



La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre. L'exemple du Golden Bough Theatre

Fangfang Chen

► To cite this version:

Fangfang Chen. La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre. L'exemple du Golden Bough Theatre. Sociologie. Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS - LANGUES O', 2020. Français. NNT : 2020INAL0013 . tel-03283041

HAL Id: tel-03283041

<https://theses.hal.science/tel-03283041>

Submitted on 9 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

IFRAE

THÈSE

présentée par

FangFang Chen

soutenue le 29 septembre 2020

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

en Sociologie, Anthropologie, Ethnologie

**La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le
détour de l'autre.**

L'exemple du Golden Bough Theatre

Thèse dirigée par

Mme Catherine Capdeville-Zeng
Mme Nathalie Gauthard

Professeur des universités, INALCO
Professeur des universités, Université d'Artois

RAPPORTEURS

M. François Picard
Mme Sandrine Marchand

Professeur des universités, Sorbonne Université
MCF HDR, Université d'Artois

MEMBRES DU JURY

Mme Catherine Capdeville-Zeng
Mme Nathalie Gauthard
Mme Eléonore Martin
Mme Fiorella Allio
M. François Picard
Mme Sandrine Marchand

Professeur des universités, INALCO
Professeur des universités, Université d'Artois
MCF, Université de Bordeaux
Chargée de recherche, CNRS-IRASIA
Professeur des universités, Sorbonne Université
MCF HDR, Université d'Artois

Résumé

La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre.

L'exemple du Golden Bough Theatre

Le phénomène de l'appropriation des techniques du corps traditionnelles et populaires dans le théâtre moderne taïwanais d'entre 1980 et 2010 est indissociable de la transformation sociopolitique et culturelle de son temps. Le parcours du Golden Bough Theatre (*jinzhi yanshe jutuan*, 1993-) dans ses expérimentations théâtrales au nom de l'*O-pei-la* en est un exemple remarquable. Son style d'*O-pei-la* jalonne une localité basée sur le hokkien (langue vernaculaire) comme langage principal de la scène théâtrale, en intégrant une forme de music hall avec une ambiance nostalgique du passé proche de l'île de Taïwan. Cette localité traduit une esthétique subvertissant celle rattachée à la langue standard avec une pensée urbaniste élitare et cosmopolitiste comme c'était le cas du théâtre moderne taïwanais d'entre les années 1949 et 1990. Elle correspond notamment au mouvement de l'« indigénisation » (*bentuhua*) que promeut le nationalisme taïwanais. Le parcours du Golden Bough Theatre s'avère analogue au phénomène des « traditions inventées » tel qu'il est démontré par Eric Hobsbawm.

L'objectif de cette recherche est, dans un premier temps, d'analyser la manière à laquelle les praticiens du théâtre moderne s'approprient le passé et les traditions pour la reconstruction d'une identité taïwanaise, tant individuelle que collective, artistique que sociale, nationale que culturelle. Dans un deuxième temps, nous clarifierons les utilités et les embarras qui y sont impliqués. En dernière instance, nous essayerons d'en relever une typologie de reconstruction identitaire à Taïwan en montrant à la fois le mécanisme de ce phénomène et la singularité du Golden Bough Theatre dans son expérience de la création du « style d'*O-pei-la* ».

Mots-clés : Golden Bough Theatre, théâtre moderne, *O-pei-la-hi*, *Gezai xi*, indigénisation, nationalisme taïwanais, traditions inventées

Summery

The phenomenon of appropriating traditional and popular physical technics in Taiwanese modern theatre from 1980 to 2010 is inseparable from the socio-political and cultural transformation over this period of Taiwan. The creation experience of Golden Bough Theatre in name of *O-pei-la* is a noteworthy example among numerous others. Its « *O-pei-la* style » line a local particularity based on a form of music hall with hokkien (vernacular language) as principal language of the stage and a nostalgic ambiance of the recent past of Taiwan. This local particularity expresses an aesthetics which subverts the mainstream of Taiwanese modern theatre attached to the standard language (mandarin) with an élitare urbanist and cosmopolitanist though, as it has been the case during 1949 and 1990. In particular, it corresponds to the “indigenisation” movement (*bentuhua*, 本土化) promoted by the Taiwanese nationalism. This situation is proved to be analogous to the phenomenon of invented traditions what has been demonstrated by Eric Hobsbawm.

The goal of our study is, firstly, to analyse the manner by which practitioners of modern theatre appropriate the past and the traditions for reconstructing a Taiwanese identity, in individual sense as well as in collective, artistic, social, national and cultural sense. Secondly, we will clarify the usefulness and embarrassments that are involved in it. Then finally, we will try to notice a typology of identity reconstruction in Taiwanese modern theatre, as well as to show the mechanism of this phenomenon and the peculiarity of the Golden Bough Theatre in its experience of theatrical creations by the name of “*O-pei-la* style”.

Keys-words: Golden Bough Theatre, modern theatre, *O-pei-la-hi*, *Gezai xi*, indigenisation, Taiwanese nationalism, invented traditions

摘要

一九八〇至二〇一〇年間，台灣現代劇場挪用傳統和民俗技藝的現象，與當時台灣政治社會文化的變遷著極密切的關聯。金枝演社劇團 (le Golden Bough Theatre, 1993-) 以胡撇仔為名的創作歷程尤其令人矚目。其胡撇仔風的作品，創造了以台語/鄉土語言 (hokkien/ langue vernaculaire) 為主要舞台語言，融合歌舞、充滿懷舊氛圍的「在地性」 (localité) 的劇場美學，不僅翻轉了台灣現代劇場在一九九〇年代以前，大致以標準國語為主的國際化都會菁英的思維 (urbaniste élitare et cosmopolitiste)，尤其清楚地呼應著台灣民族主義所提倡的「本土化」運動。金枝演社的經驗相當接近霍布斯邦所論證的「發明的傳統」之現象。

這份研究的目的，首先要探討一九八〇至二〇一九年間，台灣現代劇場工作者如何召喚過去、挪用傳統，進而建構現代劇場的台灣身份與認同，其中包括個體與集體、藝術與社會，以及國族與文化層面的身份認同。其次，我們將闡明現代劇場挪用民俗和傳統戲曲技藝的優勢與困境。最後，我們將試著指出台灣現代劇場挪用民俗與傳統的主要模式與邏輯，以及金枝演社創作胡撇仔風的經驗於其中的特殊性。

關鍵字：金枝演社劇團，現代劇場，胡撇仔戲，歌仔戲，本土化，台灣民族主義，發明的傳統

Remerciements

L'achèvement de cette thèse n'aurait pu être abouti sans le soutien moral intellectuel, et même financier, des personnes que je voudrais ici remercier.

Je tiens tout d'abord à remercier les Professeurs Catherine Capdeville-Zeng et Nathalie Gauthard d'avoir accepté de diriger ma thèse, malgré les lourdes responsabilités dans lesquelles elles ont déjà grandement investi. Je les remercie profondément de m'avoir encouragée patiemment en me donnant leurs avis intellectuels et leur soutien moral en dépit de l'avancement instable de mon travail à cause des problèmes financiers de ma part. Je remercie également le Professeur François Picard et la Maîtresse de conférence Sandrine Marchand pour avoir accepté d'être rapporteurs de ma thèse, et la chercheuse de CNRS-IRASIA Fiorella Allio et la Maîtresse de conférence Éléonore Martin d'être jury à la soutenance.

Je remercie mon ancien directeur de thèse, Michel Bonnin, qui est actuellement à la retraite. Je le remercie beaucoup pour son soutien moral et intellectuel lors de mes premières inscriptions à l'école doctorale ; je remercie mes anciens collègues du groupe français d'études sur Taïwan, c'est grâce à des échanges intellectuels avec eux que certains propos dans cette thèse ont pu être développées.

Je remercie beaucoup mes informateurs du terrain au cours de cette longue trajectoire d'étude doctorale sur le théâtre moderne taïwanais, parmi lesquels notamment le directeur artistique Wang Rong-yu et la directrice administrative Yu Hui-fen du Golden Bough Theatre, leurs anciens membres, Huang Caiyi, Huang Jiefei, Huang Shuping, Lin Pei-an, Wu Yizhen, Yan Kunqi, les acteurs actuels, Gao Mingqian, Li Yunzhong, Liu Shujuan, Shih Tung-ling, Zeng Huaxuan, leur ancienne responsable de communication, Zeng Ruilan, la directrice artistique Liu Ruoyu et le

directeur musical Huang Chih Chun de l'U-Theatre, leurs anciens membres Wu Pengfeng et Wu Wentsui, l'ancien assistant du Jerzy Grotowski, Chen Wei-Cheng, pour leur accueil amical et pour m'avoir confié leurs précieuses expériences de travail sans lesquels le fondement de cette thèse n'aurait pu avoir lieu.

Je tiens à remercier certains amis pour leur soutien moral, parmi lesquels notamment André Kneib et Sun Muzhi, Tseng Chiming, Xiao Huawen, Li Jianlung, Wen Jixing, Agnès, Jacqueline, Sandrine Marchand, Soomi, Bernardo, Mirco, Pia, Ilaria, Aya, et Marie-Françoise Allouch pour son soutien amical et le suivi de la correction de ma thèse pendant un an.

Enfin, mes ultimes remerciements sont adressés à ma famille, à mes parents et à mon petit frère qui n'ont pas pu témoigner de l'aboutissement de cette thèse, et à mes trois sœurs qui m'ont encouragées de manière pragmatique.

Avertissement

Comme les corpus de la présente thèse sont majoritairement en chinois, une bonne part des citations sont en chinois, comprenant des ouvrages individuels et collectifs, des articles publiés dans les revues, dans la presse quotidienne, dans les brochures de spectacle sous presse. Afin de donner aux lecteurs non sinophones des repères précis sur nos références bibliographiques, nous mettons les citations dans les notes de bas page avec les noms des auteurs en pinyin accompagnés de leurs noms originaux en caractère chinois, les titres des ouvrages ou articles traduits en français accompagnés de leurs titres originaux en pinyin en italique, suivi des caractères chinois de leurs noms, et enfin l'édition en pinyin, tout en suivant l'ordre de citation en français ou anglais.

Exemple :

Ouvrage individuel

—Lin Heyi (林鶴宜), *Building on Fieldwork: An Historical Perspective on Taiwanese Traditional Theatre* (*cong tianye chufa: lishi shijiaoxia de taiwan xiqu*, 從田野出發: 歷史視角下的台灣戲曲), Daoxiangchubanshe, Taipei, 2007.

Ouvrage collectif

—Hsieh Hsiao-Mei (謝筱玫), « Étude sur le répertoire de l'*O-pei-la* du Gezai xi » (*gezai xi O-pei-la jumu yanjiu*, 歌仔戲胡撇仔劇目研究), *op. cit.* in Tsai Hsin-hsin (蔡欣欣)(eds), *Le Gezai centenaire, le colloque sur l'échange et le développement du Gezai xi entre les deux détroits en 2001, recueil des articles* (*bainian gezai, 2001 nian haixia liang-an gezai xi fazhan jiaoliu yantaohui lunwenji*, 百年歌仔, 2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會, 論文集), Guolichuantongyishuzhongxin, Yilan, 2003, pp. 208-210.

Presse quotidienne

—Gu Hsiu-Hsien (顧秀賢), «Le dernier obstiné du théâtre sur le plateau – description oblique sur Yao Yiwei» (*wutaiju de zuihou jianchizhe cexie yao yiwei*, 舞台劇的最後堅持者 側寫姚一葦), *Zilizaobao*, le 6 novembre 1988.

Dans le cas où les auteurs ont donné les titres en anglais, nous respectons la version originale de leurs titres en anglais. De même lors qu'il s'agit des noms des auteurs, si nous connaissons leurs noms en anglais, nous les laissons ainsi, de même que les noms des revues et les lieux de représentations ; dans le cas contraire, nous les mettons en système de pinyin.

Exemple :

Revue

—Teri J. Silvio (司黛蕊), « The Heterogenous Time/Space of O-pei-la: Reading Koa-Hi below and beyond the Nation » (*o-pei-la de duoyang shikong – cong bentu wenhua zhiwai zaikan gezai xi*, 胡撇仔的多樣時空 – 從「本土文化」之外再看歌仔戲), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, no. 148, juin 2005,

Brochure du spectacle

—U-Theatre (優劇場劇團), *La Mort de Zhong Kui (zhong kui zhisi, 鍾馗之死)*, Brochure du spectacle, U-Theatre, Lieu de représentations : Experimental Theater of National Theater & Concert Hall, Taipei, 1989.

Nous avons également cité des références qui s'étaient trouvées dans les blogs personnels en ligne ou les publicités de spectacle mises en ligne, dont certains liens, notamment certaines dans des blogs personnels, ne sont malheureusement plus valables, nous nous excusons de cet inconvénient, mais il nous est impossible d'y remédier.

Sommaire

Résumé/Summary/摘要	p.1
Remerciements	p.4
Avertissement	p.6
Introduction	p.15
1. Taïwan : <i>ilha Formosa</i> en perpétuelle mutation d'identification nationale	p.17
2. L'appropriation des théâtres traditionnels sur la scène du théâtre moderne taïwanais	p.19
3. Problématiques générales	p.25
4. Problématiques relevées du cas d'étude	p.27
5. Méthodologie, démarche analytique et théories appliquées	p.28
6. Plan de thèse	p.38
Chapitre I	p.42
La réaffirmation de l'identité moderne chinoise dans le plaisir de la « modernisation de la scène de <i>Pingju</i> »	
1. Nouveau Mariage de Hechu et réappropriation du théâtre traditionnel à l'aide des approches du « théâtre physique »	p.44
1.1 Méthodes et ressources de création au Théâtre Lan Ling	p.44
1.2 opéra de Pékin et Théâtre corporel en Europe et en Amérique du nord	p.47
1.3 « Modernisation de la scène de <i>Pingju</i> » dans le <i>Nouveau Mariage de Hechu</i>	p.48
2. Revalorisation du théâtre national chinois au profit du « second courant occidental » au théâtre moderne taïwanais	p.51
2.1 Nouveau regard sur le théâtre traditionnel	p.52
2.2 Revalorisation des théâtres traditionnels sur la scène moderne	p.59

3. Réaffirmation de la perte des traditions dans le plaisir de la modernisation du théâtre traditionnel	p.64
3.1 L'esprit libéral comme tendance majeure au sein du théâtre moderne de Taipei dans la première moitié des années 1980	p.65
3.2 Double visée dans la réforme du théâtre parlé	p.70
Chapitre II	p.77
La vision du corps chinois en défi : l'impact entre le mythe du retour aux sources grotowskien et l'habit de la culture taïwanaise	
1. La quête de la « vision du corps chinois » dans le projet de « retour aux sources » et sa mise en œuvre	p.81
1.1 Ressources patrimoniales au titre de la quête de la vision du corps et d'une nouvelle forme esthétique du théâtre moderne chinois	p.82
1.2 Mise en œuvre du projet de retour aux sources : l'invisible de la vision du corps chinois sur la scène folklorisée	p.87
2. Logique de la définition du soi vis-à-vis de l'<i>Autre</i>/Occident: sinisation du corps de l'acteur et du théâtre moderne en sinisant la méthode grotowskienne	p.92
2.1 La méthode grotowskienne comme modèle référentiel de la redéfinition du soi	p.93
2.2 Hiérarchisation des cultures « chinoises » dans la logique de définition du soi	p.97
2.3 De la méthode grotowskienne à la hiérarchisation des cultures « chinoises » : instruction ou malentendu	p.99
3. L'habit de la culture taïwanaise tissé d'une perspective globalisante de l'identité chinoise	p.107
3.1 « Assimilation » du local taïwanais au global chinois sur le plan de l'identité	p.108
3.2 La vision du corps chinois enveloppée par l'habit bricolé des couleurs populaires	p.113

Bilan du chapitre II	p.116
Chapitre III	p.119
Dilemme de l'identité nationale révélée à partir d'une compétition des formes du Nous entre Chinois élitistes et Taïwanais populistes	
1. Recherche de la « vision du corps taïwanais » dans <i>Balayer les rivières bariolées</i> (Oct.-Nov. 1990)	p.121
1.1 En quête de la « vision du corps taïwanais » (<i>taiwanren de shentiguan</i> , 台灣人的身體觀)	p.122
1.2 <i>Balayer les rivières bariolées</i> et l'actualité politico-sociale dans le corps folklorisé	p.128
2. Logique de la reconstruction identitaire dans le théâtre moderne taïwanais	p.133
2.1 Reconstruction de l'identité culturelle du théâtre moderne taïwanais: rejet du prestige de l' <i>Ailleurs</i> et récupération du terroir perdu	p.134
2.2 Logique de la configuration du Nous taïwanais fondée sur la vision du corps : de l'homogénéisation à la différenciation	p.136
3. Le conflit de l'identification nationale évoqué par le désaccord de la forme du « Nous »	p.139
3.1 Deux tendances politiques dans l'acte de retour au terroir : nationaliste chinois v.s. nationaliste taïwanais	p.140
3.2 Conflit identitaire national entre le Chinois élitiste et le Taïwanais populiste	p.149
4. Conflit d'identification ethnique masqué sous le conflit d'identification nationale	p.155
4.1 Une perspective nationaliste taïwanaise révélée du « faire apparaître la démarche des Taïwanais »	p.156
4.2 L'Ambiguïté politique dégagée du contenu du travail collectif au sein du projet de « retour »	p.162

Chapitre IV	p.168
La représentation de <i>Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan</i> au milieu populaire comme révélateur de l'identification nationale	
1. Prémices du Golden Bough Theatre : continuation et confusion du projet de « retour » de l'U-Theatre	p.171
1.1 Anthropologie Théâtrale comme l'approche d'établir un dialogue réciproque avec le peuple et une expression physique avec spécificité ethnique	p.171
1.2 Le corps pondéré et la priorité de ritualité théâtrale dans l'œuvre : une continuation de la « vision du corps chinois » ?	p.176
2. La combinaison du théâtre moderne avec le style de l'O-pei-la hi dans <i>Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan</i>	p.183
2.1 De la famille du <i>Gezai xi</i> à l' <i>O-pei-la hi</i> : la voie vers un « théâtre populaire »	p.183
2.2 Combinaison entre le théâtre moderne et l' <i>O-pei-la hi</i> dans <i>Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan</i>	p.189
3. Assimilation du petit théâtre au style de théâtre populaire	p.197
3.1 Distanciation comme modalité d'appropriation du patrimoine culturel dans l'univers du petit théâtre	p.198
3.2 Le terroir et l'aspect social suspendu dans l'optique d'esthétique savante et élitiste dans les prémices du « Golden Bough »	p.203
3.3 Assimilation du petit théâtre à l' <i>O-pei-la hi</i> et à <i>Gezai xi</i> comme approche d'appropriation	p.207
4. La hantise de l'identification nationale dans une perspective postcoloniale de l'articulation entre l'identification au peuple et l'identité collective	p.214
4.1 Méconnaissance et mépris du local comme formation	p.215

d'identification sociale institutionnalisée chez les élites culturelles	
4.2 Reconnaissance mutuelle dans l'identification à la représentation d'une histoire du peuple pour le peuple	p.219
4.3 Identification évoquée par le regret du mépris à l'égard du peuple	p.227

Chapitre V p.237

Au nom de l'*O-pei-la hi* : la saveur taïwanaise ou le bricolage
comme logique de la configuration identitaire du soi dans
l'imaginaire du nous

1. Le « style d'<i>O-pei-la</i> » du Golden Bough Theatre	p.238
1.1 « Style d' <i>O-pei-la</i> » comme orientation esthétique de la création	p.239
1.2 La promotion d'un passé insulaire idéalisé sur la scène du « style d' <i>O-pei-la</i> »	p.241
2. L'<i>O-pei-la hi</i> comme médiation de la configuration identitaire et identificatoire : de l'individuel au collectif	p.251
2.1 La configuration de l'identité du moi en transfigurant l'identité de l'autre	p.252
2.2 Le bricolage comme moyen de la construction identitaire du soi	p.263
3. L'<i>O-pei-la hi</i> : du moyen de « retrouver les spectateurs au bord du plateau » à une marque du marketing du spectacle	p.273
3.1 Aventure avant-gardiste à l'abri de la subvention publique	p.274
3.2 « Retrouver les spectateurs au bord du plateau » au nom de l' <i>O-pei-la hi</i> ou la marchandisation de l'emblème culturel	p.282
3.3 <i>O-pei-la hi</i> ou bricolage du bonheur rentable et consommable dans la culture de masse	p.287
Bilan du chapitre V	p.296

Chapitre VI p.298

Atout et embarras dans le parcours du Golden Bough Theatre en

quête de la reconnaissance sociale au nom de l'*O-pei-la*

1. Mise en valeur de l'<i>O-pei-la</i> en plein air : du théâtre traditionnel au théâtre moderne	p.300
1.1 Mépris et méconnaissance de l' <i>O-pei-la</i>	p.300
1.2 Au nom de l' <i>O-pei-la</i> : l'appel à la connaissance et à la reconnaissance-identification	p.306
1.3 La requête de justice rendue au peuple dominé et à un théâtre opprimé comme l' <i>O-pei-la</i>	p.310
2. Le « théâtre de l'environnement » comme lieu énonciatif de l'identification nationale : <i>Troy, Troy,... Taïwan</i> et <i>My Ancestors' Stories</i>	p.315
2.1 <i>Troy, Troy,... Taiwan</i> (1997, 2005)	p.316
2.2 <i>My Ancestors' Stories</i> (<i>shanhajing</i> , 2008) : création d'un nouveau mythe nationaliste taïwanais	p.326
3. Valorisation de la culture des Hok-lo : du Taike au taiyu	p.335
3.1 La déclaration du respect de Taike	p.336
3.2 Prise de position politico-culturelle de l'ethnie Hok-lo : sauvegarde du taiyu	p.345
4. Du patrimoine familial au patrimoine national : atout et embarras dans la configuration identitaire au nom de l'<i>O-pei-la</i>	p.351
4.1 <i>O-pei-la</i> comme empreinte du patrimoine culturel familial et national	p.351
4.2 Atout et embarras dans la configuration identitaire au nom de l' <i>O-pei-la</i> : la mise en jeu de la production financée par mécènes	p.361
Conclusion	p.369
l'identité perpétuellement reconstruite par le détour de l'Autre	
L'aspect fragmenté et décontextualisé du langage corporel traditionnel ou populaire : l'économie du travail et l'économie de	p.375

l'esthétique	
De l'invention de la tradition à l'invention d'une esthétique créatrice : le « style d' <i>O-pei-la</i> » du Golden Bough Theatre	p.377
La nostalgie du futur vers une société pluriculturelle	p.379
Bibliographie	p.381
Annexes	p.423
—Liste des interviews	p.424
—Tableau I : Festival de théâtre expérimental – analyse des œuvres (1980-1984)	p.426
—Tableau II: Liste chronologique des œuvres du Golden Bough Theatre	p.429
—Tableau III Analyse du spectacle <i>Taiwan Opera: The Female Robin Hood</i> Pai Hsiao-lanm	p.432

Introduction

Le Golden Bough Theatre (*jinzhi yanshe jutuan*, 金枝演社劇團) est la première compagnie de théâtre moderne taïwanais s'appropriant l'*O-pei-la hi* (*O-pei-la hi*, 胡撇仔戲) en créant le spectacle *Taiwan Opera – The Female Robine-hood – Pai Hsiao-lan* (*O-pei-la hi taiwan nüxia bai xiaolan*, 胡撇仔戲 – 台灣女俠白小蘭) en 1996 qui a tourné dans les différentes régions de Taïwan pendant une dizaine d'années. Il est une des rares compagnies de théâtre moderne qui a incorporé l'opéra traditionnel taïwanais nommé *Gezai xi* (歌仔戲) dans la création théâtrale, et le pionnier ayant donné naissance au « Huashan 1914 Creative Park » (*huashan 1914 wenhua chuangyi chanye yuangu*, 華山 1914 文化創意產業園區), un Centre d'Art et de Culture créé dans une ancienne usine de fabrication d'alcool à Taipei, après la mise en scène de sa pièce *Troy, Troy, ... Taiwan* (*guguo zhishen ji teluoyi*, 古國之神 祭特洛伊) en 1997. Il est également le premier qui a su attirer les spectateurs d'âge mûr à la faveur de la série de *Happiness* (*fulanggong kaihua*, 浮浪貢開花, 2006-), série inventée au nom du « style d'*O-pei-la* » (*hupiezai feng*, 胡撇仔風) en conceptualisant la forme de l'*O-pei-la* en plein air. Le Golden Bough Theatre a été considéré comme la troupe la plus « localisée » (*bentu*, 本土) au sein du théâtre moderne taïwanais, au point d'avoir été nommée un « Théâtre Taïke » (*taïke jutuan*, 台客劇團), soit un « théâtre taïwanais » alors que les cultures subalternes étaient toujours dénigrées jusqu'au milieu des années 2000. C'est enfin une des rares troupes de théâtre moderne dans la métropole de Taipei qui possède une équipe d'acteurs salariés à temps plein, et qui utilise la langue locale le hokkien comme principal langage verbal de la scène, notamment après les premières œuvres de son prédécesseur l'U-Theatre (*youjuchang*

jutuan, 優劇場劇團) dans son projet de « retour ¹ » aux sources (‘*su*’ *jihua*, 「溯」計畫, 1989-1993), comprenant l’apprentissage des techniques du corps populaires avec des maîtres dans les campagnes, ou encore la participation aux pèlerinages d’une croyance populaire.

Toutes ces raisons nous ont fait nous intéresser à ce théâtre pour en comprendre les ressorts internes de son apparition, de sa persistance sur une longue durée, et ses stratégies identitaires face à la transformation politico-culturelle, sociale et économique de la société taiwanaise de l’après-loi martiale (1987-).

Nous pouvons retracer le parcours du Golden Bough Theatre dans ses créations théâtrales au nom de l’*O-pei-la* à travers les différentes épreuves qu’il a franchi : les premiers essais avant la création du spectacle *Pai Hisao-lan* (1993-1996), la période avant-gardiste entamée par la création de la pièce *Pai Hsiao-lan*, où la subvention publique et un local permanent favorisèrent l’autonomie de la création artistique (1996-2000), la période de la recherche de mécène qui démarra par l’invention du style d’*O-pei-la* (2001-2005), la période professionnalisante à la faveur de mécènes (2006-2008), et enfin la période du théâtre grand public qui s’amorce par la production du spectacle *Happiness Part1&Part2* en 2008.

L’objectif de notre thèse est de démontrer, premièrement, dans quel contexte et de quelle manière le Golden Bough Theatre s’approprie les techniques du corps et du théâtre traditionnelles et populaires, celui de l’*O-pei-la* en particulier, pour réaliser une configuration identitaire sur la scène du théâtre moderne taïwanais. Et deuxièmement, nous allons clarifier les atouts et les embarras qui sont impliqués dans cette réappropriation. Enfin, nous essayerons de mettre au jour une typologie de cette

¹ Les premières œuvres théâtrales du projet de “retour” sont entièrement en langue hokkienne: de *La Mort de Zhong Kui* (*zhongkui zhisi*, 鍾馗之死 1989), jusqu’à *L’Histoire de la lune à la montagne* (*shanyue ji*, 山月記) représentée en janvier 1992 ; la dernière création théâtrale du projet de « retour », intitulée le *Miroir d’eau* (*mo shuijing ji*, 漠水鏡記), représentée en fin 1992 dans le Mountain Theater de l’U-Theatre à Taipei, fut jouée en mandarin.

reconstruction identitaire à Taïwan à travers les mécanismes et processus de ce phénomène. À cet effet, nous invitons à nos lecteurs à suivre la trajectoire de la présente introduction :

1. Aperçu historique d'un Taïwan en perpétuelle mutation d'identification nationale ;
2. Description du phénomène de l'appropriation des techniques du corps du théâtre traditionnel et populaire sur la scène du théâtre moderne depuis des années 1980 ;
3. Problématique générale ;
4. Problématique particulière du cas d'étude ;
5. Méthodologie, théories appliquées et démarche analytique ;
6. Plan de thèse.

1. Taïwan : *ilha Formosa* en perpétuelle mutation d'identification nationale

Taïwan est une île de l'Asie de l'Est, située entre la côte sud-est de la Chine continentale et celle du sud-ouest du Japon. Cet emplacement géographique imposa à l'île plusieurs autorités politiques et entraîna des vagues migratoires venues de la Chine continentale. Ainsi quatre grandes ethnies (*sida zuqun*, 四大族群) constituent aujourd'hui la population insulaire : les autochtones (*yuanzhumin*, 原住民) d'origine austronésienne qui immigrèrent à Taïwan depuis six mille ans, les Hok-lo (*helaoren*, 鶴老人) venus du Fujian et les Hakkas (*kejiaren*, 客家人) du Guangdong de la Chine continentale, arrivés sur l'île entre le XVII^e et la fin du XIX^e siècle, et enfin les Waishengren¹(外省人), ou les Continentaux en français, des militaires et réfugiés

¹ Le terme de Waishengren signifie les « gens de provinces extérieurs ». Bien qu'ils soient catégorisés en tant qu'un groupe ethnique, ce n'est pas une communauté homogène. Ils se constituent des

chinois arrivés à Taïwan avec Chiang Kai-shek (蔣介石) entre 1945 et 1949. Ces déplacements ont engendré des rencontres, des métissages, des conflits et des transformations, culturels et sociaux, intra-ethniques et interethniques. Quand les immigrants chinois vinrent massivement avec leurs coutumes au XVII^e siècle¹, des autochtones furent forcés à se déplacer peu à peu dans les montagnes et furent considérés comme des « sociétés de barbares » (*fanshe*, 番社) possédant des « coutumes de barbares » (*fansu*, 番俗). Les plus assimilés aux Han furent désignés comme des « barbares cuits » (*shoufan*, 熟番), et les moins assimilés des « barbares crus » (*shengfan*, 生番); sous l'autorité japonaise, les coutumes Han furent interdites suivant la politique d'assimilation imposée au nom de la « japonisation » (1937-1945); à l'arrivée du gouvernement du parti nationaliste chinois (*zhongguo guomindang*, 中國國民黨 KMT) après la Seconde Guerre mondiale, la mise en place de la politique de « sinisation » sous le régime nationaliste fit marginaliser les coutumes populaires et les dialectes insulaires².

Bien que la succession des pouvoirs venus de l'extérieur engendrât continuellement des résistances et des combats, ce fut dans les années 1980 que Taïwan connut une manifestation effervescente pour la reconnaissance de l'identité taïwanaise : la polémique de la conscience taïwanaise dans le domaine de la littérature entre 1983 et 1984 (*taiwan yishi lunzhan*, 台灣意識論戰) s'est corrélée avec le

refugiés politiques et militaires de différentes provinces de la Chine continentales et arrivés à l'île de Taïwan après la Seconde Guerre mondiale et notamment suivant le gouvernement KMT aux alentours de 1949.

¹ L'occupation des Espagnols (1626-1642), celle des Hollandais (1624-1662), la gouvernance officielle sous la dynastie des Qing (1683-1895), celle du Japon d'après le traité Shimonoseki (1895-1945), la République de Chine depuis 1945.

² Lin Heyi (林鶴宜), *Building on Fieldwork : An Historical Perspective on Taiwanese Traditional Theatre (cong tianye chufa: lishi shijiaoxia de taiwan xiqu, 從田野出發: 歷史視角下的台灣戲曲)*, Daoxiangchubanshe, Taipei, 2007, pp. 12-16; Chiu Kun-Liang (邱坤良), *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan, la mémoire historique et le point de vue du peuple (taiwan juchang yu wenhua bianqian, lishi jiyi yu minzhong guandian, 台灣劇場與文化變遷歷史記憶與民眾觀點)*, Taiyuanchubanshe, Taipei, 1997, pp. 12-13; Samia Ferhat-Dana, *Le Dangwai et la démocratie à Taïwan. Une lutte pour la reconnaissance de l'entité politique taïwanaise (1949-1986)*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1998, pp. 102-105.

mouvement d'opposition politique du Hors-parti ¹ (*dangwai*, 黨外). Le Parti Démocratique Progressiste (*minzhu jinbudang*, 民主進步黨 PDP) fut créé en 1986 et propagea alors le nationalisme taïwanais, il influença la mobilisation identitaire des Taïwanais après la suppression de la loi martiale en 1987. Celle-ci autorisa les citoyens insulaires de participer à des regroupements privés, à des manifestations, ainsi que la liberté d'expression, etc. S'ensuivit peu à peu la démocratisation politique au cours des années 1990 où le premier suffrage universel a eu lieu en 1996. Plus tard, le premier changement du pouvoir politique a vu le jour où le PDP a gagné la campagne présidentielle en 2000, puis à nouveau en 2008. Le parti nationaliste chinois KMT revint au pouvoir entre 2008 et 2012, et enfin le PDP est au pouvoir de nouveau depuis 2016.

De même, dans le domaine du théâtre, ce fut aussi dans les années 1980 que s'amorça la revendication de l'identité taïwanaise. Cela se manifeste notamment par l'appropriation du théâtre traditionnel et/ou des coutumes locales sur la scène du théâtre moderne en faisant la dénégation des cultures locales et subalternes précédemment sous-estimées et stigmatisées par le système de l'éducation imposé par le gouvernement KMT.

2. L'appropriation des théâtres traditionnels sur la scène du théâtre moderne taïwanais

D'après la catégorisation gouvernementale (officielle) de la subvention publique sur l'art du spectacle taïwanais, le théâtre est divisé en deux formes : le traditionnel et le moderne. Cette catégorisation tient à leur différence concernant les

¹ Shih Min-hui (施敏輝) (eds.), *Recueil des articles autour de la polémique de la conscience taïwanaise* (*taiwan yishi lunzhan xuanji*, 台灣意識論戰選集), Qianweichubanshe, Taipei, 1995 (1988 pour la 1^{er} édition).

sources culturelles de leur naissance. Le traditionnel est essentiellement transféré du pays d'origine d'où vinrent les ancêtres des Han Taïwanais, tels les coutumes populaires insulaires, les opéras de différentes régions de la Chine continentale et l'opéra de Pékin (*jingju*, 京劇). Quant au théâtre moderne, il est inventé au début du XX^e siècle, en référence au théâtre réaliste en Occident et sous différents noms, tels le théâtre nouveau et le théâtre parlé.

a. Le théâtre traditionnel

Selon l'anthropologue français Jean Pouillon, la tradition se définit par « ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent¹ ». À Taïwan, hormis les rituels des aborigènes, les théâtres traditionnels font partie des coutumes des Han originaires de la Chine continentale. La majorité d'entre eux arrivèrent sur l'île entre le XVII^e et la fin XIX^e siècle et leurs descendants dont les Hakkas et les Hok-lo s'y développèrent en se reliant à la vie insulaire. Les formes de théâtre relativement plus rigides et immuables que celles plus « populaires » comprennent l'opéra de Pékin, l'opéra de différentes régions de la Chine continentale et l'opéra taïwanais (*Gezai xi*), seul ce dernier étant né à Taïwan.

L'opéra de Pékin naquit au milieu du XIX^e siècle en Chine continentale et gagna ensuite sa réputation à la capitale de l'époque d'où naquit son nom *Jingju* – l'opéra de la capitale. Il fut considéré comme le théâtre national de la République de Chine (*zhonghua minguo*, 中華民國) au début du XX^e siècle. Il est arrivé à Taïwan à l'époque de l'occupation japonaise avec des tournées de troupes professionnelles en

¹ Jean Pouillon, « Tradition », *op. cit.* in Pierre Bonte et Michel Izard (sous la dir. de), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Ed. PUF, Paris, 2004 (1991), pp. 710.

provenance de Shanghai et de Fuzhou de la Chine continentale, et entraîna la naissance du *Gezai xi* local.

Le *Gezai xi* est ainsi le premier théâtre traditionnel Han né à Taïwan au début du XX^e siècle. Sa forme est fondée sur le chant en hokkien en absorbant les techniques du corps codifié, l'art scénique non-réaliste, et l'espace vide, et le répertoire de l'opéra de Pékin dont les drames sont souvent historicisés avec les personnages stéréotypés.

La naissance de l'*O-pei-la* remonte à l'époque de l'occupation japonaise, et c'est la prononciation japonaise du terme opéra qui engendre le nom d'*O-pei-la hi* (dont *hi* est le théâtre *xi* – prononcé en hokkien) insulaire. Pendant la période du mouvement de japonisation (*kōminka*, *Huangmin hua*, 皇民化), la grande majorité des troupes de théâtre traditionnel furent en déclin en raison de l'ordre de la « Prohibition de la musique de tambour » (*jin guyue*, 禁鼓樂), l'interdiction des spectacles traditionnels. La scène du *Gezai xi* est alors obligée de produire ainsi des acteurs portant le kimono japonais accompagnés de musique moderne (saxophone ou trompette) et se livrant au combat avec des sabres japonais.

Cet amalgame de diverses sources culturelles sur la scène de *Gezai xi* fut repris après-guerre et connu sa diffusion sous le nom d'*O-pei-la hi* ou de « style métamorphosé » (*bianti*, 變體) dans des soirées de *Gezai xi* « en salle » (*neitai*, 內台). Plus tard dans les années 1970, où l'apparition de la télévision a fait dégrader le marché des spectacles du « théâtre en salle » (*neitai xi*, 內台戲), l'*O-pei-la-hi* se trouva « en plein air » (*waitai*, 外台) et rattaché à des rituels auprès des temples locaux.

Quant à la forme de l'*O-pei-la* en plein air, différenciée de celle du *Gezai xi*, elle repose sur le « chronotope » de la scène théâtrale où cohabitent trois mondes distincts, tels que le traditionnel chinois du *Jingju*, le contemporain incarné

notamment par des personnages clownesques, et le fantastique varié du chevaleresque, de la mafia, des aventures amoureuses ou du fantomatique avec de la musique populaire à l'ancienne et des costumes splendides¹, etc. Les acteurs et les spectateurs de l'*O-pei-la* furent surtout composés de femmes de la classe ouvrière².

b. La naissance du théâtre moderne

Le terme de théâtre moderne en Europe, et en France en particulier, désigne principalement les courants réalistes du début du XX^e siècle, une période spécifique marquée par des innovations artistiques. Dans le monde chinois, que ce soit en Chine continentale ou à Taïwan, le théâtre moderne ne signifie pas uniquement la naissance d'un nouveau théâtre à la recherche d'une modernité comme force innovatrice pour réformer la société afin qu'elle surmonte la puissance de ses envahisseurs extérieurs, les pays occidentaux pour la Chine ou le Japon pour certaines élites culturelles taïwanaises au début du XX^e siècle. Le terme introduit aussi un théâtre dont la modernité imaginaire fut inventée en interprétant le réalisme du théâtre en Europe pour laquelle le Shimpa (*xinpaiju*, 新派劇) japonais fut pris comme modèle d'inspiration. Ainsi est né peu à peu le théâtre moderne nommé le théâtre parlé (*huaaju*, 話劇) en Chine continentale et le théâtre nouveau (*xinju*, 新劇) à Taïwan.

Le premier en un langage synthétique de plusieurs dialectes de la Chine

¹ Teri J. Silvio (司黛蕊), « The Heterogenous Time/Space of O-pei-la: Reading Koa-Hi below and beyond the Nation » (*o-pei-la de duoyang shikong – cong bentu wenhua zhiwai zaikan gezai xi*, 胡撇仔的多樣時空 – 從「本土文化」之外再看歌仔戲), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, no. 148, juin 2005, pp. 23-38; Hsieh Hsiao-Mei (謝筱玫), « Étude sur le répertoire de l'*O-pei-la* du Gezai xi » (*gezai xi O-pei-la jumu yanjiu*, 歌仔戲胡撇仔劇目研究), *op. cit.* in Tsai Hsin-hsin (蔡欣欣)(eds), *Le Gezai centenaire, le colloque sur l'échange et le développement du Gezai xi entre les deux détroits en 2001, recueil des articles (bainian gezai, 2001 nian haixia liang-an gezai xi fazhan jiaoliu yantaohui lunwenji*, 百年歌仔, 2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會, 論文集), Guolichuantongyishuzhongxin, Yilan, 2003, pp. 208-210.

² Teri J. Silvio, 2005, pp. 13-20.

continentale¹ en mandarin et le second en hokkien, ils se caractérisent tous deux par une scénographie réaliste, la parole comme principal langage scénique et l'actuelle réalité sociale comme vision du monde sur la scène théâtrale.

Cette idéologie esthétique plus ou moins progressiste mit le théâtre moderne en rupture frontale avec celle du théâtre traditionnel³ (*chuantong xiqu*, 傳統戲曲) La forme de ce dernier repose sur un espace plus ou moins vide dans lequel de multiples langages scéniques (tels le chant, le récit, la pantomime, et l'acrobatie, ou en terme chinois *chang nian zuo da*, 唱唸作打) sont codifiés par des personnages stéréotypés et avec un répertoire dramaturgique du monde ancien en quelque sorte historicisé.

- c. L'appropriation des théâtres traditionnels sur la scène du théâtre moderne (1980-2009) : le croisement entre théories occidentales et la transformation identitaire de la société taïwanaise

Le théâtre moderne taïwanais d'aujourd'hui n'a pas hérité du fruit du théâtre nouveau de Taïwan, mais de celui du théâtre parlé de la Chine continentale.

Le théâtre nouveau apparut dans les années 1920 dans l'île de Taïwan avec un accent mis sur la révolution sociale et rejoignant ainsi le mouvement politique anti-japonais. Son développement a eu une certaine diffusion avant la guerre du Pacifique et au début de l'après-guerre. En tant qu'un théâtre moderne dont le langage principal de la scène théâtrale fut en hokkien, le théâtre nouveau fut peu à peu remplacé par le

¹ La langue scénique dans le chant et le récit de l'opéra de Pékin est caractérisée par un mélange dialectale et musical de plusieurs provinces de la Chine continentale, y compris Anhui (安徽), Hupei (湖北), Jiangsu (江蘇) et Pékin, etc. Voir : <https://hk.chiculture.net/30005/d01.html>

³ Yuan Guoxing (袁國興), *La Formation et l'engendrement du théâtre parlé chinois (zhongguo huaaju de yunyu yu shengcheng, 中國話劇的孕育與生成)*, Thèse de doctorat de l'Université Normale du Nord-Est, Wenjinchubanshe, Collection de thèses de doctorat de la région continentale, Taipei, 1993, pp. 195-212.

théâtre parlé en mandarin depuis les années 1950¹ suivant l'arrivée du gouvernement KMT vers 1949.

En conformité à la politique linguistique de ré-siniser les insulaires par la « langue nationale » (*guoyu*, 國語), le théâtre parlé en mandarin devint, par conséquent la forme dominante sur la scène du théâtre moderne insulaire. Cette forme de théâtre dirigée principalement par l'élite culturelle des Waishengren exclut le grand public insulaire qui comprenait à peine le mandarin². De plus, il servit d'instrument de la propagande anticommuniste, et encore comme un lieu de refuge affectif (la nostalgie du pays natal dans les armées) ou celui politique connotés de tendance occidentaliste³. Ce fut vers la fin des années 1970 qu'il y eut une transformation fondamentale au niveau de l'esthétique et de la vision du monde incarnées dans les spectacles. C'est aussi à la même époque où revient la question de la conciliation entre le traditionnel et le moderne, à la suite de la réappropriation du théâtre traditionnel sur la scène du théâtre moderne insulaire.

Ensuite, dans la seconde moitié des années 1980, et notamment après la suppression de la loi martiale, apparut un courant de retour au terroir corrélé avec ce

¹ Chiu Kun-liang (邱坤良), *Le Théâtre ancien et le théâtre nouveau: étude sur le théâtre taïwanais sous l'autorité politique japonaise (1895-1945)* (*jiuju yu xinju : rizhi shiqi taiwan xiju zhi yanjiu*, 舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究), Ziliwanbaochubanshe, Taipei, 1992, pp. 310-340 ; Chiu Kun-Liang, *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan, la mémoire historique et le point de vue du peuple* (*taiwan juchang yu wenhua bianqian, lishi jiyi yu minzhong guandian*, 台灣劇場與文化變遷 歷史記憶與民眾觀點), Ed. Taiyuanchubanshe, Taipei, 1997, p. 178-189.

² Jia Yidi (賈亦棣) et Wu Ruo (吳若), *L'Histoire du théâtre parlé chinois* (*zhongguo huajushi*, 中國話劇史), Xingzhengyuanwenhuaajiansheweyuanhui, Taipei, 1985.

³ Zhang Ning, *L'occidentalisme et la réception du théâtre occidental en Chine : 1978-1989*, thèse de doctorat en Études Théâtrales de l'Université de Paris X, sous la direction de Robert Abirached, Tome I, 1996, p.6 : le terme d'« occidentalisme » est inspiré de la critique de l'*Orientalisme* faite par Edward Said et de l'idée de Samuel P. Huntington sur la « phase occidentale » dans l'interprétation des valeurs. Dans la thèse de Zhang Ning, il est utilisé du point de vue des pays non-occidentaux et se réfère à leurs expériences de confrontation avec le modèle occidental de modernisation. Dans la présente thèse, nous empruntons la notion d'« occidentalisme » pour désigner le phénomène d'un enchantement de l'Autre et de l'Ailleurs au théâtre moderne taïwanais dans les années 1960 jusqu'au début de la décennie suivante où le théâtre en Occident, notamment le théâtre d'absurde et les pièces de William Shakespeare, y représenta un espace de refuge imaginaire vis-à-vis des contraintes idéologiques politiques de l'anticommunisme chinois et soviétique, et la prohibition de liberté d'expression.

qu'on appelle communément le mouvement du petit théâtre (*xiaojuchang yundong*, 小劇場運動). Ce mouvement fut initié par de jeunes étudiants et des amateurs du théâtre qui se regroupèrent en des petites troupes. Ce théâtre d'avant-garde fut l'occasion d'expérimentation de diverses expressions et langages scéniques, tels que le langage corporel à la place de celui verbal, l'enchaînement de séquences imagées par le corps de l'acteur et des objets au lieu du texte littéraire, et l'exploitation des lieux non conventionnels pour la représentation du spectacle, etc. À travers cette élaboration esthétique, ils exprimèrent aussi leur contestation vis-à-vis du sinocentrisme imposé par le gouvernement KMT dans les institutions politiques et éducatives. De surcroît, ils descendirent dans les campagnes pour s'imprégner dans des coutumes populaires comme acte concret de manifester leur sentiment d'appartenance à la culture locale. À ce propos, les travaux de l'U-Théâtre au sein de son projet du « retour » aux sources sont des exemples remarquables.

Bien que le projet de « retour » tel qu'il a été promu au départ se termina en 1993, riche était sa répercussion révélatrice d'identification culturelle et sociale chez les praticiens concernés, et nombreux ont été les successeurs et héritiers de tel travail culturel parmi lesquels le Golden Bough Theatre.

3. Problématiques générales

Depuis le spectacle le *Nouveau Mariage de Hechu* (*hezhu xipei*, 荷珠新配, 1980) du Theatre Lan Ling (*lanling jufang*, 蘭陵劇坊) en 1980, et grâce à son succès au nom de la « modernisation du *Pingju* » (*pingju wutai xiandaihua*, 平劇舞台現代化), conçue comme modèle exemplaire à ce titre, revient la question de réconciliation de l'ancienne dichotomie entre traditionnel/moderne et chinois/occidental. Cette question abordée par les culturalistes chinois au début du XX^e siècle est indissociable

de celle de l'identité chinoise « moderne ». Néanmoins, bien avant que la polémique sur l'identité taïwanaise ait lieu dans le domaine de la littérature entre 1983-1984, le Ministère de l'Éducation a confié à des établissements d'enseignement supérieur de mener une investigation sur les techniques et coutumes populaires locales pendant trois ans¹ (1980-1983), ce qui montre l'émergence de la transformation politico-culturelle et sociale sur l'île de Taïwan depuis lors. À ce sujet, au lieu de réduire ce phénomène à une dichotomie binaire, nous visons plutôt à nous interroger : après l'expérience de « modernisation de la scène de *Pingju* » du Théâtre Lan Ling, à quoi faut-il faire référence pour représenter l'identité chinoise au début des années 1980 ?

