien était le noyau du sujet, et l'attention du spectateur était dirigée vers la vénération de ce héros. Les héros prolétariens, qui étaient acceptés par la majorité écrasante du peuple, étaient

⁴ GUO, Yuhua 郭于华 : *Le rite et le changement de la société* 仪式与社会变迁, Maison d'édition de science humaine 社会科学出版社, 2000, p. 363. Ma traduction.

considérés comme des dieux. Le psychologue Gustave Le Bon remarquait que seule la foule désigne un héros réel sur la scène, un héros qui a beaucoup de courage et de qualités morales⁵.

En mai 1964, dans l'opéra *La fille aux cheveux blancs* (白毛女), le camarade Yang se suicidait en buvant de l'acide chlorhydrique. Les gens se sont indignés, car le héros devait se sacrifier au combat. Alors le compositeur a dû modifier l'intrigue et le camarade Yang est mort au combat⁶. On voit que la divinisation du héros n'était pas la seule exigence de l'idéologie, elle avait aussi une fonction psychologique sur le peuple. Il fallait être comme le héros et apprendre à être un révolutionnaire rouge ; telle était la fonction de l'opéra de modèle révolutionnaire.

En hiver 1974, il est arrivé une curieuse histoire à un villageois qui a sauté dans l'eau glacée de la rivière pour apporter de l'eau à tout le monde. Quand on lui a demandé s'il avait froid, il a répondu que non... « car dans ma tête, il y a l'image du héros de l'opéra *Le voyant rouge*, je dois avoir l'allure héroïque, je dois combattre la difficulté, donc j'ai chaud dans mon cœur ».

Le vrai sens de ces actions est que l'idéologie a incarné la mentalité du peuple. Il est évident qu'il y avait une relation dans la cérémonie entre le monde du théâtre et le monde réel. Les actions quotidiennes des gens avaient un caractère rituel et étaient en fait une représentation, ce qui leur faisait oublier le côté mondain quotidien.

L'intention première de la création de la nouvelle musique chinoise était, nous l'avons dit, de mobiliser les masses pour servir la Révolution Culturelle. D'ailleurs dans les opéras de modèle révolutionnaire, on retrouvait souvent l'expression de « masses révolutionnaires ». Au début les gens n'ont pas vraiment coopéré activement, puis insensiblement, le gouvernement les a influencés et les menés là où il voulait. Le thème substantiel de l'opéra de modèle révolutionnaire était la lutte des classes, où le pouvoir et le monde devaient être en cohérence ; c'était essentiel. Ce pouvoir fabuleux n'était pas insignifiant, voyons quelle était la relation entre le texte de l'opéra de modèle révolutionnaire et le pouvoir.

Le rapport du texte avec le pouvoir

Le peuple était la force motrice de l'histoire du monde chinois, la dictature du prolétariat était la nécessité du développement historique. Car l'oppression subie par la classe prolétarienne conduisait inévitablement à la révolte de cette classe. Ce pouvoir du peuple mettait en évidence la nature cruelle de l'ennemi et donnait l'espoir de réaliser un monde meilleur. Toute la motivation était fondée sur la vengeance. Il s'agissait d'une base psychologique importante de la construction de la relation de puissance.

⁵ LE BON, Gustave : *Psychologie des foules* 乌合之众, Maison d'édition de Traduction du Centre 中央编译出版社, Pékin, 2000, p. 34. Traduction de Feng Keli 冯克利.

⁶ « Histoire de la composition de *La fille aux cheveux blancs* 谁制造了“白毛女”红色经典 », in *Référence de l'histoire, littérature*, texte disponible sur : <http://blog.ifeng.com/article/18624343.html>.

La relation de pouvoir entre le héros du prolétariat et le parti était faite pour diriger le peuple. On pouvait lire les slogans suivants :

La victoire de la révolution démocratique doit avoir une direction théorique scientifique, les héros du prolétariat et le parti communiste ont la théorie révolutionnaire la plus scientifique... Les pensée de Mao, les héros prolétariens et le parti politique représentent les intérêts fondamentaux des grandes masses⁷.

Ainsi les textes des opéras renforçaient la nécessité et la légitimité du pouvoir du parti communiste sur les masses.

Finalement peu importaient les héros et les ennemis, il s'agissait surtout de servir ses propres intérêts. Les combats entre personnages positifs et personnages négatifs n'étaient pas du plus grand intérêt. L'important était la relation entre les classes et la lutte des classes. Selon Louis Pierre Althusser⁸, l'Appareil d'Etat répressif et l'Appareil d'Etat idéologique réalisent le pouvoir de contrôler toute la société et le peuple⁹. Il existait des petites factions dans le Parti et le gouvernement interne, ce qui donnait un pouvoir qui n'était pas uniforme. Ces factions avaient besoin de s'appuyer sur l'autorité de l'Etat pour satisfaire les intérêts individuels. Dès lors, le pouvoir était rempli de tromperies. Même s'il s'imposait au nom de la volonté politique, il se réduisait à l'expression du désir individuel.