À l'égard du phénomène identificatoire engendré chez les membres de l'U-Theatre au cours de son projet de « retour » aux sources, nous nous demandons : quelles étaient les contradictions, pratiques ou théoriques, dans les travaux de l'U-Theatre au cours de son projet de « retour » ? Ces contradictions ont engendré trois redéfinitions du soi plus ou moins opposées, les « vision du corps chinois » (*zhongguoren de shentiguan*, 中國人的身體觀), « vision du corps taïwanais » (*taiwanren de shentiguan*, 台灣人的身體觀) et « vision du corps oriental » (*dongfangren de shentiguan*, 東方人的身體觀). Celles-ci ne sont cependant pas apparues dans l'expérience du Golden Bough Theatre, qui a bien pourtant hérité du contenu de ce projet de « retour ». Comment cela se fait-il ? De même, comment expliquer le changement de regard sur le passé concernant le sentiment d'appartenance sociale, voire la conscience d'identification nationale taïwanaise, entre les participants au projet de « retour » dans l'U-Theatre et les acteurs ayant participé à la création du spectacle du Golden Bough Theatre « Pai Hsiao-lan » et à ses tournées ? Chez les acteurs actuels, l'identification nationale taïwanaise est en effet une réalité

¹Wang Songshan (王嵩山), « l'Investigation sur les techniques et arts traditionnels et populaires à Taïwan » (*taiwan minjian chuantung jiyi yu yineng diaocha yanjiu*, 台灣民間傳統技藝與藝能調查研究), *Selected Bibliography of Chinese Studies in Taiwan*, 1982|1983, pp. 216-218.

plus aboutie qu'elle ne le paraissait chez leurs prédécesseurs. Nous nous questionnerons sur comment les praticiens de théâtre moderne taïwanais s'approprient des techniques du corps traditionnelles et populaires en vue de la reconfiguration identitaire culturelle : Quels sont les atouts et embarras qui se révèlent dans ce et/ou ces types de formes identitaires à la fois fréquente(s) et temporaire(s) au sein du théâtre moderne taïwanais (1980-2009) ?

4. Problématiques relevées du cas d'étude

Le spectacle « Pai Hsiao-lan » du « Golden Bough » a été créé en 1996 avant que l'*O-pei-la hi* ne soit reconnu par les ethnologues et par les acteurs du domaine de théâtre traditionnel comme exceptionnel en tant que cas d'appropriation du théâtre traditionnel sur la scène du théâtre moderne taïwanais. En effet, la valeur de l'*O-pei-la hi* en plein air en tant que forme légitime de la culture taïwanaise n'a été reconnue qu'aux alentours des années 2000 après la campagne présidentielle où a gagné pour la première fois le Parti Démocratique Progressiste promouvant le nationalisme taïwanais. En ce sens, nous nous questionnons : sans avoir une autorité disciplinaire pour légitimer la valeur de l'*O-pei-la* dans le domaine du théâtre traditionnel, à quelles positions et conditions le « Golden Bough » a-t-il pu contribuer à la reconnaissance de la valeur culturelle de l'*O-pei-la* à travers le spectacle de « Pai Hsiao-lan » ? Ensuite, si le « Golden Bough » a pu contribuer à la légitimation de la valeur de l'*O-pei-la* par le spectacle de « Pai Hsiao-lan », il ne demeure pas moins que la reconnaissance de l'*O-pei-la* dans le domaine en question serait en faveur de la promotion des œuvres en « style d'*O-pei-la* » et des significations politico-culturelles et sociales portée par celui-ci.

Néanmoins, peu après la reconnaissance officielle de l'*O-pei-la*, le discours

discriminatoire sur le « Taïke » a causé la fin des tournées de « Pai Hsiao-lan » en 2006, car jugé trop connoté au « goût taïwanais » considéré de façon négative comme populaire, et couramment appelé Caogen (草根, *grassroots*). À ce sujet, nous nous interrogeons si le style d'*O-pei-la* est parvenu à être un label esthétique et politique des œuvres du Golden Bough Theatre comme un atout pertinent de l'emblème culturel de l'*O-pei-la*, malgré les embarras rencontrés ? Quelle a été la stratégie identitaire que le « Golden Bough » a mis en place pour s'en libérer ?

Enfin, en comparaison avec les travaux précédents, l'appropriation de l'*O-pei-la* dans les créations théâtrales semble aussi persistante qu'innovatrice. En fait, depuis 2001, le style d'*O-pei-la* est réinventé et constamment repris dans les créations. De surcroît, il embrasse à la fois les jeunes spectateurs et les spectateurs ordinaires d'un certain âge, bien que le monde fictif de son style soit aussi peu familier pour la jeune génération des spectateurs que pour celle des acteurs, comme l'a bien remarqué l'anthropologue Teri Silvio. À cet égard, nous nous demandons comment le Golden Bough Theatre a-t-il réussi à perpétuer le style d'*O-pei-la* comme label esthétique et politico-culturel de ses œuvres depuis 1996 ? Plus précisément, comment l'*O-pei-la* est-il appréhendé et appliqué dans la création théâtrale du « Golden Bough » pour que celui-ci puisse être identifiable et reconnaissable tant pour les jeunes acteurs coopérants au monde fictif du « style d'*O-pei-la* » que pour les jeunes spectateurs qui s'identifient ou s'attachent aux spectacles concernés ?

5. Méthodologie, démarche analytique et théories appliquées

1) Méthodologie

La méthodologie de mes recherches est fondée sur une articulation entre l'anthropologie et l'histoire : l'enquête de terrain comme approche des recherches et la

contextualisation historique comme repère comparatif pour appréhender l'évolution du phénomène observé.

Mon enquête de terrain sur le phénomène de l'appropriation des techniques du corps traditionnelles au théâtre remonte à 1999 où j'assistais à un séminaire intitulé « l'approche de création non traditionnelle » tenu par le professeur Chung Mingder à la Taipei National University of the Arts. Un séminaire qui introduisit la méthode de création et les expérimentations théâtrales et parathéâtrales de Jerzy Grotowski¹, y compris la pratique de *Taiji Daoyin* (太極導引) enseigné par Hsiung Wei (熊衛), l'exercice grotowskien *The Motion, Mystery Play* et un événement intitulé *Vigil* guidés par un ancien assistant de Jerzy Grotowski, Chen Wei-Cheng (陳偉誠), et quelques anciens membres de U-Theatre comme leaders des quatre groupes de participants².

Impressionnée par la méthode grotowskienne, cette expérience m'a incitée à étudier son application dans le théâtre moderne taïwanais, en prenant pour objet d'étude l'U-Théâtre, l'exemple le plus emblématique en la matière. Ainsi en début 2002, j'ai eu l'occasion d'avoir des entretiens avec Chen Wei-Cheng et trois anciens membres de l'U-Theatre, en rassemblant des informations sur les travaux réalisés au cours de son projet de « retour », telles que des brochures des spectacles, presse, journaux et deux vidéo-cassettes des spectacles concernés). J'ai terminé ma première investigation en maîtrise d'études théâtrales (octobre 2003, à l'Université Marc Bloch de Strasbourg), sur l'application de la méthode grotowskienne dans l'œuvre de l'U-Theatre. Dans le mémoire de cette étude, j'ai relevé un malentendu sur l'emploi de la méthode grotowskienne dans son application aux travaux du projet de « retour ». Plus tard, j'ai fait une contextualisation de l'expérience de l'U-Theatre au cœur de son

¹ C'est une méthode à la fois pragmatique et spirituelle. Pragmatique dans la mesure où l'approche en question met en avant les points clés susceptible d'établir la capacité créatrice de l'acteur. Spirituel dans le sens où certaines notions de création poussent les praticiens de la méthode à aller au-delà des limites personnelles ainsi que de la banalité de la vie sociale urbaine.

² Chen Wei-Cheng (陳偉誠), Interview, Taipei, 18 janvier 2002.

projet de « retour » en finalisant mon master en anthropologie (2006), intitulé *La Conception grotowskienne du mythe du retour aux sources dans l'œuvre de l'U Theatre : tension entre occidentalisme et indigénisme taïwanais*¹.

De ma maîtrise d'études théâtrales à mon master en anthropologie, j'étais limitée par les ressources audiovisuelles recueillies, et des entretiens assez maigres. De ce fait, mes investigations ont été centrées sur l'analyse des discours en prenant comme points de repère les descriptions des spectacles concernés, notamment le master de Liu Changrang (劉昶讓) soutenu en 2005², l'article de Catherine Diamond (戴雅雯) qui s'intitule « Dévoiler l'acteur masqué de l'U-Theatre³ », et la thèse de Chung Mingder publiée en mandarin – *In Search of An Alternative Easthetics in the Little Theater Movement of Taiwan* (1989-1999)⁴.

En fin 2007 et début 2008, je repris mon enquête de terrain pour mes recherches doctorales avec l'ambition de comparer trois compagnies de théâtre qui ont appliqué à la fois la méthode grotowskienne et les techniques du corps traditionnelles et populaires dans leurs créations théâtrales, dont U-Theatre, le Golden Bough Theatre (1993-) et le Van Body Theatre (*fanti jutuan*, 梵體劇團, 1994-), car les fondateurs de deux derniers étaient des anciens membres de l'U-Theatre ayant participé aux travaux du projet de « retour ». Comme les informations recueillies du terrain sur les trois

¹ Soutenu le 11 octobre 2006 à Paris, sous la direction de Jean Paul Colleyn et Joël Thoraval, en Anthropologie visuelle de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

² Liu Changrang, *U Theatre in « The Project of Tracing Back »*, Master of Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts, Taipei, 2005, 120p. Menée par une documentation foisonnante avec de nombreux entretiens portant sur le croisement entre les exercices grotowskiens et les techniques du corps traditionnelles et populaires, la transposition des techniques du corps dans le jeu de l'acteur sur la scène théâtrale, et le déroulement des représentations théâtrales, etc., la dissertation a fait une description bien détaillée sur les travaux du projet de « retour ».

³ Catherine Diamond (戴雅雯), « Dévoile l'acteur masqué de l'U-Theatre (*Jiekai youjuchang de youren jiamian*, 揭開優劇場的優人假面), *op. cit.* in Catherine Diamond, *La folie sur scène, et l'imbécile à la salle : dix ans d'observation sur les spectacles et le public au théâtre taïwanais 1988-1998* (*zuoxi feng, kanxi sha : shinian suojian taiwan juchang de guanzhong yu biaoan*, 做戲瘋, 看戲傻 : 十年所見台灣劇場的觀眾與表演 (1988-1998)), traduit de l'anglais par Lü Jianzhong (呂健忠), Shulinchubanshe, Taipei, 2000, pp. 113-127.

⁴ Chung Mingder (鍾明德), *The Little Theatre Movement of Taiwan (1980-89) – In Search of Alternative Aesthetics and Politics* (*taiwan xiaojuchang yundong shi – xunzhao linglei meixue yu zhengzhi*, 台灣小劇場運動史, 尋找另類美學與政治), Yangzhichubanshe, Taipei, 1999.

compagnies étaient peu équilibrées pour mener une étude comparative, j'ai finalement décidé de focaliser mes recherches sur le Golden Bough Theatre.

En prenant le Golden Bough Theatre pour objet d'études, mon enquête de terrain a repris de nouveau en avril-juin 2008, fin 2010 et début 2011, puis une mise à jour du terrain entre 2014 et 2015, comprenant de l'observation participante (l'assistance à des séances d'entraînement des acteurs, des répétitions et des représentations des spectacles, des tournées dans les villages isolés, et des activités collectives hors du temps de travail comme la participation au pèlerinage annuel de Mazu de Baishatun, par exemple), des entretiens ouverts et semi-ouverts avec des acteurs concernés, au recueil des informations sur les matériels divers, telles les brochures, tracts, photos, et enregistrements audiovisuels des spectacles, les critiques de presse et de journaux, les ouvrages et des dissertations académiques en la matière, etc.

À l'égard des problématiques évoquées dans la présente dissertation, elles n'étaient pas formulées au préalable, mais ont été peu à peu élaborées à partir de mes constats ainsi que de mes réflexions sur l'enquête de terrain. Mon interrogation au départ a été : comment les acteurs s'approprient-ils et transposent-ils des techniques du corps traditionnelles et populaires sur la scène du théâtre moderne en vue d'une reconstruction identitaire culturelle et nationale ? J'ai démarré cette interrogation avec un postulat de départ : « l'identification est le processus » de la construction identitaire¹. Ma réflexion de terrain a été poussée vers tout ce qui pourrait alimenter l'identification culturelle dans le travail de l'acteur de la compagnie en question, ainsi mes questionnements les plus tranchants ont été les suivants : l'âge et l'expérience antérieure des acteurs ? Quelles sont les techniques que les acteurs ont apprises et

¹Stuart Hall, "Who needs identity?", op. cit. in Stuart Hall & Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications Ltd., London, 2011(1966), p.2.

pratiquées dans leur travail quotidien ? Quelle est l'utilité de pratiquer telle ou telle technique pour le jeu de l'acteur ? Ont-ils des préférences ou des refoulements vis-à-vis de telle ou telle technique ou de telle ou telle langue, y compris le hokkien, et au style de théâtre qu'ils ont joué ? Qu'est-ce que les acteurs ont retenu de leur participation à la tournée de la première création en style d'*O-pei-la hi*, *Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Hsiao Lan* (1996) et au pèlerinage de Mazu de Baishatun ? Qu'est-ce que les acteurs entendent par l'*O-pei-la* et comment voient-ils la différence entre celui-ci et le *Gezai xi* ? Et enfin une question sur le présent : quelle est la raison primordiale pour les acteurs de se rattacher à la compagnie ?

Après avoir eu des entretiens avec des acteurs ayant participé aux travaux de la compagnie à différentes périodes, je me suis aperçue qu'il existait des changements remarquables dans la position des acteurs vis-à-vis des matières de leur travail et de leur rôle au sein de la compagnie concernée, ainsi que dans l'esthétique créative et l'état du fonctionnement de celle-ci. De ce fait, il m'a semblé essentiel de retracer des travaux précédemment expérimentés en la matière, tels ceux de l'U-Theatre entre 1989 et 1993 et du Theatre Lan Ling (1980-1990). D'une part, les trois compagnies font partie du même sillage de l'appropriation des arts et techniques du corps traditionnelles sur la scène moderne en revendiquant leur identification culturelle. D'autre part, la convergence des deux premières consiste en l'application des théories ainsi que méthodes de création introduites par des enseignants qui les ont acquises des États-Unis. Une révision historique et contextualisée nous permet de relever la logique de fonctionnement du phénomène en question, les atouts et embarras qui y ont été rencontrés, et enfin de mettre en relief la spécificité de notre cas d'étude, le Golden Bough Theatre.

2) Démarche analytique et théories appliquées – état de l'art

Nous allons aborder la question de l'identité à partir de l'approche discursive telle qu'elle est introduite par Stuart Hall. Selon ce dernier (1996), l'identification est un processus de construction qui s'opère à travers la différence. De même à l'égard des identités, en tant que produit de marquage de la différence et de l'exclusion, elles résultent d'une narrativisation de soi dont le processus est nécessairement de nature fictionnelle, de sorte elles seront constamment déstabilisées par ce qui contient le dehors, l'Autre silencieux¹.

Ensuite, nous allons emprunter l'étude sociologique de Norbert Elias sur *La Logique de l'exclusion* avec les différents aspects de l'identification², l'étude sur le *Stigmate* de Erving Goffman³, celle sur les différentes formes de reconnaissance dans l'interaction sociale d'Axel Honneth⁴, et enfin la théorie de la reconnaissance proposée par Paul Ricoeur⁵, afin d'examiner comment les acteurs ont intériorisé la normativité langagière et imagière imposée par des institutions éducatives en faisant un auto-redressement et refoulant ce qui est jugé déshonorable et disqualifié et les empêche d'être pleinement acceptés par la société. Cela pour ensuite éclairer les conditions qui leur font reconnaître leur mépris envers différents aspects de la culture locale (les dialectes, un métier dévalorisé comme acteur ou actrice du *Gezai xi*, certaines facettes de la culture rurale, etc.) en engendrant chez eux un sentiment d'identification sociale et/ou nationale.

¹ Stuart Hall, "Who needs identity?" *op. cit.* in Stuart Hall & Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications Ltd., London, 2011 (1^{er} édition en 1966), pp. 2-4.

² Elias Norbert, *Logique de l'exclusion*, pp. 258-259.

³ Erving Goffman, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, trad. De l'anglais (Etats-Unis) par Alain Kihm (titre original : *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, 1963), Ed. De Minuit, Paris, 1975.

⁴ Axel Honneth, *La Société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Ed. La Découverte, Paris, 2006, pp. 154-271 ; A. Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, Ed. Cerf (pour la tr. Française), Paris, 2002.

⁵ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2004.

Quant à l'expérience du Golden Bough Theatre dans ses travaux d'appropriation des techniques du corps et du théâtre traditionnels et populaires, nous avons un premier rapport académique publié en 2009, qui s'intitule « Le communalisme nostalgique et l'individualisme dénaturalisés dans le Nouveau *O-pei-la* » de l'anthropologue Teri J. Silvio. Ce travail résultait d'une étude anthropologique avec l'approche de phénoménologie du théâtre, l'auteur démontre comment se forme l'ambiance nostalgique dans l'univers fictif et sa correspondance avec la vie collective de la compagnie « Golden Bough » à travers l'analyse des personnages connotés du caractère d'autrefois et le bricolage de différents espaces-temps (chronotopes) cohabités dans l'univers fictif. Ainsi la compagnie est caractérisée par le « communalisme nostalgique », et son style d'*O-pei-la* est un Nouveau *O-pei-la* par rapport à l'originel l'*O-pei-la-hi* en plein air¹.

Un autre article intitulé “Re-articulating Cultural Hybridity : The Golden Bough Performance Society and The Lady Knight-Errant of Taiwan- Peh-sio-lan” (2011) est écrit par Liang Peilin, chercheuse affiliée au département de langue et littérature de National University of Singapour. Partant également de l'approche postcoloniale, l'auteur démontre, à partir de l'analyse du spectacle de Pai Hsiao-lan, que le « Golden Bough » a fait des cultures populaires locales, en fonction de l'hybridation culturelle dans la performance, devenir des lieux énonciatifs qui s'ouvrent à d'autres temps porteurs de sens culturel et d'espaces servant à la narration fantastique et métaphorique. Et en deçà, le corps de l'acteur, au niveau verbal exprimé en hokkien, au niveau corporel rapporté des techniques du corps populaires et locales, est devenu un signifiant vital et mouvant, qui maintient et crée des mémoires, des

¹ Teri J. Silvio, « The Nostalgic Community and the Reintegrated Individual : The 'New O-pei-la hi' Performances of the Golden Bough Theatre and the Formosa Zephyr Opera Troupe » (*huaijiu de gongtongti yu zaihecheng de ziwo: jinzhi yanshe yu taiwan chunfeng gejutuan de xin O-pei-la hi*, 懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與台灣春風歌劇團的新胡撇仔戲), *Journal of Theater Studies*, No. 4, juillet 2009, pp. 45-74.

histoires et des perspectives qui ont été marginalisées par le registre officiel de l'histoire. Cette hybridation consciemment articulée à des esthétiques postcoloniales offre de nouvelles possibilités pour l'innovation théâtrale¹.

Récemment, nous avons la thèse de Huang Shu-ping, soutenue en 2016 à Paris Saint-Denis, intitulée *La Fabrique mémorielle et identitaire dans le théâtre taïwanais. Exemple du Théâtre Golden Bough*. À partir des riches données d'entretiens avec des acteurs suivant l'approche de *thick description* d'une anthropologie interprétative proposée par Clifford Geertz (1926-2006) et l'approche sociologique de Goffman comme outil analytique des observations constatées sur le terrain, et par l'étude des circonstances sociopolitiques et culturelles d'un Taïwan passant d'un pays colonisé suivant des institutions sinocentrismes à la recherche d'un État-nation indépendant (le recours à l'époque de l'occupation japonaise en était la preuve), l'auteur a tenté de démontrer comment la troupe a réussi à reconstruire, en s'appropriant la forme d'*O-pei-la hi* en plein air, un nouveau style de théâtre proprement taïwanais².

S'agissant de notre investigation, nous allons, en premier lieu, situer notre objet d'étude, le Golden Bough Theatre dans le champ théorique auquel celui-ci appartient pour ensuite éclaircir la spécificité de son parcours ainsi que la position qu'il y occupe, un champ artistique et plus ou moins élitare comme le théâtre moderne taïwanais, à travers cinq thèmes distincts.

Premièrement, comme l'a remarqué Gérard Mauger, la nouvelle figure de l'artiste s'était moins rapportée à la sophistication esthétique qu'à « l'authenticité,

¹ Liang Peilin, "Re-articulating Cultural Hybridity: The Golden Bough Performance Society and The Lady Knight-Errant of Taiwan- Peh-sio-lan", *Theatre Research International*, Vol. 36, No. 1, 2011, pp. 20-32; article en ligne: <https://nus.academia.edu/PeilinLiang>

² Huang Shu Ping, *La fabrique mémorielle et identitaire dans le théâtre contemporain taïwanais : exemple du Théâtre Golden Bough* (Jin Zhi Yan She), thèse de doctorat en Ethnoscénologie, Université Paris 8-Saint-Denis, Paris, 2016.

l'accomplissement individuel, l'imagination, voire provocation » de son acte créateur¹. Si la subvention publique est souvent conçue comme gage d'indépendance vis-à-vis des contraintes du marché, c'est parce qu'elle permet aux artistes de gagner l'« autonomie » de déployer au maximum sa créativité artistique.

En deuxième lieu, qui dit autonomie de l'art, dit altérité artistique². Cette altérité artistique est à nos sens très proche de ce que le professeur Catherine Capdeville appelait « individu-relation » en définissant l'aspect individualiste dans les groupes de rock à Pékin³. Dans le cadre du théâtre moderne, l'« individu-relation » se manifeste notamment chez les acteurs indépendants qui s'engagent dans les productions de spectacles selon contrat, alors que ceux attachés à une troupe de théâtre comme dans le cas du Golden Bough Theatre, l'« individu-relation » est dissimulée sous l'aspect collectif de l'orientation directive de la troupe concernée, mais qui s'exprime pleinement à l'intérieur du travail créatif des acteurs. Ainsi, nous prendrons la quête de l'altérité artistique comme un des enjeux majeurs dans les stratégies identitaires du « Golden Bough » à la recherche d'un art théâtral au nom de l'*O-pei-la*, permettant de préserver l'altérité artistique tout en renégociant les frontières culturelles entre élitaires/populaires ou légitimes/subalternes, voire la dénégation des cultures subalternes et/ou stigmatisées. C'est ce qui nous permettra de placer notre discussion sur le rapport entre l'esthétique et l'économie dans la modalité de l'appropriation des techniques du corps et du théâtre traditionnel et populaire sur la scène du théâtre moderne insulaire.

En troisième lieu, lorsqu'il s'agit du travail de l'acteur, quelles que soient

¹ Gérard Mauger (sous la dir. de), *L'Accès à la vie d'artiste, sélection et consécration artistique*, Ed. Croquant, Bellecombe-en-Bauges, 2006, pp. 6-9.

² Marc Le Bot, « Pensée artistique et expérience de l'altérité », *Esprit*, Juillet-Août 1991, pp.123-133, document en ligne : <https://esprit.presse.fr/article/le-bot-marc/pensee-artistique-et-experience-de-l-alterite-11955>

³ Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes Savantes (Asie XXI), 2001.

les matières que les acteurs empruntent et acquièrent pour leurs techniques du jeu et savoir-faire du métier, le charisme personnel, leur compétence particulière (savoir chanter, danser, jouer des instruments de musique, jonglage, acrobatie, par exemple) et leur capacité créative (imagination en particulier et qui se trouve souvent dans l'improvisation) font souvent sortir les acteurs du carcan normatif du métier. Cela leur permet d'avoir un sentiment de réalisation de soi ainsi que l'estime de soi à travers l'estime sociale obtenue non seulement par le travail collectif à l'intérieur du groupe mais aussi par la réception des spectateurs au cours (le rire) et après la représentation du spectacle (réception qui se trouve dans des questionnaires remplis par les spectateurs). Ainsi, la notion d'altérité artistique des acteurs est un des enjeux dans la configuration identitaire artistique et collective du groupe et de celle des acteurs comme individus à l'intérieur du groupe. Nous étudierons comment les individus configurent leur altérité individuelle en subjectivisent l'identité culturelle et collective, de sorte que la vision du monde projetée par l'œuvre implique à la fois l'hétérogénéité des membres à l'intérieur du groupe, la position sociale ou l'identité sociale telle qu'elle est conçue par les créateurs (dramaturge et directeur artistique) et la singularité du groupe dans l'ensemble du domaine concerné.

En quatrième lieu, nous allons traiter le parcours du Golden Bough Theatre dans ses créations théâtrales au nom de l'*O-pei-la* en soulignant la question de la tradition inventée en suivant la théorie discernée par Éric Hobsbawm, étant donné qu'il s'agit de l'appropriation de l'*O-pei-la* comme médiation conceptuelle d'« établir une continuité avec un passé historique approprié », une continuité parfois fictive mais qui répond à la nouvelle situation sociale et politique introduite¹.

En cinquième lieu, nous nous référerons à la question du rapport entre

¹ Alain Babadzan, « 'L'invention des traditions' et l'ethnologie: bilan critique », cité par l'auteur, op.cit. in Dejan Dimitrijevic (sous la dir. De), *Fabrication des traditions. Invention de modernité*, préface de Eric Hobsbawm, Ed. Maison de la sciences de l'Homme, Paris, 2004, p. 314.

l'ethnicité et classe sociale relevée d'une étude anthropologique de Hill Gates¹ (1981) afin de mener notre investigation dans la discussion sur le rôle du mécénat dans le développement du « Golden Bough » en examinant l'évolution esthétique des œuvres de la troupe.

Ainsi, la présente thèse sera acheminée par deux fils conducteurs : l'un sur l'analyse du spectacle articulée avec le travail collectif des acteurs concernés, la vision du monde que le spectacle projette et l'idéologie ou la conscience possible qui en résulte. L'autre sur la réception du spectacle par les critiques journalistiques et spécialisés et sa correspondance à la conjoncture sociopolitique et culturelle où l'œuvre est produite. Pour le cas du « Golden Bough » dans son appropriation de l'*O-pei-la*, nous allons aussi recourir aux retours écrits des spectateurs ordinaires postés sur les blogs, en distinguant ceux-ci avec les critiques spécialisées afin de mieux discerner la position sociale de la troupe dans l'ensemble du théâtre moderne taïwanais.

6. Plan de thèse

Notre thèse chemine de manière chronologique et thématique. Elle comporte six chapitres.

Dans le chapitre I, la réaffirmation de l'identité moderne chinoise dans le plaisir de la « modernisation de la scène de *Pingju* », la tâche principale est d'esquisser le contexte sociopolitique et culturel dans lequel l'identité chinoise fut réaffirmée dans le théâtre moderne taïwanais. À cet effet, nous présenterons d'abord la modalité de la réappropriation du théâtre traditionnel sur la scène du théâtre moderne et la forme

¹ Hill Gates, « Ethnicity and Social Class », in Emily Martin Ahern and Hill Gates (eds), *The Anthropology of Taiwanese society*, Stanford University Press, Stanford, 1981, pp.241-281.

identitaire chinoise engendrée. Ensuite, nous analyserons la façon par laquelle s'opère la reconstruction de l'esthétique scénique de l'opéra de Pékin, sa revalorisation ainsi que le rôle des approches de création issues du théâtre aux États-Unis qui y présente. Puis, afin de situer cet exemple dans le contexte sociopolitique et culturel de son temps, nous exposerons, d'autre part, les travaux au Festival de théâtre expérimental (*shiyān jùzhāng*, 實驗劇展, 1980-1984) où eut lieu la représentation du « Nouveau mariage » et son succès. Ceci vise à examiner le courant de pensée de la génération, noyau du Festival, et ce en quoi correspond à la conscience identitaire relevée de la « modernisation de la scène de *Pingju* ».

Le chapitre II, la vision du corps chinois en défi : l'impact entre le mythe du retour aux sources grotowskien et l'habit de la culture taïwanaise sera consacré à la discussion autour des travaux de l'U-Théâtre au sein de son projet de « retour » en quête d'une « vision du corps chinois ». Nous présenterons, d'un côté, le contenu du projet de « retour », la définition de la « vision du corps chinois », la modalité de l'appropriation des techniques du corps populaires et l'analyse des œuvres qui en résultent. De l'autre, nous mettrons en lumière l'impact de la mobilisation identitaire au mouvement de petit théâtre émergeant dans la seconde moitié des années 1980 ainsi qu'au projet de « retour ».

Le chapitre III, dilemme de l'identité nationale révélée à partir d'une compétition des formes du Nous entre Chinois élitistes et Taïwanais populistes, est également centré sur le projet de retour lancé par l'U-Théâtre en soulignant l'engendrement d'une revendication identitaire taïwanaise autour du spectacle *Balayer les rivières bariolées* (*qicai xishui luodisao*, 七彩溪水落地掃, 1990). À cet égard, nous présenterons la définition de la « vision du corps taïwanais », le contenu de l'entraînement de l'acteur, celui du terrain au cours de la seconde production théâtrale du projet de « retour », ainsi que le spectacle qui en résulte. Cela nous permet ensuite

d'éclairer la logique ainsi que le mécanisme de la reconstruction identitaire taïwanaise et son rapport avec le corps dans le théâtre moderne.

Dans le chapitre IV, la représentation de *Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan* au milieu populaire comme révélateur de l'identification nationale, nous abordons le parcours de la configuration identitaire dans la première phase de notre cas d'étude, le Golden Bough Theatre. À cet effet, nous exposons, en premier lieu, le contenu du travail collectif du « Golden Bough » et l'esprit du travail avant la création de *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan* (1996). Dans un second lieu, nous présentons le travail collectif autour du spectacle « Pai Hsiao-lan » et nous analysons dans le même temps la représentation de cette dernière, la vision du monde incarnée, le milieu social des lieux de représentation et la réception du spectacle. Cela a pour objet de relever ensuite la modalité d'approprier l'*O-pei-la* dans la « Pai Hsiao-lan », et la comparaison de celle-ci avec celle dans le milieu du petit théâtre. Cela pour enfin éclairer le facteur crucial qui provoque chez les acteurs concernés un penchant à l'identification nationale.

Le chapitre V, Au nom de l'*O-pei-la hi* : la saveur taïwanaise ou le bricolage comme logique de la configuration identitaire du soi dans l'imaginaire du nous, dépeint le rôle de l'*O-pei-la* dans la configuration identitaire sur la scène du « style d'*O-pei-la* » du Golden Bough ». À ce sujet, nous introduisons, la notion de « style d'*O-pei-la* » et la modalité de sa mise en œuvre afin de saisir la raison pour laquelle le « style d'*O-pei-la* » devient un outil important pour le travail collectif à l'intérieur de la troupe. Nous traiterons également les profits du style d'*O-pei-la* dans le marketing de l'art du spectacle et l'idéologie esthétique sous-jacente.

Le chapitre VI, atout et embarras dans le parcours du Golden Bough Theatre en quête de la reconnaissance sociale au nom de l'*O-pei-la*, sera consacré à mettre en lumière les atouts de la configuration identitaire culturelle et politique dans

le parcours du « Golden Bough » en quête de la reconnaissance sociale au nom de l'*O-pei-la* et les embarras inéluctables dans ce parcours. À cet effet, nous étudions, dans un premier temps, le rôle du « Golden Bough » ainsi que celui de la « Pai Hsiao-lan » dans le processus de la légitimation du statut de l'*O-pei-la* en tant que représentant de la culture taïwanaise. Dans un deuxième temps, nous proposons d'évaluer les œuvres du « Golden Bough » qualifiées d'*Environmental Theatre*, qui contribuent également à la quête de reconnaissance sociale de la compagnie en question. À ce propos, nous analysons l'idéologie politique contenue dans *Troy, Troy, ... Taiwan* (1997, 2005) et dans *My Ancestors' Stories* (*shanhaijing*, 山海經, 2008). Dans un troisième temps, nous continuons notre discussion sur l'articulation entre l'usage de la langue hokkienne et la construction de l'imaginaire national. Cela en analysant la problématique de « Taike » évoquée par le conflit interethnique, voire socioethnique, entre les Hok-lo et les Waishengren dans la première moitié des années 2000. À ce propos, nous relierons l'apparition du mot « Taike » au conflit interethnique et au contexte sociopolitique et culturel de la diffusion accélérée du mot « Taike », et discutons la transformation de sa connotation socioethnique dans des espaces médiatiques. Nous approfondissons notamment l'usage du hokkien, et son évolution dans les œuvres du « Golden Bough ». Enfin, nous résumons les atouts du cas du « Golden Bough » pour préserver la place de l'*O-pei-la* dans son parcours de la quête de la reconnaissance sociale. Cela sera démontré en s'attachant à l'analyse du spectacle intitulé *Happiness Part 3 – A Time to Remember* (*fulanggong san*, *wuwang yingzhongren*, 浮浪貢開花 Part3 – 勿忘影中人).

Chapitre I

La réaffirmation de l'identité moderne chinoise dans le plaisir de la « modernisation de la scène de *Pingju*¹ »

Le Théâtre Lan Ling (*lanling jufang*, 蘭陵劇坊, 1978-1990²), fondé par Jin Shi-jie (金士傑) au cœur de la ville de Taipei, réunissait une dizaine de jeunes amateurs de théâtre. Ces derniers entreprirent leur travail artistique en automne 1978³ par la production de quelques spectacles apparus sous le nom du Tien Cultural Theatre Troupe (*gengxin shiyanjuchang*, 耕莘實驗劇場, 1976-1978⁴), tels que

¹ Le terme *Pingju* (平劇) est synonyme de *Jingju* (京劇), dont la traduction littérale en français est l'opéra de Pékin, c'est-à-dire le théâtre de la capitale. L'apparition du terme de *Pingju* provient du changement du nom de la capitale, étant passé de Beijing à Beiping, lorsque la République de Chine a installé son autorité politique en 1912. Ainsi, le nom de *Jingju* s'est substitué à celui de *Pingju* pour qualifier ce théâtre de la capitale. À Taïwan, le terme de *Pingju* est quotidiennement utilisé au sein des Continentaux, et notamment dans l'armée où le théâtre de la capitale est constamment joué. Sur le continent, l'appellation *Jingju* a été reprise depuis 1949.

² Hormi le *Tabouret Froid* (*leng bandeng* 冷板凳, 1983) qui a été présenté au 4^e Festival de Théâtre Expérimental (實驗劇展), de 1981 jusqu'à la dissolution de la troupe, « Lan Ling » a produit une quinzaine d'œuvres théâtrales, telles *L'Ombre* (*ying*, 影, 1981), *L'Homme à ficelle* (*xuansi ren*, 懸絲人, 1982), *Le Page sociétal* (*shehui ban*, 社會版, 1982), *La Légende du maître Na* (*nadashi chuanqi*, 那大師傳奇, 1982), *Le Masque* (*daimian*, 代面, 1983), *La Cueillette des étoiles* (*zhaixing*, 摘星, 1984), *Ce Monde, cette vie* (*jinsheng jinshi*, 今生今世, 1985), *Merci le sourire* (*xie weixiao*, 謝微笑, 1985), *Les Neuf chants* (*jiuge*, 九歌, 1985), *Jeu de famille* (*jiajia jiu*, 家家酒, 1986), *Une Rivière ondulée* (*yitiao wanyan de heliu*, 一條彎彎的河流, 1987), *On se voit demain au ciel* (*mingtian women kongzhong zaijian*, 明天我們空中再見, 1988), *Lumière de luciole* (*yinghuo*, 螢火, 1989), *Les Fourmis du théâtre* (*xi mayi*, 戲螞蟻, 1990). Voir Chung Mingder (鍾明德), *The Little Theatre Movement of Taiwan (1980-89) – In Search of Alternative Aesthetics and Politics* (*taiwan xiaojuchang yundongshi – xunzhao linglei meixue yu zhengzhi* 台灣小劇場運動史 – 尋找另類美學和政治), Yangzhichubanshe, Taipei, 1999, p.34.

³ Le travail artistique de « Lan Ling » a débuté en forme d'entraînement de l'acteur et avait lieu deux fois par semaine dans Tien Educational Centre (*gengxin wenjiao yuan* 耕莘文教院); quant à cet organisme privé, voir son site officiel sur Internet : <http://www.tiencf.org.tw/page1.aspx?no=77885>

⁴ Le Tien Cultural Theatre Troupe est le nom abrégé de l'Association d'études de l'admiration du théâtre, du cinéma et du théâtre expérimental de Geng-xin (*gengxin yingju xinshang yanjiushe ji shiyanjutuan*, 耕莘影劇欣賞研究社暨實驗劇團), fondé par Zhou Yu (周渝) auprès de Tien Educational Centre en novembre 1978. Avant d'être reprise par Jin Shi-jie, la troupe a organisé une quarantaine de séances de projections et d'études de chefs-d'œuvre cinématographiques et a monté dix pièces de théâtre, voir Shanlu Yu, *In Search of the Turn of Taiwan Modern Theatre in 1970s* (*bian yu bubian : yijiu qiling niandai taiwan xiandai xiju yanjiu*, 變與不變：一九七〇年代台灣現代戲劇研究), Mémoire du master en études théâtrales, Taipei National University of the Arts, Taipei, 1996, pp. 64-67.

Séparation (Li, 離, 1979), *Fardeau* (baofu 包袱, 1979), *Le Coq et l'appartement* (gongji yu Gongyu, 公雞與公寓, 1979) et *Concert des chants du Nouvel An* (xinchungeyao yinyuehui, 新春歌謠音樂會, 1980). Ils désignaient deux principales orientations esthétiques de leurs futures créations. Plus particulièrement, la première est devenue le label des travaux du Théâtre Lan Ling, après la création du spectacle intitulé *Nouveau Mariage de Hechu* (hezhu xinpei, 荷珠新配, 1980).

Le *Nouveau Mariage de Hechu*¹ est un produit de « la modernisation du Pingju » (pingju wutai xiandaihua, 平劇舞台現代化), selon l'expression de son metteur en scène Jin Shi-Jie. Il a obtenu un grand succès auprès du public selon lequel sa spécificité liait l'art du théâtre traditionnel au théâtre moderne dès sa première représentation au premier Festival de Théâtre Expérimental en 1980. Le succès de « Hechu » témoignait non seulement de la reconnaissance publique de cette forme théâtrale, mais le spectacle a aussi été un modèle exemplaire de la réconciliation entre les pôles traditionnel/moderne et chinois/occidental. Si ce succès a permis d'évoquer cette ancienne question abordée par des culturalistes chinois au début du XX^e siècle, indissociable de celle de l'identité chinoise « moderne », dans le cas du Théâtre Lan Ling ainsi que de ses contemporains, s'agit-il de réconcilier le traditionnel chinois et le moderne occidental comme un acte visant à reconfigurer l'identité chinoise dans le théâtre moderne taiwanais ? Sinon, à quoi faut-il faire référence pour représenter l'identité chinoise du début des années 1980 ?

¹ La première représentation du *Nouveau Mariage de Hechu* eut lieu au National Center of Arts à Taipei (guoli taiwan yishuguan, 國立台灣藝術館, 1957-1984), nommé National Taiwan Arts Education Center (guoli taiwan yishu jiaoyuguan, 國立臺灣藝術教育館, 1985-), le 15 juillet 1980.

1. Nouveau Mariage de Hechu et réappropriation du théâtre traditionnel à l'aide des approches du « théâtre physique »

1.1 Méthodes et ressources de création au Théâtre Lan Ling

Le travail collectif du Théâtre Lan Ling a débuté par un programme de formation de l'acteur dont le contenu consiste en « cinq classifications », y compris l'entraînement permanent, les matières d'improvisation, le rapprochement avec le théâtre traditionnel chinois, l'observation et la participation à d'autres domaines de l'art du spectacle, ainsi que les expériences quotidiennes de l'acteur¹.

La première désigne le processus fondamental de la formation de l'acteur et les quatre autres sont liées aux matières de création.

1.1.1 Entraînement permanent: de l'édification de la créativité psychophysique de l'acteur à la création collective

L'entraînement permanent de l'acteur au Théâtre Lan Ling reposait sur une quarantaine de lignes directrices dont une trentaine étaient accompagnées d'exercices visant à explorer l'expressivité physique, ainsi que la créativité psychophysique de l'acteur.² Afin de développer l'imagination de chacun, un certain nombre de thèmes étaient proposés comme « matériaux de l'improvisation³ ». Ceux-ci

¹ Wu Jing-Jyi (吳靜吉), *Expérimentations préliminaires du Théâtre Lan Ling (lanling de chubushiyan, 蘭陵的初步實驗)*, Taipei, 1982, *op. cit.*, pp. 41-42.

² *Ibid.*, 1982, *op. cit.*, p. 45 : les cinq premières sont destinées à « la création de l'unité du groupe », « la détente musculaire du corps », « la formation de la confiance entre les membres », « l'entraînement vocal et respiratoire élémentaire » et « l'auto-connaissance — auto-narration et la description par les autres selon leur connaissance de soi ».

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin/VUEF pour la présente édition, Paris, 2002,

relevaient visiblement des traits dramatiques de la vie urbaine actuelle¹ et rejoignaient la cinquième classification – « l'intégration et la connaissance de la vie quotidienne » de l'acteur – dans la mesure où la réalité sociale était perçue comme partie intégrante des sources de l'improvisation et des créations collectives du groupe.

Ces exercices provenaient, en grande partie, du théâtre corporel pratiqué au sein du LaMama E.T.C. des États-Unis et introduits pour la première fois à Taïwan par Wu Jing-Jyi.

1.1.2 Matières et ressources de création sans frontières temporelles, culturelles et disciplinaires

En dehors de la pratique des exercices à titre d'entraînement permanent, « le rapprochement avec l'art du théâtre traditionnel chinois » était également inclus dans le programme de la formation de l'acteur. Il s'agissait, d'une part, d'apprendre les techniques élémentaires du *Jingju*² et, d'autre part, de voir les spectacles de différents genres de théâtre traditionnels, tels l'opéra de Pékin, le Théâtre Yu (*yuju*, 豫劇), le théâtre chanté (*gezai xi*, 歌仔戲) ou le théâtre de marionnettes (*kuilei xi*, 魁儡戲), etc. Par ailleurs, les acteurs de « Lan Ling » ont été encouragés à observer et à participer aux spectacles des domaines voisins. Fréquemment, ils se rendaient, par exemple, aux spectacles (danse, musique et théâtre) organisés par NewAspect

p.171: l'improvisation est une technique de l'acteur qui joue quelque chose d'imprévu, de non préparé à l'avance et d'« inventé », dans le feu de l'action ; de plus elle s'exerce à partir d'un thème, avec ou sans texte.

¹ Wu Jing-Jyi, 1982, *op. cit.*, pp.49-52 : tels « la visite à la prison » (*tanyu*, 探獄), « la boucherie » (*rotan*, 肉攤), « la puberté » (*sichun*, 思春), « le repas à la veille du Nouvel An (repas de famille) » (*weilu*, 圍爐), « Saluer un voyageur qui part à l'aéroport » (*jichang songxing*, 機場送行), ... etc

² Les membres de « Lan Ling » ont appris des techniques élémentaires de *Pingju* avec Lin Yuan-shang (1960-), jeune acteur étant entré à Fu-Hsing Dramatic Arts Academy (*fuxing juyi shiyan xuexiao*, 復興劇藝實驗學校, 1968-1999) à l'âge de 10 ans ; il s'est ensuite spécialisé dans le type de rôle *wu sheng* (武生), ainsi que dans *Chou* (丑).

Environment, Culture & Creation¹ (*xinxiang yishu zhongxin*, 新象藝術中心) et à ceux proposés par Gloud Gate Dance Theatre² (*yunmen wuji*, 雲門舞集, 1973-).

En somme, le travail collectif du Théâtre Lan Ling débouche sur un programme de formation de l'acteur, qui comprenait aussi bien de nouveaux savoirs et savoir-faire avant-gardistes des années 1960-1970 aux États-Unis que des connaissances en l'art du théâtre traditionnel, auxquels s'ajoute l'observation des arts du spectacle sans frontières temporelles, culturelles, et disciplinaires comme « sources d'inspiration ».

En partant de ce programme d'entraînement, la base de technique de l'acteur s'est édifiée, tout en développant deux orientations de création. L'une était caractérisée par « l'élaboration des expressions physiques originales à la place des mots³ ». S'appuyant directement sur des techniques de jeu acquises au cours de l'entraînement permanent, cette orientation a explicitement marqué son affiliation au « théâtre pauvre » de la branche new-yorkaise⁴. Quant à la seconde, elle visait « la reconfiguration de la scène théâtrale puisée dans le *Pingju* traditionnel ». Avant de

¹ Le NewAspect Environment, Culture & Creation (*xinxiang yishuzhongxin*, 新象藝術中心), fondé en 1978, est un organisme privé contribuant à animer des performances et des activités artistiques caractérisées par la mise en valeur de la diversité culturelle. Les spectacles qu'il a organisé jusqu'en 1990, par exemple, comprennent 45 spectacles de danse, de musique et théâtre, traditionnel et moderne, dont 15 sont venus des pays asiatiques, 15 de l'Europe de l'ouest, 6 de l'Amérique du Nord, 3 de l'Europe de l'est, 3 de Taïwan, 2 de l'Amérique Latine, et 1 de l'Australie. Voir le record historique du site de « NewAspect » : <http://newaspect.org.tw/English/about>

² Le Gloud Gate Dance Theatre (*yunmen wuji*) est une troupe de danse-théâtre créée en 1973 par Lin Hwai-min (林懷民). Par un réseau de connaissances, les membres de « Lan Ling » ont même joué le rôle de pèlerins dans le spectacle du *Legacy* (*xinchuan*, 薪傳), voir Wu Jing-Jyi, 1982, p. 36 et p. 43.

³ Huang Qionghua (黃瓊華), « Résultat de l'enracinement — la naissance du Théâtre Lan Ling », (*xiangxia zhagen de jieguo – lanling jufang de dansheng*, 向下紮根的結果 – 蘭陵劇坊的誕生), *op. cit.* in Wu Jing-Jyi, 1982, p. 34.

⁴ Il est indispensable de souligner que les œuvres menées par cette orientation, notamment les premières, sont fondées sur des exercices dont certaines images et fonctions avaient été mises en place par des avant-gardistes américains du théâtre pauvre. En ce qui concerne la « confiance entre les membres », et plus spécialement au niveau psychophysique, nous la trouvons tout d'abord dans le spectacle de *Paradise Now* (1967) du Living Theatre (1951-), où l'exercice montre la fameuse scène de l'envol possible de l'homme grâce à sa confiance en la communauté. Cette affiliation au théâtre pauvre américain se trouve tant dans l'esthétique que dans l'esprit du travail collectif, étant assimilée par l'approche de l'improvisation collective, voir Giovanni Lista, *La Scène moderne - Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Actes Sud, Arles-Paris, 1997, *op. cit.*, p. 207.

démontrer la modalité par laquelle les traditions entrent en jeu sur la scène moderne et l'apport du « théâtre physique » à sa mise en œuvre, nous allons présenter des caractéristiques de l'opéra de Pékin, ainsi que le « théâtre physique » en Occident, pour ensuite l'examiner en profondeur à partir du spectacle *Nouveau Mariage de Hechu*, modèle exemplaire de ce type de création.

1.2 Opéra de Pékin et Théâtre corporel en Europe et en Amérique du Nord

1.2.1 Opéra de Pékin

Le terme *Pingju*, synonyme de *Jingju*, est ce qu'on appelle l'opéra de Pékin¹ en France et désigne littéralement le théâtre de la capitale où sa forme est déterminée en fonction de sa réputation. Dérivé du chant et de la danse tout en intégrant successivement une trame théâtrale, l'art de l'opéra de Pékin est intimement lié à l'art de l'acteur. Il se fonde sur les techniques physiques de ce dernier, y compris le chant, le récit, la gestuelle et l'acrobatie. Ces techniques se distinguent essentiellement selon quatre types de rôles, tels que *Sheng* (生) – le rôle principal masculin, *Dan* (旦) – le rôle principal féminin, *Jing* (淨) ou *Hua lian* (花臉) – le rôle des visages peints, *Chou* (丑) – le clown, chacun se subdivisant par la spécialisation des techniques. Ce sont ces rôles stéréotypés qui constituent les personnages principaux du répertoire de l'opéra de Pékin. De ce fait, les composantes scéniques sont codifiées et sont liées à cette règle catégorielle, y compris le costume, le maquillage, les accessoires et la musique. À ce système de codification, consistant à faciliter la reconnaissance et l'identification du public à la scène théâtrale, se rajoutent

¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Ed. Bordas, Paris, 1995, p. 692: « Art composite, musical en son principe avec adjonctions successives de chants, et de danses qui s'intègrent à une trame théâtrale généralement historique ou héroïque, le côté spectaculaire de l'opéra de Pékin est sensible surtout dans les costumes somptueux et variés, les maquillages et le jeu très stylisé ».

les passages de l'« autoprésentation » (*zibao jiamen*, 自報家門) des personnages principaux au moment de leur première entrée sur scène, à travers laquelle se situent l'origine familiale et sociale du personnage, la cause de son état actuel, la nature et la visée de sa prochaine action.

1.2.2 « Théâtre physique » en Europe et en Amérique du Nord

Le « théâtre physique » est un courant d'expérimentation théâtrale qui a émergé au milieu des années 1960 en Europe et en Amérique du Nord, contre la primauté du texte et la scénographie de l'institutionnalisation des productions théâtrales, tout en minimalisant les moyens matériels de la scène. Des avant-gardistes de l'après-guerre ont tenté d'essentialiser le théâtre sur l'art de l'acteur et ses expressions physiques, d'où le nom de « théâtre pauvre », terme le plus approprié pour qualifier ce type de théâtre, voir la définition du « théâtre pauvre » donné par Jerzy Grotowski¹.

1.3 « Modernisation de la scène de *Pingju* » dans le *Nouveau Mariage de Hechu*

Concernant l'appropriation de l'art du théâtre traditionnel dans le spectacle intitulé *Nouveau Mariage de Hechu*, nous l'analyserons selon deux versants : celui du répertoire et celui de l'art scénique.

1.3.1 Adaptation du répertoire traditionnel à l'actualité de Taipei

¹ Jerzy Grotowski, « Vers un theatre pauvre », *op. cit. in Jerzy Grotowski, Vers un theatre pauvre*, L'Age d'Homme, réédition 1993, pp. 13-24.

Le drame du *Nouveau Mariage de Hechu* est adapté d'un répertoire du *Jingju* intitulé *Mariage de Hechu* (*hezhu pei*, 荷珠配), dont l'intrigue explique que Zhao Wang (趙旺, le valet de pied de Monsieur Liu) découvre que Hezhu (荷珠, la servante de Mademoiselle Liu Jinfeng 劉金鳳) contrefait sa maîtresse en épousant le fiancé de cette dernière, décrivant ainsi l'oscillation entre les biens matériels et le devoir moral, mais également familial et social. Ayant conservé les personnages principaux de la version originale, le « Nouveau mariage » débute par un complot de fortune lancé par les deux personnages principaux, Hezhu et Zhao Wang, qui s'enchaîne sur une série de mensonges et de vérités¹.

Le contexte de l'histoire passe de la société traditionnelle à la société actuelle de Taipei dans le tournant des années 1970 et 1980 où la hiérarchie sociale des personnages se redéfinit. Tout d'abord, Hezhu, la protagoniste, n'est plus servante dans une famille notable, mais simple serveuse de taverne. Cette circonstance est directement liée à l'actualité où la pièce a été créée². Ensuite, Monsieur Liu n'est plus le vieux propriétaire ruiné, à l'origine du suicide de sa fille Jinfeng et de l'errance de Hezhu. Dans la pièce actuelle, il adopte la demoiselle Jinfeng nommée Hezhu, abandonnée par M. Qi, qui avait peu de moyens pour élever sa propre fille. Puis, le rôle du lettré Zhao Xu (趙旭) est supprimé ; il était le sauveur dans la pièce originelle grâce à sa réussite au concours de fonctionnaire. À la place, c'est le vrai père de Jinfeng, M. Qi, ayant fait fortune grâce à des affaires commerciales, qui meut le mensonge de Hezhu au départ.

Enfin, le dénouement de la pièce ne se rapporte pas à la convention du

¹ Le Theatre Lan Ling, *Les scénarios des œuvres du Théâtre Lan Ling, 1979-1988* (*lanling jufang zuoping benshi*, 蘭陵劇坊作品本事), Le Theatre Lan Ling, Taipei, 1989, p.13

² Huang Qionghua (黃瓊華), « Résultat de l'enracinement —la naissance du Theatre Lan Ling », (*xiangxia zhagen de jieguo – lanling jufang de dansheng*, 向下扎根的結果, 蘭陵劇坊的誕生), *op. cit.* in Wu Jing-Jyi, 1982, p. 36 : « cette fois-ci Hezhe, une servante de *pingju* traditionnel se transforme en une femme qui se fait de l'argent [*Laonü*], et qui, après la rectification publique du problème de prostitution, se trouve dans la nécessité de se faire passer pour une fille de famille riche. »

Happy End ou « réunion finale¹ » (大團圓) dans le théâtre traditionnel ; il met l'accent sur le fait que le monde contemporain est saturé de mensonges, pouvant aller jusqu'à l'abandon de la morale familiale et sociale. Ainsi, l'on n'y trouve rien qui ne serait reconnaissable et identifiable.

1.3.2 Réappropriation de l'art du théâtre traditionnel sur la scène moderne

Au niveau de la mise en scène, le « Nouveau Mariage » est composé de cinq actes sur un plateau sans décor, excepté les scènes où se trouvent une ou deux chaises, ou encore une table, en cas de nécessité, un peu comme dans le *Jingju*. Le spectacle se déroule selon les entrées et les sorties des personnages, ainsi que leurs actions, où est incluse la séquence de jeu de *Jingju* de « l'autoprésentation » des personnages. Le langage scénique se fonde essentiellement sur le dialogue ou « la Parole » en vers, de manière approximative, de la version originale. Les techniques physiques de l'opéra de Pékin qui y sont appliquées comprennent la forme des « Doigts d'orchidée² » (*lanhuazhi*, 蘭花指) pour les rôles féminins, certaines postures du rôle clownesque, et le jeu de l'espace en particulier. L'usage du drapeau³ comme accessoire est également emprunté à l'art scénique traditionnel. Tout en gardant sa fonction symbolique de moyen de transport, le dessin des roues est remplacé par un croquis de la marque de voiture « Mercedes Benz ». De même, la musique et certains costumes sont inspirés du théâtre traditionnel avec cependant une certaine recomposition et une certaine modération.

¹ Le terme de « réunion finale » (*da tuanyuan*, 大團圓) provient de l'art dramatique du *Jingju*. Il désigne le dénouement du répertoire du *Jingju*, qui se trouve, quasiment toujours, dans une situation de résolution positive où tout le monde est satisfait.

² Le terme des Doigts d'orchidée désigne la forme gestuelle de mettre ensemble la pouce et le médius en faisant écarter les autres doigts. Cela figure l'élégance corporelle des rôles féminins et qui fait partie de la codification du jeu corporel dans l'ensemble du théâtre traditionnel chinois.

³ Les accessoires scéniques à l'opéra de Pékin sont également appelés *Qimo* (砌末). Le drapeau avec le dessin de roues *recto-verso* symbolise les moyens de transport à deux roues.

En somme, le spectacle du *Nouveau Mariage de Hechu*, reposant sur l'intrigue parodique qui se rapporte à la vie urbaine actuelle, se déroule suivant le jeu clownesque de l'acteur dans un espace nu, avec des paroles en vers, la gestuelle des « Doigts d'orchidée » de quelques rôles féminins, un drapeau symbolisant une voiture de luxe, des costumes et des musiques teintés de couleurs traditionnelles et modernes. Il représente l'absurdité de la vie actuelle de Taipei. Le succès de cette modernisation de la scène de *Pingju* se trouve dans les nombreux commentaires élogieux dont elle a fait l'objet. Nous n'en citerons qu'un afin d' expliciter l'image globale du spectacle.

Dès que quelques personnages de la pièce entrèrent sur scène, les spectateurs éclatèrent de rire. Le plus impressionnant, ce fut le personnage Zhao Wang, joué par Li Guoxiu (李國修) qui se pavanait sur scène de manière extrêmement drôle en costume à l'occidentale. Ce type de personnage et de comportement unifiait l'ancien et le contemporain, le chinois et l'étranger, englobant à la fois la figure des comportements des personnages de *Pingju* traditionnel et le costume moderne à l'occidentale. Avant même qu'il ne parlât, sa dimension comique était sensible...¹.

2. Revalorisation du théâtre national chinois au profit du « second courant occidental » au théâtre moderne taïwanais

Dans le développement du théâtre parlé chinois, depuis son implantation sur l'île de Taïwan grâce au gouvernement KMT, l'art de l'acteur traditionnel n'a pas été pris en compte pour l'intérêt esthétique ou culturel. Le Théâtre Lan Ling, qui a été le pionnier, l'incorpore dans le programme de son travail artistique. Le changement de regard sur cette tradition a été provoqué par des travaux du théâtre d'avant-garde²

¹ Wang Xichen (王錫堃), « Nouveau Mariage de Hechu » (*hezhu xinpei*, 荷珠新配), publication originale in *Youth Literary* (*youshiwenyi*, 幼獅文藝), no.323, novembre 1980 et cité par Chung Mingder, *The Little Theatre of Taiwan...*, 1999, p. 57.

² Ma Sen (馬森), *Le Théâtre moderne* (*xiandai xiju*, 現代戲劇), Ed. Shibaowenhua, Taipei, 1991, p.

dans les années 1960-1970 en Europe et en Amérique du Nord. Il s'est manifesté non seulement au niveau esthétique, mais également au niveau culturel dont la problématique remonte au développement du théâtre parlé dans les trois dernières décennies, ce que nous tenons à mentionner.

2.1 Nouveau regard sur le théâtre traditionnel

2.1.1 Reflet de l'Orient dans les savoirs et savoir-faire du théâtre occidental

Dans le développement du « théâtre expérimental » en Occident au cours du XX^e siècle, l'Orient y a joué une fonction médiatrice. Le premier, apparu au début du siècle dernier, s'est manifesté dans les travaux des expérimentateurs de l'entre-deux-guerres mondiales, tels Vsevolod Meyerhold¹ (1874-1940), Edward Gordon Craig² (1872-1966) et Bertolt Brecht³ (1898-1956), dans lesquels l'Orient faisait partie de sa « référence à double foyer⁴ », pour reprendre les termes de G. Banu, référence dans la mesure où il permet de renouer la liaison avec l'ensemble des traditions par-delà les différences de statut et d'évaluation : les formes basses comme du théâtre populaire

57 : « Ces dernières années, cette tendance à écrire contre le texte littéraire », observée dans le théâtre local, vient-elle d'une réflexion sur la valeur du théâtre traditionnel ou bien provient-elle d'une influence du théâtre contemporain occidental ? D'après ce que nous avons observé, la seconde hypothèse nous semble la plus vraisemblable. En effet, ce qui est incarné dans les travaux des hommes de théâtre de cette génération est moins un héritage du théâtre traditionnel de notre pays qu'une étude du théâtre expérimental en Occident. »

¹ Vsevolod Meyerhold (1874-1940), acteur et metteur en scène russe du début du XX^e siècle. Il est reconnu par ses expérimentations sur le langage scénique tirées de divers éléments, verbaux, sonores, rythmiques, plastiques et gestuels, voir Michel Corvin, 1995, *op. cit.*, pp. 601-602.

² *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 242-243 : Edward Gordon Craig (1872-1966), metteur en scène et théoricien anglais, il est réputé pour sa contribution à la conquête de l'autonomie du théâtre par rapport à la littérature.

³ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 133-134 : Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturge, poète lyrique, narrateur et cinéaste, théoricien de l'art du metteur en scène. Ce sont essentiellement sa théorie de théâtre épique et celle de l'effet de distanciation qui l'ont rendu célèbre dans le domaine de théâtral tant en Occident qu'en Orient.

⁴ George Banu, « Sur la route de la soie », *op. cit.* in *Le Théâtre, sorties de secours*, Ed. Aubier, Paris, 1984, p. 139 ; voir également Georges Banu, « Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre », *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Editions l'Entretemps, 2002, pp. 58-70 ; voir texte en ligne : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/ariane-mnouchkine-la-confiance-faite-au-theatre-george-banu-4068>

à la commedia dell'arte que celles nobles particulièrement comme des théâtres traditionnels en Orient.

Le second que figurait le courant du « théâtre physique » qui a été brièvement mentionné ci-dessus renvoyait à une nostalgie de l'origine. Qu'il s'agisse d'un nouveau rapport entre la salle et la scène ou de la question de l'état du corps/âme de l'acteur en tant que personne, la quête de l'unité perdue sera opérée par le *détour*. Celle-ci se prévaut des découvertes de l'anthropologie culturelle, selon laquelle les « sociétés primitives » ont été conçues comme des modèles de cultures authentiques et unificatrices¹. Des traditions orientales y ont été appelées comme exemples majeurs chargés de répondre à la quête du « Paradis perdu² », tels que des mythes, des structures rituelles, des techniques du corps, l'esprit du travail artisanal, le rapport entre maître/disciple, etc. Plus particulièrement, la conception de l'entraînement et des principes des techniques physiques et spirituelles de l'acteur de l'opéra de Pékin, du Kathakali hindou et du Nô japonais ont été admises en priorité non pour l'acquisition du signe ou du langage même, mais plutôt pour faire sortir « *la voie qui mène vers le signe*³ », c'est-à-dire, non des signes en langage corporel codé du sens socioculturel

¹ L'idée d'une distinction entre unification/séparation et authentique/inauthentique s'est imposée depuis le début du XX^e siècle grâce notamment à l'anthropologue américain Edward Sapir, dans sa qualification des cultures authentiques par « l'expression d'une vision du monde richement différenciée et pourtant cohérente et unifiée », voir Edward Sapir, *Anthropologie*, Ed. de Minit pour la version française, Paris, 1967, p. 334.

² Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989, pp. 20-21 : Suivant ce regard vers l'*Ailleurs* ou vers l'*Autre*, comme le remarque M. Borie, les praticiens du théâtre physique, eux aussi, se réfèrent aux théâtres des « cultures primitives » comme modèles authentiques et unificateurs de la pratique théâtrale. Dans ce sens, le Living Theatre (américain) se tourne principalement vers l'Orient, Peter Brook (anglais) vers l'Afrique et l'Inde, Jerzy Grotowski (polonais) et Eugenio Barba (italien) vers l'Asie et ailleurs, etc.

³ Chen Fang-Fang, *La conception grotowskienne du mythe du retour aux sources dans l'œuvre de l'U-Theatre : Tension entre occidentalisme et indigénisme taïwanais*, Mémoire de master en anthropologie de l'EHESS, Paris, Oct. 2006, 126p., p.31 : en effet, les expérimentateurs du « théâtre pauvre » se penchent prioritairement sur la conception de l'entraînement et des principes des techniques physique et spirituelle de l'acteur oriental, particulièrement de l'opéra de Pékin, du Kathakali hindou et du Nô japonais. Car, selon la norme de ces théâtres traditionnels orientaux, la personnalité de l'acteur, en tant qu'être humain, ne doit pas intervenir au cours de l'appropriation des signes, pas plus qu'au cours de l'interprétation des personnages. Tandis que l'acteur occidental « *ne peut pas se débarrasser du prestige de la personnalité, de la vocation de la liberté et de la mobilité* »

tel qu'il est formulé dans l'opéra de Pékin, du Kathakali hindou ou du Nô japonais, mais des signes en langage corporel universel en fonction de l'organicité du corps.

À l'intérieur de ce courant de théâtre essentialisé sur l'art de l'acteur, il existe deux branches distinctes. L'une, centrée sur l'Europe, se caractérise par la mise à l'écart entre la vie ordinaire et l'art théâtral, à travers laquelle des praticiens s'isolent de la société et s'enferment dans des laboratoires de recherche théâtrale. À cet égard, Jerzy Grotowski (en Pologne), Peter Brook (en Angleterre) et Odin Teatret sont des exemples remarquables. Contrairement à ce théâtre expérimental et plus ou moins ascétique, l'autre branche, se situant en Amérique du Nord, notamment à New York, vise à ouvrir le théâtre à la vie avec une contestation politique de la société capitaliste actuelle, tels que Julian Beck et Judith Malina du Living Theatre et l'Open Théâtre.

Lorsque ces expérimentateurs de théâtre occidental ont jeté leur dévolu sur l'Orient pour y puiser des ressources de création, à la fois au début et au milieu du XX^e siècle, les libéraux chinois les plus radicaux du début du siècle et libéraux taiwanais des années 1960 se sont penchés vers l'*Ailleurs* d'où se nourrit le « théâtre moderne » chinois. Esquissons le contexte où a eu lieu ce dernier.

2.1.2 Double perte de soi : occidentalisation intégrale et démythification de la « Chine Libre »

Comme le gouvernement KMT s'installait sur l'île de Taïwan et à mesure que la tension politique internationale de la Guerre froide montait, tous les domaines artistiques et littéraires ont été appelés pour la propagande politique. Dans le théâtre

des signes », explique Georges Banu. Jerzy Grotowski, par exemple, nous indique que les signes utilisés permettent de former « le squelette de l'action humaine, la cristallisation d'un rôle, l'articulation du processus organique et personnel de l'acteur particulier ». Voir Georges Banu, *Le Théâtre, sorties de secours*, Ed. Aubier, Paris, 1984, p. 139-153; Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, réédition 1993, p. 23.

parlé notamment, centrées sur la production et la diffusion des idéologies anticommuniste et soviétique, non seulement les propos dramaturgiques étaient limités, mais une moindre attention était également accordée à l'art scénique et aux études approfondies sur les théories théâtrales¹. En raison de cette saturation de la propagande politique et de la pétrification de la scène littéraire, surtout de l'absence de l'ancrage dans la « réalité sociale », comme le manque de repères socioculturels dans le domaine de la littérature, le théâtre parlé n'a fait que stériliser la passion patriotique de son public, ainsi est apparue une crise de développement à la fin des années 1950².

Avec l'aide financière des États-Unis à Taiwan entre 1951 et 1965³, l'importation massive des nouveaux savoirs occidentaux s'est poursuivie. En tant que porte de sortie de la contrainte politique, s'ouvrant à la liberté d'un *Ailleurs* imaginaire, l'absorption des courants de pensée occidentaux, ainsi que l'imitation et les reproductions sont devenu un courant majeur dans les domaines de la littérature, du théâtre et du cinéma au cours des années 1960. Malgré la promotion du KMT du « Mouvement de renaissance de la culture chinoise » (*zhonghua wenhua fuxing yundong*, 中華文化復興運動), en opposition avec la « révolution culturelle » ayant lieu au même moment dans la Chine communiste, ce courant occidental a été conçu

¹ Il suffit de lire la liste des publications sur le théâtre à Taïwan proposée par Jiao Tong. Parmi les 268 ouvrages publiés au cours de la décennie 1950, seuls 10 se rapportent aux théories de théâtre ; voir Jiao Tong (焦桐), *Le Théâtre de Taïwan du début de l'après-guerre (taiwan zhanhou chuqi de xiju, 台灣戰後的戲劇)*, Taiyuanchubanshe, Taipei, 1990, pp. 220-234.

² *Ibid.*, pp. 64-70; voir également Wang Chun-Mei (王淳美), *On The Collection of Chinese Spoken-Drama in the First Half Period of Martial Laws in Taiwan (taiwan jieyan qianqi de zhonghua xiju ji yanjiu, 台灣戒嚴前期的戲劇及研究)*, Thèse de doctorat en littérature chinoise, National Cheng Kung University, 2005, 399 p., p. 51 : depuis le début des années 1950, sont apparues 24 troupes de théâtre privé répondant à la propagande politique de l'anticommunisme, parmi lesquelles 8 troupes seulement continuaient à monter des spectacles à la fin de la décennie.

³ Wang Mei-Hsiang (王美香), *La Beauté ou la puissance américaine à l'ère de répression ? le rapport entre la culture de l'aide américaine d'après-guerre et le développement de la littérature anti-communiste et celui du courant de pensée moderniste dans les années 1950 et 1960 (susha suiyue de meili/meili ? zhanhou meiyuan wenhua yu wuliuling niandai fangong wenxue, xiandai zhuyi sichao fazhan zhi guanxi, 肅殺歲月的美麗/美力？戰後美援文化與五六零年代反共文學，現代主義思潮發展之關係)*, Mémoire de master en littérature taïwanaise, National Cheng Kung University, Tainan, juin 2005, 210 p.

comme un phénomène d'« occidentalisation intégrale¹ » (*quanpan xihua*, 全盤西化). Cet engouement pour l'*Ailleurs* et pour l'*Autre* allait de pair avec l'expansion des études aux États-Unis, en raison de la croissance économique de la société insulaire depuis des années 1960².

Dès que le courant occidental des années 1970 a pris son essor, une série de défaites diplomatiques a explosé au cours de la même décennie en déniaient que la République de Chine soit le seul représentant de la Chine entière³. De fait, certaines élites libérales ont cherché à rendre l'honneur à « des traditions chinoises » dans leurs œuvres, tel le Cloud Gate Dance Theatre. Les autres ont fait appel à la réalité sociale locale, résidant essentiellement dans la littérature⁴. Ces deux phénomènes expriment, selon nous, un sentiment identitaire national évoqué par cette double perte de soi — l'absence de l'empreinte culturelle natale dans les œuvres et la perte de la reconnaissance par l'*Autre* de la République de Chine à Taïwan.

Dans le cadre du théâtre parlé à Taïwan, la conscience de la perte de soi, ainsi que la tendance à retrouver la connaissance de soi, sont apparues dès la première moitié des années 1970. Ce phénomène s'est manifesté essentiellement par la « réinterprétation » des textes classiques du passé imaginaire chinois en articulant leur valeur universelle et atemporelle pour qu'ils puissent s'adapter à la vision du monde

¹ Wang Molin (王墨林), « Époque du 'Studio de l'essai des projections filmiques' (*shipian shi shidai*, 試片室時代), in *La Vie planétaire* (*dadi shenghuo*, 大地生活), Vol. 1, no. 6, avril 1982, pp. 47-48.

² Le courant des études aux États-Unis a commencé par le phénomène politico-culturel de l'aide américaine dans les années 1950, puis a doublé dans les années 1960 selon le développement économique de Taïwan, voir http://www.edu.tw/bicer/content.aspx?site_content_sn=7595 au sujet des statistiques des études aux États-Unis ; Zhai Qiang (翟強), « American Aid and Taiwan's Economic Development » (*meiyuan yu taiwan jingji de qifei*, 美援與台灣經濟的起飛), *op. cit.* in Lu Hanchao (盧漢超) (eds.) *Modernity and Cultural Identity in Taiwan* (*tawan de xiandaihua he wenhua rentong*, 台灣的現代化和文化認同), Global Publishing Co. Inc., USA, 2001.

³ En 1971, la République de Chine a quitté l'ONU, cédant la place à la République Populaire de Chine ; en 1972, le Japon a rompu son rapport diplomatique avec la République de Chine en établissant la diplomatie avec la République Populaire de Chine ; la diplomatie entre la République de Chine et les États-Unis a, quant à elle, été rompue en 1979.

⁴ La littérature du terroir a émergé à partir des années 1960 et est devenue un courant parallèle à celui qui tendait vers la nostalgie du pays natal et le patriotisme chinois, dans les années 1970, avec certains partisans qui ont renoncé au titre "terroir" en prônant à la place l'orientation réaliste.

contemporain¹.

Comparée au domaine de la littérature penchant vers le « terroir » ou le « réalisme », l’empreinte de la localité sociale était relativement faible dans le théâtre moderne. Elle ne trouva son importance que dans la seconde moitié des années 1980. Cela résultait, d’une part, du contrôle institutionnel de la diffusion des idées selon lequel le théâtre était le moyen par excellence de la propagation et de l’éducation sociale, y compris la création de la compagnie et la diffusion du spectacle². De ce fait, les activités théâtrales ont été restreintes dans les armées et les campus³. Hormis celles-ci, la production du spectacle a largement été dominée par les instances du parti nationaliste chinois⁴ avec quelques organismes privés couverts sous un titre religieux dont le Théâtre Lan Ling était l’héritier⁵.

D’autre part, ce fut en scandant le dialogue et le texte littéraire que le théâtre parlé s’est défini par opposition aux théâtres traditionnels en affirmant son statut en tant qu’un nouveau style de théâtre⁶. Suivant cette idéologie esthétique, la création théâtrale a été essentiellement dominée par le dramaturge à travers lequel le travail de l’acteur se centrait souvent dans l’entraînement vocal, la lecture de textes, l’interprétation ou la construction de personnages selon les indices donnés par l’auteur. Ce fut après la prise en considération du dynamisme de la scène théâtrale que s’est

¹ Yu Shan-Lu (于善祿), 1996. Le mémoire de M. Yu nous fournit des données relativement riches, notamment à l’égard de l’adaptation des textes anciens ou classiques dans des dramaturgies de la décennie 1970.

² Jiao Tong, 1990, *op. cit.*, 1990, p. 38.

³ La politique du contrôle idéologique est remarquable à travers l’infiltration militaire (*jiaoguan*, 教官) dans le campus ; voir Samia Ferhat-Dana, *Le Dangwai et la démocratie à Taïwan. Une lutte pour la reconnaissance de l’entité politique taïwanaise (1949-1986)*, Ed. L’Hamattan, Paris, 1998, p.100.

⁴ La majorité des spectacles sont entretenus par des instances du parti nationaliste chinois promues ou dirigées par Li Man-gui (李曼瑰, 1907-1975).

⁵ Le Théâtre Lan Ling et son prédécesseur, le Théâtre Expérimental de Gengxin, ont tous été soutenus, au niveau du lieu de la répétition et de la représentation, par l’organisme catholique l’Educational Culturel Center of Tien (耕莘文教院, *gengxin wenjiao yuan*).

⁶ Yuan Guoxing (袁國興), *La Formation et l’engendrement du théâtre parlé chinois (zhongguo huaju de yunyu yu shengcheng, 中國話劇的孕育與生成)*, Thèse de doctorat de l’Université Normale du Nord-Est, Wenjinchubanshe, Collection de thèses de doctorat de la région continentale, Taipei, 1993, p.198.

développée le pouvoir du metteur en scène par qui l’assertion des mouvements physiques et gestuels servait de suppléments ou d’ornements à la pauvreté visuelle de la scène acoustique littéraire. C’est la raison pour laquelle les hommes de théâtre moderne se rapportent soit aux textes classiques, soit à l’ancienne notion de « symbolisme¹ » (*xie-yi*, 寫意) prêtée par la scénographie pour exprimer leur sentiment identitaire national.

Wu Jing-Jyi, suivant son expérience dans le domaine du théâtre avant-gardiste aux États-Unis, prouve à la fois l’apport des traditions chinoises aux expérimentations théâtrales en Occident et l’absence de celles-ci dans le théâtre moderne taïwanais, en voie de déchéance. Dirigée par M. Wu, l’expérimentation de Lan Ling s’est poursuivie par cette remise en question de la double perte de soi.

Ainsi, j’ai pensé à Bertolt Brecht qui a vu le spectacle de Mei Lanfang (梅蘭芳) à Moscou la 24^e année de la République de Chine [1935] duquel il s’est beaucoup inspiré. Les hommes de théâtre expérimental, tels J. Grotowski de Pologne et Peter Brook d’Angleterre, mentionnent toujours dans leurs ouvrages le *Pingju* ou les façons par lesquelles ils empruntent les techniques de *Pingju*. Stanislavski, par exemple, a même souligné l’apport de *Pingju* à son travail sur l’action physique².

Ainsi, non seulement l’esthétique scénique et les techniques traditionnelles du corps sont récupérées en tant que matières de création, mais l’élaboration artistique au Théâtre Lan Ling implique aussi une tendance à revaloriser des traditions aux niveaux pratique et conceptuel.

¹ Le terme *Xieyi* (寫意) désigne littéralement « dessiner l’idée ». Il provient du domaine de la peinture traditionnelle et met accent sur le thème et non sur l’objet lui-même qu’incarne le dessin. Il a été emprunté par les culturalistes chinois qui prônaient le « mouvement du théâtre national » (*guoju yundong*, 國劇運動); la notion a été inventée au début du XX^e siècle pour caractériser et réintroduire la valeur esthétique du théâtre traditionnel par opposition au théâtre réaliste en Occident.

² Wu Jing-Jyi, « Conférence au sujet du ‘Futur du théâtre expérimental chinois’ » (*zhongguo shiyan ju de weilai zuotanhui*, 中國實驗劇的未來座談會), *op. cit.*, in Wu Jing-Jyi, 1982, pp. 240-241.

2.2 Revalorisation des théâtres traditionnels sur la scène moderne

Rappelons que ce fut par les approches du « théâtre pauvre » qu'a débuté la formation de l'acteur au Théâtre Lan Ling, ayant incorporé le théâtre traditionnel comme ressource de création. Dans cette perspective, nous allons analyser la manière par laquelle le théâtre traditionnel cohabite avec le théâtre pauvre avant de relever la logique selon laquelle la tradition est mise en valeur (tant au niveau pragmatique que théorique).

2.2.1 « Modernisation de la scène de *pingju* » par l'approche du théâtre pauvre new-yorkais

L'approche du théâtre pauvre introduite par Wu Jing-Jyi provient essentiellement de la branche new-yorkaise. Cette dernière, qui se distingue de celle du continent européen, se caractérise par la mise en relief de la « spontanéité » personnelle de l'acteur dans sa libération psychophysique sans aucun dogme préalable, par le rejet du héros qui se trouve dans la convention du théâtre bourgeois, et par l'intégration de la vie quotidienne.

Tout d'abord, l'application de l'approche new-yorkaise du théâtre pauvre dans l'appropriation de l'opéra de Pékin se trouve d'abord dans la mise en avant de la « spontanéité » et de l'intervention de la singularité individuelle dans l'attitude de l'apprentissage des techniques traditionnelles.

Elle [Li Ang] apprend avec tout le monde des mouvements de *Pingju* en demandant aux membres masculins d'apprendre également la main d'orchidées

de *Qingyi* et de *Huadan*. [...] Parfois ‘Lao Fuzi’ ne peut se retenir de transformer la main d’orchidées en danse de discothèques. Li Ang, en dépit de sa vénération pour *Pingju*, n’interdit pas ce type de métamorphose naturelle. Parce que c’est une réalité qui subsiste constamment dans le monde contemporain, elle encourage à le faire sortir sincèrement¹.

Ensuite, le rejet du héros se manifeste à la fois par la suppression du type du personnage *Sheng* et par l’homogénéisation des personnages, à l’origine hiérarchisés, en type clownesque, comme nous l’avons montré plus haut. Troisièmement, la prise en compte de la vie quotidienne ne substitue pas seulement la vision du monde du passé à celle du présent, elle défait le style de jeu codifié et codé de l’ordre social traditionnel. Ceci dit, la « modernisation de la scène de *Pingju* » se fonde sur le rejet de l’éthique et de l’esthétique du théâtre traditionnel en inventant une nouvelle. Voyons ensuite la façon dont est construite et mise en valeur cette nouvelle perception de la tradition.

2.2.2 Revalorisation des traditions: la mise à proximité entre des oppositions binaires – chinois/ occidental et/ou traditionnel/moderne

La connaissance du théâtre traditionnel pour les acteurs du Théâtre Lan Ling commence aux niveaux historique et conceptuel. Au niveau historique, il s’agit essentiellement de l’origine du théâtre chinois inspirée de l’*Histoire de l’Opéra des Song et des Yuan*² (*songyuan xiqu kao*, 宋元戲曲考, 1913) de Wang Guowei (王國維,

¹ Chuo Ming (卓明), « Lors qu’on était ensemble – l’introduction sur le Théâtre Expérimental de Gengxin en tant qu’embryon du Théâtre Lan Ling » (*dang women zai yiqi – jieshao lanling jufang de peitai gengxin shiyan jutuan*, 當我們在一起 – 介紹蘭陵劇坊的胚胎耕莘實驗劇團), *op.cit.* in Wu Jing-Jyi, 1982, p. 22.

² Wang Guowei est un des historiens les plus célèbres de la Chine moderne. Son ouvrage intitulé *l’Archéologie de l’opéra des Song et des Yuan* marque le début des études sur le théâtre traditionnel chinois. L’auteur n’est pas seulement un pionnier de l’étude de la littérature, dite populaire, comme l’opéra de Pékin, mais c’est aussi le premier à avoir introduit en Chine moderne la pensée de

1877-1927), premier ouvrage scientifique sur l'histoire du théâtre à cette époque. C'est justement en apprenant les sources du théâtre traditionnel que les acteurs de Lan Ling se sont identifiés à l'histoire de la danse masquée du prince Lan Ling et qu'est apparu le nom de la compagnie¹.

En ce qui concerne le savoir conceptuel ou théorique sur l'opéra de Pékin, il ne repose pas sur des études anciennes chinoises, mais sur des recherches contemporaines. L'une provient d'un traité du chercheur et professeur de théâtre traditionnel, Yu Dagang² ; l'autre est introduite par la jeune romancière Li Ang (李昂).

L'essai de M. Yu, inséré dans l'ouvrage qui traite des premiers travaux du Théâtre Lan Ling, se rapporte à l'« évolution du théâtre national et à sa valeur artistique ». Dans cet essai, sont soulignées quatre spécificités de l'opéra de Pékin afin de « se différencier du théâtre occidental », dont trois font explicitement référence à des courants de théâtre anti-naturalistes ou anti-réalistes en Occident, tels le « théâtre symboliste », le « théâtre épique » et l'« effet de distanciation » de Bertolt Brecht³.

Quant à l'enseignement de Li Ang, il s'agit de l'apport de l'opéra de Pékin à des théories de Bertolt Brecht, tels l'effet de distanciation et le théâtre épique. Cette connaissance sur l'opéra de Pékin, au travers des théories brechtiennes, donne aux

Friedrich Nietzsche, de Schopenhauer et de Kant ; de même, il est à l'origine d'une étude comparative de l'esthétique chinoise et celle occidentale.

¹ Wu Jing-Jyi, *op. cit.*, 1982, p. 4.

² Yu Dagang (俞大綱, 1908-1977), ancien membre de la Société Croissant de Lune (*xinyue she*, 新月社), entreprit des études archéologiques de littérature chinoise sous la direction de l'historien Chen Yinke (陳寅恪). Ce fut après son immigration à Taïwan que M. Yu se consacra à la recherche, à la dramaturgie et la pédagogie du théâtre chinois traditionnel. Il fut l'un des promoteurs des études académiques sur des théâtres traditionnels dans Taïwan de l'après-guerre.

³ Il s'agit d'un bref essai de Yu Dagang, qui se trouve au tout début d'un recueil de ses réécritures des dramaturgies pour l'opéra de Pékin, intitulé *Œuvres dramaturgiques du Pavillon de Liaoyin* (*liaoyin ge juzuo*, 廖音閣劇作), Heluochubanshe, Taipei, 1977, pp. 1-3. Selon l'auteur, le *Pingju* se distingue du théâtre en Occident parce qu'il est un « théâtre épique » (*shishi juchang*, 史詩劇場), un « théâtre symboliste » (*xiangzheng juchang*, 象徵劇場), un « théâtre de détachement » (*youli juchang*, 游離劇場) et un théâtre hautement accentué sur la moralité. Par ailleurs, le théâtre symboliste en Occident marque un courant de pensée anti-naturaliste au théâtre, dont la mise en scène est l'œuvre de Maurice Maeterlinck, intitulée *Pelléas et Mélisande*, montée en 1892, qui en est le pionnier, voir Monique Borie, Martine de Rougemont et Jacques Scherer, *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Ed. Sedes, Mayenne, 1982, p. 223.

acteurs du « Lan Ling » un outil conceptuel de la décomposition et de la recomposition du théâtre traditionnel, comme nous l'avons démontré plus haut. Plus spécialement, comme elle est enseignée par une jeune romancière ayant récemment témoigné de la vivacité des activités théâtrales aux États-Unis et de l'apport de l'opéra de Pékin aux théories de Brecht, est remis en cause le mépris de la valeur artistique de l'opéra de Pékin dans la mesure où il est conçu comme facteur de la pétrification de la forme du théâtre parlé ainsi que la dégradation de son développement à Taïwan¹.

Les théories brechtiennes comme étant la base conceptuelle de l'opéra de Pékin pour la formation de l'acteur, ont été intériorisées chez les membres de Lan Ling en devenant ensuite l'approche de leur appréhension du théâtre traditionnel ainsi que sa revalorisation.

L'année d'avant, j'allais voir une pièce du répertoire de *Pingju* « Mariage de Hezhu » pour la première fois... son croisement entre le réalisme et la distanciation correspond à l'approche du théâtre moderne...².

Au-delà des théories brechtiennes, les ressources occidentales servant à la relavorisation de l'art du théâtre traditionnel s'entrevoient également dans l'appréhension de ce dernier à travers une relecture à double reflet qui figure à la fois le « théâtre pauvre » et le « théâtre de l'absurde ».

¹ Chuo Ming, « Lors qu'on était ensemble, ... », in Wu Jing-Jyi, 1982, *op. cit.*, p. 22-23: « Ce fut au moment de parler du théâtre épique de Bertolt Brecht que la 'mitrailleuse' [Li Ang] parla avec abondance. Brecht explora l'armature idéale de l'opéra de Pékin à partir [du jeu] de Mei Lanfang, en développant l'importante méthode de jeu de 'distanciation'. Et il est frustrant que le mouvement de théâtre, chez nous, se déroule au contraire toujours avec essoufflement. [...] Mais surtout parce que personne n'a introduit de nouvelles idées permettant de briser le vieux moule. Li Ang se sent fortement chargée de la mission de participer et de promouvoir au plus tôt l'exploration d'une nouvelle approche de jeu propre à nous-mêmes. »

² Jin Shi-jie, « Observer le théâtre expérimental du *Mariage de Hechu* en parlant de la régularité et du changement dans le théâtre chinois » (*guan shiyanju « He-zhu xinpei » jiantan zhongguo xiju de chang yu bian*, 觀實驗劇荷珠新配 兼談中國戲劇的常與變), cité par Lin Qing-xuan (林清玄), *op. cit.* in *China Times Monthly (shibao zazhi)*, no 33, le 20 juillet 1980 : Ce qu'il appelle réalisme désigne le sens reconnaissable des objets représentés ou reproduits.

On peut dire que le *Mariage de Hezhu* est le produit d'une modernisation de la scène de *Pingju*. Le vide émouvant de la scène de *Pingju*, ses dialogues, son style de jeu, l'arrangement de l'espace et des accessoires, etc., tous figurent la vérité du néant de la vie humaine. Nous envisageons que ce merveilleux style scénique puisse fusionner avec le théâtre moderne et qu'il puisse être accepté par nos contemporains¹.

Par ailleurs, la recherche de la compatibilité entre traditionnel/moderne et chinois/occidental ne s'appuie pas uniquement sur des théories occidentales ; elle s'étend dans la structure de la forme théâtrale. Prenons le cas du spectacle *Concert des chants du Nouvel An*². Il est conçu comme un « théâtre musical moderne chinois » (apport ethnographique sur les théâtres ou des arts vivants locaux). Sa forme globale a été créée au titre de la « modernisation du théâtre traditionnel », étant alléguée à celle du « théâtre musical américain³ ».

Que ce soit par des théories ou des formes de théâtre occidental, la réappropriation des théâtres traditionnels par le Théâtre Lan Ling mène à la revalorisation du théâtre traditionnel chinois. Cependant, la forme de « la modernisation de la scène de *Pingju* », telle qu'elle est inventée par Lan Ling, est reconnue par le public taïwanais grâce au succès du *Nouveau Mariage de Hechu*⁴. De

¹ Jin Shi-jie, « Ecrit précédant la représentation du Théâtre Lan Ling », Extrait du 1^{er} Festival du théâtre expérimental, Taipei, 1980.

² Le spectacle *Concert des chants du nouvel an (xinchun geyiao yinyue hui)* eut lieu en janvier 1980. Il comprend la recomposition des chants provinciaux et de la danse en figurant des échantillons de la vie populaire insulaire aux alentours de la Seconde Guerre mondiale.

³ Chung Mingder, « Tout commence par le *Mariage de Hechu* », *op. cit.* in *The Little Theatre Movement of Taiwan, in search of Alternative Aesthetics and Politics*, Yang-Chih Book, Taipei, 1999, p. 44-45: dans l'interview de l'auteur avec Wu Jing-Jyi, ce dernier avoua que le spectacle du *Concert des chants du nouvel an* était dû à sa proposition se rapportant à la similarité entre la structure du théâtre traditionnel chinois et celle du « théâtre musical américain » et, à ce titre, il encouragea les acteurs à créer un « théâtre musical moderne chinois » (*zhongguo xiandai yinyue ju*, 中國現代音樂劇).

⁴ En revanche, quelques spécialistes de théâtre moderne ont critiqué la pauvreté dramaturgique du « Nouveau mariage », correspondant tout à fait au critère littéraire du théâtre parlé ; voir Shih Kuang-sheng (石光生), *Intercultural theatre : diffusion and interpretation (kuawenhua juchang : chuanbo yu quanshi, 跨文化劇場：傳播與詮釋)*, Shulinchubanshe, Taipei, 2008, pp. 90-91.

plus, cet appel aux traditions se trouve dans plusieurs spectacles représentés la même année que le « Nouveau Mariage » à l'occasion du 1^{er} Festival de théâtre expérimental.

De ce phénomène manifestant une nostalgie collective des origines, se dégagent les questions suivantes : qui sont ces évocateurs du passé ? Ces évocations en la matière correspondent-elles à l'attente de ses contemporains ? Sinon, à qui s'adressent ces passés évoqués ? En quoi relèvent-ils la question identitaire au sein du théâtre moderne taïwanais du début des années 1980 ?

À cet égard, nous tenterons d'en saisir les réponses à partir du Festival de théâtre expérimental mentionné plus haut : la structuration de ses participants, la vision du monde incarnée dans leurs œuvres, et la correspondance du « courant de pensée » durant cette période.

3. Réaffirmation de la perte des traditions dans le plaisir de la modernisation du théâtre traditionnel

Le Festival de théâtre expérimental a été organisé par Yao Yiwei (1922-1997) auprès du Comité de la jouissance et de la représentation du théâtre parlé chinois (1961-1984¹). Maintenu de 1980 à 1984, on trouvait chaque année de cinq à neuf spectacles par semaine au Palais National de l'Éducation de l'Art, lieu le plus prestigieux concernant la représentation des arts vivants de l'époque. Il a embrassé, en cinq ans, quinze groupes de jeunes créateurs, âgés de 25 à 35 ans environ, dont le plus grand nombre était des étudiants universitaires du département de théâtre (vingt-cinq sur trente-six, voir le Tableau II dans l'annexe). En attribuant un plateau de manifestation à ces créations, le festival n'a pas seulement rendu le Théâtre Lan Ling

¹ Le Comité de l'admiration et de la représentation du théâtre parlé (*zhongguo huaaju xinshang yanchu weiyuanhui*, 中國話劇欣賞演出委員會) est un organisme semi-publique. Il est affilié au Ministère de l'Éducation nationale mais financé par le KMT.

socialement réussi ; il était aussi l'origine de la naissance des compagnies de théâtre indépendantes, ou des petits théâtres, selon les termes des historiens du théâtre taïwanais¹.

Quant aux œuvres qui figuraient l'empreinte traditionnelle, il n'y eut pourtant que dix exemples dont quatre étaient des travaux du Théâtre Lan Ling et six provenaient de Chinese Culture University. Ceci dit, la nostalgie des sources n'était pas la préoccupation majeure chez ces groupes de jeunes praticiens de théâtre moderne. Elle se limitait également à un cercle spécifique dans le milieu académique. Pour mieux saisir le courant de pensée de cette génération et la place qu'occupait la nostalgie des sources dans le milieu académique, ainsi que dans l'ensemble du mouvement de théâtre moderne de cette époque, il importe de se pencher, d'une part, sur la structuration des participants au « Festival », sur la « vision du monde » incarnée dans leurs œuvres et le milieu qui les réunissait et formait leur univers de pensée, et d'autre part, sur la promotion du festival destiné à la réforme du théâtre parlé, ainsi que sur l'idéologie sous-jacente de la promotion.

3.1 L'esprit libéral comme tendance majeure au sein du théâtre moderne de Taipei dans la première moitié des années 1980

Avant d'entrer en détail sur la structuration des participants au festival, il est indispensable de donner une idée sur la dynamique du mouvement du théâtre moderne au début des années 1980, ainsi que sur la structuration générationnelle de son ensemble.

Dans une perspective générale, le mouvement du théâtre moderne de cette période consistait en le théâtre de l'armée, les représentations annuelles du théâtre

¹ Ma Sen, 1990; Chung Ming-Der, 1999.

académique (1957-), du théâtre d'amateur dans les campus universitaires (1967-), du théâtre pour enfants (1969-), des spectacles montés par quelques compagnies théâtrales privées créées dans les années 1970 et des spectacles de grande envergure mis en scène pour des cérémonies. D'autre part, les membres dirigeants étaient composés *grosso modo* par deux générations. L'une comprenait des gens nés avant la Seconde Guerre mondiale, en majorité des réfugiés chinois qui avaient suivi leurs études supérieures en Chine avant d'arriver à Taïwan avec le parti KMT, nommée habituellement la première génération des continentaux¹(*diyi dai waisheng ren*). Elle se caractérisait par un mélange de personnes issues de trois domaines voisins, la littérature, le cinéma et le théâtre parlé. Cela résultait, rappelons-le, du nombre relativement minime, de Chinois en Lettres et Arts réfugiés à Taïwan. Ainsi, ils s'étaient réunis au titre de l'Association de Lettres et Arts chinois (*zhongguo wenyi xiehui*, 中國文藝協會) au service de la défense nationale de la République de Chine (en construisant une solidarité intragénérationnelle). Ce fut la raison pour laquelle, dans les trois établissements d'enseignement de théâtre moderne, l'encadrement des savoirs était interdisciplinaire. De plus, on assistait à un partage remarquable des enseignants entre les trois établissements². C'est ainsi que s'est formée la seconde génération de théâtre moderne taïwanais, étant en grande partie une génération née sur l'île de Taïwan dans l'après-guerre. Plus précisément, la génération a vécu la vague occidentale (des années 1960) au cours de leurs études supérieures à Taïwan. Ce fut environ vers la seconde moitié des années 1970 que la première génération se mit peu à peu en retrait, afin de préparer l'entrée de la seconde sur le devant de la scène. Cette succession générationnelle s'entrevoit notamment au sein du théâtre académique³. À

¹ Il suffit de lire la liste des « Brèves biographies des auteurs de théâtre sur la base de l'aviation ».

² Jia Yili et Wu Ruo, *L'Histoire du théâtre parlé chinois (zhongguo huaju shi, 中國話劇史)*, Council for Cultural Affairs Executive Yuan, Taipei, 1985.

³ La succession générationnelle dans le milieu académique est plus significative dans la mesure où la première génération se décharge du rôle du metteur en scène dans la production de spectacles. À ce

ce propos, le Festival de théâtre expérimental en fit un évènement manifeste. Plus encore, allait-il faire entrer la troisième génération qui avait à peine fini ses études.

Les spectacles présentés au festival sont produits par des enseignants et des étudiants de National Academy of Arts (*guoli yishu zhuanke xuexiao*, 1960-), de Chinese Culture University (*sili zhongguo wenhua daxue*, 1962-), de National Institute of the Arts (*guoli yishu xueyuan*, 1982-)¹ et du Théâtre Lan Ling. Pour les productions des enseignants, l'humanité universelle constitue le thème le plus célèbre (3 sur 4). Du côté des étudiants, les repères mémoriels sont répartis, semble-t-il, plus ou moins proportionnellement sur trois catégories proposées, tendant à se rapporter à la mémoire sociale locale². Cependant, ces repères sociaux sont souvent ressourcés non pour leur particularité territoriale ou temporelle mais pour ce qu'ils relèvent de « l'humanité universelle »³. En ce qui concerne les devoirs scolaires, les repères mémoriels se rapportent principalement à la mémoire individuelle (3 sur 4), ou plutôt autobiographique. Ceci dit, dans la perspective globale, la vision du monde

sujet, on trouve, dans les archives de Chinese Culture University sur la représentation annuelle du département de théâtre, le nom de Wang Shengshan (王生善, 1921-2003), enseignant le plus représentatif en la matière ; celui-ci a disparu des affiches en tant que metteur en scène en 1977, voir les archives des représentations théâtrales annuelles du département de théâtre au Chinese Culture University : http://www2.pccu.edu.tw/CRMDTA/present/history_data/p12.html

¹ Parmi les trente quatre spectacles présentés aux festivals, vingt-cinq sont les œuvres de jeunes apprentis dans le milieu académique, dont dix-neuf sur vingt-cinq appartiennent à Chinese Culture University (*sili zhongguo wenhua daxue*, 私立中國文化大學). Le National Institute of the Arts est fondé en 1982 et est renommé en 2001 Taipei National University of the Arts (*guoli taipei yishu daxue*, 國立臺北藝術大學).

² Hormi les œuvres de ce dernier, quatre ont été montées par des enseignants, quatre sont des devoirs universitaires d'étudiants et le reste appartient à des créations indépendantes des étudiants.