Autour de l'opéra de modèle révolutionnaire, il y avait deux relations basiques du pouvoir.

— La relation de contrôle de l'Etat sur les gens. Dans l'opéra de modèle révolutionnaire, il s'agissait principalement de régler l'action et la pensée des gens par l'administration du système, de la parole et même parfois de la violence.

— La lutte de la structure politique entre des pouvoirs différents. Cette lutte se faisait par l'intermédiaire de l'opéra de modèle révolutionnaire.

De toute façon, la relation de pouvoir entre l'art et la politique se transformait de façon mutuelle. La cérémonie était un facteur indispensable. Le contrôle de l'Etat et l'expression du désir individuel se rencontraient dans le processus de la cérémonie dramatique.

D'une part, l'Etat explorait toujours la légitimité du contrôle et du pouvoir sur les gens avec l'opéra de modèle. D'autre part, la masse populaire exprimait sa sanction ou son refus dans la forme rituelle.

⁷ XIE, Zheng 谢征: « La pensée de Mao est la science révolutionnaire de prolétariat 毛泽东思想是无产阶级的革命科学 », *Front des sciences sociales 社会科学战线*, n° 3, 1978, pp. 8-12. Ma traduction.

⁸ ALTHUSSER, Louis Pierre : « *Idéologie et appareil Idéologique d'État* », *La pensée*, 1970. Althusser (1918-1990) était un philosophe français membre du Parti communiste.

⁹ MENG, Dengying 孟登迎: « Appareils Idéologiques d'Etat 意识形态国家机器 », in *Littérature étrangère 外国文学*, n° 1, Pékin, 2004, pp. 63-67.

L'existence de la mémoire sociale était un facteur clé pour que cette transformation fût possible. D'un côté l'idéologie et le pouvoir avaient montré un mode idéal de la relation du pouvoir par intégration et reconstruction de la mémoire populaire. De l'autre, cette mémoire avait un caractère assujettissant. Des gens ne pouvaient que l'accepter. Donc cette mémoire sociale et le pouvoir de l'Etat étaient représentés par la cérémonie dramatique, et corrélativement, les différentes modalités de la relation de pouvoir se concentraient sur la cérémonie dramatique.

Du point de vue du pouvoir, le mot "modèle" au sens strict, n'a aucune relation avec l'art. C'est un concept politique, un processus que l'art folklorique transformait en art national et l'art pénétrait le réel social. Le pouvoir intervient dans l'opéra de modèle révolutionnaire puisque le but de la narration est de propager les idées politiques. L'opéra de modèle révolutionnaire n'a pas seulement obtenu une forme historique particulière, il est aussi intervenu dans la structure sociale et le pouvoir politique. Il utilisait l'expression « exigence du pouvoir » pour montrer que le pouvoir cherchait à obtenir la réalité.

On retrouvait ce pouvoir dans des domaines différents. La culture folklorique concerne les traditions anciennes, les us et coutumes du passé. Comme la Chine est un immense pays, il y avait une grande diversité de traditions. Cette recherche voulait mettre en évidence le contrôle, car il était nécessaire de réglementer l'action et le moral de la population civile. On a vu que le désir individuel était interdit ; le terme "folklorique" impliquait une nature non-étatique : l'Etat s'opposait fatalement à la culture folklorique.

Dès 1949, la société chinoise réprimait la puissance folklorique au profit du monisme (doctrine d'un tout unique), car l'Etat pensait que la tradition folklorique n'était pas propice au développement de la société. Il demandait aux gens d'adopter de nouvelles mœurs, de nouvelles valeurs. Dans un rapport d'enquête de la Révolution Culturelle¹⁰, on a pu voir comment beaucoup de jeunes femmes ont fait exploser le concept traditionnel de la supériorité des hommes sur les femmes. Dans leur cérémonie de mariage, elles considéraient comme essentiel d'apprendre l'opéra de modèle révolutionnaire. Elles pensaient que cela pouvait contribuer à éloigner le désir individuel considéré comme satanique.

Dans l'opéra de modèle révolutionnaire, la masse était devenue le "peuple". Par rapport au concept social, le mot "peuple" était une notion politique. Le peuple représente une identité de classe. Il n'y avait que la classe du progrès comme les travailleurs, les paysans et les soldats, qui était digne de l'appellation "peuple". La bourgeoisie, les propriétaires fonciers, les paysans riches, les gens de droite étaient dépouillés du titre de peuple. La transformation des relations de pouvoir des textes au monde réel a scindé la masse populaire. Ainsi le "pouvoir du peuple" eut de graves conséquences en engendrant des fragmentations spirituelles entre les individus et les groupes. L'opéra de modèle révolutionnaire a été une création unique en Chine et a représenté la seule activité musicale marquante de la Révolution Culturelle.