³ Remarquons que, dans plusieurs cas, les auteurs ou les enseignants responsables des créations des étudiants n'hésitent pas de souligner la valeur universelle qui relève des phénomènes sociaux montrés dans leur création. Ceci comprend le *Nouveau Mariage de Hechu*, *Nous essayons d'avancer tous ensemble*, *Le Beau Fils imbécile*, *Sauver la vie mondaine*, *La Zone d'intersection*, etc. Voir Yao Yiwei, *op. cit.* in Gu Hsiu-Hsien (顧秀賢), « Le dernier obstiné du théâtre sur le plateau – description oblique sur Yao Yiwei » (*wutaiju de zuihou jianchizhe cexie yao yiwei*, 舞台劇的最後堅持者 側寫姚一葦), *Zilizaobao*, le 6 novembre 1988 ; Lin Kehuan (林克歡), « À quel point est imbécile le 'grand imbécile' – commentaires sur *Le Beau Fils imbécile* de Huang Mei-Hsu » (*dasha daodi youduosha ping huang meixu de shanixu*, 大傻到底有多傻 評黃美序的傻女婿), *cf.* in *Le Théâtre à l'époque de la consommation (xiaofei shidai de xiju, 消費時代的戲劇)*, Shulinchubanshe, Taipei, 2007, pp. 256-260 ; Chen Ling-Ling (陳玲玲), « Nous avons essayé d'avancer tous ensemble. Compte-rendu du Festival du théâtre expérimental » (*women yitong zouzoukan- ji shiyan juzhan*, 我們一同走走看 記實驗劇展), in *Wen-Hsun Magazine*, No. 31, août 1987, document mis en ligne : <http://yaoyiwei.tnua.edu.tw/theatre/walklook.htm>

représentée dans les œuvres au « Festival » incline moins vers l'aspect social que vers l'aspect individuel, et encore moins vers le particulier que vers l'universel.

Ce phénomène de l'indifférence pour le social et la mise en avant de l'universel provient, comme nous l'avons brièvement mentionné, d'une occidentalisation intégrale dans les domaines de théâtre, de littérature et de cinéma, entre autres. Or, ici, dans le milieu académique, l'Occident était moins une disqualification de la charge nationale qu'un médiateur régénérateur du théâtre parlé, en crise depuis la fin des années 1950¹. Le modernisme (le symbolisme, l'expressionnisme, le théâtre épique, voire le théâtre de l'absurde) et les chefs-d'œuvre occidentaux (de William Shakespeare, de Molière, etc.) y ont été enseignés en tant que connaissance pure, l'accent étant mis sur leur aspect esthétique tout en étant articulé sur ce qui relève de l'humanité universelle. Ainsi se sont formées les deuxième et troisième générations, c'est-à-dire celle qui occupe la place de l'enseignant depuis le milieu des années 1970 et celle dont les membres étaient étudiants ; il s'agit d'une valeur partagée d'un esthétisme universaliste dans l'univers académique du théâtre. Cet esthétisme universaliste se cristallisera plus tard en mémoire collective de la troisième génération, tout en se joignant à la subjectivité individuelle. À ce propos, il faut ajouter un élément amplificateur qui consolide le lien intragénérationnel de la troisième génération. Il s'agit de la cohabitation institutionnelle entre l'étude théâtrale et l'étude cinématographique dès leur inscription dans l'enseignement supérieur dans l'île. De plus, le phénomène cinéphile,

¹ À ce propos, il suffit de comparer les titres de spectacles représentés entre 1959 et 1975 dans et hors du milieu académique, ainsi que les noms des metteurs en scène qui y sont attachés ; ils donnent deux types de production dont l'un traite du thème patriotiste et l'autre des chefs-d'œuvre occidentaux, qui sont pourtant produits par les mêmes personnes. C'est ce qui a constitué un faux débat sur l'apparition de l'esprit d'expérimentation où les nouvelles recherches se fondent sur les travaux scolaires tout en démontrant leur sens expérimental, antérieur à ce qui se passe au Festival de théâtre expérimental. Ce n'est pas par hasard que les mêmes metteurs en scène passent les représentations théâtrales adaptées des textes occidentaux uniquement dans le scolaire, tout en continuant à produire des spectacles pour le grand public, dont la grande majorité comporte des thématiques patriotistes. Il ne faut pas négliger cela.

ayant émergé au cours des années 1970, a développé la cohabitation disciplinaire dans une pratique culturelle au-delà du cadre scolaire. Celle-ci se caractérisait par un goût préférentiel de l'art élitare et par la formation d'un cénacle d'entre les cinéphiles du cinéma d'art et les amateurs de théâtre moderne, grâce auquel se sont rassemblés les membres fondateurs du Théâtre Lan Ling¹. Une telle pratique culturelle élitare localisait, en effet, une mémoire collective intergénérationnelle entre la deuxième et la troisième, mais également une mémoire intragénérationnelle pour la troisième.

Je me souviens encore du Taïwan de cette époque où se leva un courant de renaissance d'art et de littérature. J'aimais me distinguer des autres par le fait d'aller avec quelques amis aux studios de projection pour regarder des films d'art que l'on ne trouvait pas dans les salles de cinéma...ce fut à l'occasion de cette activité que j'ai rencontré Jin Shi-jie... qui allait plus tard succéder la Troupe de Théâtre expérimental de Gengxin en réunissant un nombre de cinéphiles comme nous²...

Autrement dit, le capital culturel du théâtre académique, grâce à ses acquis et à la reconnaissance mutuelle de la valeur du titre scolaire entre les détenteurs, s'est étendu au-delà de la pratique scolaire en formant un cénacle d'accès à une pratique culturelle caractérisée par un goût distinctif pour l'art élitare. Et ce sont les œuvres de ces jeunes citadins de Taipei qui ont contourné le paysage du théâtre moderne de la première moitié des années 1980 par le biais du Festival de théâtre expérimental. Par conséquent, la question de la conciliation entre le traditionnel et le moderne ou entre le chinois et l'Occidental n'était pas la préoccupation majeure. Au contraire, ces

¹ À l'égard des membres du Théâtre Lan Ling, la grande majorité provient des lieux où circulent et se rencontrent les jeunes amateurs de théâtre et de cinéma d'art dans le centre-ville de Taipei, tels la maison de l'édition du magazine *Image et Son* (*yingxiang*, 影響) et le Studio d'essai de projection des films taïwanais (*taiying shipian shi*, 台映試片室).

² Liu Ruoyu (Liu Jingmin), « Lan Ling et moi » (*lanling yu wo*, 蘭陵與我), in *Lan Ling trentenaire – représentation légendaire I* (*lanling sanshi – chuanqi zaixian zhi yi*, 蘭陵三〇 – 傳奇再現之一), <http://www.wretch.cc/blog/lanlin1980/23679896>

courants étaient en train de pénétrer dans les arts modernes et contemporains.

3.2 Double visée dans la réforme du théâtre parlé

Il n'en demeure pas moins que l'idée directrice du Festival de théâtre expérimental soit la cause de l'absence de l'idéologie politique et des préférences esthétiques dans les œuvres de la jeune génération de théâtre.

3.2.1 Relocalisation de l'identité culturelle du théâtre parlé dans le texte dramaturgique

La nomination du « théâtre parlé » et la mise en place de son statut en tant que nouvelle forme de théâtre se fondent sur la naissance des auteurs dramaturgiques chinois. Cette invention du « théâtre parlé » marque la prise de position des intellectuels chinois au regard de l'identité culturelle en rupture avec le passé et la tradition, tout en s'attachant à la nouveauté moderne apportée de l'Occident¹. La problématique de la réticence chinoise glisse, en effet, de l'opposition traditionnelle/moderne à celle chinois/occidentale, opposition dans laquelle se révèle la notion de « chinois comme corps, et occident comme moyen » (*zhongti xiyong*, 中體西用), qui date de la fin du XIV^e siècle. Autrement dit, dans le cadre du théâtre parlé, le lieu identitaire culturel se situe dans le texte dramaturgique où la vision du monde chinois se dessine au travers des approches occidentales.

Ce critère de l'identité culturelle chinoise s'est poursuivi avec l'implantation du théâtre parlé à Taïwan, comme d'ailleurs dans le théâtre

¹ Yuan Guoxing, *La Formation et l'engendrement du théâtre parlé chinois*, 1993, *op. cit.*, voir essentiellement pp. 200-212.

anticommuniste. Cependant, une fois que la dramaturgie occidentale y a occupé une place centrale, la scène théâtrale est devenue non seulement la représentation de l'*Autre*, mais elle a également pris le sujet de l'identité narrative dans l'ensemble de la pratique théâtrale. Tel est le cas dans le théâtre moderne taïwanais depuis les années 1960. Dans les campus universitaires, les chefs-d'œuvre du théâtre occidental ont été joués en priorité, notamment dans les départements de théâtre, ainsi que dans les associations de théâtre amateur avec la promotion du « Festival du monde » (*shijie juzhan*, 世界劇場, 1967-1984) et les organisations anticommunistes à travers le « Festival des jeunes »¹ (*qingnian juzhan*, 青年劇場, 1968-1984), promus tous deux par Mme Li Mangui (李曼瑰, 1907-1975) auprès du Comité de l'admiration et de la représentation du théâtre parlé chinois (*zhongguo huaaju xinshang yanchu weiyuanhui*, 中國話劇欣賞演出委員會, 1961-1984)².

S'agissant du festival de théâtre expérimental, soutenu par la même instance publique, ce dernier s'est attaché à poursuivre le même objectif que ses prédécesseurs, et par là a contribué à revitaliser le théâtre parlé et à retrouver le public perdu³. Dans une même perspective, le nouveau directeur, Yao Yiwei, a entrepris « la créativité dramaturgique » (*juben chuanguo*, 劇本創作) des « compatriotes⁴ » (*guoren*, 國人). Ici, les « compatriotes » désignés par Yao représentent le « peuple chinois » (*zhonghua minzu*, 中華民族) à Taïwan⁵. En d'autres termes, selon lui, c'est

¹ À ce phénomène de l'enchantement de l'*Autre*, il faut ajouter l'apport du département des langues étrangères, notamment celui de la langue anglo-saxonne où sont introduits et traduits massivement les chefs-d'œuvre occidentaux (de William Shakespeare à Anton Chekhov et des pièces de théâtre modernistes, du symboliste jusqu'au théâtre de l'absurde, etc.), dont la célèbre maison d'édition était le Jingshenchubanshe, dirigée par Yan Yuanshu (顏元叔), professeur de littérature anglaise à l'Université de Tamkang, puis à l'Université nationale de Taïwan.

² Le Comité de l'admiration et de la représentation du théâtre parlé est un organisme semi-public. Il est affilié au Ministère de l'Éducation nationale mais financé par le KMT.

³ Yao Yiwei, *Le Théâtre et la vie : recueil des critiques de Yao Yiwei (xiju yu rensheng : yao yiwei pinglun ji*, 戲劇與人生 姚一葦評論集), Shulinchubanshe, Taipei, 1995, p.104.

⁴ Afin d'encourager la création dramaturgique des jeunes créateurs de théâtre, l'adaptation des textes occidentaux a été refusée lors de la 1^{er} promotion du festival.

⁵ Yao Yiwei, « Essai sur *La Transmission* » (*shilun xinchuan*, 試論薪傳), *op. cit.*, in *Le Théâtre et la vie...*, 1995, (Le texte a été publié dans le *Zhongguoshibao* le 5 janvier 1979), pp. 94-95. *La*

la relocalisation du « corps » chinois dans le texte dramaturgique qui permettrait de dresser l'absence de soi dans le phénomène de la dépendance des chefs-d'œuvre occidentaux du théâtre moderne taïwanais.

3.2.2 Mise en avant de l'identité individuelle au profit de la liberté esthétique

Une autre promotion du festival concerne précisément la « créativité de la mise en scène » (*yanchu de chuangzaoxing*, 演出的創造性). À cet égard, est prônée la liberté de création, au nom de l'expérimentation, mettant en avant la place artistique du metteur en scène ainsi que son originalité¹.

Par ailleurs, la mission visant à vivifier le théâtre parlé se projette sur les œuvres de la jeune génération qui commence à peine sa carrière artistique, car, c'est la jeunesse qui permet de percer le modèle établi². De plus, afin de préserver la liberté esthétique du créateur, on renonce à l'idéologie politique³, bien que les savoirs sur « la tradition intrinsèque » (*guyou de chuantong*, 固有的傳統) soient conçus comme une norme de la discipline en la matière⁴. Suivant cette promotion du désir et du plaisir de chaque créateur dépourvu du fardeau politique, l'identité individuelle de l'artiste s'est en effet accentuée dans les œuvres. Autrement dit, le Festival du théâtre expérimental a été dirigé afin de régénérer ce théâtre de l'origine occidentale et de trouver une voie

Transmission, spectacle de danse contemporaine monté par le Cloud Gate Dance Theatre, a provoqué une certaine critique concernant l'idéologie séparatiste entre la Chine et Taïwan. M. Yao a renoncé, dans ce court texte, à l'idéologie séparatiste entre la Chine et Taïwan tout en affirmant que les Taïwanais, à part les aborigènes, faisaient tous partie du « peuple chinois ».

¹ Yao Yiwei, « Poussent des fleurs éclatantes de théâtre – écrit avant le premier Festival de théâtre expérimental » (*kaichu canlan de xiju zhihua xiezai diyijie shiyan juzhan zhiqian*, 開出燦爛的戲劇之花 寫在第一屆實驗劇展之前), *op. cit.*, in *Le Théâtre et la vie ...*, 1995, pp. 103-104.

² *Ibid.*, p.104.

³ Yao Yiwei, « Nous avons besoin d'une salle de théâtre expérimental » (*women xuyao yizuo shiyan juchang*, 我們需要一做實驗劇場), in *Le Théâtre et la vie...*, 1995, *op. cit.*, p.120. (pp.118-121) (le texte a été publié dans le *Gongshangshibao* le 13 mai 1981).

⁴ Yao Yiwei, « La naissance d'un département de théâtre » (*yige juchangxi de dansheng*, 一個劇場系的誕生), narration orale de Yao Yiwei, remaniée et mise en page par Li Qiang, in *Lettre privée sur le théâtre* (*juchang jishu*, 劇場家書), Shulinchubanshe, Taipei, 1997.

de « théâtre proprement à nous »¹ (*women ziji de juchang*, 我們自己的劇場), dont le sujet narratif résidait dans l'identité individuelle de l'auteur, réservée, dans ce cas précis, à la jeune génération².

Par ailleurs, en ce qui concerne les œuvres comportant une empreinte du théâtre traditionnel, hormis celles du Théâtre Lan Ling, elles sont toutes issues du Chinese Culture University, qui était le premier et le seul établissement de l'enseignement supérieur (avant 1982), disposant d'un département d'études théâtrales, divisé en deux niveaux : licence (bac plus quatre) et master (bac plus six). Dans cet établissement préconisant la culture chinoise en tant que principe d'orientation, la direction du département de théâtre a été assignée à Yu Dagang, dont l'essai sur l'« évolution du théâtre national et sa valeur artistique », rappelons-le, a été cité par le Théâtre Lan Ling. Ainsi, ce patriotisme chinois s'est engagé dans la propagation de la régénération de *Jingju*. La plupart des sujets de master se rapportent effectivement au théâtre traditionnel chinois depuis le début des années 1960 où la pensée occidentaliste était le courant majeur chez les jeunes étudiants universitaires. Cette focalisation des études sur « ce qui a permis de préserver la matrice de la culture chinoise » (*baocun zhongguo wenhua de pingjie*, 保存中國文化的憑藉) a été maintenue par les successeurs de ce directeur, Yao Yiwei, entre autres, et s'est prolongée jusque dans les années 1990³. En effet, hormis Huang Meixu⁴, les metteurs

¹ Yao Yiwei, 1995, *op. cit.*, p.104.

² *Ibid.*, p.105.

³ Selon les archives du Chinese Culture University, les mémoires de Master d'Art ont été soutenus entre 1962 et 1970, 64% (7 sur 11) se rapportent au théâtre traditionnel chinois, 63% (12 sur 19) pour les années entre 1971 et 1980, 58% (14 sur 24) pour celles entre 1981 et 1990 et 62% (40 sur 65) à celles entre 1991 et 2000 ; voir le site suivant : http://www2.pccu.edu.tw/CRMDTA/disquisition/disq_master.html

⁴ Huang Meixu (黃美序) est né en 1930 dans la province de Zhejiang de la Chine continentale. Ayant émigré à Taïwan en 1949, il a d'abord obtenu une licence en langue anglaise à l'Université privée de Tamkang et un master en la même matière à l'Université normale de Taïwan. Il a ensuite poursuivi des études de théâtre à Florida State University. À son retour des États-Unis, avec un diplôme doctoral de théâtre, il a été recruté pour enseigner le théâtre à Chinese Culture University. Son œuvre, intitulée *Le Beau Fils imbécile* a été écrite en anglais lors de ses études aux États-Unis, et a été publiée en 1973 dans la revue mensuelle le *Youth Literary* (*youshi wenyi*, 幼獅文藝, 1954) de

en scène des œuvres teintées de couleurs traditionnelles ont tous réalisé un mémoire de master sur le théâtre traditionnel chinois sous la direction de Yao Yiwei, organisateur du festival. Autrement dit, ces œuvres académistes, ayant absorbé ou étant adapté des éléments du théâtre traditionnel, ne faisaient pas partie du théâtre moderne proprement dit. Néanmoins, elles relèvent aujourd'hui du déplacement du champ d'études du théâtre classique chinois à celui de la pratique du théâtre moderne.

Qu'exprimait cet appel à la participation au festival de l'« expérimentation », ayant mis en scène des œuvres issues du domaine du théâtre traditionnel avec un remaniement esthétique dramaturgique et/ou scénique, et qui dégageaient une vision du monde contemporain ? Préconiser la création dramaturgique tout en réservant une place aux compétents professionnels est certainement une des raisons de cette entreprise. L'on pourrait également souligner, au début des années 1980, la tentative d'offrir un plateau d'élaboration et de manifestation de la modernisation du théâtre traditionnel qui devrait être préservée, car il se trouvait dans une situation de dégradation. Dans la même optique, il fallait aussi redynamiser, sur l'île de Taïwan, la racine culturelle chinoise, tant pour ceux qui étaient déterritorialisés de leur pays natal que pour les jeunes citoyens occidentalisés, comme l'ont tant souhaité et promu l'ancien directeur du département Yu Dagang et son successeur Yao Yiwei¹. D'autre part, le festival visait à faire surgir une nouvelle ère du théâtre moderne chinois avec la coopération des domaines moderne et traditionnel.

Quant à la place du « traditionnel » dans les créations théâtrales du Théâtre Lan Ling, elle a été le noyau de la première réputation de la compagnie. Toutefois, le

Taïwan.

¹ La romancière Li Ang, ayant suivi l'enseignement de Yu Dagang, a souligné que ce dernier encourageait constamment l'innovation et non la préservation des cultures. Voir Li Ang, « Si la fleur se fane avec la haine, elle tombera par terre, sans bruit » (*luohua ru youhen, zhuidi ye wusheng*, 落花如有恨 墜地也無聲), *Lianhebao*, le 20 avril 2007.

principe primordial de l'approche de création réside dans la liberté et l'ouverture de chacun des membres, et par conséquent dans l'individualité du créateur. Rester sur le même type d'esthétique tout en conservant le label de la modernisation des théâtres traditionnels ne garantit pas le prestige de la nouveauté produite au départ. L'indifférence de la part du public local et celle des recherches sur les œuvres de Lan Ling en constituent la preuve. Le directeur enseignant de la compagnie, Wu Jingji, lui aussi, a conçu « le label » comme un échec de la créativité¹. L'orientation principale des créations de la compagnie a été projetée sur, comme l'a souligné le metteur en scène Jin Shi-jie, l'exploration de différentes expressions². Dans ce sens, la ou les traditions ont constitué une des matières d'élaboration identitaire des œuvres (dans le sens de l'esthétique exotique du terme) plutôt que les véritables sources d'une manifestation culturelle et identitaire du sujet narratif. Ce phénomène rejoint explicitement la promotion première du Festival de théâtre expérimental, ainsi que le courant majeur du théâtre académiste. Autrement dit, la réussite du *Nouveau Mariage de Hezhu* a été portée par la « nouveauté » esthétique reliant le traditionnel et le moderne, et a été articulée par le comique plutôt que par l'ancienne question de réconciliation entre le traditionnel et le moderne, notion déjà périmée depuis la naissance du « théâtre parlé ». Elle n'était pas non plus valable dans le théâtre moderne taïwanais, au temps où la liberté esthétique et celle du créateur en tant qu'individu étaient prioritaires, compensant ainsi un besoin de démocratie politique qui n'avait pas encore vu le jour.

Du point de vue du théâtre traditionnel, la nouveauté esthétique de l'opéra de Pékin, incarnée dans le *Nouveau Mariage de Hezhu* correspond au public du

¹ Wu Jingji, 1982, *op. cit.*, p.127.

² Jin Shi-jie, « Acceptation avec amertume inexprimable – écrit avant la représentation du spectacle du Théâtre Lan Ling » (*kubu kanyan de jiena – xiezai lanling jufang yanchu zhiqian*, 苦不堪言的接納寫在蘭陵劇坊演出之前), *op. cit.* in Wu Jingji, 1982, p. 30.

théâtre moderne taïwanais du début des années 1980. Cependant, n'est-ce pas parce que la tradition est bien morte, pour ces citoyens, qu'elle ressuscite esthétiquement avec une nouvelle éthique par la voie de la « modernisation », tout comme le remarque Edgar Morin au sujet du phénomène chez les transplantés Plodémétiens, ayant récupéré une certaine esthétique du passé « par du dehors » avec une adhésion au présent. Car il souligne : « *c'est parce que le passé est bien mort qu'il ressuscite esthétiquement*¹ ! » Et c'est justement dans le plaisir de la « modernisation de la scène de *Pingju* » que se réaffirme l'identité moderne chinoise à Taïwan.

¹ Edgar Morin, *Commun en France, la métamorphose de Plodemet*, Ed. Fayard, Paris, 1967, p. 237.

Chapitre II

La vision du corps chinois en défi : l'impact entre le mythe du retour aux sources grotowskien et l'habit de la culture taïwanaise

Ce que l'U-Theatre avait alors envie de faire était de chercher une force nouvelle dans des cultures anciennes. Ainsi il s'engagea dans l'apprentissage auprès du peuple. Cependant, il fut très vite embarrassé par le contexte politique dans lequel il fut étiqueté comme 'bentu'¹. Dès lors que le 'bentu' devint une idéologie, j'éprouvai soudainement que ce que j'avais fait auparavant, je l'avais fait à la demande des autres. [...] Qu'il est lourd l'habit de la culture² [locale] (*wenhua de waiyi heqi chenzhong*, 文化的外衣何其沉重)!

L'U-Theatre (*You juchang*, 優劇場), fondé à Taipei en juin 1988 par Mme Liu Ruoyu³ (劉若瑀), monta le spectacle intitulé *Carnet de sous-sol Faust* (*dixiashi shouji fushide*, 地下室手記浮士德) pour inaugurer la création de la compagnie⁴. Un an plus tard, il se lança dans un projet de « retour aux sources » (*xu jihua*, 「溯」計畫, 1989-1993), lié à la question de la vision du corps de l'acteur et de celle des arts populaires locaux. L'initiative du projet de « retour » ainsi que sa mise en œuvre et

¹ Le terme *bentu* (本土) désigne littéralement la terre où nous sommes, c'est-à-dire le local, et par extension, la localité taïwanaise.

² Liu Jingmig, *op. cit.* in Lu Jianying (盧劍英), « L'U-Theatre se met à la pratique de la perfection en exerçant le tambour Tai » (*youjuchang zouchu taigu xiuxing*, 優劇場走出太鼓修行), *Zhongshiwanbao*, le 8 juin 1995.

³ Mme Liu Ruoyu (劉若瑀) est née en 1956 et a grandi dans un village de garnison à Xinzhou (新竹). C'est à la fin de sa licence d'études théâtrales en section de théâtre national (*guoju zu*, 國劇組) de la Chinese Culture University qu'elle commence son parcours d'actrice auprès du Théâtre Lan Ling. Voir Qiu Liwen (邱麗文), « L'U-Theatre pratique le tambour dans son propre silence – Etendre le 'Tambour sacré' de U-Theatre dans le monde entier : Liu Jingmin » (*youjuchang, zai ziji de ningjing zhong jugu – jiang youren sheng tuixiang shijie : liu jingmin*, 優劇場, 在自己的寧靜中擊鼓 -- 將優人神鼓推向世界 : 劉靜敏), *op. cit.* in *New Idea Monthly*, No. 182, le mai 2003, pp.22-29.

⁴ La formation de l'U-Theatre s'est faite *grosso modo* en deux temps : avant et après la création de l'U-Theatre. Avant la création de ce dernier, Chen Mingcai (陳明才), Liu Shouyao (劉守曜) et Tan Changguo (譚昌國) furent recrutés en tant que futurs membres fondateurs de l'« U » à travers le stage intitulé *La Première Espèce de l'action physique*, organisé par Mme Liu en collaboration avec un ancien assistant de J. Grotowski au sein de son programme de l'*Objective Drama*. Le *Carnet de sous-sol Faust* étaient joués par ces trois personnes, Mme Liu et quelques autres jeunes praticiens du théâtre moderne taïwanais.

l'établissement de ses objectifs sont dus, au moins en grande partie, aux expériences antérieures de la directrice Liu, à son travail avec Jerzy Grotowski et à sa transmission de la méthode grotowskienne à Taiwan pendant trois ans. Nous avons analysé et explicité ce point dans notre dissertation en Master d'Anthropologie sociale, dont le sujet portait sur *La conception grotowskienne du mythe du retour aux sources dans l'œuvre de l'U-Theatre : Tension entre occidentalisme et indigénisme taïwanais*¹. Nous nous bornerons ici à un rappel qui servira de préambule à la problématique de l'identité que pose le projet de retour aux sources.

Liu Ruoyu, en tant que membre fondateur du Théâtre Lan Ling, fut d'abord connue pour le rôle principal qu'elle interpréta dans le *Nouveau Mariage de Hechu*. Elle partit ensuite à la New York University entre 1982 et 1984 pour étudier le théâtre éducatif (*Educational Theatre*) en Master, où elle eut l'occasion, à la fin de ses études, de participer au programme de l'*Objective Drama* pour la session 1984/1985². Dès son retour à Taiwan en 1985, elle s'engagea dans la transmission de la méthode grotowskienne au Théâtre Lan Ling et au National Institute of the Arts, actuellement s'appelé Taipei National University of the Arts, en organisant quelques activités inspirées des exercices grotowskiens³. Peu avant la création de la compagnie « U », Mme Liu alla observer les travaux qui se déroulaient au *Grotowski's Workcenter* en

¹ Chen Fang-Fang, *La conception grotowskienne du mythe du retour aux sources dans l'œuvre de l'U-Theatre : Tension entre occidentalisme et indigénisme taïwanais*, Mémoire de master en anthropologie de l'EHESS, Paris, Oct. 2006.

² Le recrutement des participants pour le programme de l'*Objective Drama* eut lieu à New York University. Mme Liu y travailla en tant que participante extérieure.

³ Les activités organisées et dirigées par Liu R. comprennent *La Nuit la plus longue* (*zuichang de yiye*, 最長的一夜, déc. 1986), *Médée à la montagne* (*medea zai shanshang*, Medea 在山上, jan. 1987) ainsi que *La Première Espèce de l'action physique* (*diyizhong shenti xingdong*, 第一種身體行動, oct. 1987). Celles-ci sont fondées sur des exercices qui furent caractérisés dans les travaux parathéâtraux de J. Grotowski comme étant au-delà de l'art de représentation. De plus elles sont considérées par Liu R. comme des œuvres associées à la création de l'U-Theatre, voir Liu Jingmin, *op. cit.* in Lin Bao-yuan (interview et mise en ordre par), « La quête d'une nouvelle forme de théâtre et du corps chinois, interview avec Liu Jingmin et parler de l'U-Theatre » (*zhongguoren de shenti yu xijuxinxingtai de tansuo, fangliujingmin tanyoujuchang*, 中國人的身體與戲劇新型態的探索 訪劉靜敏), *Minzhongribao*, No. 23, le 30 novembre 1992.

Italie. Cette expérience l'amena à une réflexion critique sur son propre parcours en tant que disciple de Grotowski et à la remise en question du phénomène occidentaliste dans l'ensemble du théâtre moderne taïwanais.

C'est auprès de son workcenter que je perçus certaines choses. [...] nous [les Chinois] apprîmes beaucoup de choses, que ce soit de Grotowski ou d'ailleurs, mais en réalité celles-ci appartenaient à l'Occident, et quoiqu'on les apprît, on ne pût jamais dépasser le fait qu'elles étaient originaires de telle nation et de telle ethnie¹.

De ce procès de l'occidentalisme appliqué au théâtre moderne taïwanais s'ensuivit, au nom du retour aux sources, la quête de la « vision du corps » et d'une nouvelle forme théâtrale plus particulièrement chinoise et différenciée de celle existant dans le théâtre en Occident. Afin d'y parvenir, les membres de l'U-Theatre ne se livrèrent pas uniquement à l'apprentissage des techniques du corps chinoises dites ancestrales réputées de ses sources de savoirs millénaires, tels le *Taiji Daoyin* (太極導引) et le *Qigong* (氣功), mais aussi à une enquête de terrain sur les techniques du corps et rituels populaires, enquête destinée à être articulée à l'art performatif contemporain. Or, au cours de la seconde production de spectacle, dirigée par un membre fondateur de l'U-Theatre, Chen Mingcai, la démarche du projet de « retour » s'attacha aux coutumes populaires locales en prônant la recherche de la « vision du corps taïwanais » en opposition à la proposition précédente. De ce fait, dès lors que la fondatrice de l'« U » reprit la direction du projet, le sens du travail collectif s'infléchit vers la quête de la « vision du corps oriental » (équivalent, selon elle, à

¹ *Ibid* ; par ailleurs, sur la problématique de l'occidentalisme du théâtre moderne taïwanais, nous avons démontré, dans un mémoire de Master, au travers de l'exemple de Liu Ruo, comment la pratique théâtrale au Théâtre Lan Ling, malgré son slogan de « modernisation de la scène de *Pingju* », ainsi que la manière dont le mode de vie des jeunes intellectuels de Taipei au tournant des années 1970 et 1980 a pu engendrer un enchantement de l'Ailleurs, des Etats-Unis en particulier, comme sources dominantes afin de rajeunir le théâtre moderne taïwanais, voir Chen Fang-Fang, 2006, pp.39-40.

celle de la vision du corps chinois), et plus tard vers la sphère religieuse, tout en se détachant des coutumes et rituels populaires comme matière de création.

Concentrons-nous dans le présent chapitre sur la démarche de la recherche de la « vision du corps chinois » sous la direction de Liu Ruoyu, du point de vue anthropologique du rapport entre mémoire et identité collectives. Rappelons que l'opéra de Pékin a pu être promu pour restituer en quelque sorte la matrice de la culture chinoise, c'est-à-dire, la mémoire collective dans le théâtre moderne taïwanais, parce qu'il était conçu comme marqueur de l'identité partagée par les membres de la nation en question, marqueur censé être rendu visible sur scène théâtrale. Or, dans le cas de l'U-Theatre, si nous entendons par la « vision du corps chinois » une énonciation de l'identité reposant sur le corps par opposition à l'absence de son empreinte dans le théâtre moderne taïwanais, quelle est la logique de la configuration de l'identité chinoise qui fait que l'identité énoncée ne saurait être affirmée par la scène théâtrale et confirmée sur celle-ci ? Question qui se pose étant donné que la vision du corps chinois, d'après la directrice de l' « U », ne recouvre pas le « corps en jeu » (*biaoyan de shenti*, 表演的身體) comme dans les arts vivants locaux qui sont au contraire le porteur majeur de la couleur identitaire des œuvres résultant de son projet (distincte de celle de la vision du corps taïwanais comme on le verra dans le chapitre suivant). Et par delà, si la méthode grotowskienne a pu provoquer en premier lieu la crise identitaire, dans quelle mesure entre-t-elle en jeu dans la redéfinition du soi, puisque celle-ci repose sur le corps, ce qui n'a jamais été le cas dans le théâtre moderne taïwanais ? Et enfin, dans une conjoncture sociopolitique et culturelle fortement marquée par la revendication identitaire insulaire, quelle est la place attribuée aux arts vivants locaux dans cette reconfiguration identitaire – mise à part leur fonction en tant que matière de création – dans la mesure où le slogan de la visée de l'acte de « retour » a dû être remplacé par celui de la vision du corps chinois, puis

par celle du corps taïwanais et, plus tard, par celle du corps oriental, mais qu'ils ont tous été rejetés en tant que pesant « habit de la culture¹ » (*wenhua de waiyi*, 文化的外衣)? En conséquence, nous présenterons, dans un premier temps, le contenu du projet de « retour », la définition de la « vision du corps chinois » telle qu'elle est décrite par la directrice Liu, ainsi que la figure de l'identité narrative incarnée dans les productions théâtrales résultant du projet. Ensuite, nous entrerons dans l'analyse du rôle de la méthode grotowskienne dans le projet de retour aux sources, et dans l'appropriation des ressources traditionnelles en particulier, en relevant la logique de la définition du soi ainsi que le rôle des coutumes populaires locales. Dans la dernière section, nous retracerons l'interaction de la directrice de l'« U » avec les événements associés au courant de pensée de l'époque et son lien avec l'orientation du projet de « retour », pour enfin conclure que la désincarnation de la vision du corps chinois en tant que définition du soi résulte de contradictions à la fois théoriques et pragmatiques.

1. La quête de la « vision du corps chinois » dans le projet de « retour aux sources » et sa mise en œuvre

Le retour est un acte de recherche de son propre corps, qui est constitué d'un passé, ancien et oublié, qui pourrait être accompli en deux ans, en trois ans ou tout au long de la vie. Actuellement, son objectif s'adresse aux techniques du corps traditionnelles, aux croyances populaires, aux rituels²...

Le projet de retour aux sources, qui débuta en juin 1989, fut abordé par un travail collectif qui consista en un « rapprochement avec des arts et activités

¹ Liu Jingmin, *op. cit.* in Lu Jianying (盧劍英), « L'U-Theatre se met à la pratique de la perfection en exerçant le tambour Tai » (*youjuchang zouchu taigu xiuxing*, 優劇場走出太鼓修行), *Zhongshiwanbao*, le 8 juin 1995.

² U-Theatre (優劇場劇團), *La Mort de Zhong Kui (zhong kui zhisi, 鍾馗之死)*, Brochure du spectacle, U-Theatre, Lieu de représentations : Experimental Theater of National Theater & Concert Hall, Taipei, 1989.

religieuses chez le peuple et la participation aux exercices concernés instruits par des maîtres spécialisés et en production de spectacles¹. Le premier objectif concerne les rituels populaires locaux visant, d'une part, à connaître la culture taïwanaise, et d'autre part, à élaborer des expressions scéniques dans la production des spectacles. Le second, hormis la mise en œuvre du terrain, repose principalement sur l'entraînement permanent de l'acteur, indissociable de la recherche de « la vision du corps chinois ». Celle-ci est mise en œuvre par l'apprentissage des techniques du corps de *Taiji* et de *Qigong*. Ainsi, quatre spectacles sont produits, tels que *La Mort de Zhong Kui* (*zhongkui zhi si*, 鍾馗之死, 1989), « la Tour de la montagne » et « Le tigre, lettré du troisième grade » représentés sous le titre d'*Histoire de la lune à la montagne* (*shanyue ji*, 山月記, 1992) et l'*Histoire du miroir d'eau* (*shuijing ji*, 水鏡記, 1992-1993).

1.1 Ressources patrimoniales au titre de la quête de la vision du corps et d'une nouvelle forme esthétique du théâtre moderne chinois

1.1.1 Techniques du corps de *Taiji Daoyin* et de *Qigong* comme siège de la « vision du corps chinois » (*zhongguoren de shentiguan*, 中國人的身體觀)

Le *Taiji Daoyin* se rapporte à la maîtrise du corps selon un angle double : le *Taiji Quan* (太極拳) et le *Daoyin* (導引). Le terme *Taiji Quan* signifie littéralement la

¹ Selon le projet rédigé en 1989, des conférences scientifiques et culturelles sont prises en compte, ainsi aux alentours de la représentation de la première création, l'U-Theatre organisa une dizaine de conférences dont le sujet porte sur « Corps, pensée et culture » (*shenti sixiang yu wenhua*, 身體、思想與文化, du 7 octobre au 23 décembre 1989), voir L'U-Theatre, *La Mort de Zhong Kui*, Brochure du spectacle, lieu de représentation : Experimental Theater of National Theatre and Concert Hall, Taipei, 1989 ; L'U-Theatre, Le Projet du « Retour : en quête de Zhong Kui – l'investigation sur les arts, techniques et rituels traditionnels chinois et l'art de la performance scénique contemporaine » (*su xunzhao zhongkui zhongguo chuantong jiyi, jiyi yu dangdai wutai biao'yan yishu de tanjiu jihuashu*, 「溯：尋找鍾馗—中國傳統技藝、祭儀與當代舞台表演藝術的探究」計劃書), l'U-Theatre, 1989, *op. cit.* in Liu Changrang(劉昶讓), *U Theatre in "Project of Tracing Back"* (*youjuchang sujihua de linian yu shijian zhi yanjiu*, 優劇場溯計劃的理念與實踐之研究), mémoire de master en Art du spectacle, Taipei National University of the Arts, Taipei, 2005, p. 20.

boxe de la « polarité suprême ». En adoptant le principe de *yin/yang* (陰/陽) des savoirs ancestraux tirés du *Yijing* (易經) et du Taoïsme (道家), les techniques de *Taiji Quan* se fondent sur la loi dualiste qui gouverne la circulation du corps : interne/externe (*nei/wai*, 內/外), vide/plein (ou *xu/shi*, 虛/實), force/douceur (*gang/rou*, 剛/柔), etc. En ce qui concerne le *Daoyin*, il s'agit du *Yinti* (引體) et du *Daoqi* (導氣), c'est-à-dire, diriger son corps et répandre l'air dans les différentes parties du corps¹. Il vise d'une part, à éliminer, de l'extérieur vers l'intérieur, de la surface à la profondeur, tous les blocages du corps et à parvenir à la souplesse et à la conciliation externe/interne ; et d'autre part, à renforcer l'élasticité et la flexibilité du corps à l'aide de la respiration longue, profonde, constante et régulière, qui pousse la circulation de l'air dans le corps entier. La jonction de ces deux approches de la maîtrise du corps est établie par Hsiung Wei² (熊衛, 1913-), qui intègre des quintessences du *Taiji Quan* de différentes familles³ et la notion taoïste (*daoia*, 道家) de *Daoyin* en tant qu'approche graduelle de la maîtrise de l'énergie.

Le *Qigong* signifie littéralement la maîtrise (*gong*, 功) du travail de l'énergie (*qi*, 氣), qui part de la pratique de la purification de l'essence du corps en

¹ Li Fengmao (李豐楙), « Guider l'air et conduire le corps, la voie suivant la nature, interview avec Hsiung Wei parlant du 'Taiji Daoyin' » (*daoqi yinti, daofa ziran, fangtan xiongwei xiansheng tan taiji daoyin*, 導氣引體 道法自然 訪談熊衛先生 談太極導引), cf. In Hsiung Wei (熊衛), *Taiji Daoyin, l'approche de l'entraînement de l'énergie et de se maintenir en bonne santé (taiji daoyin, lianqi yangsheng rumen, 太極導引, 練氣養生入門)*, Lianjingchubanshe, Taipei, 2002, pp.155-156.

² Hsiung Wei, né en 1913 dans la province de Hunan en Chine continentale. Il émigra dans l'île de Taïwan avec les armées de Chiang Kai-shek en 1949. En cherchant à remédier à une maladie grave dont il souffrait, il s'était mis à pratiquer les arts martiaux. Ainsi, il s'est non seulement guéri de sa maladie, mais il a aussi inventé le *Taiji Daoyin*. Cette anecdote est répétée à chaque fois que M. Hsiung commence la première séance de son enseignement du *Taiji Daoyin*, afin de rappeler aux apprentis l'intérêt de pratiquer le *Taiji Daoyin*. Cette approche du travail physique s'est bien répandue d'abord dans le milieu du petit théâtre, et plus tard dans le milieu académique, notamment au Taipei National University of the Arts, où M. Hsiung est constamment invité en tant qu'intervenant. <http://www.taichi-dowing.org.tw/front/bin/ptlist.phtml?Category=255617>

³ Apparu au XIV^e siècle en Chine, le *Taiji Quan* se développe en se divisant en nombreuses familles dont chacune possède sa propre procédure de travail et des postures bien répertoriées. Son apparition sur l'île de Taïwan date de l'après guerre, notamment après l'arrivée du gouvernement nationaliste chinois.

transformant l'énergie interne ainsi que de l'affinage de l'énergie¹. Parmi les différentes écoles de *Qigong* existant à Taiwan, les membres de l'U adhèrent à celle de l'École Huang-long Dan (*Huanglong dandao yuan*, 黃龍丹道院), une école taoïste héritée de la méthode d'alchimie interne (*nei-dan*, 內丹) de la branche de *Quan-Zhen Dao* (全真道) et créée par Wang Laijing (王來靜) en 1982 à Taipei². C'est une école de *Qigong* qui met l'accent sur le perfectionnement de l'union corps/âme et sur la technique de l'entraînement à deux objectifs : la nature du corps et la longévité de la vie humaine³.

Ces deux techniques du corps, qualifiées de techniques préexpressives, dans les termes de l'anthropologie théâtrale, sont, aux yeux de la directrice de l'U-Theatre, un « travail intériorisé » (*neigong*, 內功) permettant de parvenir à la « vision du corps chinois ». Car celle-ci, toujours d'après la directrice Liu, se confond avec la philosophie chinoise et appartient à l'image du corps d'un « praticien de la perfection » (*xiuxing zhe*, 修行者), un corps qui devient transparent à mesure que transparaît sa chair, tout au long d'un processus qui le transforme. C'est-à-dire, le projet de retour aux sources fait appel aux techniques de *Taiji* et de *Qigong* en raison du fait que leur objectif d'atteindre l'union corps/âme correspond à la figure de la vision du corps telle qu'elle est imaginée par Mme Liu – « trouver la vision de l'esprit en trouvant celle du corps ⁴ » (*zhaodao shenti chuxian de yangtai de tongshi*, *yezhaodao jingshen chuxiang de yangtai*, 找到身體樣態的同時，也找到精神出現的樣態).

¹ Gao Chunyuan (高春媛) et Tao Guangzheng (陶廣正), *Archéologie des patrimoines culturels et la médecine chinoise* (*wenwukaogu yu zhongyixue*, 文物考古與中醫學), Fujiankexuejishuchubanshe, Fujian Fuzhuo, 1993, p.71 : le *Qigong* provient de l'art médical ancestral développé depuis le II^e siècle avant Jésus Christ en s'appropriant les connaissances classiques sur le corps, telles celles du taoïsme, du confucianisme, et du bouddhisme, etc. ; il se divise en écoles variées, chacune possédant sa particularité méthodique.

² Li Fengmao, « L'Avant-propos », *op. cit.* in Wang Laijing (王來靜), *L'Approche du Longmendan* (*longmendan jue*, 龍門丹訣), Dandaowenhua, Taipei, 2003, p.37.

³ Li Fengmao, « L'Avant-propos », *op. cit.* in Wang Laijing (王來靜), 2003, pp.1-3.

⁴ Liu Jingmin, *op. cit.* in Lin Baoyuan (林寶元), 1992.

1.1.2 Rituels locaux : le moyen de connaître la culture taïwanaise et la matière de l'élaboration des expressions scéniques

La connaissance de la culture taïwanaise est prise en compte au début de la démarche du projet. D'après la directrice de l'« U », le rituel est le moyen par excellence pour comprendre la culture taïwanaise puisqu'il se trouve plus proche de l'état originaire de la culture en question. À cet effet, les membres de l'U-Theatre se rapprochèrent de multiples coutumes populaires qualifiées de fonctions rituelles, tels que la danse de Zhongkui¹ (*tiao zhongkui*, 跳鍾馗), la danse-chant funéraire², la musique de *Beiguan*³, les échasses⁴, l'incantation taoïste⁵, le *Ba Jiajiang*¹, et le

¹ La danse de Zhongkui (*tiao zhongkui*, 跳鍾馗) est une forme de théâtre rituel visant à exorciser les mauvais esprits en purifiant l'espace préoccupé, tels la purification de temple (*kai miaomen*, 開廟門 ou *rumiao*, 入廟), l'installation d'une nouvelle commune (*kaizhuang*, 開莊) ou d'un nouveau lieu de spectacle (*potai*, 破台, *jingtai*, 淨台, *xitai*, 洗台), et le repos des morts (*yashi*, 壓屍) pour des lieux ayant subi des catastrophes. Structurée de manière proche du théâtre traditionnel, comme l'opéra de Pékin entre autres, et accompagnée des objets offerts en sacrifice et des instruments d'exorcisme, cette espèce de danse est toujours jouée par les acteurs des troupes professionnelles de théâtre traditionnel, théâtre des marionnettes à ficelle (*kuilei xi*, 魁儡戲), tels le théâtre de *Siping* (*siping xi*, 四平戲), le théâtre des marionnettes (*budai xi*, 布袋戲) et le théâtre chanté (*gezai xi*, 歌仔戲). Voir Chiu Kun-Liang (邱坤良), *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan, la mémoire historique et le point de vue du peuple* (*taiwan juchang yu wenhua bianqian, lishi jiyi yu minzhong guandian*, 台灣劇場與文化變遷 歷史記憶與民眾觀點), Ed. Taiyuanchubanshe, Taipei, 1997, pp.102-139.

² La danse-chant funéraire (*qian-wang ge*, 牽亡歌) est une espèce de spectacle constitué du drame, de la danse et du chant, qui vise à guider l'âme spirituelle du défunt vers le paradis de la Terre Pure (*jingtu*, 淨土). Au niveau du chant, il est fait essentiellement par l'entrecroisement du chant et du récit répétitif. Ceci provient probablement d'un style de chant populaire appelé le chant-récit (*nian-ge*, 唸歌). À l'égard de la danse, les mouvements des acteurs s'expriment par la balance gauche/droite du torse avec les jambes légèrement pliées et qui bougent en 8. Ce genre de danse rythmique et répétitive est similaire au *Chegu Zhen* (車鼓陣), mémoire de master, pp.66-67.

³ Le terme *Beiguan* (北管) est une qualification générale de la musique traditionnelle en style 'nord' se différenciant du style 'sud' *Nanguan* (南管). La différence entre les deux styles repose sur le fait que le style nord emploie les instruments de musiques qui s'adaptent mieux à l'ambiance de fête, pour un espace bien étendu et un large public, tandis que le style sud s'appuie sur des instruments de musique, dont la résonance et l'ampleur sonores sont relativement moins grandes. Le style 'nord', ou le *Beiguan*, par exemple, se constitue *a priori* de trois parties : la musique, le chant et le théâtre. Actuellement, seule la partie de musique se joue constamment et de manière en tant que compagnie des rituels des temples locaux et de théâtre traditionnel. Pendant la période du projet de retour, les membres de l'« U » ont appris uniquement la partie musicale, notamment la technique de jeu des instruments de musique, tels que l'instrument à vent (*suona*, 嗩吶), le Gong et le tambour.

⁴ La pratique des échasses est essentiellement présente dans les cérémonies des temples du Sud-ouest de Taïwan.

⁵ La technique pour le maître taoïste comprend tout un ordre de rituel, accompagné de mouvements physiques et d'incantation. Cette dernière est la partie vocale du rituel sous une forme de chant-récit

pèlerinage de Matsu². En ce qui concerne la manière dont ceux-ci sont abordés, excepté la danse-chant funéraire qui est enseignée par un membre de l'« U », ils relèvent de l'« enquête de terrain », conçue par la compagnie en question comme une approche permettant de « s'imprégner de l'esprit du peuple³ » (*shenru minjian*, 深入民間), et certains terrains ont été poussés jusqu'à l'apprentissage des techniques performatives avec les maîtres spécialisés en la matière. Par exemple, les membres ont appris à jouer des instruments de musique de *Beiguan* avec le maître Qiu Huorong (邱火榮). Afin de se mettre à marcher avec des échasses, ils ont dû se déplacer dans le district de Tainan pour en faire l'apprentissage avec le maître Shih Wenzhan (史文展). De même, pour le *Ba Jiajiang*, ce sont d'abord deux membres qui sont partis se renseigner chez le maître Hong Jiaheng (洪嘉亨) dans le district de Yunlin, avant que celui-ci vienne en instruire les autres membres de l'« U » dans son local à Taipei. Quant à l'incantation taoïste, les membres ont appris ses techniques avec les maîtres taoïstes Li Songxi (李松溪) et Li Youkun (李游坤).