¹⁰ «La cérémonie de mariage durant la Revolution Culturelle文革时期革命婚礼», disponible sur : http://www.qianhuaweb.com/2015/0923/2963699_8.shtml.

Pour résumer, la musique révolutionnaire était principalement issue des musiques traditionnelles. La musique occidentale ne servait qu'à donner des apports techniques supplémentaires pour les compositions musicales chinoises. Bien sûr la musique de ces opéras devait correspondre à la propagande politique. Chaque création, chaque texte avait la charge de promouvoir la mémoire sociale. Les opéras étaient des vecteurs de la mémoire sociale. Pour écrire ces opéras, de nombreuses recherches sur la musique traditionnelle chinoise ont connu un développement rapide sans précédent. Les musiciens-chercheurs réquisitionnés ont énormément travaillé à la création de cette nouvelle musique et sans aucun doute leur travail a servi la musicologie chinoise de cette époque.

Références bibliographiques

CLARK, Paul : *La Révolution Culturelle de la Chine : Une Histoire*, Cambridge, presse d'Université de Cambridge, 2008.

DAI, Jiafang戴嘉枋 : « L'évocation lourde de l'histoire — les influences沉重的历史回想—论中国“文革”音乐及其在新时期的影响 », in *Journal du conservatoire de Nanjing南京艺术学院学报*, n° 3, Nanjing, 2007, pp. 1-15.

DENG, Wenhua邓文华 : « L'opéra de modèle révolutionnaire dans l'idéologie nationale意识形态视野下的样板戏研究 », in *Théorie artistique艺苑*, n° 2, 2015, p. 21-25.

GUO, Yuhua郭于华 : *Le rite et le changement de la société仪式与社会变迁*, Maison d'édition en science humaine社会科学出版社, 2000, p. 363.

« Histoire de la composition de *La fille aux cheveux blancs* 谁制造了“白毛女”红色经典 », in *Référence de l'histoire, littérature*, texte disponible sur : <http://blog.ifeng.com/article/18624343.html>.

HOU, Panfeng侯攀峰 : « Parler de la pratique écrite et de la théorie écrite pendant la Révolution Culturelle谈“文化大革命”期间的写作实践与写作理论 », in *Journal de l'Université normale d'Inner Mongolie内蒙古师范大学学报*, n° 3, 2002, p. 95-100.

LE BON, Gustave : *Psychologie des foules乌合之众*, Edition du Centre中央编译出版社, Pékin, 2000, p. 34. Traduction de Feng Keli冯克利.

MAO, Zedong毛泽东 : *Le petit livre rouge毛泽东语录*, Maison d'édition du Peuple, 1969.

MITTLER, Barbara : *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture [Une Révolution Continue : faire le sens de la Révolution Culturelle]*, Taiwan, Centre Asiatique, Université de Harvard, 2013.

MENG, Dengying孟登迎 : « Appareils Idéologiques d'Etat意识形态国家机器 », *Littérature étrangère外国文学*, n° 1, Pékin, 2004, pp. 63-67.

SONG, Shanshan宋姗姗 : « L'influence culturelle de l'opéra chinois traditionnelle pour l'opéra de modèle révolutionnaire传统戏曲文化对样板戏人物塑造的影响 », in *Université d'Anhui安徽大学*, 2011, pp. 1-36.

XIE, Zheng谢征 : « La pensée de Mao est la science révolutionnaire de prolétariat毛泽东思想是无产阶级的革命科学 », *Front des science sociales社会科学战线*, n° 3, 1978, pp. 8-12.

YANG, Jian杨建 : « L'histoire de l'opéra de modèle révolutionnaire 革命样板戏的历史发展 », in *Histoire dramatique*, n° 4, 1996, pp. 91-104.

YIN, Shuyuan尹淑媛 : « Recherche sur les chants de la Révolution Culturelle文革时期宣传研究 », in *Université de Liaoning辽宁大学*, 2012, pp. 1-40.

WANG, Xiaoyun汪晓云 : « Du cérémonial à l'art : l'embryologie du théâtre chinois从仪式到艺术: 中国戏剧发生学 », in *Exploration artistique艺术探索*, 2005, pp. 25-36.

WANG, Xiaoyun汪晓云: « Démarcation explicite entre是戏剧还是仪式—论戏剧和仪式的分界 », in *Journal de Shanghai Université上海大学学报*, n° 1, 2007, p. 141.

ZHU, Cunming朱存明: « Le théâtre et la cérémonie : l'interprétation de l'anthropologie仪式与戏剧:文学人类学的解读—兼论诗、歌、舞的三位一体 », in *Journal de Université Baise百色学院学报*, n° 4, 2010, pp. 15-19.