En dehors de la visée culturelle, ces rituels populaires, hormis le pèlerinage de Matsu, sont également destinés à élaborer des expressions scéniques dans la création théâtrale, comme nous allons le voir dans la section suivante.

avec des textes en prose. Elle s'accroît par la résonance vocale. Les membres de l'« U » en ont appris la partie vocale, donc l'incantation taoïste, sans avoir abordé les techniques du corps concernées.

¹ *Jiajiang* (家將) signifie les gardes de dieu. Ils se chargent également d'aider à l'exécution de la mission de l'esprit divin auquel ils s'attachent. Ainsi, chaque esprit divin dispose d'un type de gardes distinct, y compris les huit gardes (*ba jiajiang*, 八家將), les dix gardes (*shi jiajiang*, 什家將), le groupe des huit gardes (*jiajiang tuan*, 家將團), les chefs des gardes officiels (*guanjiangshou*, 官將首), les cinq tigres de gardes (*wuhu jiang*, 五虎將), ... etc.

² Voir le chapitre III de notre thèse.

³ Liu Jingmin, *op. cit.* in Lin Baoyuan, 1992 ; Le Golden Bough Theatre, « Projet de l'enquête de terrain et des représentations de spectacles » (*tianye diaocha yanjiu ji yanchu chengxianjihua*, 田野調查研究暨演出呈現計畫), 1993 ; Wu Wentsui, interview par Chen Fang-Fang, Paris, le 21 septembre 2009.

1.2 Mise en œuvre du projet de retour aux sources : l'invisible de la vision du corps chinois sur la scène folklorisée

1.2.1 Paysage des textes classiques chinois et anecdotes populaires : mise en perspective du conflit entre l'existence individuelle et l'ordre social

La Mort de Zhong Kui s'appuie sur des anecdotes classiques et littéraires du personnage mythique Zhong Kui.

Depuis la dynastie des Tang, Zhong Kui est connu comme un grand exorciste dans les rites populaires au sein du monde chinois. En tant que personnage des mythes populaires, il n'est pas partie prenante de l'histoire orthodoxe chinoise, mais il reste quelques traces fragmentaires dans le roman, le poème, le théâtre, la graphique totémique, etc. Dans *La Mort de Zhong Kui*, est mis en scène le processus d'un devenir divin de Zhong Kui dans la chasse aux démons. En représentant le fait qu'il se produit davantage de désordres et d'affolements malgré le sacrifice de Zhong Kui, le spectacle montre, d'une part, par le « sens symbolique contemporain » apporté par le personnage de Zhong Kui, l'objectif de la troupe de dissiper le mal qui encombre la société contemporaine¹. D'autre part, s'y révèle le rapport conflictuel entre la subjectivité individuelle et l'ordre social.

L'Histoire de la lune à la montagne (shanyueji, 山月記) comporte deux histoires distinctes. L'une s'intitule « Le tigre, lettré du troisième grade » (*laohu jinshi, 老虎進士*). Elle tient son titre d'un ouvrage de l'écrivain japonais Nakajima Atsushi, dont le sujet est adapté du *Conte merveilleux de l'homme tigre (renhuzhuan, 人虎傳)*

¹ U-Theatre, « Le retour, trilogie de la quête de Zhong Kui dans l'U-Theatre » (*su, you juchang xunzhao zhongkui sanbuqu, 「溯」優劇場尋找鍾馗三部曲*), Extrait du spectacle *La Mort de Zhong Kui*, 1989.

écrit par Zhang Du (張讀) de la Dynastie des Tang (618-907)¹. L'histoire se rapporte à la biographie du lettré du troisième grade Li Zheng (李徵). À l'occasion d'une rencontre avec son ancien ami et collègue, Yuan Can (袁慘), qui était du même grade que lui mais qui a depuis acquis un statut social bien supérieur, Li Zheng fait le récit de sa vie et de son arrogance, dont il dit que c'est à cause d'elle qu'il est devenu un homme-tigre. L'autre histoire s'appelle « Le Tour de la montagne » (*xun shantou*, 巡山頭). Il s'agit de deux veuves, une « vieille barbare » (*fanpo*, 番婆) et une jeune de l'ethnie Han, qui se croisent au cimetière au sommet de la montagne où la première enseigne à la seconde qu'il faut se marier de nouveau en faisant sécher avec l'éventail la tombe de son époux décédé.

Quant à l'*Histoire du miroir d'eau*, elle se rapporte à l'anecdote du « Retour de Cai Wenji au pays des Han » (*wenji gui han*, 文姬歸漢)² mêlée d'un combat autour du miroir d'eau. Elle s'articule sur la douloureuse décision de Mme Cai de retourner dans son pays natal en se détachant de la famille qu'elle a construit pendant la dizaine d'années qu'elle a passé à l'étranger et le pouvoir magique du miroir d'eau permettant de refléter le passé, le conflit ou la guerre, etc.

De *La Mort de Zhong Kui* à l'*Histoire du miroir d'eau*, les spectacles résultant de la quête de la « vision du corps chinois » se centrent tous sur le thème du

¹ *L'Histoire de la lune à la montagne* (*shanyue ji*) est une nouvelle d'un écrivain japonais Nakajima Atsushi (*zhongdao dun*, 中島敦, 1909-1942). Issu d'une famille d'érudit chinois, l'auteur japonais n'est pas seulement réputé par son style d'écriture du chinois classique. Mais l'ampleur de sa connaissance du chinois classique a aussi fortement imprégné ses œuvres. *L'Histoire de lune à la montagne* en est un exemple.

² Le « Retour de Cai Wenji au pays de Han » connaît sa place dans l'histoire orthodoxe chinoise et se trouve également dans le répertoire de l'opéra de Pékin. Mme Cai Wenji, née dans la dynastie des Han Orientaux (25-220), était la fille du lettré Cai Yong (蔡邕), un ami intime du seigneur de guerre et le père du futur fondateur de Wei, Cao Cao (曹操), et était connue pour son talent littéraire. L'anecdote en question traite de son vécu d'avoir été enlevée de force par les Xiongnu (匈奴, population d'origine paléo-sibérienne) et épousée par le chef de cette population. Lorsque Cao Cao s'est placé en tant que ministre des Han Orientaux vers 205, les Xiongnu se sont ralliés à lui. Ainsi, Mme Cai a dû suivre l'appel officiel de Cao Cao de retourner dans son pays natal en exprimant dans le poème intitulé *Dix-huit chansons à la flûte nomade* (*huqie shiba pai*, 胡茄十八拍) sa douleur de se séparer de sa famille chez les Xiongnu.

conflit entre la subjectivité individuelle et l'ordre social, et également politique, tout en mettant en avant la première.

1.2.2 L'invisible de la vision du corps chinois dans l'habit folklorisé esthétisé

Au niveau de la mise en scène, le « Zhong Kui » comporte deux parties – une partie contemporaine et une partie ancienne –, la seconde étant spécifiée par l'utilisation des techniques du corps populaires y compris la danse-chant funéraire, les échasses et la musique de *Beiguan*, auxquelles il faut ajouter le masque adapté des marionnettes à ficelle (*xuansi ou*, 懸絲偶), le *Budai xi* en référence au costume, et certains objets à titre d'accessoires du spectacle, tels le palanquin, le parapluie en papier, etc. Partant du thème de la mort incluant des images et des sonorités traditionnelles et populaires qui incarnent une ambiance étrange¹, cette étrangeté qui représente la couleur primitive ou même mystique est particulièrement perceptible dans le dernier passage du spectacle où les porteurs du palanquin exécutent des mouvements de la danse-chant funéraire mais à un rythme particulièrement ralenti et accompagné des sonorités de la musique de *Beiguan*.

Ensuite, dans *L'Histoire de la lune à la montagne*, l'appropriation des arts folkloriques intègre des mouvements physiques de *Chegu*, ceux de *Ba Jiajiang*, l'incantation taoïste, et quelques accessoires qui se trouvent dans des « petits jeux » rituels, tels la serviette en soie, l'éventail, et le masque des « Douze femmes », etc. Dans la partie intitulée « Le Tour de la montagne », par exemple, les mouvements de *Chegu* apparaissent particulièrement dans les passages où les mariés se déplacent et, de nouveau, sur un rythme ralenti. L'emploi des masques dans le style des « douze

¹ Tsai Zhu-er (蔡珠兒), « La Mort de Zhong Kui remue le théâtre » (*zhongkui zhi si handong juchang*, 鍾馗之死撼動劇場), *Zhongguoshibao*, le 7 novembre 1989.

femmes » s'accorde au style de jeu clownesque (*choujiao*, 丑角), que la troupe voulait donner à l'ensemble de la pièce.

Pour la seconde pièce du même spectacle, « Le tigre, lettré du troisième grade », des techniques du corps de *Ba Jiajiang* s'incarnent dans l'expression corporelle de l'homme-tigre et celle de son ancien ami Yuan Can. Le premier s'approprie le mouvement du général Fan (*fan jiangjun*, 范將軍), et le second s'accorde à celui du général Xie (*xie jiangjun*, 謝將軍). Ceci se trouve notamment dans la séquence de la rencontre entre ces deux personnages principaux, ce qui accentue l'ambiance rituelle de la situation dramatique.

En ce qui concerne la dernière production du projet de « Retour », *l'Histoire du miroir d'eau*, la réappropriation des arts populaires se base en principe sur les travaux précédents. Par exemple, dans la scène où le général fantôme et ses soldats vont piéger le personnage principal pour qu'elle parte avec eux, les premiers se déplacent selon la position d'avancement des *Ba Jiajiang* – démarche qui prend la forme huit du caractère chinois (*bazi bu*, 八字步¹), rendant ainsi son caractère rituel à la scène. Cette mise en relief de la ritualité des scènes dramatiques se constate également dans le passage où plusieurs personnages chantent selon le style de l'incantation taoïste à l'occasion de la mort des soldats.

Grosso modo, la représentation des créations liées à la quête de la « vision du corps chinois » repose d'une part, sur des textes classiques chinois ou des anecdotes populaires locales, et, d'autre part, sur la réappropriation des coutumes populaires. Partant des récits du passé fictif, se projettent les thèmes renvoyant peu ou prou à la question du conflit entre l'individuel et le collectif, ou même, pourrait-on

¹ Huang Wenbo (黃文博), *Les croyances et les rituels populaires à Taïwan (taiwan minjian xinyang yu yishi, 台灣民間信仰與儀式)*, Changminwenhuachubanshe, Taipei, 1997, p.270 : comme la tâche des *Ba Jiajiang* est d'arrêter les criminels (délinquants), ils avancent avec une « démarche en forme de huit », appelée également « démarche de tigre » (*hubu*, 虎步), en balançant les bras et les récipients de la loi afin de produire une impression de la puissance, d'effroi et de répression.

dire, destinés à mettre en avant la valeur universelle de l'existence individuelle (hormis la seconde partie intitulée *l'Histoire de la lune à la montagne*, dont le sujet se rapporte davantage à la revendication des droits des femmes).

Au niveau de l'appropriation des arts populaires, ils sont inscrits au fur et à mesure dans le projet et sont répartis dans les créations selon différentes périodes de travail. Notamment en ce qui concerne les techniques physiques qui sont intégrées dans la production de spectacle de la période en question. Et ces techniques corporelles et vocales, issues des rituels locaux, ont, comme nous l'avons montré plus haut, pour objet de représenter des langages culturels qui visent à amplifier l'expression scénique en incarnant la ritualité performative. Cette ritualité ne recouvre pas l'ensemble, mais quelques fragments du spectacle. Dans ce sens, c'est la plasticité du masque et/ou du *Budai xi* en tant que référence vestimentaire, apparaissant constamment dans les spectacles pour les personnages principaux, qui produit l'effet imaginaire populaire. Il faut souligner, en outre, que ces arts populaires qui sont intégrés dans les spectacles, qu'ils soient physiques ou plastiques, ne gardent pas leur forme originelle mais sont remaniés sur un mode esthétisé. En somme, la « nouvelle forme esthétique du théâtre moderne chinois » que se veut le projet de « retour » s'enracine dans une vision du monde humaniste associée à une ambiance rituelle populaire esthétisée, dont témoignent les œuvres théâtrales. Imprégnée de cette tonalité populaire et des langages physiques codés des rituels populaires locaux, la « vision du corps chinois » telle qu'elle est définie par Mme Liu en subit les contraintes quand il s'incarne, comme le remarquait Liu Changrang dans son mémoire de master intitulé *U Theatre in "The Project of Tracing Back"* en y pointant que c'est l'ampleur du costume de guignol qui a contraint le mouvement corporel de l'acteur. Néanmoins, en dehors de ce problème « technique », n'y a-t-il pas de contradiction théorique et même pragmatique dans la logique selon laquelle se définit « la vision du

corps chinois » ? À cet égard, nous retracerons dans la section suivante le rôle de la méthode grotowskienne dans la démarche du projet de « retour » ainsi que dans celle de la construction de la vision du corps chinois, en mettant en éclairage le fondement théorique de cette dernière en tant que logique de la définition du soi.

2. Logique de la définition du soi vis-à-vis de l'*Autre*/Occident: sinisation du corps de l'acteur et du théâtre moderne en sinisant la méthode grotowskienne

Si la rencontre de Mme Liu avec J. Grotowski est la cause principale de la nostalgie des sources au sein de l'U-Theatre, il n'en demeure pas moins que la méthode grotowskienne est le modèle référentiel non seulement du contenu du projet de « retour » mais aussi de la logique de la définition du soi.

Grotowski voulut bien que nous deux Chinois [Mme Liu et M. Chen], venus d'un pays de culture antique, pussions évoquer quelque chose de l'ancien et de l'oublié, qui se rapportât à l'être humain. Mais, en fin du compte, il me dit : « vous êtes une Chinoise occidentalisée¹.

Le projet de « retour aux sources » qui provoqua la remise en question de l'occidentalisme ainsi que de l'occidentalisation voulut, à juste titre, s'en libérer. Derrière cette question de l'occidentalisation, se révèle celle du « déracinement » de la culture chinoise, que souligna Mme Liu. Afin de parvenir à la dé-occidentalisation tout en résolvant le problème du déracinement, il est indispensable, d'après cette dernière, de se relier aux sources dites culturelles proprement chinoises et pour les membres de l' « U » « d'avoir de la culture » (*you wenhua*, 有文化).

¹ Liu Jingmin, op. cit. in Xinwenhuayuekan (新文化月刊), « l'U-Theatre, de quoi se soucie t-il ? » (*youjuchang, weihe er you*, 優劇場為何而憂), *Xinwenhua*, No.4, Mai 1989, pp.35-36.

... l'U-Theatre, dans ses cinq premières années, investit dans beaucoup de choses, telles que l'observation des foires des temples locaux, l'apprentissage du *Chegu*, de *Ba Jiajiang*, de l'incantation taoïste, le pèlerinage à pied avec Matsu... tous ces efforts qui nous donnent la gravité des formes ne veulent qu'« avoir de la culture » à cette époque de déracinement¹.

Repoussons à plus tard le sens du terme « culture » auquel le retour aux sources se rattache. Avançons dans la section présente sur l'apport des travaux et des idées du programme de l'*Objective Drama* au projet de « retour », ainsi que sur la manière dont la méthode grotowskienne intervient dans le projet de « retour », dans la construction de la vision du corps chinois, et même dans la construction d'un nouveau théâtre ayant une particularité culturelle chinoise.

2.1 La méthode grotowskienne comme modèle référentiel de la redéfinition du soi

Liu Ruoyu, depuis son retour des États-Unis, est connue pour cette précieuse expérience que représente le fait d'avoir travaillé avec J. Grotowski. De même, les travaux de l'U-Theatre sont avant tout fondés sur la méthode grotowskienne telle qu'elle est transmise par la directrice. Le nombre d'exercices issus du programme de l'*Objective Drama*, y compris *Trainings*, *Motion*, *Watching*, *Mystery Play*, *Yanvalou*, *Sculpturing and Diving*, et *Slow Walk and quickly running*, etc., furent non seulement les matières les plus intenses de l'entraînement de l'acteur au sein de l'U-Theatre². Mais, en tant que « le noyau d'esprit du travail », notait l'ancienne membre de l'« U », Wu Wen-Tsui³, ils représentèrent aussi le modèle

¹ Liu Jingmin, « Le Corps des membres de l'U, la nature en Orient » (*youren de shenti, dongfang de daziran*, 優人的身體 東方的大自然), *Performing Arts Review*, No. 35, le septembre 1995, p.20.

² Chen Fang-Fang, 2006, pp.47-48 ; Liu Changrang, *U Theatre in "The Project of Tracing Back"*, Mémoire de Master au département de théâtre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 2005, pp.24-26 ; Wu Wen-Tsui (Wu Wencui), interviewé par Chen Fang-Fang, Taipei (Danshui), 2001.

³ Chen Fang-Fang, Cf., 2006, pp. 70-71 ; Liu Changrang, Cf., p.26 ; Wu Wen-Tsui, Interview par Chen

référentiel du projet de retour aux sources en vue d'une redéfinition du soi, y compris la quête de la « vision du corps chinois » et celle d' « une nouvelle forme et esthétique du théâtre moderne chinois ».

2.1.1 Du corps comme lieu de mémoire individuelle au corps comme lieu d'identité collective

Il faut souligner que dans les travaux grotowskiens comme dans d'autres du théâtre physique qualifié de tendance primitiviste, depuis la naissance de la notion de « théâtre pauvre » et même jusqu'à celle que l'on qualifie d'« art comme véhicule », la quête de l'unité perdue a toujours été au centre des préoccupations. Au stade de postthéâtre comme au programme de l'*Objective Drama*, la question de l'unité pose la question de l'homme agissant sans division corps/âme et de la « rencontre » entre deux ou plusieurs individus.

Arrêtons-nous pour l'instant sur la première question. Il s'agit, avant tout, d'un retour à l'état authentique de l'homme, un être total qui est impossible à saisir sans qu'il retrouve le lien avec le passé lointain associé à la mémoire de son corps, lien qui conditionne sa force créatrice. En ce sens, l'exercice de *Mystery Play* à titre de création individuelle, élaboré vers la fin de la production théâtrale du Théâtre Laboratoire, en fut la méthode proposée la plus appropriée¹. Cette instruction grotowskienne chère à la fondatrice de l' « U » revint, à juste titre, lorsqu'il s'agit de la question de la correspondance entre celle-ci et le projet de retour aux sources.

Ce jour-là, Grotowski nous demande de créer un *Mystery Play* avec le corps et la

Fang-Fang, 2001.

¹ Jerzy Grotowski, cité par Richard Thomas dans son ouvrage intitulé *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Paris, 1995, pp. 84-85

voix à partir de la première chanson que nous avons entendus pendant l'enfance, comme la première voix retenue par notre mémoire. Il dit cela « parce que nous étions au plus près de l'essence de notre enfance où les chansons pour enfants murmurées par les grands-parents s'imprègnent au fond de notre cœur. Si nous pouvons retrouver ce qui vient de cette transmission orale des ancêtres, notre corps et notre esprit pourraient retourner à l'état originaire du Moi. Ceci est également la première démarche impérative pour un vrai *performer*¹.

À quoi se rapporte cet « état originaire du Moi » que soulignait Grotowski et qui a été retenu par la directrice de l'« U » ? À ce propos, l'explication donnée par un ancien assistant de J. Grotowski, M. Chen Wei-Cheng, sur l'objectif du programme de l'*Objectif Objective Drama* y répond avec justesse.

[...] il [Grotowski] met l'accent sur la fluidité du corps et non pas sur une répétition mécanique...lorsque tu es en face de toi-même en faisant une action sans penser à un quelconque objectif, juste pour la faire, tous tes savoirs acquis seront disparus, puis après cette intériorisation et purification, la racine naturelle et les techniques profondes feront une organicité...La libération du corps, devenu sans poids, se coule naturellement en produisant nombre de métamorphoses²....

En s'assimilant à la méthode grotowskienne, non seulement le corps est placé au premier rang du projet de « retour » et comme lieu identitaire problématisant le déracinement culturel, dont la solution proposée est de « siniser le corps » (*zhongguohua shenti*, 中國化身體) de l'acteur. Mais les caractéristiques de la « vision du corps chinois » que dessinaient la directrice de l'« U », et l'idée du « corps transparent » en particulier, elles aussi, se réfèrent, d'après nous, à la recherche

¹ Liu Jingmin, « Fouler ce sol : la tournée de l'U-Theatre au sud avec le spectacle *l'Histoire de la lune à la montagne* » (*caizai zhekuai tudi shang : youjuchang shanyueji nanbu xunhui yanchu*, 踩在這塊土地上 優劇場山月記南部巡迴演出), *Taiwanshibao*, le 23 mai 1992. De même, lors de notre interview avec M. Chen Wei-Cheng (陳偉誠) en 2002, ce qu'il retire des souvenirs de son travail avec Grotowski aborde en premier lieu l'importance de retracer le passé par l'intermédiaire du corps en mouvement organique afin de faire dégager la force créatrice de l'homme, voir notre mémoire de master, *op. cit.*, 2006, p.73.

² Chen Wei-Cheng, *op. cit.* 2002.

grotowskienne d'un état unifié corps/ âme, dans lequel le corps paraît fluide avec une technique « profonde » et organique.

2.1.2 Du « Théâtre des sources » aux sources du théâtre chinois

Soulignons que la quête de la « rencontre » entre individus, caractérisant le second axe de la conduite de l'*Objective Drama*, provient d'une conviction de Grotowski que c'est dans les rituels primitifs que se retrouve le rapport authentique interpersonnel. Sachant qu'il est impossible de le réactiver dans le monde contemporain où la croyance du « ciel commun » n'a plus lieu d'être, la recherche grotowskienne s'infléchit vers l'élaboration d'une nouvelle structure rituelle en référence à celles des anciens, dont les exercices comme *The Motions* et *The Watching* en sont les produits les plus considérables. C'est la raison pour laquelle les travaux grotowskiens au sein du programme de Théâtre des Sources et celui de l'*Objective Drama* sont à la base des pratiques rituelles ou religieuses de différentes traditions culturelles.

Du côté de l'U-Theatre, en gardant dans le projet de « retour aux sources », les exercices grotowskiens de type rituel (y compris *The Motions*, *The Watching* et même un rituel de la tradition haïtienne le *Yanvalou*¹) en tant que matière de l'entraînement de l'acteur, l'instruction grotowskienne sur l'importance du « rituel » y joue non seulement comme moyen d'appréhender « la culture taïwanaise », mais aussi comme le référent conceptuel de la forme théâtrale. Sans prétendre y puiser des lois objectives comme c'était le cas dans les travaux du Théâtre des Sources et ceux de

¹ La danse haïtienne – *Yanvalou*, considéré comme « la danse de pénitence », est fréquemment pratiquée dans le programme de l'*Objective Drama*, Chen Wei-Cheng, 2001 ; voire Lisa Wolford, « Introduction : Objective Drama, 1983-1986 », *op. cit.* in Lisa Wolford & Richard Schechner (eds), *Grotowski's Sourcebook*, Routledge, London, 1997, pp.284-285 ; Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », *op. cit.* in *Grotowski's Sourcebook*, p.296.

l'*Objective Drama*, l'apprentissage des techniques du corps dans les croyances populaires a pour objet principal l'affichage culturel d'un nouveau théâtre moderne chinois pour lequel ces multiples formes rituelles sont découpées et même fragmentées en une sorte de bricolage des cultures populaires. Ainsi, le projet de retour qui se matérialise dans ces œuvres théâtrales conduit en quelque sorte aux « sources du théâtre » dont le maître de la directrice de l'« U » s'efforce au contraire de s'éloigner¹.

2.2 Hiérarchisation des cultures « chinoises » dans la logique de définition du soi

Dans la démarche du projet de « retour », l'apprentissage des techniques du corps patrimonial se déploya visiblement sous un ordre temporel graduel qui débute d'abord par l'apprentissage des techniques de *Taiji Quan* et celles de *Qigong*, et se prolonge par celui des arts vivants. Cet ordre destiné à réintégrer la « Culture » chinoise dans le corps de l'acteur se poursuit selon une distinction fonctionnaliste de deux types de cultures corporelles. L'une renvoie à la « racine » (*gen*, 根) culturelle et l'autre contribue à en relever la « forme » (*xingshi*, 形式) esthétique.

2.2.1 Le corps ancestral chinois comme médiateur pour réhabiter la racine culturelle chinoise

Comme nous l'avons présenté plus haut, la sélection du *Taiji Daoyin* et du *Qigong* comme approche première pour « resiniser » le corps de l'acteur de l'U-Theatre, tient au fait que la finalité de ces deux techniques – atteindre à l'état d'unité corps/âme, correspond à l'état idéal de la vision du corps telle qu'elle est dessinée par

¹ *Ibid.*, pp.286-287.

la directrice de la compagnie. Après avoir exercé ces deux techniques, Mme Liu s'appuie, en outre, sur une traduction renforcée de leur fonction qui est, en se différenciant du travail extériorisé de l'opéra de Pékin ou de l'opéra chanté, de redonner une racine au corps en exercice, le *Taiji* en particulier. Ce fut aussi la raison pour laquelle le *Taiji Daoyin* fut considéré comme « la démarche première de la sinisation du corps » (*zhongguohua shenti de diyi bu*, 中國化身體的第一步), et le *Qigong* comme « la force centrale » (*hexin liliang*, 核心力量) à cet égard.

2.2.2 Le corps folklorique local comme habit culturel « temporaire »

En ce qui concerne les techniques folkloriques, elles ne firent pas partie du « travail intériorisé » que désigna la directrice de l'« U », pas plus qu'elles ne le furent du « travail extériorisé » caractérisant les techniques de l'opéra de Pékin. Elles furent conçues comme l'« habit » ou l'enveloppe culturelle qui se rajoute après l'acquis de la racine culturelle chinoise.

[...] Par le fait que nous nous exerçons avec le *Chegu* après avoir appris le « Taiji », ce que nous pratiquons comme *Chegu* ne sera plus le même que celui que pratiquent les vieux maîtres. Parce que nous avons acquis cette racine invisible du « Taiji », tandis que le *Chegu* n'est qu'une forme, tout comme un habit prêt à porter¹.

¹ Liu Jingmin, *op. cit.* in Li Liheng (李立亨) et Zhou Siyun (周思芸) (transcription et mise en page), « Y a-t-il du 'corps' dans le théâtre taïwanais ? » (*taïwan juchang you mei-you shenti*, 台灣劇場有沒有「身體」), *Performing Arts Review*, No. 43, le mai 1996, pp.61-64.

2.3 De la méthode grotowskienne à la hiérarchisation des cultures « chinoises » : instruction ou malentendu

D'après Eugenio Barba, Grotowski parle de deux techniques de l'acteur. L'une, la technique du premier degré, se fonde sur l'éventail maximal de ses capacités corporelle et vocale. L'autre, la technique du second degré, se rapporte à un état unifié corps/âme de l'acteur, qui exige un travail sur soi, un travail d'autodépassement de la subjectivité personnelle. Cette dernière, la technique de l'autorévélation, est donc une technique supérieure. Et si l'idée de la division entre travail extériorisé et travail intériorisé qu'évoquait Mme Liu correspond plus ou moins à l'idée des deux degrés de la technique de l'acteur mentionnés par Grotowski, comme le remarquait Liu Changrang¹, nous débouchons sur la problématique de la recherche de la compatibilité entre l'Orient et l'Occident. Cette recherche de compatibilité, jaillissant pour la seconde fois dans notre thèse, pousse à une hiérarchisation des techniques du corps, tant au niveau pratique qu'au niveau conceptuel : techniques du corps ancestrales chinoises et techniques populaires locales taïwanaises.

2.3.1 Appréhension des techniques ancestrales chinoises par la méthode grotowskienne

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'entraînement permanent de l'acteur dans l'U-Theatre, même durant la période de projet de « retour », fut constitué essentiellement des exercices physiques issus du programme de l'*Objective Drama*. Encore faut-il préciser que les membres de l'« U » participant au projet de

¹ Liu Changrang, *U Theatre in "The Project of Tracing Back"*, op. cit., p. 23.

« retour » eurent d’abord un entraînement solide reposant sur ces exercices¹. À mesure que le projet de retour s’amorça, ils se rapprochèrent des techniques du corps ancestrales chinoises et plus tard de celles des pratiques populaires locales. Les premières, en tant que méthode rigoureuse impliquant une conception du corps plus ou moins sophistiquée et également un esprit de travail ascétique, édifient non seulement la première image du corps des acteurs de l’ « U », mais aussi leur perception du monde sur et par le corps. Il s’ensuit en effet que cette nouvelle perception du monde intervient, en tant que premier filtrage, dans la perception et l’appréhension d’une nouvelle culture du corps dès que les membres de l’ « U » entrent dans l’apprentissage des techniques de *Taiji Daoyin*. L’appréhension de celles-ci, par exemple, est visiblement opérée selon le registre des savoir-faire corporels établi par la méthode grotowskienne.

Pourquoi ai-je demandé aux membres d’aller apprendre le *Taiji* ? Parce que je considère que le *Taiji* est quelque chose qui n’a pas de forme mais qui accorde au corps une capacité *coulante* [c’est nous qui soulignons] en lui donnant sa racine. Mais le corps lui-même apparaît sans forme, à la différence de ce qui se trouve dans les arts martiaux ou dans une danse quelconque².

Le maître nous dit souvent qu’ [il faut] « suivre les règles en les débarrassant ». Ainsi tu commences à réfléchir à ce dont le Maître parle. [...] ainsi, tu y trouves le principe : qu’est-ce le *Taiji* ? Il est coulant et mouvant [c’est nous qui soulignons] sans s’installer sur un lieu fixe. [...] Tu trouves cela dans le *Taiji* du Maître, parce que ce qu’on a appris auparavant [du *Taiji Quan* de la famille] de Zheng Manqing

¹ Certains exercices grotowskiens ont été, depuis la période de création de l’ « U » jusqu’à la fin du projet de « retour », l’approche de recrutement de l’acteur de la compagnie. A savoir que, le processus de recrutement des membres a souvent débuté par l’entretien (certains sont entrés dans la compagnie par le réseau de connaissances, Madame Wu Wentsui en était le cas exemplaire, voir Wu Wentsui, Interview, Danshui, 2001). Les personnes admises par l’audition entraient ensuite dans la phase de l’entraînement de l’acteur. Enfin, c’étaient les quelques personnes qui avaient pu résister aux ennuis psychophysiques provoqués par les exercices, qui participeraient à la création théâtrale et qui deviendraient ainsi membres de la compagnie. Du recrutement des membres à l’entraînement permanent de l’acteur, la méthode grotowskienne est en effet l’appréhension du monde par le corps de l’acteur au sein de la compagnie, y compris la période où se poursuivait le projet de « retour ».

² Liu Jingmin, 1996, *op. cit.*, pp.61-64.

(鄭曼青) implique un encadrement selon lequel un mouvement se fait en une formule standard¹.

Toutefois, en tant que techniques du corps, le rapprochement des techniques grotowskiennes et celles de *Taiji Daoyin* ou même *Taiji Quan*, est opéré à la faveur du fait que leurs modalités de travail sont soumises au même principe : *débloquer* les différentes parties du corps à partir des mouvements qui ont chacun un objectif à réaliser, comme nous l'a expliqué l'acteur Shih Tungling². C'est la raison pour laquelle lorsqu'il s'agit de la perception et/ou de l'appréhension des techniques de *Qigong*, cela n'est plus valable pour saisir les caractéristiques de celles-ci, étant donné que l'air ou l'énergie intérieurs s'incarnent par les mouvements extérieurs du corps sans contour précis.

À propos de *Qigong*, celui de l'école Longmen est un peu différent. C'est du travail de dynamisme, appelé le travail d'autodynamisme. Il s'agit du corps en mouvement constant, différencié du travail d'immobilisme de la méditation zen. Ce travail de dynamisme fait que l'air du corps circule librement. Au niveau de la situation vécue par le corps, c'est un exercice de *Qigong* par lequel le corps passe de la dynamique à l'immobile³.

En ce qui concerne la technique d'autodynamisme (*zidong gong*, 自動功) ... tu ne sais pas pourquoi le corps possède autant de force. Dans le cas de rotation, par exemple, lorsque tu vas faire la rotation, il suffit que tu te laisses guider par cette

¹ Wang Rong-yu, interviewé par Liu Changrang en 2002, et cité dans son mémoire de Master, 2005, p.35. Par ailleurs, chez les autres anciens membres de l'U-Theatre, lorsqu'il s'agit de leurs souvenirs sur le *Taiji Daoyin*, ils mentionnent, souvent les apports de ce premier à la pratique des exercices grotowskiens. Mais ceci résulte, à notre sens, de l'orientation des questions proposées par l'enquêteur.

² Shih Tung-ling (施冬麟), titulaire d'un master de théâtre au Taipei National University of the Arts, est actuellement acteur, enseignant et vice metteur en scène du Golden Bough Theatre dont le fondateur, Wang Rong-yu, a été membre de l'U-Theatre entre 1989 et 1992 (voir la troisième section du chapitre suivant). M. Shih a eu une dizaine d'années d'apprentissage à l'opéra de Pékin au cours de sa formation académique de la pratique théâtrale. Entré au « Golden Bough » en tant qu'acteur à temps plein vers la fin 2001, il a ensuite pratiqué des exercices grotowskiens (dirigés d'abord par le fondateur Wang Rong-yu, puis par l'ancien assistant de Grotowski, Chen Wei-Cheng), ainsi que le *Taiji Quan* enseigné par un disciple du fondateur de *Taiji Daoyin*, Chen Qingyan (陳清嚴), voir Shih Tung-ling, Interview, Chen Fang-Fang, Danshui (Taipei), le 2 juin 2008.

³ Huang Junhua (黃俊華), interviewé par Liu Changrang en 2004, *op. cit.* in Liu Changrang, 2005, p. 41.

force, le corps tourne tout seul sans arrêt. Il [le travail d'autodynamisme] possède cette puissance... un peu comme le vent, lorsqu'il se lève, la feuille d'arbre et de papier le suivent en tournant¹.

2.3.2 Raffinement des techniques du corps locales par la vision du corps chinois

Lors qu'il s'agit des coutumes populaires, la perception de leurs techniques du corps est dirigée selon deux sens : la forme esthétique et le contexte social où ces coutumes s'animent. D'une part, sachant que ces techniques populaires, hormis celle des échasses², se fondent sur des langages corporels prédéterminés. Et comme ce sont précisément ces mouvements corporels qui sont voués à rendre « visibles » de « nouvelles » expressions scéniques³, la perception se focalise sur leurs formes extérieures. Pour les membres de l'U-Theatre, ayant pratiqué des techniques du corps qui prêtent attention au « détail » des mouvements corporels, comme dans le *Taiji Daoyin* et les exercices grotowskiens, parfois sophistiqués pour ces derniers, les « formes » corporelles populaires semblaient faciles à saisir ainsi qu'à exercer⁴. Elles ne furent, aux yeux de la directrice de la compagnie, « pas très distinguées » (*bushi hen dafang*, 不是很大方) ou même « grossières » et nécessitèrent d'être « raffinées » (*tilian*, 提煉).

Le corps du peuple taïwanais est différencié de la vision du corps chinois. La différence se trouve dans le fait que le corps du peuple, étant intimement lié au sol et à la vie quotidienne, exprime directement le plaisir, la colère, la tristesse et la joie. Tandis que le corps chinois est un corps d'ascète qui fait disparaître [l'image

¹ *Ibid.*

² Parmi le nombre de techniques du corps folkloriques, celles centrées sur le gestuel comprennent les échasses, la danse-chant funéraire, le *Chegu*, et les *Ba Jiajiang*. Le premier ne dégage pas de forme de mouvement corporel à saisir, mais la technique de marcher sur les échasses.

³ Liu Jingmin, 1992, *op. cit.*

⁴ Liu Jingmin, 1992; Qiu Qiuhui, interviewé par Liu Changrang, *op. cit.* in Liu Changrang, 2005 ; Huang Shuping, Interview, Chen Fang-Fang, Paris, le 24 février 2008 ; Wang Rong-yu, Interview, Chen Fang-Fang, Danshui (Taipei), le 3 juin 2008.

brute de] la chair, ainsi que [la vision de] son corps qui devient peu à peu invisible. ... la forme du corps populaire est ordinaire et n'est pas très distinguée... quelque soit le *Chegu* ou les échasses ... il nous faut raffiner ces corps qui sont représentés par un jeu grossier, et incarnent une théâtralité grossière¹.

Afin de transposer des techniques du corps populaires sur la scène moderne, ce fut le *Taiji Daoyin* qui prit en charge de les raffiner. Dans ce sens, la transposition des mouvements de la danse-chant funéraire et de *Chegu* en furent les exemples les plus représentatifs. Le mouvement de la danse funéraire incarné dans *La Mort de Zhong Kui*, par exemple, résulte du fait que la technique de *Taiji* a été la base permettant de remanier la forme du mouvement de ce premier en rythme ralenti, selon l'explication d'un membre de l'U, Huang Chaoyi². De même, le mouvement ralenti de *Chegu* incarné dans *La Mémoire de lune et montagne* poursuivra la même logique de perception du corps³.

D'autre part, s'agissant du contexte social où se développent les coutumes locales, le recueil des données a été pris en considération, dès le départ, dans le planning du projet. Néanmoins, si les coutumes locales ne servent dans la création théâtrale qu'en tant que langage scénique en se décontextualisant, pourquoi l'U-Theatre insiste-t-il sur le fait que l'apprentissage de ces techniques devrait être mené

¹ Liu Jingmin, 1992, *op. cit.*

² Selon l'interview de Liu Changrang, la danse-funéraire a été inventée par le membre de l'« U », Huang Chaoyi (黃朝義), en combinant la mélodie du chant funéraire et la danse funéraire en rythme accéléré (Il avait saisi le mouvement de la danse funéraire représentée au moment des funérailles de ses grands parents). Selon M. Huang, la personne qui introduisait les membre de l'« U » à la technique de la danse-chant funéraire et a appris le *Chegu* avec le maître Wu Tianluo, le mouvement du bas du corps de celle-ci est similaire à celui du *Chegu*. L'enquêteur, Liu Changrang a eu la même réflexion donnée par le maître Wu Xianshan, fils de Wu Tianluo. *op. cit.* in Liu Changrang, 2005, pp. 37-38.

³ Huang Chaoyi, *op. cit.* in Liu Changrang, 2005, interviewé et cité par l'auteur, pp. 37-38: « A l'origine, le rythme du *Qianwang* n'est pas si lent, pour qu'il soit si ralenti, il faut soigner davantage le détail du mouvement. Lorsque les pieds se lèvent, non seulement chaque mouvement doit être minutieusement entrepris, mais il est aussi nécessaire d'assurer un point d'appui solide du corps. Cela est forcément dû à l'exercice de *Taiji Quan* du balancement entre le pas posé et le pas suspendu sans lequel les jambes ne tiendraient pas le mouvement en s'entremêlant. A mon sens, la forme [de cette scène] est basée sur le *Qianwang*, mais la façon d'utiliser les muscles provient en fait du *Taiji Quan*. »

par l'enquête de terrain en s'imprégnant de l'esprit du peuple et en approfondissant la compréhension des coutumes locales ? Qu'est-ce que cela apporte au projet de « retour » ainsi qu'à son évolution ? C'est de la conjoncture sociopolitique et culturelle au tournant des années 1980 et 1990 dont il s'agit, et donc du courant du retour au terroir au sein du théâtre moderne taïwanais et même dans l'ensemble de la société taïwanaise, dont une certaine orientation du projet de retour fait partie. Comme ceci est irréductible à la cause par laquelle la formule de la « vision du corps chinois » se substitue à celle de la « vision du corps oriental », nous traiterons ce point à la fin de ce chapitre pour conclure sur l'embarras de la quête de l'identité chinoise au sein du projet de retour aux sources.

2.3.3 Malentendu dans la logique de redéfinition du soi : de la vision du corps à la forme théâtrale

Si les deux dimensions qu'englobe la conduite du projet de retour — la « vision du corps chinois » et la nouvelle forme et esthétique du théâtre chinois — partent toutes deux de la méthode grotowskienne comme modèle référentiel ayant pour objet la redéfinition du soi, nous dirions que celle-ci s'envisage en une logique de la sinisation de la méthode grotowskienne : sinisation de l'organicité du comportement humain pour la « vision du corps chinois » et siniser le Théâtre des Sources pour une nouvelle forme et esthétique du théâtre moderne chinois. Or, dans la perspective anthropologique, est-il compatible de substituer tout simplement des éléments des travaux grotowskiens à ceux de *la Culture chinoise* pour configurer une nouvelle identité culturelle du théâtre moderne chinois ? La réponse ne peut être que négative et pour les deux dimensions de la nostalgie des sources – la théorique et la pragmatique.

D'une part, l'organicité du comportement humain dont parlait Grotowski s'est inscrite dans une logique de pensée universaliste primitiviste selon laquelle celle-ci réside authentiquement dans la nature humaine et « précède les différences culturelles ». Tandis que la « transparence » que dessinait Mme Liu est une reproduction du sens universaliste de « fluidité » de l'instruction grotowskienne, et vise, au contraire, à une figure culturelle chinoise du corps. Dans le sens théorique, il est éventuellement possible de parvenir à une fluidité du corps chinois à condition, s'il existe, d'objectiver les techniques du corps chinois. Mais sa fluidité ne peut être perçue qu'à l'intérieur de la culture concernée où la question de l'Autre ne se pose pas à la même échelle (voire les 2^e et 3^e parties de notre thèse). Autrement dit, la tentative de construire une image culturelle du corps à partir d'une pensée universaliste du corps originaire ne révèle pas seulement un malentendu épistémologique, mais produit ensuite une perspective du corps chinois qui n'est qu'une fiction du faux-semblant¹.

D'autre part, les ressources des techniques du corps de différentes traditions culturelles dans des travaux grotowskiens « postthéâtraux » veulent établir un rapport authentique entre les individus, qui se fonde sur l'effet rituel produit par un certain nombre de personnes en action organique. Mais ceci n'est envisageable, osons-nous dire, qu'en dehors de l'art de la représentation, en se centrant sur un groupe de gens en nombre bien restreint au sein duquel existe une forte conviction commune et une confiance entre les membres, comme c'était le cas dans les travaux postthéâtraux de Grotowski, malgré le peu de preuves scientifiques qui en sont tirées. Toutefois, l'U-Theatre, sous la direction de Mme Liu, s'identifie à la notion de rituel chère à son Maître, bricole des fragments de formes rituelles locales et populaires, et quelquefois des éléments du théâtre nô japonais ou le *Nuo* (傩) de la Chine continentale, tout en les esthétisant et en les insérant dans les spectacles dans une perspective humaniste

¹ Chen Fang-Fang, *op. cit.*, 2006, p.76.

pour les deux premières créations et identitaire/ethnique qui ressortent vers la fin du projet de retour (voir la section qui suit).

De plus, les techniques du corps populaires, à vrai dire, ne s'inscrivent même pas dans le registre du « travail extériorisé » dont parlait Mme Liu, mais bien en dessous, pourrions-nous dire. Car, si nous entendons par le « travail extériorisé » les techniques du corps, comme celles de l'opéra de Pékin, très sophistiquées, parfois virtuoses et « qui sont dirigées dans un sens proche du Ballet occidental en partant vers l'au-delà du possible pour les gens qui n'ont pas eu un entraînement constant du corps », comme le soulignait Liu, il est peu probable que cette dernière prétende que les expressions physiques tirées de l'opéra de Pékin soient « un habit prêt à porter » (*waiyi*, 外衣) comme celles des coutumes locales, même pour les membres de l'« U ».

Ainsi, la logique de la définition du soi, partant d'un malentendu de la méthode grotowskienne, n'entraîne pas seulement une hiérarchisation des corps dans une perspective globalisante des cultures chinoises, mais configure une identité culturelle chinoise enchevêtrée avec le mythe grotowskien du retour à l'origine.

Cependant, pourquoi laisser la place de l'emblème culturel à des techniques grossières comme des coutumes locales au lieu de celles plus distinguées de l'opéra de Pékin par exemple ? En dehors de l'influence des travaux grotowskiens, il s'agit moins du degré de facilité des techniques¹ que de « considération culturelle ».

3. L'habit de la culture taïwanaise tissé d'une perspective globalisante de

¹ Supposons que l'exclusion des techniques du corps de l'opéra de Pékin et de celles de l'opéra taïwanais résulte non seulement d'un fort attachement à l'instruction grotowskienne, mais, à notre point de vue, également des formes du corps codifiées extrêmement rigides, qui sont une « entrave » difficile à s'en débarrasser pour créer une nouvelle forme théâtrale. Le degré de facilité des techniques du corps, pour parvenir au niveau supérieur de celles-ci, est un facteur potentiel du choix des sources patrimoniales.

L'identité chinoise

En dehors de l'expérience antérieure de la directrice de l' « U », en tant que disciple de J. Grotowski et diffuseur de sa méthode à Taïwan, l'atmosphère sociopolitique et culturelle à la fin des années 1980, et le courant de revendication de la conscience identitaire taïwanaise en particulier, ne sont pas moins une emprise majeure sur la conduite du projet de retour aux sources ainsi que sur ses conséquences.

Cette protestation de la conscience-identité insulaire, émergeant d'abord dans le domaine de la littérature au cours des années 1970, qui prend le « terroir » ou le « peuple » comme sujet de l'identité narrative, a été et est toujours contestée, aux yeux des nationalistes chinois, comme une idéologie séparatiste et régionaliste étriquée ou indépendantiste, ainsi que le montre la polémique de la littérature du terroir (*xiangtu wenxue lunzhan*, 鄉土文學論戰, 1977) et plus tard celle de la conscience taïwanaise (*taiwan yishi lunzhan*, 台灣意識論戰, 1983-1984).

Dans le cadre du théâtre moderne taïwanais, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, la scène théâtrale d'avant les années 1980 est dominée par la première génération des continentaux, chez qui le sujet narratif de l'œuvre théâtrale était constamment situé en dehors de la réalité sociale insulaire en s'attachant à l'*Ailleurs* et à l'*Autre*, soit sur la Chine imaginaire du passé proche ou antique, soit sur un Occident imaginaire et universel reflété dans les chefs-d'œuvre du temps moderne. Dans la première moitié de la décennie suivante, bien que le théâtre moderne prenne le parti de la régionalisation en diluant l'importance du mandarin en tant que langage dominant de la scène théâtrale, le peu d'exemples d'appropriation du théâtre traditionnel local qu'on peut relever, comme le *Concert des chants du Nouvel An* (*xinchungeyao yinyuehui*, 1980) du Théâtre Lan Ling et la *Représentation des huit immortels* (*baxian zuochang*, 1982) du Théâtre Rond-Carré, sont tout de même des

expériences menées en revendiquant l'identité chinoise¹.

De la part de la directrice de l'U-Theatre, la prise en considération du local fut implicitement évoquée, au cours de la représentation de sa première création intitulée *Carnets du Sous-sol Faust* (dont la critique a pointé l'attachement au monde de l'*Ailleurs*), comme contexte culturel du sujet narratif incarné dans l'œuvre, au titre de sa réception par le public local. L'événement crucial à ce propos se déroula au cours de la représentation de *Rejuger Wei Jingsheng* avant le démarrage du projet de retour aux sources.

3.1 « Assimilation » du local taïwanais au global chinois sur le plan de l'identité culturelle moderne

En mars 1989, l'U-Theatre est invité à s'occuper de la mise en scène d'une œuvre dramaturgique de Wang Keping (王克平), intitulée *Rejuger Wei Jingsheng* (*chongshen wei jingsheng*, 重審魏京生). Au cours de ses trois représentations, ce dernier fut impliqué dans le débat entre indépendantiste et unificationniste, et de fait, la question du « local » (*bentu*) était prise en considération dans le sens d'un rapprochement entre le local taïwanais et le global chinois.

3.1.1 Rapport ambivalent entre l'art et le politique

Wei Jingsheng, en tant que dissident chinois en faveur des droits de l'homme en République de Chine populaire, a réclamé, en 1979, la « démocratie » comme « cinquième modernisation » (*diwuge xiandaihua*, 第五個現代化), en indiquant que le régime actuel, qui a initialement promu le peuple comme maître de

¹ Chung Mingder, 1999, *op. cit.*, p.78.

l'État, n'était au fond qu'une forme de dictature dont Deng Xiaoping était le chef¹. De ce fait, Wei Jingsheng fut très vite emprisonné, et cela durant 15 ans.

À la dixième année de l'emprisonnement de ce dernier, le peintre chinois Wang Keping écrivit un texte dramatique intitulé *Rejurer Wei Jingsheng* pour commémorer le sacrifice du démocrate chinois ainsi que la revendication de sa libération. À cet effet, le spectacle *Rejurer Wei Jingsheng*, commandé et subventionné par l'entreprise hongkongaise Hanart TZ Gallery (*hanya xuan*, 漢雅軒), monté dans le grand magasin Yongqi Department Store (*yongqi baihuo*, 永琦百貨) et mis en scène par l'U-Theatre, eut lieu au centre ville de Taipei le 30 et 31 mars 1989².

S'agissant de la représentation du spectacle, l'U-Theatre mit en scène l'image corrompue des hauts cadres du parti communiste chinois en faisant allusion à celle du gouvernement KMT à Taiwan³. Mais aussi, en mettant en avant le sujet des droits de l'homme, la compagnie « U » inséra dans le spectacle, une partie non théâtrale. Celle-ci, appelée la partie de « narration » (*xushi*, 敘事), à l'initiative de quelques étudiants de l'Université Nationale de Taiwan (*guoli taiwan daxue*, 國立台灣大學), fut entreprise comme une sorte de débat sur la problématique de la conscience taïwanaise en évoquant des sujets concernant la répression politique, telles « rejurer Shih Mingde » (*chongshen Shi Mingde*, 重審施明德), « rejurer l'Incident du 28 février »⁴ (*chongshen er-er ba*, 重審二二八) et « L'événement du 20 mai »

¹ En tant que dissident chinois et militant pour les droits de l'homme en République Populaire de Chine, Wei Jing-sheng fut emprisonné par les autorités communistes en 1979 pour quinze ans. Cela résulta de sa diffusion d'une idée de la démocratie en tant que « Cinquième modernisation » ainsi que celle de son écrit intitulé « vouloir la démocratie ou vouloir une nouvelle dictature » (*yaominzhu haishi yaoxinducui*, 要民主還是要新獨裁) publié par le magazine *La Découverte* (*faxian*, 發現).

² U-Theatre, Extrait du spectacle *Rejurer Wei Jingsheng*, La salle Wanxiang (*wanxiangting*, 萬象廳) du Yongqi Department Store de Taipei, le 30 et 31 mars 1989

³ Le drame *Rejurer Wei Jingsheng* est traduit en français sous le titre *Les Bastilles de Pékin*, voir Wang Keping, *op. cit.* in U-Theatre, *Rejurer Wei Jingsheng*, Extrait du spectacle, 1989.

⁴ L'incident du 28 février 1947 est conçu souvent comme l'événement décisif qui provoqua le fossé conflictuel entre les et les Continentaux, problématique embarrassante de « l'identité ethnique » qui s'étale au niveau national.

(*wu-er-ling*, 五二〇)¹. Les deux premiers relevèrent une forte remise en question de « l'évènement de Formosa » (*meilidao shijian*, 美麗島事件, 1979), au cours duquel furent mis en prison des adversaires politiques du *Guomindang*. La discussion sur le droit des prisonniers du « hors parti » (*dangwai*, 黨外) connus pour leur tendance indépendantiste, provoqua, au cours de la séance sur place, un combat entre le droit d'expression artistique et le décalage entre le contenu du spectacle et le titre affiché. La conséquence de cela fut que les étudiants qui réclamèrent l'impunité pour la rébellion du « hors parti » et celle de l' « Incident du 28 février » furent accusés d'indépendantisme. L'U-Theatre fut même sommé d'arrêter le discours indépendantiste lors de la représentation suivante. Le 31 mars, le « Rejurer » se déroula sans reprendre la partie concernant la persécution politique exercée par le gouvernement KMT, mais ce fut « Rejurer l'U-Theatre » (*chongshen youjuchang*, 重審優劇場) qui le remplaça, où les acteurs exprimèrent le tabou de la parole avec la bouche couverte d'un tissu. L'obstacle le plus important, selon la directrice de l' « U », vint du dramaturge Wang, qui insista pour faire achever la représentation sans « difficultés sur difficultés » (*jiewai shengzhi*, 節外生枝²).

Bien que l'U-Theatre abordât dans le spectacle de « Rejurer » un sujet politique indissociable du mouvement de la démocratisation politique alors bien dynamique à Taiwan, ce ne fut, aux yeux de Mme Liu, qu'une préoccupation qui « n'impliquait aucune intention politique »³. La leçon que retint l'U-Theatre du

¹ « L'évènement du 20 mai » eut lieu en 1988, lorsqu'un millier d'agriculteurs manifestèrent leur volonté d'assurer le développement de l'agriculture locale contre le nombre et la variété de l'importation des produits venus des Etats-Unis, voir Wang Ronglin (王榮霖), « 520 peasant movement » (*wu-er-ling nongmin yundong*, 五二〇農民運動), *op. cit.* in *Encyclopedia of Taiwan*, <http://Taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=100549>.

² Chen Qianzhen (陳謙貞), « Wei Jingsheng et Shih Mingde ont joué sur le même plateau » (*wei jingsheng yu shi mingde tongtai yanchu*, 魏京生與施明德同台演出), *Xinwenhua*, No.4, le mai 1989, p.42.

³ Liu Jingmin *op. cit.* in *Xinwenhuayuekan*, « U-Theatre, de quoi se soucie-t-il ? — interview avec la responsable de l'U-Theatre » (*youjuchang weihe er you ? fang youjuchang fuzeren Liu Jingmin*, 優劇場為何而憂？訪優劇場負責人劉靜敏), *Xinwenhua*, No.4, le mai 1989, pp.38-39.

trouble provoqué par le spectacle consista moins à s'engager dans la problématique de l'identité nationale qu'à poursuivre la réflexion sur le rapport entre le théâtre et la société, à laquelle s'est jointe la critique des *Carnets de sous-sol Faust* (1988) de la compagnie en question¹.

3.1.2 Repères sociaux et sociopolitiques dans le couple global/local comme moyen de relier le théâtre à la société insulaire

Afin d'ancrer le théâtre moderne dans la société insulaire, ce furent des repères sociaux qui vinrent le prendre en charge. L'appel aux repères sociaux passa avant tout par une perspective globale du monde traditionnel chinois. Dans la première création *La Mort de Zhong kui*, par exemple, le critère du choix du personnage de Zhong Kui repose sur le fait qu'il se trouvait à la fois dans les rituels populaires locaux et dans les légendes et les rituels populaires chinois. Ensuite, dans *L'Histoire de la lune à la montagne*, le global et le local se trouvèrent en couplage parallèle, le monde classique chinois d'un côté (« Tigre, Lettré du troisième grade »), et le monde populaire local (« Le Tour de la montagne ») de l'autre. Enfin dans la dernière création du projet intitulé *L'Histoire du miroir d'eau*, le couple global/local est exprimé par l'allégorie de la guerre identitaire d'un passé lointain chinois dans laquelle le local ainsi que le repère social ne sont que les porteurs d'une violence identitaire.

¹ Voir la réflexion de Liu Ruoyu, Liu Jingmin, *op. cit.* in Lin Baoyuan, 1992: « Beaucoup de gens de théâtre pensaient que notre choix de mettre en scène cette intrigue était ambiguë, et que cette intrigue avait peu de chance de recevoir un écho du public chinois en raison de [la différence de] son ethnicité. [...] Ainsi, je dois avouer que j'ai négligé, au moment de lui donner [*Faust*] une forme théâtrale, qu'il y avait une grande différence au niveau du contexte culturel. C'était la raison pour laquelle on était contraint d'approfondir la thématique centrale ».

3.1.3 Assimilation des techniques du corps : le corps populaire local dans le corps ancestral chinois

Un autre effet de l'expérience de *Rejurer Wei Jingsheng* concerne la mise en place du projet de « retour » comme « mouvement culturel », reposant essentiellement sur des formes corporelles comme langage scénique. Ce qui fut primordial dans la démarche de l'U-Theatre, puisque l'objectif final du projet fut de reconfigurer une nouvelle identité culturelle du théâtre moderne chinois en se détachant de l'image occidentalisée dans laquelle « le corps chinois » ne se trouve nulle part¹.

Après avoir terminé ce spectacle, ce qui m'offensa le plus, ce fut que je sentis qu'il était impossible de se couper du lien avec la société. [...] je proclamais alors que je voulais trouver le corps chinois. En fait, cette proclamation exprimait une révolte contre l'éducation théâtrale à Taiwan. Car, après une longue période d'études théâtrales, il nous était demandé de jouer une œuvre de Shakespeare pour la fin d'études. Si notre théâtre est maintenu par des gens qui n'ont eu que ce type d'éducation, où se trouve le corps chinois ?

De ce point de vue, si les coutumes locales furent incluses dans le projet de retour à titre de « considération culturelle », comme le soulignait Mme Liu, l'acte de « retour » en tant qu'acte de reconfiguration identitaire implique une « assimilation » culturelle entre le corps chinois et le corps taïwanais, qui est opéré, comme nous l'avons vu, à travers le raffinement du second par le premier, et donc, assimile le corps taïwanais au corps chinois.

3.2 La vision du corps chinois enveloppée par l'habit bricolé des couleurs populaires

¹ Liu Jingmin, *op. cit.* in Lin Baoyuan, 1992.

En dehors des techniques du corps populaires, le costume et l'emploi du masque sont l'élément majeur de la forme identitaire présente dans le projet de « retour ».

Commençons par le costume, la forme des marionnettes (*Budai xi*) fut prise comme modèle référentiel pour le déguisement des personnages. Car, d'après la directrice de l'« U », cette référence avait pour fonction de transformer le langage physique extra-quotidien de l'acteur en le confrontant au poids et à l'ampleur inhabituels de ce type de costume, problème qui se trouve toutefois autant dans l'opéra de Pékin que dans le *Gezai xi*¹, alors quel est l'intérêt de prendre le *Budai xi* comme référence de costume ?

Ensuite, s'agissant du masque, sa forme puise d'abord dans la figure des marionnettes à ficelle et ensuite dans celles du rituel *Nuo* en Chine continentale, du petit jeu des « Douze femmes » (*shi-er pojie*), ou le visage peint de *Ba Jiajiang*², etc. Et parmi ces masques, seul celui des « Douze femmes » ne trouve pas sa source dans les théâtres rituels. La raison de ce choix se rapporte, nous semble-t-il, au fait que l'effet rituel qu'ils engendrent rejoint l'orientation esthétique et culturelle de l'ensemble du projet. En ce sens, revenons à la question du costume pour saisir l'image envisagée dans sa combinaison avec le théâtre rituel en jeu masqué. Il faut souligner que la qualité extra-quotidienne de l'expression physique de l'acteur que la directrice envisageait d'atteindre, par l'emploi du costume, concerne précisément le fait de réduire le mouvement corporel de l'acteur pour qu'il achève par son jeu la

¹ A savoir que la référence fondamentale de *Gezai xi* est tout de même l'opéra de Pékin dans la mesure où les personnages sont catégorisés par six types, par lesquels sont codifiés le style de jeu et celui des costumes de chacun des types. C'est-à-dire que le costume des personnages de *Budai xi*, en comparaison avec celui de l'opéra de Pékin, se distingue davantage par la vive couleur et l'abondante broderie que par son volume.

² Voir A-Tai (阿台), « Le secret caché et le sens imagé : le grand mystère des masques de l'U » (*xuanji ancang, yizai xiangwai, youren mianju zhi tang-ao*, 玄機暗藏，意在象外：優人面具之堂奧), *Performing Arts Review*, No. 9, le juillet 1993, pp.81-85.

vivacité de ses expressions. Et cette vivacité du jeu de l'acteur reposerait, selon Liu Ruoyu, sur « la force intérieure ainsi que l'ensemble de son corps¹ », et donc sur l'union corps/âme de l'acteur. Dans cette perspective de réaliser l'« état supérieur de *performer* », d'après le critère de Liu Ruoyu, dans un théâtre rituel en jeu masqué, nous entrevoyons une recherche de l'exemple local compatible avec le Théâtre des sources grotowskien, exemple inventé par le détour du Nô japonais, conçu, par la directrice de l'« U », comme l'idéal-type théâtral de son maître en version orientale². Afin de produire la version chinoise localisée sur l'île de Taïwan, nous avons, en effet, dans les spectacles du projet de « retour » la figure des personnages principaux, reposant, d'une part, sur la partie costumée de *Budai xi*, comme référence principale d'un habit « ressortant du peuple insulaire », grâce à « la tonalité de la couleur ainsi que la raffinité de la broderie » ; et d'autre part, sur un portrait constitué des masques des rituels de l'origine diverse, comme nous l'avons mentionné plus haut.

Or, dès l'apparition de ces personnages masqués, les acteurs se confrontent au manque de technique afin d'émettre distinctement les paroles, comme dans le cas de la représentation de *La Mort de Zhong Kui*. Ce problème perdure même après avoir passé quatre jours d'apprentissage intensif de la technique en question avec un acteur du *Kyogen* (狂言) japonais, Kosuke Nomura³ (野村耕介). Ainsi, le masque est porté

¹ Liu Jingmin, *op. cit.* in Chen Bangzhen (陳邦珍), « C'est le jeu et à la fois l'entraînement, parlons en à partir de la production du costume » (*shi yanxi, yeshi xunlian, cong xizhuang sheji zhizuo shuoqi*, 是演戲, 也是訓練, 從戲裝設計製作說起), *Performing Arts Review*, No. 9, le juillet 1993, p.86.

² L'U-Theatre, « Le projet de l'entraînement des talentueux et de représentation théâtrale dans le cadre de la troisième phase du Projet de retour aux sources » (*sujihua disan jieduan rencai peixun ji yanchu jihua*, 溯計劃第三階段人才培訓暨演出計劃), 1991.

³ Le stage mené par Kosuke Nomura, intitulé l'« Atelier d'entraînement sur le vocal sous le masque et la conception du jeu scénique » (*mianju fasheng ji wutai xiju guannian xunlianying*, 面具發聲暨舞台戲劇觀念訓練營), eut lieu en août 1991 dans le local de l'U-Theatre dans la montagne, voir A Tai, 1993, *op. cit.* ; en ce qui concerne le détail de l'atelier, voir Catherine Diamond, « Dévoiler le masque de l'homme excellent de l'U-Theatre », *op. cit.* in *Les fous de faire du théâtre, et les imbéciles de le regarder : dix ans d'observation sur les spectateurs et la représentation du théâtre taïwanais* (1988-1998) (*zuoxi feng, kanxi sha : shinian suojian Taïwan juchang de guanzhong yu biaoan*, 做戲瘋 看戲傻 十年所見台灣劇場的觀眾與表演), Shulinchubanshe, Taipei, 2000, pp. 115-119.

de manière décorative dans la représentation de l'*Histoire de la lune à la montagne*¹. C'est seulement dans la dernière création où le masque est porté comme portrait des trois personnages principaux, et il reste encore un certain nombre de personnages secondaires qui portent leur masque comme accessoire symbolique (sur le front du général fantomatique et de ses soldats). Cela dit, la ritualité en jeu masqué est réduite dans l'œuvre de projet de « retour ».

Quant à l'utilisation du costume, sans avoir une formation solide sur le jeu physique dans un costume plus grand et pesant, l'acteur est censé amplifier ou même inventer son langage physique à la fois visible et lisible, c'est pourquoi le mouvement des personnages de *Budai xi* fut pris de nouveau comme repère (stéréotypé mais efficace). Or, le costume, en tant qu'élément aléatoire dans l'ensemble de la production de spectacle, est souvent le dernier élément prêt à servir. C'est-à-dire que le personnage est créé ou interprété sans son habit précis. De ce fait, l'habit devient le dernier signe identitaire à adopter en complétant la figure du personnage, qui peut être l'élément favorisant le jeu du personnage, ou inversement une entrave à son incarnation². De même, lorsque la majorité des membres sont séparés de la troupe, les membres avec qui la directrice de l'« U » avait partagé la méthode grotowskienne comme outil de travail et qui coopéraient au projet de réaffirmer dans le corps la culture chinoise, Mme Liu tournait son regard vers le tambour folklorique chinois comme matière de création. Par rapport à la pratique du tambour, enseignée par un membre de la diaspora chinoise de la Malaisie et exigeant un travail de méditation zen,

¹ Dans « Le Tour de la montagne », par exemple, le masque des deux personnages (entre les quatre personnages, seulement deux sont présentés par le masque), est utilisé sous forme de marionnette dont la parole est doublée par son partenaire de jeu ; ensuite, dans la partie de l'« Homme-tigre », le masque des personnages est présenté soit comme accessoire symbolique (accroché sur un bâton et tenu dans la main des deux personnages principaux – l'homme-tigre et son ami Yuan Can), soit comme double face du personnage (porté derrière la tête des deux serveurs).

² Liu Shujuan (劉淑娟), Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (Danshui), 2008 ; Gao Mingqian (高銘謙), Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (Danshui), 2010 ; Wu Yizhen (吳怡臻), Interview, Chen Fang-Fang, Taipei, 2010.

l'appropriation des arts vivants locaux semblait lourde dans la mesure où elle était chargée d'une mission de conciliation entre le local insulaire et le global chinois. Par conséquent, le costume de la forme de *Budai xi* en taille bien élargie, n'était plus identifié par Liu Ruoyu, l'actrice qui jouait le personnage Cai Wenji. Le costume ne se réduisait pas seulement à la dimension réelle de sa matière, mais il symbolisait le poids pesant et chargé des cultures locales difficiles à porter dans l'ensemble du projet de « retour ».

Bilan du chapitre II

Au bout du compte, la reconfiguration identitaire, liée à la « vision du corps chinois », est moins contrainte par l'indigénisation du corps de l'acteur à travers son assimilation à des formes corporelles populaires que par une définition du soi reposant sur un faux-semblant de l'Autre. Se basant sur une redéfinition du soi contradictoire, l'acteur en jeu balancerait entre la recherche d'un état unifiant le corps et l'âme, codé d'un langage universel à la grotowskienne, et le souci du manque de repères culturels susceptibles de se faire reconnaître par et identifier à son origine ethnique non occidentale.

Or, l'élaboration d'un nouveau langage, communicable, communicatif et doté du sens ethnoculturel, exige une collaboration de toute une communauté concernée, y compris les acteurs et son public. Ce travail incommensurable verrait le jour après l'opération incessante de quelques générations intéressées. Sans que cette condition du temps insurmontable soit méconnue¹, l'aspect vestimentaire devient un point d'appui de l'emblème culturel en faisant l'économie d'une identité insaisie, ou

¹ Liu Jingmin, *op. cit.*, 1992 : dans ce long interview, Liu Ruoyu a pointé le fait que la transformation du corps chez ses membres avait été peu perceptible au début de leur entraînement avec du « travail intériorisé », tels le *Taiji Quan* et le *Qigong*. Et c'était dans la troisième production du projet de retour aux sources que le corps des acteurs se trouvait le mieux dressé.

plutôt insaisissable. Au profit du rapprochement avec les pratiques scéniques et performatives locales, qui fournissent, par conséquent, une source de l’empreinte à cet égard. Or, s’attachant à un exemple oriental du théâtre des sources grotowskien, l’acteur est prié de porter un grand costume en style de *Budai xi* ainsi qu’un masque entier avec une bouche fermée, tout en figurant son identité assignée. Sans que l’acteur détienne une formule langagière permettant de manipuler sa grande enveloppe identitaire, l’acteur se précipite pour bricoler les diverses formes d’expressions populaires. Ainsi, la vision du corps chinois, qui est par définition « transparente » ou invisible, se métamorphose en figure bricolée des couleurs folklorisantes tout en finesse.

S’agissant de l’acte du retour au terroir ainsi que de l’appropriation des arts populaires : dans la production de spectacle, en dépit de son lien d’origine avec le Théâtre des Sources, il est dès le départ inclus dans le projet de retour aux sources. Il n’est pas seulement conçu comme « moyen de connaître la culture taïwanaise », mais il entretient dans le même temps une mission de conciliation entre la culture taïwanaise et la culture chinoise. Or, nous savons que l’U-Theatre est une troupe dont la production de spectacle se fonde sur un travail collectif, y compris le temps de l’entraînement, le temps de répétition ainsi que celui de représentation. Bien que Liu Ruoyu soit la directrice de la compagnie, il est incertain que son énonciation d’une identité impliquant une idéologie sinocentrique soit comprise par ses membres. Dans la conjoncture sociopolitique et culturelle du tournant des années 1980 et 1990, en particulier, vint une tendance de mobilisation identitaire visant à prêter la main à la montée au pouvoir d’un nouveau parti politique, le Parti Démocratique Progressiste (*minzhu jinbudang*, PDP, 1986-). À cet égard, le propos de la vision du corps taïwanais, apparu dans la seconde production du projet de « retour », n’est pas seulement à l’opposé de l’identité précédemment énoncée – la « vision du corps

chinois », mais, nous semble-t-il, au contraire, apparenté à la promotion du PDP. Alors dans quelle mesure le propos de la vision du corps taïwanais se rapproche-t-il de cette tendance identitaire ? Comment pouvait-on opérer dans un travail collectif sans que l'opposition de l'identité énoncée ne provoque un éclatement du groupe ? Nous allons répondre à ces questions dans le chapitre suivant tout en mettant en lumière le trouble du phénomène d'identification de l'époque.

Chapitre III

Dilemme de l'identité nationale révélée à partir d'une compétition des formes du Nous entre Chinois élitistes et Taïwanais populistes

La deuxième production de l'U-Theatre au sein de son projet de « retour aux sources » fut montée à la fin de 1990 sous le titre *Balayer les Rivières bariolées* (*qicai xishui luodisao*, 七彩溪水落地掃). Ce spectacle, dirigé par un membre fondateur de la troupe, Chen Mingcai (陳明才), mettait en relief les arts vivants locaux comme langage principal de la scène théâtrale en infléchissant l'orientation de la vision du corps tout en préconisant « la démarche des Taïwanais » (*taiwanren de jiaobu*, 台灣人的腳步). Suite à cette « vision du corps taïwanais » (*taiwanren de shentiguan*, 台灣人的身體觀), la directrice de l'« U » déclarait la « vision du corps oriental » (*dongfangren de shentiguan*, 東方人的身體觀) comme notion et orientation de recherche. Plus tard, après que la plupart des membres aient quitté la troupe, avec laquelle la fondatrice coopère à la programmation d'un acte de « retour », s'est manifesté, dans la dernière création du projet de « retour », un dilemme identificateur national chez les Continentaux.

En poursuivant la trajectoire nostalgique précédemment établie – l'« approfondissement de la connaissance des coutumes et rituels locaux », d'une façon pragmatique, comment Chen Mingcai peut-il en dégager une nouvelle optique s'attachant à la vision du corps taïwanais ? Si nous prenons la formulation de cette vision du corps en tant que définition du soi, quel est son fondement théorique, permettant d'annexer les divers arts vivants locaux dans une image unificatrice du corps taïwanais en le différenciant de la « vision du corps chinois » ? Ne s'agit-il pas

d'une question d'identité nationale révélée par le discours de « Faire apparaître la démarche taïwanaise » (*tachu taiwanren de jiaobu*, 踏出台灣人的腳步), à laquelle la promotrice de la « vision du corps chinois » refusait de s'identifier ? Question qui se pose puisque si le caractère de la « vision du corps chinois » permet de s'identifier à la vision orientale, comme l'a reconnu la directrice de l' « U », le malaise dans la vision du corps taïwanais n'aurait pas lieu d'être. Et si c'était bien la question de l'identité nationale qui était posée, la distinction entre le corps chinois et le corps taïwanais, aurait pu être, dans le même temps, un problème perturbateur à l'intérieur de la troupe et/ou un débat relevé par la réception du spectacle auprès du public local. Question sociologique qui mérite d'être prise en considération, puisque l'acte théâtral en tant qu'un acte collectif ne peut pas être abouti sans le soutien de ses pairs, y compris les acteurs et les spectateurs. De ce point de vue, la seconde phase du projet de « retour » illustre un cas complexe. Car, du côté des acteurs, la question de la différenciation politique et/ou culturelle entre Chinois et Taïwanais, éminemment sensible dans l'ensemble de la société insulaire de l'époque¹, a été plus ou moins ignorée par les acteurs qui ont suivi les deux changements de slogan : du chinois au taïwanais et du taïwanais à l'oriental. Du côté des spectateurs, à la place de la question de l'identité politique, c'était celle de l'identité sociale qui a été évoquée par les critiques journalistiques. La réception du spectacle *Balayer des rivières bariolées* par des spectateurs avertis en est la preuve dans la mesure où il était accusé d'être une œuvre de « citadins jouant le théâtre campagnard », remarque engendrée par la distinction entre l'élite et le peuple. Cette complexité issue du cas de l'U-Theatre nous pousse finalement à reméditer la problématique identitaire au cœur de la société

¹ Rappelons qu'en 1989, l'U-Theatre lui-même a subi un événement perturbant au cours de la représentation du spectacle intitulé *Rejuger Wei Jingsheng*, où une section du spectacle a été traitée sous une forme de débat autour de la question de rendre justice aux événements de massacre politique, tels que « l'événement du 28 février » et « l'événement de Formosa ». Ces deux événements sont souvent le sujet du discours des nationalistes taïwanais.

taïwanaise dans le tournant des années 1980 et 1990 : quel est le complexe *identificatoire* enchevêtré dans l'ensemble du projet de « retour », qui fait que non seulement l'appropriation des pratiques locales s'empare de deux idéologies politiques silencieusement conduites en parallèle, mais aussi de l'identité ethnique et sociale qui se superpose à l'identité nationale, étant donné que les Hok-lo occupent 70% de la population insulaire ?

Afin de répondre à ces questions, nous présenterons, en premier lieu, la définition de la « vision du corps taïwanais », le contenu du travail collectif des acteurs qui lui correspond, ainsi que l'image du corps incarné dans *Balayer les rivières bariolées*, production théâtrale résultant de cette nouvelle direction. En second lieu, nous nous avancerons dans l'analyse de la logique de construction identitaire selon laquelle est dépeinte « la vision du corps taïwanais », en relevant l'idéologie politique sous-jacente. Enfin, nous remettrons la requête de la vision du corps insulaire dans son contexte sociopolitique et culturel du milieu du théâtre moderne ainsi que de l'ensemble de la société taïwanaise. Ceci vise à mettre en lumière le type de conflits identitaire et identificatoire révélé par la seconde phase du projet de « retour ».

1. Recherche de la « vision du corps taïwanais » dans *Balayer les rivières bariolées* (Oct.-Nov. 1990)

La seconde phase du projet de « retour » débuta après la représentation de *La Mort de Zhong Kui*. Cette étape du projet de « retour » fut planifiée selon deux directions principales : l'intensification du recueil des données sur les « coutumes

populaires et rituelles » et « l’organisation du théâtre populaire en plein air¹ ». La première comprend à la fois l’observation sur le terrain de divers arts populaires locaux et l’apprentissage des techniques concernées avec de vieux maîtres spécialisés. Quant à la seconde, elle fut organisée pour la représentation du spectacle créé pendant la période en question. Ainsi fut monté *Balayer les rivières bariolées* comme résultat du travail collectif de ce fait.

S’agissant de la notion de « vision du corps taïwanais », elle fut engendrée au cours du travail collectif, et fut ensuite évoquée à travers la représentation du spectacle des « Rivières Bariolées ».

1.1 En quête de la « vision du corps taïwanais » (*taiwanren de shentiguan*, 台灣人的身體觀)

La notion de « vision du corps taïwanais » est dérivée d’un texte exposé dans la brochure du spectacle des « Rivières Bariolées ». Nous trouverons, dans ce texte intitulé « Faire apparaître la démarche des Taïwanais », la première approche de la définition de la « vision du corps taïwanais » ainsi que le moyen pour y parvenir.

1.1.1 « Faire apparaître la démarche des Taïwanais »

« Faire apparaître la démarche des Taïwanais » a été le propos emblématique autour du spectacle des « Rivières Bariolées » et était diffusé au cours

¹ Wang Yi (王頤), « Langage théâtrale des Chinois » (*zhongguoren de juchang yuyan*, 中國人的劇場語言), *op. cit.* in *Ziyoushibao*, le 12 mars 1989 ; U-Theatre, « Le projet du “Retour : en quête de Zhong Kui – l’étude sur les arts et rituels traditionnels chinois et l’art du spectacle contemporain” » (“*su : xunzhao zhongkui – zhongguo chuantong yishu, jiyi yu dangdai yutai biaoyan yishu de yanjiu*” *jihuashu*, 「溯：尋找鍾馗 – 中國傳統藝術、祭儀與當代舞台表演藝術的研究」計劃書), U-Theatre, 1989, cité par Liu Changrang, 2005, p. 20, *op. cit.*

de la représentation de ce spectacle. Selon l’auteur du texte, M. Chen, la démarche des Taïwanais se caractérise par la façon de marcher doucement sur la terre. Cette « démarche tendre » (*ruanruan jiao*, 軟軟腳) relève non seulement du rapport des insulaires avec la terre de laquelle ils se nourrissent, mais elle est également le dénominateur commun entre certaines coutumes populaires et les danses des aborigènes locaux. C’est cette « démarche tendre » caractérisant « la culturalité du corps » (*shenti de wenhuaxing*, 身體的文化性) des Taïwanais que l’U-Theatre allait faire apparaître. Et cela serait parachevé, d’après M. Chen, par l’acte de « descendre à la campagne¹ » (*luoxiang*, 落鄉) ainsi que par l’apprentissage des techniques du corps populaires en les mettant en œuvre sur la scène théâtrale. Comme les coutumes locales sont au cœur du critère selon lequel est construite la notion de la « vision du corps taïwanais », nous brosserons, dans la section suivante, quelques traits des coutumes populaires locales évoqués dans ce discours identitaire.

1.1.2 La mise en relief des pratiques locales dans le travail artistique de la collectivité

Tandis que se terminait la représentation de *La Mort de Zhong Kui*, fut entamée la seconde phase du projet de « retour » par la mise en place d’une équipe d’« étude de pointe ». Afin de réserver à la collectivité théâtrale un travail approfondi et efficace sur la connaissance des coutumes locales, cette équipe de pointe fut composée *a priori* de deux personnes, à savoir Chen Mingcai et Wu Wentsui². Cette

¹ Su Rencai (素人才), « Faire apparaître la démarche des Taïwanais » (*tachu taiwanren de jiaobu*, 踏出台灣人的腳步), *op. cit.* in U-Theatre, *Balayer les rivières bariolées* (*qicai xishui luodisao*, 七彩溪水落地掃), Brochure du spectacle, l’U-Theatre, lieu de représentation : 15 représentations en plein air dans différentes régions de l’île de Taïwan, d’octobre à décembre 1990 .

² L’équipe d’« étude de pointe » (*yanjiu xianfeng*, 研究先鋒) est créée essentiellement pour la seconde phase du projet de « retour » dans le but d’élargir le recueil des données sur les coutumes et les rituels. Cette équipe de pointe, composée *a priori* de deux personnes, est d’abord constituée de M. Chen

équipe s'occupa du recueil des données sur les coutumes et les rituels locaux ainsi que de l'observation sur le terrain de ceux qui étaient jugés « intéressants »¹. À partir de ce travail préparatoire avec un compte rendu sur l'état actuel des coutumes populaires, les membres se déplacèrent en collectivité sur le terrain en observant et apprenant les coutumes et rituels sélectionnés. À cet égard, d'après le résultat de nos interviews ainsi que du rapport de Liu Changrang, au cours de la seconde phase du projet de « retour », l'apprentissage des coutumes populaires, suivi du mode de transmission orale avec les vieux maîtres, comprend uniquement le *Chegu* et le jeu des *échasses* (*gaoqiao*, 高蹺). Cependant, la notion de « démarche des Taïwanais » tel qu'elle est introduite par Chen Mingcai comporte la danse du *Chegu*, l'Opéra taïwanais traditionnel (*Gezai xi*), le jeu des « Sept sons » (*Qixiang*) et le jeu du « Cheval en tissu » (*Buma*). Nous ne présenterons, dans la section suivante, que ces coutumes populaires constitutives de la « vision du corps taïwanais ».

Chegu

Le terme *Chegu* (車鼓) provient éventuellement du nom de l'instrument de musique appelé *Qiang*² (originellement utilisé pour le rôle masculin). Répandu essentiellement dans la région sud-ouest de l'île, le *Chegu* est une forme de jeu comique entre le couple *Dan* (féminin) et *Chou* (clown masculin). Il est représenté soit par le chant, soit par la danse, ou par les deux ensembles, et est souvent

Mingcai et de Mme Wu Wentsui pour le prendre en charge. Lorsque M. Chen se sépare de la troupe après la représentation de *Balayer les rivières bariolées*, l'enquête de terrain sur les coutumes locales ne se développe plus autant qu'auparavant. Voir Wu Wentsui, Interview, 2009 ; Liu Changrang, 2005 ; Liu Jingmin, 1992.

¹ Wu Wentsui, Interview, Chen Fang-Fang, Paris, le 21 juillet 2009.

² Huang Wenbo, *Pavillons et jeux populaires de Taiwan (taiwan minjian yizhen, 台灣民間藝陣)*, Changminwenhua, Taipei, 2000, pp.100-101 ; selon une autre version d'étude des coutumes populaires, le terme de *Chegu* provient d'un sens métaphorique issu de la langue hokkienne, qui désigne la danse. Voir Wu Tengda (吳騰達), *Les Arts et techniques folkloriques de Taiwan (taiwan minjian zhentou jiyi, 台灣民間陣頭技藝)*, Donghuashuju, Taipei, 1999 (1996), p.113, *op. cit.*

accompagné de musique du style de *Nanguan*¹. Le costume des deux rôles est plus ou moins libre tout en articulant les traits distinctifs entre le féminin et le masculin. Les accessoires du jeu sont fixés en se conformant à ce propos : la *Dan* tient souvent une serviette en soie dans une main, et un éventail dans l'autre ; le *Chou* tient alors l'instrument de musique appelé les « quatre morceaux » (*sikuai*, 四塊)² en faisant du bruitage rythmique. Au niveau de la danse, les deux rôles se tiennent face en face en balançant chacun son torse et se déplaçant, avec les genoux légèrement pliés, trois pas vers l'avant et trois pas vers l'arrière. À la base de ce mouvement du corps, quand l'un avance, l'autre recule. En ce qui concerne le contenu du chant, il se rapporte souvent à des histoires d'amour, parfois colorées d'un sens érotique. Le *Chegu* est un des « petits jeux » (*xiaoxi*, 小戲) les plus fréquemment présentés dans les cérémonies des temples locaux, et connaît son expansion dans le sud-ouest de Taïwan.

¹ Le terme *Nanguan* (南管) est une qualification générale de la musique traditionnelle du style 'Sud' se différenciant du style 'Nord' (*beiguan*, voir le chapitre II). Une représentation de *Nanguan* est constitué *a priori* de cinq instruments de musique : une guitare à deux cordes, une guitare à trois cordes, une guitare en forme de bibasse à quatre cordes (*pipa*, 枇杷), une flûte en bambou, et un instrument en cinq morceaux de bois servant à ordonner avec le bruitage les morceaux de musique. En tant que style de musique relativement plus doux avec un rythme plus lent, le *Beiguan*, contrairement au style 'Nord', se trouve peu dans les grandes cérémonies des temples en plein air, ni dans le théâtre traditionnel pour compagnie de musique. Mais *Beiguan* est davantage joué par les amateurs et pour ses pairs, Voir Lü Chuikuan (呂鍾寬), « La musique traditionnelle des Han à Taïwan » (*Taiwan hanzu chuantong yinyue*, 台灣漢族傳統音樂), *op. cit.* in Xu Changhui (許常惠), Lü Chuikuan (呂鍾寬), Zheng Rongxing (鄭榮興) (eds), *La Beauté de la musique traditionnelle taïwanaise* (*taiwan chuantong yinyue zhi mei*, 台灣傳統音樂之美), Chenxingchuan, Taizhong, 2002, pp.92-119.

² Les « quatre morceaux » (*sikuai*), s'appellent également les « quatre trésors » (*sibao*, 四寶) ou les « quatre pièces » (*sipian*, 四片). Les quatre morceaux en bois font un instrument de musique qui se trouve souvent dans des spectacles de chant populaire. Voir Lü Chuikuan, 2002, pp.95-96, *op. cit.*

³ En ce qui concerne le terme « petits jeux » (*xiaoxi*, 小戲), il s'agit d'une forme de mini- spectacle dont la composition du drame repose sur un à trois personnages, ce qui la rend relativement moins complexe que celle des « grands jeux » (*daxi*, 大戲), comme l'opéra de Pékin, par exemple. C'est en comparaison avec ce dernier qu'on comprend d'où vient cette classification, puisqu'elle est donnée et justifiée par un spécialiste de l'opéra de Pékin, Tseng Yung-yi (曾永義). Voir Tseng Yung-yi, « Les grands jeux de Taïwan » (*taiwan de daxi*, 台灣的大戲), *op. cit.* in Xu Changhui (eds), 1999, pp. 104-105. Par ailleurs, au niveau de la traduction de notre part, il est peut-être plus correct de désigner le terme *Xiaoxi* par le « petit théâtre » et le *Daxi* par le « grand théâtre ». Or, l'objet principal de notre étude s'adresse au théâtre moderne pour lequel le terme « petit théâtre » (*xiaojuchang*, 小劇場) est habituellement utilisé en référence au *little theatre* des États-Unis pour désigner un théâtre d'avant-garde. Afin de ne pas confondre le sens d'un terme à l'autre, nous préservons par commodité de notre dissertation, le « petit théâtre » pour celui du champ de théâtre moderne en utilisant le terme « petits jeux » ainsi que le terme « grands jeux » pour celui du champ de théâtre traditionnel.

Qixiang

Le *Qixiang* (七響) est une forme de « petits jeux » locaux et est relativement moins connu que les autres. Il est constitué de sept rôles, deux *Dan*, deux *Sheng* (rôle masculin), et trois vieux *Chou*. Le contenu et le principe du jeu sont plus ou moins semblables à ceux de *Chegu*. La caractéristique la plus remarquable du *Qixiang* relève du sens donné à son nom qui signifie « sept sons ». Ce sont ces « sept sons » qui commencent l'ensemble du jeu, et qui sont produits par un des rôles qui tape avec ses mains sur quatre endroits de son corps, puis trois fois entre les deux mains au dernier instant¹. Il est répandu dans le sud-ouest de Taïwan, et dans le district de Tainan en particulier.

Buma

Le *Buma* (布馬) désigne littéralement le « cheval en tissu »² autour duquel se construit l'intrigue d'un jeu comique. Le cheval en tissu est un accessoire accroché sur la région lombaire du personnage principal qui représente soit un lettré du premier grade, soit un riche propriétaire ou un vieux fou riche. L'intrigue du spectacle est centrée sur la chute du cheval et les tentatives des serviteurs pour le remettre debout, tout en produisant un nombre de gestes maladroits ainsi qu'un effet comique³. Cette forme de « petits jeux » répand principalement dans le district de Yilan (nord-ouest de Taïwan) et celui de Yunlin (sud-ouest de Taïwan).

¹ Huang Wenbo, 2000, *op. cit.*, pp.124-127.

² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 139 : l'origine du *Buma* se reporte à un jeu d'enfant avec un cheval en bambou, qui apparut dans l'époque des Hans postérieure (*houhan*, 25-220). Il se transforma en spectacle de jeu d'adultes dans la dynastie des Song (960-1279) et arriva à Taiwan sous la dynastie des Qing (1644-1911).

³ *Ibid.*, *op. cit.*, pp.139-141 ; voir également Wu Tengda, 1999 (1996), *op. cit.*, pp. 96-103.

Gezai xi

Le terme *Gezai xi* (歌仔戲), ou Opéra taïwanais, désigne littéralement le théâtre chanté et est joué en hokkien, d'où vient la traduction phonétique du mot « gezai » (*gu-a* en hokkien) en mandarin. Il est à l'origine une forme de chant récité (*niange*, 唸歌) de la province de Fujian et fut transmis à l'île à la suite des immigrants de la région. Ce fut en absorbant le jeu de *Chegu* que le *Gezai* devint une forme de théâtre. Celle-ci, apparue en 1900 environ sur la plaine de Lanyang (district de Yilan), s'appela le *Gezai* local (*bendi gezai*, 本地歌仔) ou le Vieux *Gezai* (*lao gezai*, 老歌仔), et se trouva représentée en plein air sans plateau (*luodi sao*) pour remercier les dieux¹.

Cependant, le Vieux *Gezai*, dont la théâtralité se borne encore à une forme de « petits jeux » fondés sur deux à trois types de rôles avec le mouvement du *Chegu*, n'est que la forme préliminaire du *Gezai xi* et est qualifié de « petits jeux » par les ethnographes contemporains. Il va plus tard prendre une envergure théâtrale en référence à l'opéra de Pékin tout en complétant les quatre types de rôles, appliquant ses techniques du corps codifié aux drames historiques. C'est vers les années 1920 que le *Gezai xi* se trouva enfin aboutir à cette forme similaire à celle de l'opéra de Pékin. Peu après, il se répandit partout sur l'île et devint le genre de théâtre le plus populaire chez la population Hok-lo. Comme le spectacle de « Rivière Bariolée » n'eut pas explicitement recours à cette forme de *Gezai xi* mais plutôt à celle du Vieux *Gezai*, nous nous attarderons, dans le troisième chapitre, sur la présentation du développement du *Gezai xi* auquel la problématique est intimement liée.

1.2 Balayer les rivières bariolées et l'actualité politico-sociale dans le corps

¹ Cette façon de donner le spectacle par terre, qui se distingue d'autres genres de théâtre joués sur le plateau, s'appelle *Luodi sao* (落地掃).

folklorisé

Le terme *Luodi sao* (落地掃) signifie littéralement « traîner par terre ». Il renvoie d'abord à une appellation courante de la modalité de représentation des arts vivants locaux de la « procession sur le sol » par laquelle les acteurs jouent directement sur le sol sans plateau comme support et encadrement de l'espace de représentation. Ensuite, dans le cadre respectif du spectacle en question, le terme *Luodi sao* se rapporte, d'une part, au sens premier du mot *sao*, qui signifie nettoyer. D'autre part, il préserve le sens littéral du mot *luodi*, désignant descendre au sol, tout en faisant allusion à la question de la localisation du théâtre moderne taïwanais, localisation dans le sens de lien avec le peuple insulaire. Quant à l'expression de « rivières bariolées » (*qicai xishui*, 七彩溪水), elle prend le sens satirique du terme *qicai* pour mettre l'accent sur le fait que les rivières sont troubles et colorées de diverses couleurs à cause de la pollution industrielle. En somme, l'ensemble du titre *Balayer les rivières bariolées* extériorise à la fois le thème, le milieu et le mode de représentation du spectacle en question, y compris l'objectif du projet de « retour » pour la présente étape.

1.2.1 Représentation théâtrale de l'actualité : lutte contre la pollution de l'environnement

L'intrigue du spectacle commence par la vie d'un village agricole isolé sur l'île de Taïwan, où règnent l'harmonie et la naïveté de la vie des insulaires dans les temps premiers. Le malheur arrive lorsque les villageois construisent un temple pour y faire habiter l'esprit du dragon noir qui promet et promet la prospérité économique du village. Le village se détruit ensuite par les excréments du dragon noir : la terre

devient stérile, les rivières sont bariolées, les poissons et les crevettes meurent, etc. De même chez les villageois, ils attrapent des maladies. Sans recevoir le moindre soutien du gouvernement, les gens se battirent, par conséquent, contre le dragon noir afin de défendre leur vie et leur territoire.

Ce thème de la pollution de l'environnement renvoie à une des actualités des plus préoccupantes dans le tournant des années 1980 et 1990 à Taïwan¹. Il se manifesta par des mouvements sociaux auxquels un grand nombre de praticiens du théâtre moderne taïwanais participèrent². Ici dans les « Rivières Bariolées », le sujet de la pollution n'est pas seulement une dérision sur les apports du « miracle économique » de Taïwan. Mais il se prolonge par une mise en cause de tout un rapport de complice entre l'autorité politique et les entrepreneurs industriels, qui nuit à la vie heureuse et harmonieuse du peuple insulaire.

1.2.2 Expression scénique folklorisée

La mise en scène des « Rivières bariolées » est composée *grosso modo* de six sections. La première commence par la scène du mariage de la sœur de Zhong Kui en version comique (à l'opposé de la situation tragique de la dernière scène de *La Mort de Zhong Kui*), dans laquelle le personnage de Zhong Kui et les quatre démons sont mis sur les échasses. Vient ensuite le musicien Chen Mingzhang (陳明章) chanter son œuvre « *Tangshan* passe à Taïwan³ » (*tangshan guo Taïwan*, 唐山過台

¹ Voir la section 3 du présent chapitre.

² Eric Sautede, « Société civile et démocratisation à Taiwan : les errances d'une société civile atrophiée dans une nation en devenir », *op. cit.* in *Taiwan—en quête sur une identité*, Karthala, Paris, 2000, pp. 278-279.

³ Chen Mingzhang (陳明章, 1956-), compositeur, musicien et chanteur taïwanais, est d'abord reconnu par son travail pour le film intitulé *Poussières dans le vent* (film d'un célèbre cinéaste taïwanais Hou Hsiao-hsien), dont la musique de fond que M. Chen a créée a eu un prix auprès du Festival des trois continents à Nantes en 1987. La même année, M. Chen a créé, en collaboration avec quelques musiciens, une compagnie de musique appelée le Studio des listes noires (*heimingdan gongzuoshi*, 黑

灣). À la fin de la section apparaît le dragon noir portant un grand masque, inspiré de la figure et de la structure de la danse du lion¹. Dans la seconde section se trouve la vie simple et joyeuse des villageois d'une petite commune isolée, nommée Dragon noir : les deux jeunes amoureux jouent sous la forme de la danse du *Chegu*, tandis que quelques disputes anodines surviennent entre les vieux voisins, etc. À la demande de l'esprit du Dragon noir, les villageois décident de construire un temple pour loger cet esprit divin. La troisième section débute en fêtant l'achèvement du temple du Dragon noir – une danse dérivée du *Chegu*, et le jeu des accessoires symboliques fréquemment utilisés dans les cérémonies des temples locaux, tels le parapluie en tissu² et le drapeau triangulaire de couleur jaune, etc. Se manifeste, par la suite, la puissance de l'esprit du Dragon noir symbolisée par deux grands tuyaux d'eau élastiques et de couleur grise, représentée sous une forme proche de la danse du lion. Dans la cinquième section arrive le malheur résultant de la pollution environnementale causée par le Dragon noir, contre lequel les villageois se lancent ensuite dans le combat. Dans la dernière section, c'est la fête pour la victoire du combat où se rejoue la danse similaire à celle du *Chegu*, accompagnée de la musique

名單工作室). Les chansons issues de cette compagnie sont toutes en langue hokkienne, et sont reconnues pour leur style métissé de Rap, de folklore et de Rock, avec un ton critique sur le gouvernement du *Guomindang* (KMT). Les *Tangshans passent à Taïwan*, chanson en hokkien, décrit le parcours migratoire des ancêtres des Taïwanais, de la délocalisation de la Chine continentale, traversant le détroit, à leur arrivée sur l'île de Taïwan ainsi que leur défrichement de la terre de l'île. Voir Zheng Henglong (鄭恒隆), « Chen Mingzhang » (陳明章), *op. cit.* in *Encyclopedia of Taiwan*, Ministry of Culture, 2002: <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=10265#>

¹ La danse du lion (*wushi*, 舞獅), est une sorte de spectacle exécuté par deux ou plusieurs personnes dans un lion d'étoffe. La représentation de la danse du lion se trouve souvent dans les fêtes folkloriques où elle est toujours accompagnée d'une musique de tambour. Voir Huang Wenbo, 2000, pp. 69-81 ; Wu Tengda, 1996, pp. 26-55.

² Le parapluie en tissu (*liangsan*, 涼傘) est en forme de tube, orné d'une riche broderie multicolore. Il est à l'origine un abri de l'empereur et de ses favorites contre la pluie ou le soleil lors qu'ils firent le tour d'inspection en dehors du palais impérial. Plus tard il se trouve souvent dans les cérémonies de temple où il sert, d'une part, de guide du palanquin de Dieu dans une parade de la tour d'inspection de celui-ci ou dans celle d'un pèlerinage de ressourcer le feu (*jinxiang*, 進香) ; et d'autre part, il sert d'objet protecteur de Dieu et exorciseur contre les airs impropres lors que celui-ci se fait sortir du palanquin. Le parapluie en tissu se trouve également dans les « petits jeux », où, dans le jeu du Cheval en tissu, par exemple, un des serviteurs du personnage tient un parapluie en tissu, symbolise probablement le rôle du serviteur en tant que guide et protecteur du personnage principal.

de Chen Mingzhang intitulée *Fêter le 5 de la 5^e lune annuelle*¹ (*qingduanyang*, 慶端陽).

Enfin, la représentation théâtrale se termine par quelques séquences plus ou moins liées à l'intrigue principale du spectacle, telles que la discussion sur le problème écologique après la mort du Dragon noir, le récit sur des anecdotes du personnage héroïque Liao Tianding (廖添丁), ainsi que l'offrande du thé aux spectateurs. En somme, la représentation du *Balayer les rivières bariolées* se caractérise par le nombre et la façon de s'approprier des coutumes populaires, ainsi que le lieu de représentation. D'une part, les éléments des coutumes locales sont figurés tout au long de la représentation, le jeu sur échasses, la danse du *Chegu*, la danse du lion et les accessoires rituels. Ils sont présentés parfois systématiquement d'une manière caricaturale pour créer l'ambiance joyeuse des scènes de fêtes. D'autre part, aucune représentation de spectacles n'a eu lieu dans les salles conventionnelles du théâtre moderne. Mais elles ont toutes été représentées à l'air libre soit près des temples locaux, soit sur les grandes places du Parc ou du campus. De même pour la diffusion des informations sur la représentation, les acteurs ont fait des parades dans les rues de la région où le spectacle se déroulait.

De ce spectacle en quelque sorte folklorisé, quelle est la réception du public local ? Du côté des journalistes, la remarque la plus unanime est centrée sur la question de « citadins jouant le théâtre campagnard » (*chengliren yan zhuangjiao xi*, 城裡人演庄腳戲). En voici un exemple qui va jusqu'au fond du problème fondamental de ce spectacle expérimental :

¹ Le terme *Duanyang* (端陽), qui est synonyme du *Duanwu* (端午), se rapporte au jour du 5 mai du calendrier lunaire et qui fait partie du jour de la commémoration officielle des ancêtres héroïques chinois. Voir Stéphane Corcuff, « Transition des commémorations politiques et identités nationales à Taïwan », in Christine Chaigne, Catherine Paix, Chantal Zheng (eds), *Taiwan : en quête d'une identité*, Ed. Karthala, Paris, 2000, pp. 127-146.

Afin de s'adapter aux caractéristiques de la tradition des spectacles en plein air dans les cérémonies des temples locaux, l'U-Theatre descendit délibérément dans le sud [de Taïwan], avant la représentation, et apprit des techniques artisanales avec des maîtres, en les appliquant artificiellement dans le spectacle, des argots et des mouvements corporels avec la vulgarité, la caricature et la rigolade. [...] L'U-Theatre devrait enlever directement cette enveloppe rustique pour jouer le « théâtre campagnard » (*zhuangjiao xi*, 庄腳戲), tout en dévoilant son fond citadin. C'est en fusionnant son ancienne qualité de jeu avec l'opéra taïwanais traditionnel et les arts populaires que l'U-Theatre pourrait rendre une imagination et une interprétation contemporaines à ces arts vivants locaux. Et non pas en cédant à la promotion des mouvements, qui subordonne l'art aux mouvements¹.

Dans ce long commentaire, entre autres, aucun constat du spectacle ne recouvre l'image de la « démarche tendre » que souhaitait M. Chen, caractérisant, d'après lui, la qualité commune des coutumes ainsi que la vision du corps taïwanais. À la place, nous avons plutôt la vulgarité, la caricature et le comique, qui sont repérés comme caractéristiques ressortant des coutumes appropriées. À cet égard, nous nous demandons d'abord à quoi se rapportent les mouvements mentionnés ci-dessus ? Ensuite, par quoi s'articulent ceux-ci avec l'appropriation des coutumes locales, qui a pour conséquence d'être des « citadins jouant le théâtre campagnard » au lieu de la « démarche tendre » ? Repoussons ces questions dans une dernière discussion, questions relevées d'une interaction entre les praticiens du théâtre, comme ceux de l'« U » et la conjoncture sociopolitique et culturelle de l'époque pour laquelle les critiques journalistiques seront au premier rang comme porte-paroles. Passons dans la section qui suit à l'analyse de la logique selon laquelle s'édifie la conception de la « démarche tendre », tout en mettant en éclairage l'idéologie politique relevée dans son articulation avec les coutumes locales.

¹ Ziliwanbao (自立晚報), « Les citadins jouaient 'le théâtre campagnard', pas mal ! » (*chengliren yan zhuangjiaoxi bulai-o*, 城裡人演庄腳戲, 不賴喔), *Ziliwanbao*, le 24 octobre 1990.

2. Logique de la reconstruction identitaire dans le théâtre moderne taïwanais

Dans la brochure du spectacle des « rivières bariolées », nous avons quatre textes qui ne se limitent pas au contenu du spectacle. Mais ils contribuent à énoncer, sur les pages imprimées, les idées promues autour du spectacle et le projet de « retour ». Parmi celles-ci, trois viennent de la part de l'U-Theatre, « Balayer les rivières Bariolées », « Aux compatriotes et patriarches » (*gei gewei xiangqin fulao*, 給各位鄉親父老) et « Faire apparaître la démarche des Taïwanais¹ ».

Le propos global recouvrant ces trois textes porte sur la localisation du théâtre moderne par le retour au terroir. Il s'agissait, selon l'auteur de ces textes, de prendre en considération l'ethnicité culturelle qui manquait au théâtre moderne taïwanais et que l'U-Theatre était en pleine mobilisation pour l'atteindre. En ce sens, le propos de Chen Mingcai s'éloigne peu de l'aspiration initiale du projet de « retour » tel qu'elle est considérée par la fondatrice de l'« U » – la reconfiguration d'une identité ethno-culturelle du théâtre moderne. Toutefois, deux idées proposées par la suite dégagent une distinction remarquable entre les promotions de Chen Mingcai et celles de la fondatrice de l'« U ». Ce sont, d'une part, la façon de « dé-occidentaliser » le théâtre moderne et d'autre part, la définition de l'ethnicité culturelle à laquelle le théâtre moderne ainsi que l'U-Theatre devraient appartenir.

2.1 Reconstruction de l'identité culturelle du théâtre moderne taïwanais: rejet du

¹ Un autre texte rapporté à la question de protection environnementale est proposé par un professeur du département de technologie de la chimie, voir Shih Xinmin (施信民), « La force émergente pour remédier à la crise de l'environnement » (*wanjiu huanjing weiji de xinxing lilian*, 挽救環境危機的新興力量), in U-Theatre, *Balayer les rivières bariolées*, Brochure du spectacle, U-Theatre, 1990.

prestige de l'*Ailleurs* et récupération du terroir perdu

2.1.1 Rejet de l'« entraînement occidental d'occasion » comme prestige de l'*Ailleurs* en embrassant l'ethnicité culturelle locale

En rejoignant le thème de l'« occidentalisation » évoqué au début de la lancée du projet de « retour », la promotion de la part de Chen Mingcai y ajouta deux remarques sur les phénomènes existant alors au sein du théâtre moderne taïwanais.

D'une part, l'occidentalisation du théâtre moderne ne se borna pas à une éducation s'attachant à des savoirs occidentaux. Mais elle se trouva également dans le mode de représentation du théâtre moderne, soi-disant « dominant », qui s'éloigna de la vie des insulaires les plus proches du sol, la vie de ceux à la campagne. À mesure de la modernisation du monde oriental suite à sa rencontre avec l'Occident, le peuple perdit tout un mode de vie lié à l'ancienne coutume du théâtre insulaire.

Dans la société contemporaine, les représentations du théâtre soi-disant dominant ont généralement lieu dans les salles de spectacle ou les centres culturels. Cependant, compatriotes et patriarches, dans vos souvenirs et impressions, pour aller au théâtre, il suffisait d'avoir entendu la musique de tambour et de gong en sortant dans la rue et courant vers les foires des temples. Il était même possible de voir du théâtre juste devant la porte de votre domicile. [...] ¹

D'autre part, comme la majorité des « petits théâtres », l'U-Theatre, lui aussi, a démarré son travail artistique à partir des théories et des techniques occidentales. Il fallait toutefois trouver le moyen de se débarrasser des « exercices occidentaux d'occasion » (*ershou de xifang xunlian*, 二手的西方訓練), afin de ne pas être

¹ U-Theatre, « Aux compatriotes et patriarches » (*geigewei xiangqin fulao*, 給各位鄉親父老), *op. cit.* in U-Theatre, *Balayer les rivières bariolées*, brochure du spectacle, U-Theatre, 1990.

« totalement occidentalisé » (*wanquan xihua*, 完全西化).

La plupart des petits théâtres de Taïwan sont influencés par l'éducation et les conceptions du théâtre occidental. Il existe tout de même quelques troupes comme l'U-Theatre, qui s'orientent vers le local. Néanmoins, c'est une grande question bien embarrassante de savoir comment se transformer en se libérant des exercices occidentaux d'occasion ainsi que de concilier la friction culturelle entre l'Orient et l'Occident¹.

Quel que soit le mode conventionnel de représentation ou des techniques et des théories appliquées, se retrouvaient indistinctement dans l'U-Theatre ces sceaux d'occidentalisation, ou plutôt occidentalistes dans le théâtre moderne. N'est-ce pas une critique vis-à-vis de la méthode grotowskienne de l'U-Theatre jusqu'alors exercée ?

2.1.2 Localisation du théâtre moderne en « descendant sur le sol » : de l'entraînement de l'acteur à la représentation du spectacle

S'agissant du moyen de résister à une occidentalisation intégrale, Chen Mingcai nous proposait deux pistes pragmatiques. Il s'agissait, d'un côté, de descendre à la campagne en apprenant des arts « populaires » avec de vieux maîtres spécialisés en la matière et en se baignant constamment dans la nature de cette terre. De l'autre, c'était de représenter les spectacles à la campagne, et à l'air libre, à la manière des « anciennes coutumes démodées² ». Ce fut justement à la base de ces deux pistes que s'orienta la seconde étape du projet de « retour ». Les « Rivières

¹ Su Rencai (素人才), « Faire apparaître la démarche des Taiwanais », *op. cit.* in *Balayer les rivières bariolées*, brochure du spectacle, U-Theatre, 1990 ; voir également « Aux compatriotes et patriarches » dans la même brochure.

² U-Theatre, « Aux compatriotes et patriarches », *op. cit.* in U-Theatre, *Balayer les rivières bariolées*, brochure du spectacle, U-Theatre, le novembre 1990.

Bariolées » en témoignèrent en appliquant de nombreuses formes de coutumes populaires à un style de jeu caricatural ainsi que le mode et les lieux de représentation du jeu de « descendre sur le sol » (*luodi*, 落地).

2.2 Logique de la configuration du Nous taïwanais fondée sur la vision du corps : de l'homogénéisation à la différenciation

2.2.1 Principe d'inclusion : homogénéisation des caractéristiques des corps locaux à celles du *Chegu*

La notion de « démarche tendre » ayant pour objet la définition de la « vision du corps taïwanais » provient, avant tout, du constat sur la façon dont le mouvement du *Chegu* faisant balancer le bassin et les jambes exprime le rapport spécifique que les Taïwanais entretiennent avec la terre, et notamment celui des agriculteurs avec la terre. En reliant la forme du mouvement du *Chegu* à la façon de se comporter physiquement dans le travail des agriculteurs locaux, naquit chez certains membres de l'U-Theatre, une affectivité rapportée par le sens socioculturel commun au *Chegu* et au travail de la terre local.

Lors qu'on était à l'U-Theatre en s'exerçant au mouvement du *Chegu* ainsi qu'en le transformant, une idée a été diffusée par Chen Ban : le mouvement du *Chegu*, cette façon de balancer le bassin et les jambes, était identique au rapport des Taïwanais avec la terre. Cela manifestait combien étaient tendre et ferme la façon dont les agriculteurs taïwanais marchaient sur le sol. En entendant cette opinion, deux réactions viennent... Au début, c'était : que c'est beau, cette interprétation ! Je commençais même à me souvenir de mon grand-père¹ ...

¹ Wu Wentsui, « Rapport d'observation internationale 1 – l'ethnicité et la spatialité du corps » (*guoji guancha baogao zhiyi – shenti de zuqunxing yu kongjianxing*, 國際觀察報告之一 – 身體的族群性與空間性), *op. cit.* in *Art du corps – cahier de performance du corps et de l'esprit (shenti de yishu – shen yu yi zhi biaoyan biji*, 身體的藝術 – 身與意之表演筆記), Rapport de résultat de la subvention du Département des Affaires Culturelles de Taipei pour l'année 2001 (*taipeishi wenhua ju 90 niandu*

En s'identifiant à ce sens donné à la forme corporelle du *Chegu*, cette fois, du moins chez Chen Mingcai, ce fut le sol, d'où jaillit une spécificité géographique et historique, qui prit tout une ampleur génératrice de la singularité du corps taïwanais dont « la démarche tendre » en fut la représentation symbolique.

Que devons-nous mettre à l'œuvre à partir des facteurs culturels et géographiques de l'*ici* (c'est nous qui soulignons)? On peut éventuellement le concevoir ainsi : cette spécificité de la « démarche tendre » est née de la condition spécifique de vie (tels le climat, la température, la nature de l'eau et de la terre, le mode de production, ainsi que l'oppression constante venue de l'*extérieur* (c'est nous qui soulignons) [de l'île]¹.

De cette accentuation de l'*ici*, donc l'île de Taïwan, comme porteur constitutif de la spécificité culturelle, se justifie, en retour, l'authenticité insulaire de la « démarche tendre » dont le mouvement du *Chegu* en est le modèle exemplaire. De fait, furent convoqués quelques autres petits jeux (*Buma*, *Gezai xi*), le comportement d'un type de travail physique (porteur du palanquin), et la danse aborigène, tout en construisant un collectif homogène de la « vision du corps taïwanais ».

2.2.2 Principe d'exclusion : différenciation de ceux hors du sol

Dès lors que l'image symbolique du *Nous* est configurée à travers cette authenticité ethnoculturelle reconstruite et assignée au corps, se poursuit la mise en place de son exclusivité, c'est-à-dire, le rapport propre entre la « démarche tendre » et

buzhu-an chengguo baogaoshu, 台北市文化局 90 年度補助案成果報告書), P.12. (manuscrit non publié) A l'égard du processus d'identification socio-culturel, voir chapitre II de la troisième partie de notre thèse.

¹ Su Rencai (素人才), 1990, *op. cit.*.

l'image du *Nous*. Voici ce qu'écrit l'auteur du « Faire apparaître la démarche des Taïwanais », qui nous apprend la raison pour laquelle cette caractéristique du corps relevant de l'ethnicité culturelle appartenait en propre aux Taïwanais.

La démarche des Taïwanais se différencie vraiment de celle des troupes de tambours à la ceinture au nord du Shanxi de la Chine continentale, qui frappent des pieds en faisant s'envoler la terre jaune partout en l'air. [...] La démarche des Taïwanais n'est pas non plus celle des Africains du climat tropical, qui écrasent la terre en l'aplatissant ; elle n'est pas davantage celle de la danse occidentale, qui saute vers le haut en voulant à tout prix de se débarrasser de la terre, et descend lourdement, blessant, semble-t-il, la terre¹.

Ayant pour fonction de *différencier* la Nôtre de celles des autres, nommés et dénombrés, s'édifie, en effet, un horizon du Nous, qui ne s'étend pas au-delà de la frontière de l'île.

Ainsi, la « vision du corps taïwanais », en tant que définition du soi, est configurée par un critère du Nous qui ne rejette pas seulement le critère dessiné par la fondatrice de l' « U ». D'après cette dernière, rappelons que le Taïwanais est incorporé dans le Chinois où se localise le sujet collectif d'une identité assignée, en opposition avec l'Occident, comme l'*Autre*. Mais l'identité collective désignée par M. Chen et nommée « la démarche des Taïwanais » prend l'île de Taïwan pour l'unique accès à Nous ainsi que la frontière de la distinction avec les Autres, tout en excluant ceux qui sont au-delà de la frontière, y compris le Chinois. Cette logique de construction identitaire collective, une fois atteinte la clôture de sa frontière par la recherche d'une exclusivité ethnique, déploie une dimension nationaliste. Cette dimension, connotée d'une prédisposition nativiste, semble-t-il, correspond plus ou moins au courant de pensée nationaliste taïwanais, parvenant à prendre son essor avec

¹ *Ibid.*

la revendication de démocratisation politique et culturelle vers la fin des années 1980. Si c'était le cas, dans quelle mesure le discours sur la « vision du corps taïwanais » rejoint-il la pensée nationaliste taïwanaise ? Nous supposons, par ailleurs, que cette pensée dérivait probablement de la mobilisation identitaire propulsée par des membres du mouvement d'opposition politique ainsi que ceux du Parti Démocratique Progressiste. Si notre conjecture est légitime, comment expliquer la contradiction dans la réception négative des « Rivières bariolées » par les spectateurs avertis, spectacle résultant de cette logique de construction identitaire ? C'est-à-dire, quels sont les autres enjeux identitaires et/ou identificatoires enchevêtrés dans la conduite de l'ensemble du projet de « retour » ?

3. Le conflit de l'identification nationale évoqué par le désaccord de la forme du « Nous »

De la revendication de la conscience-identité taïwanaise qui prit son essor avec la création du Parti Démocratique progressiste s'ensuivit un réaménagement des coutumes locales vers la fin des années 1980. Celui-ci fut mis en place selon deux tendances opposées : l'une se dirigea vers l'incorporation des coutumes insulaires dans un discours nationaliste chinois ; l'autre pencha pour le nationalisme taïwanais, alors en préparation, de la montée au pouvoir du PDP. Ce furent ces deux tendances opposées qui pesèrent sur les travaux de l'U-Theatre au sein de son projet de « retour ».

3.1 Deux tendances politiques dans l'acte de retour au terroir : nationaliste chinois v.s.

Ici, le terroir désigne soit les coutumes populaires pour le milieu académique, y compris les rituels, les croyances populaires, les divertissements ou les activités concernant l'art du spectacle, soit les gens ordinaires, les paysans ou le peuple pour le milieu à la fois intellectuel et citoyen. Quant au « retour », il s'agit de l'acte de se rapprocher de ce qui est pris pour le lieu d'appartenance, pourtant mis à l'écart en raison de l'ignorance ou même du mépris. Plus précisément, c'est un phénomène concernant le fait que les intellectuels penchent vers les coutumes populaires de l'ethnie des Han sur l'île de Taïwan. L'apparition de ce phénomène exige, avant tout, une prise de conscience ou la découverte de la part des agents qu'il existe un fossé entre eux-mêmes et ceux vers qui ils inclinent, ainsi que leur prise en considération de combler le fossé. C'est ce qui est traduit comme conscience taïwanaise pour désigner le phénomène de retour au terroir. Ce phénomène, émergeant depuis les années 1970 et intimement lié à la défaite diplomatique de la République de Chine, comprend la littérature du terroir, et également des travaux anthropologiques issus des établissements les plus prestigieux d'enseignement et de recherche, tels l'Academia Sinica et la National Taiwan University¹. S'agissant du domaine du théâtre, l'étude sur les arts vivants populaires est ébauchée, depuis 1975, par des étudiants en master de l'art à la Chinese Culture University. Mais

¹ Dans les travaux du centre d'étude ethnologique au sein de l'Academia Sinica, les aborigènes insulaires ont été prioritaires comme objet d'étude au cours des années 1960. Hormis les aborigènes, les autres travaux se centrent sur la Chine antique, étudiée dans la perspective de l'anthropologie historique. Voir la publication du *Taiwan Journal of Anthropology* de l'Academia Sinica depuis 1956 (<http://c.ianthro.tw/2001>) ; Par ailleurs, le retour à Taïwan d'un nombre de jeunes chercheurs ayant achevé leurs études supérieures en Occident, notamment aux Etats-Unis, est une des raisons déclenchant ce changement d'orientation. Voir Chiu Kun-Liang, *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan...*, 1997, p. 206, et notamment la création de Shih Ho-cheng Folk Culture Foundation (*shi hezheng minsu wenhua jijinhui*, 施合鄭民俗文化基金會) pour la parution de la collection de *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore (minsu quyi, 民俗曲藝)* depuis 1980 : <https://www.shihhochengfoundation.org>

l'engouement pour les arts vivants populaires ne s'avéra épanoui qu'au cours des années 1980 par la mise en place des revues et des maisons d'édition spécialisées, des festivals du théâtre et de l'archivisation des données, etc.. À ces dernières contribuèrent tant les établissements publics que les établissements privés¹. Cependant, l'investissement étatique dans cette affaire est dû en grande partie au mouvement d'opposition politique. Ces dissidents politiques nommés « hors parti » (*dangwai*, 黨外) prônèrent un discours indépendantiste en engendrant dans la définition des coutumes populaires locales un clivage politico-culturel entre nationaliste taïwanais et nationaliste chinois.

3.1.1 Alliance du nationalisme culturel taïwanais de l'étude folkloriste avec le mouvement d'opposition politique

Si le mouvement d'opposition politique *Dangwai* a pu s'accélérer au cours des années 1980, la diffusion d'un discours nationaliste taïwanais par ses partisans est un facteur irréductible.

À la fin des années 1970, la question de la conscience taïwanaise, antérieurement évoquée au sujet de la démocratisation, glisse incontestablement vers le sens nationaliste avec un ton indépendantiste. Particulièrement après l'« incident de Kaohsiung » en décembre 1979, connu par la répression sanglante des membres de *Dangwai*³, le discours nationaliste taïwanais se fortifia en s'étendant au plan culturel.

¹ *Ibid.*, pp.206-210.

² Le terme hors-parti, ou *Dangwai*, désigne les gens qui n'étaient pas membres du Parti Nationaliste Chinois, KMT, soit le seul parti politique autorisé avant la suppression de la loi martiale.

³ L'incident de Kaohsiung s'appelle également l'incident de Formose. Il s'agit d'un événement autour du magazine *Formosa* (*meilidao*, 美麗島, 1979), le deuxième magazine d'opposition créé par les hommes politiques « hors-parti », après *La Tribune politique taïwanaise* (*taiwan zhenglun*, 台灣政論, 1974-). Différent de ce dernier qui prônait la démocratisation du régime, le magazine *Formosa* préconisait un statut d'indépendance de Taïwan. Afin de consolider la force d'opposition par la mobilisation identitaire de la population, la diffusion des idées d'opposition par le magazine à large

À cet égard, la politisation du domaine de la littérature est emblématique¹. Elle est d'abord déclenchée par une polémique concernant la « conscience taïwanaise » et la « conscience chinoise » au cœur des membres de *Dangwai*, comprenant à la fois des élites politiques et intellectuelles insulaires². Ensuite, à mesure de l'institutionnalisation du mouvement de *Dangwai* par la fondation du PDP, émerge une tendance à reconstruire l'histoire de la littérature insulaire en y configurant une identité nationale taïwanaise.

Cette tendance qualifiée de nationalisme culturel taïwanais, en termes de Hsiao A-Chin³, résultait d'une considérable mobilisation identitaire en faveur de la montée au pouvoir du premier parti d'opposition, le PDP. Cette mobilisation identitaire a également pénétré l'étude des coutumes populaires et le théâtre moderne, quoique le discours nationaliste taïwanais y soit moins représentatif qu'il le paraît dans la littérature. Parce qu'il y est moins expressif qu'explicatif et/ou symbolique

éventail est ainsi mise en place par l'installation de stands dans de nombreuses villes de Taïwan. Cette position politique prise par le KMT pour traître de l'Etat et partisan du communisme, a dû entraîner une répression violente de la manifestation organisée par les membres du magazine au nom de la commémoration internationale des droits de l'homme, soit un rassemblement d'une dizaine de milliers de personnes. Celle-ci a eu lieu en décembre 1979 à Kaohsiung. Voir Wang Fu-Chang, « Consensus Mobilization of the Political Opposition in Taiwan: Comparing two waves of changes, 1979-1989 », *The Taiwanese Political Science Review*, No. 1, le juillet 1996, pp. 151-155.

¹ Hsiao A-Chin, "The Indigenization of Taiwanese Literature: Historical Narrative, Strategic Essentialism and State Violence", *op. cit.* in John Makeham and Hsiao A-Chin (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan, Bentuhua*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, pp. 131-137.

² La polémique de la « conscience taïwanaise » fut déclenchée en 1984 autour des commentaires sur la chanson intitulée *Les descendants du dragon (long de chuanren, 龍的傳人)*, connue comme chanson nationale de campus. La polémique s'étala dans les magazines de *Dangwai* en faisant exploser la cassure de la conscience nationale au cœur de ses membres ainsi qu'au milieu des intellectuels taïwanais. L'une qualifiée de « conscience taïwanaise » défendit un « indigénisme taïwanais » (*taïwan bentulun, 台灣本土論*) en rejetant la « conscience chinoise » comme étant chauviniste des Han, chauviniste patriotique ou nationaliste. L'autre qualifiée de « conscience chinoise » de gauche se prit pour un nationalisme naturel en réprimant la « conscience taïwanaise » comme étant séparatiste, régionaliste étriquée, ou la lutte de classe des capitalistes. Voir Shih Min-hui (施敏輝 eds.), *Recueil des écrits autour de la conscience taïwanaise, rétrospection du complexe taïwanais et du complexe chinois (taiwan yishi lunzhan xuanji, taiwanjie yu zhongguojie de zongjuesuan, 台灣意識論戰選集：台灣結與中國結的總決算)*, Ed. Qianweichubanshe, Taipei, 1988.

³ Hsiao A-Chin, "The Indigenization of Taiwanese Literature: Historical Narrative, Strategic Essentialism and State Violence", *op. cit.* in John Makeham and A-Chin Hsiao (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan, Bentuhua*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.125.

dans sa forme d'expression.

Prenons un spécialiste de l'étude des coutumes populaires locales, Liu Huangyue (劉還月, 1958-) pour exemple : il a été non seulement un militant du mouvement de *Dangwai*, mais il s'est également occupé des écrits de propagande pour des candidats du PDP aux élections nationales et régionales¹. Même si la contribution de Liu H. dans l'étude des coutumes populaires commence au début des années 1980, il n'a exprimé sa position nationaliste taïwanaise qu'à la fin de la décennie en refusant le fait que les autorités politiques des deux côtes du détroit ont propagé l'unification des deux territoires sous prétexte que leurs cultures seraient « de la même origine ».

... en raison des différents régimes politiques, longtemps appliqués sur les deux territoires, beaucoup de différences s'y sont engendrées, y compris les institutions, la pensée et les besoins de la population. Nous avons fait beaucoup de comparaisons tout en espérant que celles-ci contribueraient à la réflexion des autorités politiques des deux détroits. L'importance primordiale dans cette affaire est certes de faire comprendre que les deux territoires s'éloignent de plus en plus et nous ne pourrons plus nous servir de la propagande comme « de la même origine². » [...].

Cette mise en question de l'origine lointaine chinoise se trouve également chez quelques autres spécialistes en la matière, tels Huang Wenbo (黃文博) et Lü Chuikuan³ (呂鍾寬). Citons un passage concernant le *Chegu*, dont l'auteur W. Huang

¹ Voir la chronologie de la participation politique de Liu Huangyue (劉還月) dans son site personnel, intitulé "Liu on the top of Mount Ararat" : http://liusir.yeegintan.com/blog/BLOG_article2.php?sn=1136

² Lin Bozhong (林勃仲) et Liu Huangyue (劉還月), *La Transformation des Cultures et des théâtres à Taïwan et dans la région de Min (bianqianzhong de taimin xiqu yu wenhua, 變遷中的台閩戲曲與文化)*, Taiyuanchubanshe, Taipei, 1989, *op. cit.*, p.13.

³ Dans le domaine de la musique, la revendication de la conscience-identité taïwanaise semble plus puissante que celle de la conscience chinoise. L'exemple d'étude sur le *Beiguan* rencontré par Lü Chuikuan (呂鍾寬) démontre une situation opposée à celle des arts vivants locaux : « Il existe une opinion qui considère que le *Beiguan* (la musique du style 'Nord') provient de la province de Fujian (en Chine continentale), y compris le répertoire musical et lyrique, le système des partitions dérivant

dénonce le fait que les chercheurs ont pris plusieurs types de « petits jeux » existant en Chine continentale pour l'origine référentielle du *Chegu* taïwanais.

La plaine de Jianan [au sud-est de l'île] est le lieu d'origine de la mélodie du *Chegu* taïwanais. Beaucoup de chercheurs considèrent que le spectacle de *Chegu*, développé directement de la musique de *Chegu*, est originaire du Grand tambour (*dagu*, 大鼓), du Jeu du cheval en bambou (*zhuma xi*, 竹馬戲) ou du chant des repiqueurs de riz (*yangge*, 秧歌)...en fait, comme la plupart des autres jeux, le *Chegu* ayant totalement été indigénisé, il nous semble difficile de saisir son origine exacte. D'après son apparence, on préfère croire qu'il est un petit jeu né de la vie sur ce sol¹.

Ce déni de l'origine chinoise des arts vivants locaux a pour objet de légitimer leur particularité culturelle insulaire, légitimation qui serait affirmée par le recours à la trajectoire historique spécifique de Taïwan, y compris le développement socio-économique (comme le faisait Lü Chuikuan), le régime politique, de la structure sociale, et même de la nature géographique (se trouve dans le texte de Liu H., mentionné plus haut), ou encore l'abstraction du rapport intime entre la vie de la population et le territoire qu'elle occupe – « la vie sur ce sol », comme l'a traduit Huang W. pour l'origine du *Chegu* taïwanais. Par ailleurs, la redécouverte de l'histoire de Taïwan en tant que territoire ayant subi plusieurs colonisations est également un moyen contribuant à contester l'appartenance de Taïwan à la Chine avant le temps prémoderne.

de la société monarchique chinoise, les paroles du chant proviennent de la langue officielle de la dynastie des Ming et celle des Qing. Dans cette optique, le *Beiguan* ne fait pas partie de la musique traditionnelle taïwanaise. Cependant, il suffit de faire la comparaison à partir de la nature immanente de la musique et la structure sociale des participants, et nous comprendrons que la “ tradition vivante ” (*huochuantong*, 活傳統) du *Beiguan* semble disparue en Chine continentale, alors il est incontestable que le *Beiguan* devient un style de musique appartenant proprement à Taïwan ». Voir Lü Chuikuan, « La beauté de la musique traditionnelle taïwanaise », *op. cit.* in Lin Mingde (林明德)(eds), *La Beauté des arts et techniques folkloriques taïwanais (taiwan minsu jiyi zhi mei, 台灣民俗技藝之美)*, Bureau culturel du gouvernement provincial de Taïwan (台灣省政府文化處), Nantou, 1998, p. 65.

¹ Huang Wenbo, *Pavillons et jeux populaires de Taiwan*, 2000, *op. cit.*, p100.

...la dynastie des Ming n'a pris que l'île de Penghu en laissant Taïwan occupé par les Hollandais; la dynastie des Qing a même une fois voulu abandonner cette terre barbare. Tout ceci démontre que l'autorité monarchique de la Chine n'a jamais pris en considération cette île d'outre-mer isolée. Certains historiens aiment bien relier l'étude de Taïwan à la dynastie des Song et à celle des Yuan, certains considèrent même que Taïwan a été prise en tant qu'une partie de la Chine depuis la dynastie des Tang, ou même celle des Han. Ce n'est que la recherche des intérêts politiques servant au besoin des dominants¹.

Comme dans le domaine de la littérature, la configuration d'une identité culturelle taïwanaise sur le plan national, est, semble-t-il, impensable pour les nationalistes taïwanais sans avoir recours à la « dé-sinisation » comme rhétorique de légitimation. Précisons, en outre, que ces discours incarnant une pensée nationaliste taïwanaise émanent tous des spécialistes des coutumes populaires locales qui sont engagés dans une étude de terrain étendu, mais ils n'occupent qu'un bref passage dans leur ouvrage descriptif. Encore moins furent-ils représentés dans une perspective totalisante du passé, reconstruite par une historicisation narrative de l'ethnicité et du nationalisme insulaire, comme ce fut le cas dans les domaines de la littérature et de l'histoire². Ces spécialistes des coutumes populaires se préoccupèrent davantage du présent éphémère des arts vivants populaires, étant donné que ceux-ci allaient devenir du passé dans un futur proche. Afin de donner l'indice de l'identité de leurs objets décrits ainsi que de faire appel à la reconnaissance des lecteurs vis-à-vis de celle-ci, les promoteurs des coutumes populaires locales se précipitèrent pour noter, souvent à l'entrée de la représentation, l'origine culturelle de leur objet d'étude. Cette revendication

¹ Liu Huanyue (劉還月), « Préface (suite) », in *Petit encyclopédie des croyances populaires taïwanaise, volume d'accueillir les dieux (taiwan minjian xinyang xiaobaike, yingshen juan, 台灣民間信仰小百科, 迎神卷)*, Taiyuanchubanshe, Taipei, 1994.

² Hsiao A-chin, "The Indigenization of Taiwanese Literature: Historical Narrative, Strategic Essentialism, and State Violence", *op. cit.* in John Makeham and Hsiao A-Chin (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan, Bentuhua*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, pp. 128-131.

identitaire, à la fois au nom du peuple et à la place du peuple, s'adressa en même temps à un interlocuteur précis, aux chercheurs du même domaine, mais de l'autre côté au clivage politico-culturel, aux nationalistes chinois.

3.1.2 Nationalisme chinois comme tendance majeure dans l'étude des coutumes populaires

Nous savons que le nationalisme taïwanais promu par le PDP vise à obtenir le soutien de la population contre son ennemi politique, le nationalisme chinois. Néanmoins, selon la recherche de Wang Fu-Chang, la scolarisation supérieure des insulaires est un facteur défavorable à cette mobilisation¹. Et c'est précisément en fonction de l'éducation nationale que le KMT a inculqué sa formule de nationalisme chinois à la population insulaire. C'est-à-dire, le fait qu'un insulaire a suivi un enseignement supérieur est d'abord favorable à la formation de sa pensée nationaliste chinoise. L'étude des coutumes populaires locales ne bannirait pas nécessairement son bagage culturel chinois acquis depuis une dizaine d'années d'étude nationale. Lisons-en un exemple qui évoque implacablement la formule de la nation chinoise que tous les insulaires devraient connaître depuis l'école primaire et que les spécialistes des coutumes populaires pro-nationalistes taïwanaises contestent.

¹ Wang Fu-Chang (王甫昌), « Consensus Mobilization of the Political Opposition in Taiwan: Comparing two waves of changes, 1979-1989 », 1996, pp.192-193. Afin de mettre en lumière la raison pour laquelle le *Dangwai* ainsi que PDP ont pu obtenir un consensus de mobilisation en promouvant un nationalisme taïwanais au cours de leurs mouvements politiques, l'auteur Wang a analysé la structure sociale des régions dans lesquelles se répartissent les voix que le *Dangwai* et le PDP ont obtenu. Ainsi le chercheur a formulé quatre facteurs comme conditions décisives, à savoir : la proportion de la scolarisation du niveau supérieur, celui de la profession du secteur primaire (agriculture par exemple), celui de la profession du secteur tertiaire (service, communication, gestion, enseignement...etc.), et celui des Continentaux. D'après le résultat de l'analyse, l'augmentation du pourcentage des voix s'accorde uniquement avec celle de la proportion de la profession du secteur primaire.

Le *Chegu* provint du chant des repiqueurs de riz du Nord et se diffusa dans le Sud du Fujian. Il fut ensuite combiné avec la musique et la forme de jeu de cette région en devenant un petit jeu de danse-chant. [...] (Conclusion) *La Chine est un vieux pays civilisé dans le monde, dont les ethnies sont les premières civilisées. Elle porte en elle une histoire dont la durée est la plus longue et la plus brillante.* (c'est nous qui soulignons) [...] Ces activités populaires locales ont vécu l'itinéraire des ancêtres continentaux ayant traversé la mer avec beaucoup de souffrance pour arriver à Taïwan il y a quatre cents ans. Après avoir passé quatre cents ans à travers l'inconstance du monde et à leur détriment, ces activités subsistent inébranlablement dans la vie du peuple en se reliant à leurs coutumes. Elles n'ont seulement hérité de la forme du continent, mais elles ont également engendré une culture taïwanaise avec sa spécificité régionale¹.

Hormis l'éducation nationale, l'habitus du champ d'étude universitaire dans lequel l'étude des arts vivants locaux est principalement incorporée pourrait être générateur de cet effet. Nous savons que l'étude des arts vivants locaux dans le milieu académique est entamée par des étudiants de master de l'art sous la direction de Yu Dagang au sein de la Chinese Culture University. Yu D., en tant que promoteur de la modernisation de l'opéra de Pékin, rappelons-le, faisait appel aux arts vivants locaux en les prenant pour une forme originaire du théâtre traditionnel chinois. Alors par quelle approche étudie-t-on le théâtre traditionnel en engendrant cette appréhension des arts vivants locaux ? À ce propos, précisons qu'avant que la Chinese Culture University n'ait créé la section du théâtre traditionnel en 1971, l'étude du théâtre traditionnel n'était qu'une branche marginale de la littérature classique chinoise dans les établissements d'enseignement supérieur à Taïwan². Même pour le département de l'art à la Chinese Culture University, les mémoires de master portant sur le théâtre traditionnel chinois, sous la direction de Yu Dagang, ne traitent que des textes

¹ Wu Tengda, 1998, p. 215 et p. 220.

² Tseng Yung-yi, « Rapport d'étude du théâtre traditionnel à Taïwan depuis 50 ans » (*xiqu zai taiwan wushinian lai zhi yanjiu chengguo*, 戲曲在台灣五十年來之研究成果), l'article présenté lors de la Première Conférence internationale des études de la langue et de la littérature chinoise en Corée, Seoul, le 3 mai 2002, pp.212-213.

classiques¹. C'est-à-dire, ces travaux font également partie de l'étude de la littérature chinoise. Lorsque ce dernier département s'intéresse aux arts vivants locaux, s'ouvre au secteur de la littérature chinoise un nouveau terrain d'étude. De fait, l'étude académique sur les arts vivants locaux est essentiellement dominée par les intéressés spécialistes de ce domaine de la littérature chinoise depuis les années 1980². Cette compétence du chinois classique renforce doublement l'identification du chercheur concerné à la culture de la nation chinoise. Car, la langue en est l'enjeu majeur dans la formation identitaire et identificatoire de la culture qu'elle transmet³. Prenons un exemple dans lequel le chercheur prolonge sa perception du théâtre traditionnel chinois dans son étude des arts vivants locaux, tout en reliant ceux-ci à une tradition théâtrale vieille de deux mille ans par une trace saisie d'un texte classique chinois.

Avant-propos Le théâtre traditionnel de notre pays a une histoire de longue durée. Depuis la dynastie des Han, il existe un petit jeu qui s'appelle le « Huanggong de la mer orientale » (*donghai huanggong*, 東海黃公). On peut qualifier cela de forme originale du théâtre traditionnel et cela remonte à deux mille ans auparavant. [...] Le théâtre à Taïwan consiste également en trois catégories qu'on a mentionnées : le « petit jeu », le « grand jeu » et le « jeu de marionnette⁴ »...

L'ancienneté de la culture chinoise, surtout quand elle est appréhendée de manière idéelle, semble puissante pour donner à une population l'orgueil d'appartenir à la nation concernée. Elle consolide, en effet, la place du nationalisme chinois dans le

¹ Voir l'archive des mémoires de master en Art, disponible dans le site du département de théâtre : http://www2.pccu.edu.tw/CRMDTA/disquisition/disq_master.html

² A cet égard, il suffit de voir quelques personnalités académiques reconnues dans l'étude du théâtre traditionnel taïwanais (*Gezai xi*) et qui sont tous titulaires d'un doctorat de littérature chinoise, tels Tseng Yung-Yi, Lin Heyi, Tsai Hsin-Hsin (1965-). Voir Tsai Shengde (蔡昇德), *Discipline et pouvoir : le développement de l'étude des coutumes populaires comme discipline académique à Taïwan, une analyse du point de vue de la sociologie de la connaissance* (*xueke yu quanli : taiwan minsuxue xueke fazhan de zhishi shehuixue jiexi*, 學科與權力：台灣民俗學學科發展的知識社會學解析), Master en Sociologie, Fo Guang University, District de Yilan, 2012, p. 56.

³ A. Monod-Becquelin, « Langue », *op. cit.* in Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Ed. PUF, Paris, 2004 (1991), p. 410.

⁴ Tseng Yung-Yi et You Zongrong, *op. cit.* in Lin Mingde (eds), *La Beauté des arts et techniques folkloriques taïwanais*, 1998, p. 104.

milieu académique du champ d'études de théâtre traditionnel. Quant au nationalisme taïwanais, l'esquisse d'une histoire de quatre cents ans pour la nation proposée n'a eu encore que peu de force compétitive avec son ennemi du milieu du théâtre traditionnel académique au cours des années 1980. En revanche, elle a été accueillie avec enthousiasme par le théâtre moderne au cœur du mouvement du petit théâtre émergeant hors du milieu académique.

3.2 Conflit identitaire national entre le Chinois élitiste et le Taïwanais populiste

Les deux tendances nationalistes émergentes dans le milieu intellectuel contaminèrent manifestement la conduite de l'ensemble du projet de « retour ». Elles y pénétrèrent à travers deux univers intellectuels distincts. Le nationalisme chinois dérivait du champ de l'étude folklorique, et le nationalisme taïwanais provint du mouvement du petit théâtre.

3.2.1 Correspondance de la « vision du corps chinois » à la pensée dominante de la forme du Nous national

Afin de faciliter la connaissance sur les rituels populaires locaux, fut mis en place un conseiller du projet de « retour » dès le début de sa programmation. Ce conseiller, Li Fengmao, en tant que spécialiste du taoïste (*daojiao*, 道教) local, a joué un rôle à la fois pragmatique et conceptuel. Du point de vue pragmatique, il a créé le réseau d'accès à certaines techniques du corps, y compris l'incantation taoïste et le *Qigong*. Au niveau conceptuel, le « raffinement » des rituels était une aspiration venue de la part du conseiller Li.

Je souhaite que l'U-Theatre puisse digérer la force virtuelle du peuple, tout en créant un langage théâtral. Dans ce processus de 'raffinement' des coutumes populaires (*minsu jingzhihua*, 民俗「精緻化」), on espère développer une formule du langage théâtral appartenant proprement au peuple chinois¹.

Cette conception de « raffinement des coutumes populaires » qu'attendait Li F. du projet de « retour » aboutit à un constat. C'est que dans le courant de pensée dominant chez les intellectuels au cours des années 1980, l'incorporation des coutumes populaires dans la nation chinoise n'était pas un compromis sans réserve. Mais ceux-ci devaient subir un processus de raffinement pour que leur place soit haussée de la scène populaire à la scène moderne et/ou nationale.

Rappelons que l'appropriation des techniques des arts vivants locaux dans le sillage de la « vision du corps chinois » s'est fondée, d'une part, sur une définition du soi dans une perspective politico-culturelle dont le local taïwanais qui s'est inscrit dans un global chinois. D'autre part, le raffinement du local taïwanais a été conçu nécessaire pour que celui-ci puisse cohabiter avec le global chinois sur la scène moderne. Autrement dit, la promotion de la « vision du corps chinois » sous la direction de Liu R. ainsi que sa production correspondaient pleinement au courant de pensée dominant chez les intellectuels des années 1980 : l'éthique et l'esthétique d'un travail élitiste fondé sur la méthode grotowskienne et l'incorporation des coutumes populaires insulaires dans un imaginaire culturel de la nation chinoise. C'est la raison pour laquelle la représentation de *La Mort de Zhong Kui*, axée sur la « vision du corps chinois », a été mieux reçue que celle de *Balayer les rivières bariolées*, engendrée par la direction d'une « vision du corps taïwanais » et connotée d'une coloration populaire et vulgaire.

¹ Li Fengmao, *op. cit* in Wang Hebai (王賀白), « l'U-Theatre retourne au local » (*youjuchang suhui bentu*, 優劇場溯回本土), *The Commons Daily*, le 28 septembre 1989.

3.2.2 Articulation du projet de « retour » à la mobilisation identitaire dans le mouvement du petit théâtre

Comme l'a démontré Wang Fu-Chang, dans son analyse sur l'effervescence des mouvements sociaux dans les années 1980, suivant la transformation de la structure démographique des professions, deux types de figures fournissent le noyau d'animation des mouvements sociaux : les dirigeants provenant souvent des professeurs universitaires ayant fait des études à l'étranger, et les exécutants les plus activistes étant les étudiants universitaires¹. De même dans le domaine du théâtre moderne taïwanais dont les membres sont majoritairement étudiants universitaires, la participation aux mouvements sociaux et au mouvement d'opposition politique manifeste le trait le plus remarquable chez les praticiens, notamment ceux du « petit théâtre ».

Le mouvement du « petit théâtre », qualifié également de théâtre d'avant-garde², apparut aux alentours de la suppression de la loi martiale (1987). Ce furent les troupes clandestines dont les membres furent les jeunes amateurs de théâtre, finissant à peine leurs études universitaires. Ils affichèrent aussitôt un caractère contestataire dans leurs créations théâtrales, ce qui annonça la fondation définitive du premier Parti d'opposition. Le premier cri, lancé par le Théâtre de Rive Gauche dans son œuvre intitulé *Les Envahisseurs* (*chuangru zhe*, 闖入者, 1986), pointa implacablement le parcours historique du Taïwan colonisé par des pouvoirs politiques imposés de l'extérieur de l'île.

¹ Wang Fu-Chang (王甫昌), « Mouvements sociaux » (*shehui yundong*, 社會運動), *op. cit.* in Wang Zhenhuan (王振寰) et Qu Haiyuan (瞿海源) (eds), *La Sociologie et la société Taïwanaise* (*shehui xue yu taiwan shehui*, 社會學與台灣社會), Juliuchubanshe, Taipei, pp. 444-447.

² L'appellation de « petit théâtre » ou de « théâtre d'avant-garde » est inspirée de celle du mouvement de théâtre émergent aux Etats-Unis depuis les années 1960. Elle désigne *a priori* les productions théâtrales de petit volume et non commerciales, voir Chung Mingder, *The Little Theatre Movement in Taiwan...*, 1999, pp. 7-8.

Cette préoccupation du local chez les praticiens du petit théâtre ne se réduisit pas à leurs travaux artistiques, mais elle alla aussi loin dans l'acte de « retour au terroir¹ » que dans la participation aux mouvements sociaux et à celui d'opposition politique. La participation aux mouvements sociaux et à celui d'opposition politique, en particulier, fut largement répandue dans le milieu en question. Les troupes les plus activistes exprimèrent leur participation par l'acte théâtral, soit dans des mouvements écologiques, comme le mouvement d' « expulser le mauvais esprit de Lanyu » (*quzhu lanyu de e-ling*, 驅逐蘭嶼的惡靈) (1988)² et le « Mouvement de sauver les forêts en urgence » (1989)³ (tels le Théâtre Huanxu, le Théâtre de Rive Gauche, la Zone-Zéro, etc.), soit dans des manifestations de propagande du Parti Démocratique Progressiste au titre de l'élection régionale, comme celles du candidat Ye Julan⁴ (葉菊蘭).

En cette fin des années 1980, le nombre des mouvements sociaux s'avéra spectaculaire et les pairs de l' « U » s'engagèrent pleinement dans les luttes sociales et politiques. L'U-Theatre avait peu de chance de poursuivre l'idéal type du travail

¹ L'acte de retour au terroir parmi les petits théâtres s'exerce au même titre que celui de l'U-Theatre sans pour autant afficher leur appartenance ethnoculturelle quelconque. Dans la troupe « La Zone-Zéro » (*lingchang*, 零場), par exemple, les membres se sont également consacrés un certain temps à l'acte de « descendre à la campagne » (*xiaxiang*, 下鄉), sans avoir monté un spectacle à ce sujet, voir Wu Pengfeng (吳朋奉), Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (le local du Golden Bough Theatre à Danshui), le 8 mai 2008. Par ailleurs, certains membres du Critical Point Theatre Phenomenon (*linjiedian juxianglu jutuan*, 臨界點劇象錄劇團, 1988-), connus par le propos gauchiste et d'homosexualité dans leurs œuvres, ont pratiqué le mouvement de *Chegu* et l'ont approprié plus tard dans le spectacle intitulé *White Margerate* (1995), traitant du rapport entre dominant et dominé à travers la biographie d'une communiste taïwanaise Xie Xuehong (謝雪紅). Voir Par ailleurs, selon l'acteur Liu Shouyao (劉守曜), membre fondateur de l'U, l'apprentissage des techniques des coutumes populaires locales, comme *Chegu* entre autres, a été le mode de base pour les jeunes artistes et littéraires, voir Liu Shouyao, Interview par Chen Fang-Fang, le local du Golden Bough Theatre à Danshui), le 28 décembre 2007.

² Le « Mouvement d'expulser le mauvais esprit de Lanyu » (*quzhu lanyu de eling*, 驅逐蘭嶼的惡靈) est organisé le 20 février 1988 par deux praticiens du petit théâtre taïwanais. Il s'agit d'une manifestation de la lutte contre la pollution causée par le dépôt des déchets nucléaires à Lanyu (蘭嶼) depuis 1982. (Lanyu est une île située au sud-est de Taiwan et subordonnée au district Taidong (台東縣). Elle a 45,74 kilomètres carrés de surface et est peuplée de 3,000 personnes environ dont 90% sont des aborigènes de l'ethnie Yamei (雅美族).

³ Le « Mouvement de sauver les forêts en urgence » (*qiangjiu senlin xingdong*, 搶救森林行動) est revendiqué par l'organisme Greenpeace of Taiwan (*taiwan lusehepingzuzhi*, 台灣綠色和平組織), qui appelle la participation de six compagnies du petit théâtre taïwanais : le Théâtre Huan-xu, le Théâtre de Rive Gauche, Critical Point Theatre Phenomenon, le Point de Vue (觀點), et la Zone Zéro (零場), et l'U-Theatre, etc.

⁴ Chung Mingder, *The Little Theatre Movement in Taiwan...*, 1999, pp.229-230.

grotowskien, en s'enfermant dans un laboratoire artistique isolé de la société où il vivait. Lancer un projet de « retour » résultait également d'une prise en considération du lien indéchirable avec la société, provenant d'une leçon rencontrée à la représentation du *Cahiers du sous-sol Faust*¹ (1988). Néanmoins, la directrice a dû tout de même refuser que les membres de l'« U » participent à une manifestation du mouvement écologique. Il s'agissait de ne pas se mêler aux mouvements qui impliquaient une certaine « couleur » politique. Car, d'après la position de la directrice de l'« U », la préoccupation du local, telle que la discussion sur « l'événement du 28 février » dans le *Rejager Wei Jingsheng* (1989), n'était pas une tentative politique comme celle du PDP².

Du côté du directeur de *Balayer les rivières bariolées*, Chen Mingcai, en revanche, il était moins distancié de l'actualité sociopolitique et culturelle de Taïwan que ne le parut Liu. R.. Chen M., né dans le district de Taizhong (Sud-ouest de Taïwan) dans une famille de mariage mixte (père continental/mère taïwanaise), grandit chez ses grands-parents maternels qui ne communiquèrent qu'en langue hokkienne. Il se confronta depuis l'enfance à la question de l'appartenance identitaire ethnique³. Le cas de Chen Mingcai est distinct de la plupart des continentaux de la seconde génération, qui s'enfermaient, dans une certaine mesure, dans l'univers des descendants d'immigrés. Chen Mingcai s'identifia davantage à la communauté de

¹ Liu Jingmin, « l'U-Theatre, de quoi se soucie t-il ? — interview avec la responsable de l'U-Theatre, Liu Jingmin », 1989, pp. 37-38.

² *Ibid.*, pp. 38-39.

³ Cette identité, à moitié héritée d'un continental, a été une problématique perturbante embrassant toute l'enfance de Chen Mingcai et s'est impliquée « affectivement » dans un poème autobiographique : il s'est confronté, constamment dans la vie quotidienne de son enfance, à l'exclusion de l'univers des enfants continentaux et à la violence physique à cause de son incapacité à s'exprimer correctement en mandarin. C'est la raison pour laquelle est mise en cause son identité ethnique héritée. Voir Chen Mingcai, « Je suis vraiment un Taïwanais » *wo zhenshi yige taiwanren*, 我真是一個台灣人), *op. cit.* in *Une Température étrange (qiguai de wendu, 奇怪的溫度)*, Ed. Lianhewenxue, Taipei, pp. 41-42. A propos de cette problématique de « raciste sans race » autour de la langue de communication imprégnée dans la vie courante des deux groupes ethniques, Continentaux et Taïwanais, nous allons la traiter dans la dernière partie de cette dissertation.

langue hokkienne à laquelle appartenrent « exclusivement » les grands-parents qui l'accompagnèrent dans le premier temps de son enfance¹. Soulignons que cette problématique de discrimination ethnique installée par le régime politique du KMT faisait partie des propos du PDP². De fait, lorsque les praticiens du théâtre moderne furent mobilisés pour faire monter le pouvoir politique du PDP, M. Chen s'intégra en tant que metteur en scène dans une petite équipe de production de spectacles pour la promotion électorale d'une candidate de ce nouveau parti³. De même, lors qu'il fut placé en tant que directeur artistique d'une nouvelle création de l'« U », le projet de retour s'infléchit non seulement vers une enquête de terrain relativement plus approfondie qu'elle n'avait été auparavant, mais sa tendance à s'engager activement dans des mouvements sociaux entraîna d'autres membres de l'« U » à s'y joindre. De plus, à l'occasion de la représentation du spectacle « Rivières bariolées », se projeta, non sans volontiers, dans et autour de l'acte théâtral, son penchant pour faire « apparaître la démarche des Taïwanais » en évoquant une perspective nationaliste taïwanaise. Examinons ensuite dans quelle mesure l'énonciation identitaire de « faire apparaître la démarche des Taïwanais » répondit au nationalisme culturel taïwanais, en faisant entendre un ton indépendantiste qui menacerait l'existence d'une « conscience chinoise », celle dégagée de la « vision du corps chinois ». Enfin, quelles sont les conditions qui favorisent son engendrement ainsi que la collaboration des autres membres à l'intérieur de l'U-Theatre par laquelle a été enclenchée la seconde phase du projet de « retour » ?

¹ *Ibid.*

² Claude Geoffroy, *Le Mouvement indépendantiste taiwanais, ses origines et son développement depuis 1945*, L'Harmattan, Paris, 1997, p.205.

³ Wu Pengfeng, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (dans le local du Golden Bough Theatre à Danshui), le 8 mai 2008. ; Chen Mingcai, « A-Cai dans la rue » (*jietou de acai*, 街頭的阿才), *op. cit.* in Chen Mingcai, *Une Température étrange*, 2005.

4. Conflit d'identification ethnique masqué sous le conflit d'identification nationale

Le conflit identitaire national évoqué dans l'U-Theatre au sein de son projet de « retour » ne provient pas uniquement du tropisme national des deux metteurs en scène, Liu Ruoyu et Chen Mingcai. Au cours de la seconde phase du projet, les coutumes populaires visitées et mises en pratique impliquèrent peu de fonctions rituelles auxquelles la directrice de l'« U » s'intéressait davantage. Même la direction esthétique de la mise en scène ainsi que du jeu de l'acteur tournèrent le dos à l'élitiste en s'attachant au populiste. Ce changement de direction fut mis en œuvre au cours du travail collectif des acteurs, y compris le choix final des pièces à apprendre et le style de jeu à appliquer dans la production théâtrale. Cela n'était pas seulement dû à la tendance majeure d'une quête de l'identité taïwanaise au sein du mouvement du petit théâtre. Mais il était, à notre sens, indissociable de l'ambiguïté politique provenant du contenu du travail collectif au sein du projet, y compris la méthode grotowskienne et même la pratique du *Taiji* et du *Qigong*. De plus, la structure ethnique à l'intérieur de la troupe redouble la voie entrouverte par le contenu du travail en déclenchant une identification ethnique qui rejoindrait potentiellement le propos du nationalisme taïwanais.

Avant d'analyser comment ces exercices créent les conditions favorisant la conduite du projet, qui s'empare d'une direction à l'opposé de la « vision du corps chinois », traitons d'abord la perspective nationaliste taïwanaise révélée par la « vision du corps taïwanais ».

4.1 Une perspective nationaliste taïwanaise révélée du « faire apparaître la démarche des Taïwanais »

Nous savons que l'énonciation du « faire apparaître la démarche des Taïwanais » se destina à la quête de l'authenticité du corps insulaire ainsi que de son identité collective. Afin d'examiner la correspondance entre cette revendication identitaire et le nationalisme taïwanais développé au cours des années 1980, nous discernons, d'un côté, « qui » est l'Autre significatif dans le discours de la « vision du corps taïwanais ». De l'autre, nous retracerons les ressources constitutives de cette construction identitaire taïwanaise.

4.1.1 Configuration de l'identité culturelle du Nous

Bien que la quête de l'ethnicité du corps semble liée à celle de désoccidentalisation, comme nous l'avons mentionné plus haut, la question de désoccidentalisation, du côté de Chen Mingcai, ne se pose pas à la même échelle que celle proclamée par Liu Ruoyu pour la vision du corps chinois. Il importe de noter que la longue description sur la démarche des Taïwanais, concernant sa spécificité culturelle parmi quelques danses se trouvant hors de l'île (de la Chine continentale du Nord, du Japon, de l'Afrique et de l'Occident, etc.), présuppose une interrogation telle que : « est-ce que les gens de la même racine ethnique possèdent la même qualité corporelle ? ». Et si la racine ethnique pose un problème pour la définition du corps taïwanais, nous trouvons la réponse suivante à la question — « La démarche des Taïwanais se différencie vraiment de celle des troupes de tambours à la ceinture au

nord de Shanxi de la Chine continentale¹ ... ». Ainsi, se trouve, dans ce discours identitaire, une formule de différenciation qui présuppose un Autre significatif dont la Chine est la cible cruciale. À cet égard, rappelons que le *Taiji* et le *Qigong* se sont placés au centre emblématique de la « vision du corps chinois » que désignait la directrice Liu. Ces deux emblèmes culturels du corps chinois sont au contraire absents des formes du corps local regroupées comme membres représentatifs du corps taïwanais, absents d'emblée du discours identitaire du Nous taïwanais.

4.1.2 L'invention d'une authenticité ethnoculturelle du Nous

Approfondissons ce à quoi se rapporte la « démarche des Taïwanais » définie par Chen Mingcai en laissant de côté pour l'instant la question de « tendresse », qualité relevée d'une perception plus ou moins subjective qui varierait selon le sujet en exercice en laissant trop de marge pour préciser le degré dont il s'agit.

Nous trouvons dans les composantes figurant la démarche des Taïwanais, un dénominateur commun et observable, qui repose sur la posture inférieure du corps avec les genoux pliés. D'où vient cette empreinte commune dans les diverses techniques du corps comprenant à la fois celles du labour (l'agriculteur et le porteur de palanquin), du jeu théâtral (*Buma*, *Chegu* et Vieux *Gezai*) et de la danse (*Chegu*, Vieux *Gezai*, et danses aborigènes) ? Répondre à cette question superpose une question épistémologique du croisement entre l'anthropologie de la mémoire et l'anthropologie théâtrale définie par Eugenio Barba. Du point de vue de l'anthropologie de la mémoire, d'un côté, les techniques du corps du labour font partie de la mémoire-habitude sociale dont parlait Paul Connerton. Selon ce dernier, la mémoire-habitude sociale est la composante principale dans la performance réussie et

¹ Su Rencai, 1990, *op. cit.*

convaincante des codes et des ordres. Car, les habitudes sociales sont distinctement *social performative* et sont essentiellement les *performances legitimizing*¹. En ce sens, il n'est peut-être pas inconcevable de dire, comme l'a fait Chen Mingcai, que la posture du corps sur laquelle repose le mouvement du *Chegu*, du *Buma*, du Vieux Gezai, ou même celui des danses aborigènes, a un lien intime avec la vie paysanne, étant donnée la posture née de cette dernière est incorporée dans celle de la performance campagnarde. Rappelons toutefois que la codification du corps des différents types de rôles dans l'opéra de Pékin représente un ordre de classification sociale par lequel nous trouvons dans le type de rôle clownesque (*Chou*) la même posture que celle des jeux locaux. Le mouvement de *Chegu* et de Vieux Gezai, ayant adapté le jeu clownesque de l'opéra de Pékin, ne nous rappelle-t-il pas à la fois la vie campagnarde locale et le personnage du bas des classes sociales du monde chinois ? Ceci dit, réduire la spécificité culturelle du corps d'une ethnie à une simple posture, c'est se soumettre à une vaste dichotomie entre dominant et dominé et/ou élite et peuple, dont le phénomène ne se limite pas à l'île de Taïwan, mais se trouve dans nombre de théâtres traditionnels de différentes cultures. De l'autre, selon l'étude d'anthropologie théâtrale menée par Eugenio Barba, le jeu en posture avec les genoux pliés se trouve communément dans le Nô japonais, le *Kabuki*, et certaines danses contemporaines appliquant les techniques du corps de ces premières, tels le *Butoh*, et la formule d'entraînement de l'acteur de l'approche de Tadashi Suzuki² (1939-). Et ajoutons que cette position physique est même présente dans de nombreuses danses aborigènes

¹ Paul Connerton, *How Societies Remember?*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 35-36.

² Paul Allain, *The Theatre practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Drama, London, 2009. Tadashi Suzuki, né en 1939 à Tokyo, a commencé sa carrière de metteur en scène depuis 1959. Il a créé, en 1966, la compagnie Waseda Shogekijo avec le dramaturge absurdiste, Minoru Betsuyaku, Hiroshi Ono, Ikuko Saito, Kosuke Tsutamori et d'autres. En 1976, il a fondé sa propre troupe localisée dans le village Toga, appelée le Suzuki Company of Toga. *Kabuki* et le *Noh* à l'approche de Suzuki une source pour formuler la grammaire des pieds d'un acteur. P.20.

taïwanaises¹. La raison pour laquelle cette posture avec les genoux pliés est omniprésente, notamment dans les danses, de l'Occident et de l'Orient, traditionnelles ou contemporaines, d'après nous, rejoint ce que J. Grotowski a conclu sur la fonction de la position avec les genoux pliés. C'est une « position primaire », en termes de J. Grotowski, qui permettrait au corps d'être prêt, à tous les instants, à se mobiliser sans perdre son équilibre².

Face à cette image du Nous commune avec celle des autres, la fabrication d'un aspect qualitatif comme « tendresse » devient indispensable pour justifier son authenticité ainsi que son appartenance propre à un sujet collectif, le Nous. Reste alors à saisir les ressources constitutives de la « tendresse » en tant qu'authenticité de la démarche des Taïwanais.

Cette tendresse, d'après Chen Mingcai, recouvre à la fois le « craintif » et l'« humble » comme impressions données par la démarche des Taïwanais. Et ces impressions expriment, toujours selon Chen Mingcai, le rapport que les peuples insulaires entretiennent avec le sol, rapport provenant de l'environnement géographique et de la trajectoire historique de la colonisation de l'île. En somme, la démarche des Taïwanais telle qu'elle est prônée par Chen Mingcai se rattache, d'une part, à l'histoire de Taïwan colonisé comme vécu collectif de la population insulaire et porteuse authentique de la vision du corps du Nous. D'autre part, les frontières du Nous sont bornées à l'île de Taïwan plaçant la Chine comme l'Autre significatif. En outre, dans la représentation de *Balayer les rivières bariolées*, l'identité du peuple est figurée en déroulant une histoire des immigrants précurseurs, articulée avec la chanson intitulée *Les Tangshan passèrent à Taïwan* comme rappel aux ancêtres

¹ Lin Jiancheng (林建成), *Taiwan Aboriginal Art : Field Study (taiwan yuanzhumin yishu tianye biji, 台灣原住民藝術田野筆記)*, Yishujiachubanshe, Taipei, 2002, pp.188-201.

² J. Grotowski, "Tu es le fils de quelqu'un", *op. cit.* in Lisa Wolford & Richard Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook II*, pp. 295-296.

insulaire. En passant par l'exploitation et l'oppression imposées par l'autorité politique au profit de l'essor économique, le peuple insulaire a finalement pris en main son avenir en expulsant les forces opprimantes venues de l'extérieur de l'île. Ainsi, le discours identitaire engendré par la seconde phase du projet de « retour » comprend les immigrants précurseurs comme ancêtres du Nous, l'histoire de Taïwan colonisée comme passé collectif, l'île de Taïwan comme frontières territoriales, et les arts vivants locaux comme culture authentique de l'île appartenant à Nous, etc. N'est-ce pas une définition du soi correspondant au trait principal de celle esquissée par les nationalistes taïwanais au cours des années 1980¹ ?

En revanche, les composantes ethniques dans la notion du Nous proposée par Chen M. ne correspondent pas à celles prônées par le PDP, qui consistent en quatre ethnies distinctes : les Aborigènes, les Hakkas, les Continentaux et les Taïwanais. Le Nous selon la version de Chen Mingcai, comprend seulement deux catégories ethniques : les Aborigènes et les Taïwanais. C'est-à-dire, les trois dernières catégories ethniques sont remplacées par une seule – les Taïwanais. Cette dichotomie conceptuelle entre les Han et les non-Han, semble-t-il, empruntée de l'étude anthropologique à Taïwan où l'étude des non-Han en tant que sociétés primitives ou exotiques renvoie à l'origine de la discipline en question, est théoriquement compréhensible étant donné que celle-ci est la provenance des ressources des coutumes populaires appropriées dans la seconde phase du projet de « retour ». Sur le plan pratique, cette catégorisation semble peu vraisemblable. Précisons que la notion de quatre grandes catégories ethniques, prônée par PDP en 1987, avait non seulement pour objet le renforcement de l'idée de « communauté de destin » conformément à

¹ Hsiao A-chin, "The Indigenization of Taiwanese Literature: Historical Narrative, Strategic Essentialism, and State Violence", *op. cit.*, 2005, pp. 141-142; voir également le contenu du nationalisme taïwanais analysé et mis en tableau par Wang Fu-Chang, « Consensus Mobilization of the Political Opposition in Taiwan: Comparing two waves of changes, 1979-1989 », 1996, p. 186.

une société multiethnique comme la taïwanaise. Mais elle a été également une conception stratégique visant à éliminer l'image de la force dominante des Hok-lo à l'intérieur du groupe d'opposition politique, en allégeant le conflit interethnique dans l'ensemble de la société insulaire, notamment celui entre les Taïwanais et les Continentaux, voire celui entre les Taïwanais et les Hakkas. Si la notion de « quatre grandes catégories ethniques » (*sida zuqun*, 四大族群) est largement adoptée par la société insulaire depuis lors, c'est parce que cette nomination rend visible l'existence des autres ethnies sans qu'elles soient gommées dans une appellation qui renvoie usuellement à une seule ethnie, les Hok-lo.

Dans le cas respectif de Chen Mingcai, le fait d'englober trois ethnies en une seule, les Taïwanais, partit, supposons-le, d'une volonté d'éliminer la différenciation ainsi que les divisions ethniques entre les Han tout en respectant *la différence* des Aborigènes¹ pour ensuite mettre en avant un Nous taïwanais différencié de l'Autre significatif, les Eux chinois. Une si vaste catégorisation d'ethnies risque au contraire de tomber dans un ethnonationalisme taïwanais confondu avec le problème de discrimination ethnique et connoté d'un élément de lutte de reconnaissance des Hok-lo².

¹ Dans la réflexion sur un stage chez des aborigènes dont Chen Mingcai fait partie de l'organisation, ce dernier pointe explicitement que la spécificité du corps d'un aborigène comme celui de A-dao, ne pourrait jamais être authentiquement (*daodi*, 道地) apprise par un Han ou par un Occidental ; de même, un aborigène ne pourrait jamais arriver à être entièrement un Han par l'imitation, Voir Chen Mingcai, « Le corps d'A-dao » (*adao de shenti*, 阿道的身體), *op. cit.* in *Une Température étrange* (*qiguai de wendu*,), 2005, pp. 173-174.

² Le phénomène de lutte de reconnaissance des Hok-lo émergeait à la fin des années 1990 et s'avérait violente dans la première moitié des années 2000 où le PDP a commencé à siéger au pouvoir gouvernemental. Voir chapitre IV, V de notre thèse.

4.2 L'Ambiguïté politique dégagée du contenu du travail collectif au sein du projet de

« retour »

Chen FangFang : Pourquoi tu n'as pas réagi vis-à-vis du fait d'être passé d'une vision du corps chinois à une vision du corps taïwanais ?

Wu Wentsui : Parce que rien n'a été changé au niveau du contenu du travail.

Sans un accord tacite des membres de l'U-Theatre, il serait impensable que soit apparue une proclamation de la « vision du corps taïwanais » avec un penchant indépendantiste après que la directrice de la troupe ait introduit une « vision du corps chinois ». Sachant que la récupération des arts vivants locaux est partagée à la fois par deux penchants nationalistes opposés et le mouvement du petit théâtre, le tropisme identificateur national, dans le contexte respectif de la fin des années 1980, ne semble pas identifiable par un simple acte de s'appropriation des arts vivants locaux dans le travail artistique, comme celui du projet de « retour ». Encore faut-il souligner qu'en dehors des coutumes populaires locales, l'aspect culturel chinois que la directrice Liu a attribué à *Taiji* et à *Qigong* semblait moins reconnu que la valeur pragmatique que ceux-ci pouvaient dégager. De plus, la question de retour à l'origine engendrée par la méthode grotowskienne, surtout par l'exercice du *Mystery play*¹ évoquerait, au contraire, une identification ethnique reliant à la structure ethnique des membres de la troupe.

¹ A l'égard du contenu et de l'objectif du *Mystery Play* en tant qu'un exercice de l'entraînement de *performer*, en termes de Grotowski, dans le programme de l'*Objective Drama*, voir dans la présente thèse, l'expérience de création de *Mystery Play* décrite par Liu Ruoyu, p. 96, et celle par Chen Wei-Cheng, p. 96.

4.2.1 L'ambiguïté politique engendrée par la pratique de *Taiji* et *Qigong* : valeur culturelle ou valeur pragmatique ?

Dans le cadre d'un théâtre qui se fonde sur l'expression physique de l'acteur, la pratique de *Taiji*, apporte la souplesse et la sensibilité du corps de l'acteur sans freiner la liberté de sa forme par un encadrement esthétique comme celui de l'opéra de Pékin. Dans le même temps, elle permet à l'acteur de maîtriser les expressions corporelles avec finesse et en rythme ralenti sans perdre équilibre. Cette valeur pragmatique est réputée dans le milieu du petit théâtre et même dans celui de la danse contemporaine¹.

Quant au *Qigong*, il favorise l'amplification de l'énergie du corps de l'acteur. Cependant, cette énergie portant une « force mystérieuse »², une fois dégagée est souvent incontrôlable. Comme la technique du *Qigong* est peu maîtrisable, la fonction pragmatique est réduite, à savoir que l'objectif primordial de la pratique corporelle est tout de même d'élargir la maîtrise des expressions physiques de l'acteur. C'est la raison pour laquelle elle a été finalement enlevée du programme de l'entraînement de l'acteur.

Cela dit, ces deux exercices, conçus par la directrice de l'« U » comme base de la sinisation du corps de l'acteur, dégagent toutefois plus de valeur pragmatique que culturelle, puisqu'ils ne se destinent pas à modeler le corps en une forme quelconque. Le sens culturel qu'on pourrait tirer de ces techniques du corps

¹ Huang Shuping (黃叔屏), Interview, Paris, le 24 février 2008 ; Huang Jiefei (黃捷菲), Interview, Taipei, le 21 juin 2010 ; Huang Caiyi (黃采儀), Interview, Taipei, le 22 juin 2010 ; Wu Yizheng (吳怡臻), Interview, Taipei, le 23 juin 2010 ; Li Yunzhong (李允中), Interview, Taipei (Danshui), le 23 juin 2010. A l'égard de la fonction pragmatique du *Taiji*, l'ancien acteur de l'U-Theatre, Liu Shouyao nous affirmait même que le *Taiji* a la fonction de faciliter la pratique des autres techniques du corps orientales. De même, Wang Rong-yu, également ancien acteur de l'U-Theatre, mentionnait qu'en comparaison avec les techniques du corps occidentales, le *Taiji* était davantage accessible pour les acteurs taïwanais. Voir Liu Shouyao, Interview, Taipei (Danshui), le 28 décembre 2007 ; Wang Rong-yu, Interview, Taipei (Danshui), le 28 décembre 2007.

² Wang Rong-yu, *op. cit.* in Liu Changrang, 2005, p.41.

pré-expressif est moins matériel qu'idéal, servant parfois à la récompense affective d'un déracinement irrésolu et insoluble.

4.2.2 L'ambiguïté politique dans la pratique de la langue maternelle et l'inévitable sens politique donné par la majorité ethnique des membres

Une autre ambiguïté politique provient de la méthode grotowskienne. Parmi les exercices de cette méthode mis en place dans le travail collectif de l'U-Theatre, le *Mystery Play* est particulièrement significatif dans sa liaison avec le travail de retour au terroir. Cet exercice exige que l'acteur retrouve dans sa mémoire la première chanson de sa langue maternelle¹. Bien que certains membres de l'« U » ne se souvenaient plus d'en avoir pratiqué, cet exercice en langue maternelle qui avait évoqué, rappelons-le, la question identitaire chez la directrice de l'« U » a dû, d'une part, autoriser ses membres à communiquer entre eux, dans la troupe, avec leur langue maternelle.

À l'époque où on était dans l'U-Theatre, nous avions d'habitude de parler en taïwanais. [...] Les gens comme Acai, par exemple, ils parlaient autant que possible en Taïwanais. Oui, nous parlions beaucoup en Taïwanais. Certes, nous parlions parfois en langue nationale, mais nous parlions beaucoup en Taïwanais. À cet effet, nous avons dû nous rendre compte qu'il fallait transformer certains vocabulaires pour qu'ils soient mieux exprimés en Taïwanais, puisqu'on n'avait tout de même pas l'habitude de parler en Taïwanais dans la vie quotidienne².

D'autre part, étant donné que le hokkien a été « mieux ressenti » comme

¹ Yeh Suling (葉素伶), *Grotowski Training as Applied in Taiwanese Little Theatre Movement (taiwan xiaojuchang yundong zhong de geluotuosiji, 台灣小劇場運動中的葛羅托斯基)*, Mémoire de Master en études théâtrales, Taipei National University of the Arts, Taipei, 2004, p. 41.

² Wu Wentsui, Interview, Chen Fang-Fang, Paris, le 21 juillet 2009.

moyen de s'exprimer pour la majorité des membres¹, selon l'expression de Wu Wentsui, l'application du hokkien en tant que langue maternelle se prolonge dans l'œuvre théâtrale. Le fait qu'il se trouve comme langue principale dans les productions de la période du projet de « retour », exceptée la dernière œuvre, en est la preuve.

Or, dans le contexte sociopolitique et culturel des années 1980 à Taïwan, le retour à la langue maternelle pouvait engendrer un sens politique plus emblématique que celui d'un acte de retour au terroir. Il faut souligner que dans la politique de « sinisation » imposée par le KMT, l'application du « mandarin » en tant que « langue nationale » est accompagnée d'une oppression des langues maternelles des insulaires. Cela recouvre une grande majorité de la population qui fait partie de la même communauté linguistique, le hokkien. En tant que population des Han arrivant en premier et en masse sur l'île de Taïwan, le terme taïwanais est couramment utilisé en tant que synonyme de son « ethnicité² ». En ce sens, redonner le droit au hokkien dans le lieu public s'accordait avec la « taïwanisation », comme cela a été le cas lorsque le hokkien était la langue prioritaire pour prononcer les discours politiques du PDP dans ses grands rassemblements publics³. Le hokkien qu'on pourrait désormais qualifier de langue vernaculaire a été même promu comme la langue de la nation taïwanaise⁴. Pour les générations qui ont vécu une dizaine d'années de « sinisation » linguistique, le Taïwanais s'est substitué au mandarin comme langue courante dans leur vie

¹ *Ibid.*

² La problématique de l'« ethnicité » taïwanaise, liée au stigmatisme imposé sur l'ethnie Hok-lo depuis les années 1950, a été soulevée au début des années 2000, voir chapitre VI de notre dissertation.

³ Wang Fu-Chang, « Consensus Mobilization of the Political Opposition in Taiwan – Comparing Two Waves of Challenges, 1979-1989 » (*taiwan fandui yundong de zhengzhi dongyuan – yijiu qijiu zhi yijiu baji nian liangci tiaozhan gaofeng de bijiao*, 台灣反對運動的政治動員 – 一九七九至一九八九年兩次挑戰高峰的比較), *The Taiwanese Political Science Review*, No. 1, juillet 1996, pp. 183-186.

⁴ Jean-Pierre Cabestan, « Spécificités et limites du nationalisme taïwanais », *Perspectives chinoises*, No. 91, septembre-octobre 2005, voir notamment p.39.

quotidienne, même entre membres de la famille¹. Le retour au Taïwanais n'aurait lieu qu'en laissant tomber le mandarin, donc par la « dé-sinisation ». Ce sens sous-jacent dans l'utilisation de la langue maternelle légitimerait, par conséquent, une réclamation de la « vision du corps taïwanais », même si sa définition du Nous national était à l'opposé de celle donnée par la directrice de la troupe.

Par ailleurs, la volonté de la part de Chen Mingcai de s'orienter vers la « taïwanisation » est également manifeste dans la forme d'écriture du « faire apparaître la démarche des Taïwanais ». Dans celle-ci, certaines expressions proviennent d'une transcription du hokkien en caractère chinois². Bien que la forme de transcription du hokkien en caractère chinois, utilisée par Chen Mingcai, semblait discrète, même encore similaire au mandarin, elle anticipait le courant de mettre le hokkien par écrit, ce qui ne donnerait plus l'accès aux populations qui ne savent pas parler cette langue – le simple fait de comprendre le hokkien à l'oreille ne suffit pas pour déchiffrer les vocabulaires transcrits³. Ce phénomène de mettre le hokkien par écrit s'articulant avec celui de la lutte pour la reconnaissance des Hok-lo nous confirme que l'infléchissement de la seconde phase du projet de « retour » impliquait une inclinaison, consciente ou inconsciente, d'une lutte de reconnaissance des Hok-lo. Cette lutte s'est articulée avec l'identification ethnique, qui s'est, on peut le supposer, fortifiée au cours de l'enquête de terrain. À cet égard, nous traiterons cet aspect dans le chapitre suivant à partir de l'expérience du Golden Bough Theatre. Quant à l'évocation de la problématique de lutte des Hok-lo, nous l'approfondirons dans le dernier chapitre autour de la représentation de la *Taiwanese Opera : The Female*

¹ A propos de la problématique de transmission des langues maternelles, nous la traiterons dans le chapitre VI.

² Les expressions provenant de la transcription du Hok-lo en caractère chinois comprennent « le point commun » (*tongkuan de suozai* à la place de *xiangtong zhichu*), « il » (*yi* à la place de *ta*), « les japonais » (*a-ben-a* à la place de *ribenren*), « ce genre » (*nakuan* à la place de *nazhong*), « demeurer » (*youyuan* à la place de *yiran*), « les jeunes » (*shaonianzai* à la place de *shaonian*), etc.

³ Voir chapitre VI de notre thèse.

Robins Pai Hsiao-lan.

Chapitre IV

La représentation de *Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan* au milieu populaire comme révélateur de l'identification nationale

J'estime pour ma part que la globalisation doit toujours commencer chez soi. Une juste mesure du progrès global exige avant tout d'évaluer comment les nations globalisantes se débrouillent de la « différence interne¹ »...

Le Golden Bough Theatre (*jinzhi yanshe*, 金枝演社) est fondé en 1993 par Wang Rong-yu², Yu Hui-fen³ et He Zong-hsien⁴, en recrutant quelques jeunes étudiants universitaires de Taipei⁵. Le nom de la compagnie s'inspire du titre d'un

¹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, (trad. De l'anglais par Françoise Bouillot, titre originale : *The Location of Culture*, 1994), Ed. Payot, Paris, 2007, p. 14.

² Wang Rong-yu (王榮裕) est né en 1960 dans la ville de Taizhong. Il était entré dans l'U-Theatre par le biais de la « 5^e session du cours de formation de l'acteur » (*lanling jufang Diwuqi yanyuan xunlianban*, 蘭陵劇坊第五期演員訓練班) auprès du Théâtre Lan Ling. Rangé dans le groupe dirigé par Liu Ruoyu, il était devenu membre de l'U-Theatre entre 1988 et 1992 où il a entrepris de jouer un rôle important dans plusieurs pièces et a été leader de *training* grotowskien. Voir Wang Rong-yu, Interview, Taipei (Danshui), le 28 décembre 2007.

³ Yu Hui-fen (游蕙芬), née en 1970 dans l'île de Jinmen, a grandi dans le district de Miaoli. Elle a fait des études de communication médiatique à la National Chengchi University (*guoli zhengzhi daxue*). C'est à cette période qu'elle est entrée dans l'U-Theatre (début 1990). Elle a joué dans deux ou trois pièces du projet de « retour » et a ensuite quitté l'U-Theatre en 1992. En tant que compagne de Wang Rong-yu, elle était à la fois actrice et responsable administrative du « Golden Bough » au début de la fondation de la troupe. Après avoir fini la tournée de « Pai Hsiao-lan » en 1997, elle a quitté son rôle d'actrice pour se consacrer au travail administratif ainsi qu'aux écrits dramaturgiques des œuvres du « Golden Bough ».

⁴ He Zong-hsien (何宗憲) est entré dans l'U-Theatre en 1989, l'année où il était encore étudiant de philosophie à la National Taiwan University et a également quitté l'U-Theatre en 1992. En tant que fondateur du « Golden Bough », il a enseigné certaines techniques de *Ba Jiajiang* aux membres sans que celles-ci soient incluses dans la création. En revanche, malgré son absence dans les créations collectives de la troupe, il a joué un rôle dans la première tournée de « Pai Hsiao-lan ». Il est actuellement docteur en médecine chinoise tout en étant mécène de la troupe. Voir les brochures de spectacles de l'U-Theatre entre 1989 et 1992 ; la brochure du spectacle de « Pai Hsiao-lan » pour sa première tournée fin 1996 ; les brochures de spectacles depuis le début 2000 ; Huang Shuping, Interview, Paris, le 24 février 2008.

⁵ Selon l'ancienne actrice du «Golden Bough», Huang Shuping, le recrutement des membres fut entrepris d'abord sous forme d'entretien en deux fois. Ceux qui furent sélectionnés participeraient au programme de l'entraînement de l'acteur durant deux mois environ. A la fin de l'entraînement de l'acteur, seulement 5 à 6 personnes restèrent et devinrent membres de la troupe. Parmi ces membres,

ouvrage de l'anthropologue écossais James Georges Frazer (1854-1941), intitulé *The Golden Bough* (*Le Rameau d'Or*), *A Study in Magic and Religion* (1911-1915). L'emprunt de ce titre n'est pas seulement dû au sens de la magie donnée par l'ouvrage que les fondateurs du « Golden Bough » tentent d'évoquer pour le théâtre, mais il fait surtout allusion au lien de la création théâtrale avec l'approche de l'anthropologie¹. Ce rapprochement des deux disciplines s'est inspiré de l'Anthropologie théâtrale que s'était réappropriée Chen Mingcai au cours de la seconde phase du projet de « retour » dans l'U-Theatre². En partageant l'idée de ce dernier, le « Golden Bough » amorça dans un premier temps un projet de travail collectif, destiné, d'une part, à instaurer un dialogue réciproque avec le peuple et, d'autre part, à la quête d'une expression physique ayant une spécificité ethnique. Ainsi sont réalisées deux œuvres théâtrales mises en scène par le directeur artistique, Wang Rong-yu, telles *Stop the World* (août 1994) et *Wading through the Cho-shui River* (jan. 1996). Puis, fin 1996, le directeur artistique a mis en scène un spectacle intitulé *Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan* (*O-pei-la hi : taiwan nüxia bai xiaolan*, 胡撇仔戲台灣女俠白小蘭, déc. 1996). Celui-ci, contrairement à deux œuvres précédentes de Wang Rong-yu caractérisées par le « corps pondéré » des acteurs, incarnant un « goût » vulgaire s'avère engendrer un « théâtre tout public ».

Suivant la fondatrice Yu Hui-fen, le travail collectif de ces prémices du « Golden Bough » a été orienté vers la continuation du projet de « retour » antérieurement exercé par l'« U ». Néanmoins, comme nous le savons, le projet de

sauf un qui était instructeur à l'école primaire, ils étaient presque tous étudiants universitaires. Quant à l'actrice Huang Shuping, elle est entrée dans la troupe en avril 1993 alors qu'elle était encore étudiante de la National Taiwan University. Elle a participé à plusieurs œuvres du « Golden Bough », telles *Rite of Passage* (1993), *Stop the World* (1994), *The Heart of Spring Flowers* (1995), et partit de la troupe après la représentation de *Wading through the Cho-shui River* en 1996. Voir Huang Shuping, Interview, Paris, le 24 février 2008.

¹ Wang Rong-yu, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (Danshui, local du Golden Bough Theatre), le 3 juin 2008.

² Liu Shouyao, *op. cit.* in Yeh Suling, *Grotowski Training as Applied in Taiwanese Little Theatre Movement*, 2004, p. 37.

« retour » a été poursuivi dans deux directions opposées : le raffinement des arts vivants pour le corps chinois et le populisme des arts vivants pour le corps taïwanais. Si la création de « Pai Hsiao-lan » était le « premier pas d'engendrer un théâtre populaire¹ », un théâtre populiste proche de la seconde direction du projet de « retour », quels sont le contenu et la modalité du travail collectif qui a permis l'engendrement d'un théâtre populaire comme la « Pai Hsiao-lan » ? Et en sens inverse, qu'est-ce qui a empêché l'engendrement de ce type de théâtre dans les œuvres antérieures ?

Par ailleurs, nous remarquons que le fait de participer à la représentation de « Pai Hsiao-lan » a engendré chez certains acteurs concernés une forme d'identification nationale qui se rattache à la fois à l'objet approprié, comme l'*O-pei-la hi*, et aux spectateurs ordinaires, le peuple. Cette forme d'identification rejoint celle incarnée dans la seconde phase du projet de « retour » dans l'U-Theatre à travers l'expérience de *Balayer les rivières bariolées*. En revanche, chez la jeune génération des acteurs du « Golden Bough », qui ont également joué la « Pai Hsiao-lan » dans ses dernières tournées à titre d'« Activité de la tournée des arts du spectacle pour le fondement social² », l'évocation de l'identification nationale relie moins aux techniques du corps appliquées qu'à la promotion du « Golden Bough ». Promotion qui se trouve résumée par son slogan de « la culture née de la terre est la plus émouvante » (*cong tudi zhangchulai de wenhua zuiganren*, 從土地長出來的文化最感人). À ce propos, quels sont les enjeux qui provoquent chez les acteurs des

¹ Golden Bough Theatre, *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan*, Brochure du spectacle, 1996.

² La « Performing Arts Grassroots Tour » (*biaoyan yishu tuandui xunyan jiceng biaoyan huodong*, 表演藝術團隊巡演基層表演活動) est promue par le Conseiller des affaires culturelles (Council for Cultural Affairs, CCA, *wenhua jianshe weiyuanhui*, 文化建設委員會) depuis 1997. Depuis 2006, la « Pai Hsiao-lan » est remplacé par le spectacle de *She is so lovely* créé en 2001, une proposition de la part du « Golden Bough » pour la tournée de la promotion publique. Voir Yu Hui-fen, Interview, le 2 juin 2008 ; Zeng Ruilan (曾瑞蘭), Interview, Taipei (Danshui, local du Golden Bough Theatre), le 11 janvier 2008 ; Wang Rong-yu, Interview, le 10 janvier 2008. Mlle Zeng Ruilan était manager de la communication du « Golden Bough » entre 2002 et avril 2010.

« Rivières Bariolées » comme chez ceux de la « Pai Hsiao-lan » une forme identificatoire à fois révélatrice de l'identité nationale ?

1. Prémices du Golden Bough Theatre : continuation et confusion du projet de « retour » de l'U-Theatre

Les prémices du Golden Bough Theatre, caractérisées par la continuation du projet de « retour » accompli dans l'U-Theatre, mirent l'accent sur l'anthropologie théâtrale comme approche de travail afin d'établir un dialogue réciproque avec le peuple en créant une expression physique ayant spécificité ethnique. À ce titre, le travail collectif se résume par un « projet de l'enquête de terrain et des représentations théâtrales ». Ceci comprend l'entraînement permanent de l'acteur et l'enquête de terrain » ainsi que la production de spectacles comme résultat du projet en question.

1.1 Anthropologie Théâtrale comme l'approche d'établir un dialogue réciproque avec le peuple et une expression physique avec spécificité ethnique

Au début de la fondation du Golden Bough Theatre, nous ne savions rien de précis sauf l'idée de continuer ce que nous avons fait auparavant à l'U-Theatre, c'est-à-dire, l'articulation du local taïwanais et des coutumes populaires¹.

Selon le « Golden Bough », le théâtre moderne taïwanais s'alimenta constamment du « peuple » par une imitation unilatérale. Cela fut même dirigé dans un rapport entre le haut et le bas sans créer un dialogue réciproque entre les deux

¹ Yu Hui-fen, *op. cit.* in Chen Yawen (陳雅雯), « Wang Rong-yu et le Golden Bough Theatre – le paysage d'un théâtre populaire médité par le corps et les coutumes » (*Wang Rong-yu yu jinzhi yanshe – yong shenti yu minsu sikao de sumin juchang fengjing*, 王榮裕與金枝演社—用身體與風俗思考的俗民劇場風景), *Pozhoubao*, du 26 novembre au 5 décembre 1999.

côtés. En revanche, ailleurs au Danemark, l’Odin Teatret a pu appliquer l’anthropologie dans son travail théâtral depuis des années. Les membres de cette troupe s’immergèrent dans la vie de différentes ethnies en apprenant leur culture comme matière de la création tout en établissant un rapport réciproque avec celles-ci. Car, l’anthropologie théâtrale permettrait, toujours d’après le « Golden Bough », de trouver une substance de théâtre « reliant aux codes élémentaires ou aux signes essentiels de l’esprit humain » en créant un vrai dialogue avec le peuple¹. Quant au « Golden Bough », qui aspirait à souder la cassure entre le petit théâtre et le « peuple » en créant une nouvelle expression esthétique, il adoptait l’anthropologie théâtrale comme approche de réalisation. Sur le plan pratique, fut mis en place un « projet de l’enquête de terrain et des représentations théâtrales », qui se déploya sur trois ans.

Avant de présenter l’approche de l’anthropologie théâtrale (*renleixue juchang*, 人類學劇場) telle qu’elle était appréhendée par le « Golden Bough » ainsi que le contenu du travail collectif qui s’y rapporte, donnons un bref aperçu de la version originale de cette discipline de recherche eurasienne.

1.1.1 L’Anthropologie théâtrale dans la lignée de l’Odin Teatret (1964-)

L’anthropologie théâtrale se définit comme une « étude de comportement humain fondé sur la présence physique et mentale dans une situation de représentation organisée »². C’est un champ d’études créé en 1979 par Eugenio Barba (1936-)³ et sa

¹ Le Golden Bough Theatre, « Projet de la représentation théâtrale du Golden Bough Theatre, le Golden Bough Theatre, le novembre 1993, p.1 et pp. 6-7.

² Eugenio Barba, « ISTA, International School of Theatre Anthropology », *op. cit.* in Eugenio Barba et Nicolas Savarese, *Un Dictionnaire d’anthropologie théâtrale, l’énergie qui danse, l’art secret de l’acteur*, version française traduite par Eliane Deschamps-Pria, Ed. Bouffonneries, No. 32-33, p.1.

³ Eugenio Barba, né en 1936 en Italie et émigré en Norvège en 1964 y fonda sa troupe l’Odin Teatret, voir Eugenio Barba, « Un théâtre de fracture », *op. cit.* in *Théâtre, solitude, révolte*, Ed. L’Entretemps,

troupe Odin Teatret (1964-), et avec la fondation de l'International School of Anthropology Theatre (ISTA) comme l'organisme opératoire.

La qualification d'anthropologie appliquée à la recherche théâtrale ne se conduit pas dans le sens de l'« anthropologie culturelle » ou l'« anthropologie de spectacle », et encore moins des codes eux-mêmes, soulignait l'initiateur de ce champ d'études, E. Barba. Mais il s'occupe des principes, ou des « lois pragmatiques », selon les termes de J. Grotowski, pour la praxis scénique. En effet, cette recherche comparative, entreprise de 1980 à 1991 à l'ISTA, sur les « techniques du corps »¹ européennes et extra-européennes, notamment celles des cultures orientales, fait naître la notion de techniques extra-quotidiennes de l'acteur dans la situation de représentation². Cela comprend le niveau « pré-expressif »³ et le niveau « expressif »⁴. De même, trois principes sont relevés comme résultat essentiel de la recherche, tel que la façon de tenir « l'équilibre du corps », la contradiction dans la direction des mouvements et la direction des contre-impulsions, et l'énergie dans l'espace ou dans le temps au cours du processus d'accomplissement de l'action⁵.

Saussan, 1999, p. 29.

¹ Ici, la notion de « technique du corps » quotidienne fait nettement référence à l'étude ethnographique française de Marcel Mauss pour qui il n'y a pas de « façon naturelle » pour les hommes adultes de se servir de leur corps dans la vie quotidienne, mais ce sont des techniques du corps façonnées par la société à laquelle elles appartiennent. Voir « Notion de techniques du corps » dans M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950, pp.365-386 ; et J. Grotowski, « Lois pragmatiques », in E. Barba et N. Savarese, *Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, l'énergie qui danse, l'art secret de l'acteur*, Bouffonneries, No. 32-33, Lectoure, 1995, p. 220.

² Ce qu'on entend par techniques extra-quotidiennes du corps concerne le fait qu'elles s'opposent aux techniques quotidiennes du corps, techniques telles qu'elles sont étudiées par Marcel Mauss. Ainsi, les techniques extra-quotidiennes du corps ne respectent pas les conditionnements habituels de l'utilisation du corps. Voir Eugenio Barba et Nicola Savarese, *Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale. L'énergie qui danse*, trad. De l'anglais par Eliane Deschamps-Pria, Ed. Bouffonneries-Contrastes, Lectoure, 1995, p.9.

³ Le terme pré-expressif signifie « un niveau de base d'organisation commun à tous les acteurs/danseurs », c'est-à-dire, « la manière dont on peut rendre scéniquement vivante l'énergie de l'acteur » sans rien exprimer. Voir E. Barba et N. Savarese, 1995, *op.cit.*, p.172.

⁴ J. Grotowski, « Lois pragmatiques », *op. cit.* in E. Barba et N. Savarese, 1995, p. 220. L'anthropologie théâtrale, en tant que recherche transculturelle, est comparable avec certains travaux grotowskiens, tels le Théâtre des Sources et l'*Objective Drama*.

⁵ *Ibid.*

1.1.2 Golden Bough Theatre et l'appropriation de l'Anthropologie Théâtrale en version du projet de « retour » dans l'U-Theatre

Le « projet de l'enquête de terrain et des représentations théâtrales » du « Golden Bough », sous la direction de Wang Rong-yu, comporte trois parties : l'entraînement permanent de l'acteur, l'enquête de terrain et la production du spectacle¹.

L'entraînement permanent de l'acteur consiste essentiellement en la pratique du *Taiji Daoyin* et le *Training* grotowskien. Ce sont ces deux pratiques du corps qui édifient la base du jeu de l'acteur² : le premier vise principalement à explorer les possibilités d'utilisation du corps de l'acteur ; le second permet à l'acteur de s'accomplir d'une manière efficace³.

Quant à l'enquête de terrain, elle comprend la participation au pèlerinage annuel de Matsu de Baishatun à Beigang (*baishatun matsu beigang tubu jinxiang*), l'observation des rituels des jours de fête du temple Wuyun⁴ (*wuyun gong*), l'apprentissage du jeu du *Chegu* avec le vieux maître Wu Tian-Luo (吳天羅, 1930-2000), l'observation des spectacles donnés par la troupe de ce dernier⁵, et

¹ Le Golden Bough Theatre, « *Rite of Passage*, le projet de la représentation théâtrale du Golden Bough Theatre », le Golden Bough Theatre, de novembre 1993, p. 10.

² Huang Jiefei, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei, le 21 juin 2010 ; Lin Pei-an, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei, le 20 juin 2010 ; Huang Shuping, Interview, Chen Fang-Fang, Paris, le 24 février 2008. Voir également un mémoire de master en anthropologie sociale, étude portée par un ancien acteur du « Golden Bough », Hsu Yong-shu (徐永樹), *Narrating the Experience of Body Performance, Roles and Self transcend: Body Ethnography of an actor in Theatre*, Master of Social Anthropology in National Tsing Hua University, Xinzhu, 1997, 146p., pp. 45-55.

³ Wang Rong-yu, Interview, Taipei (Danshui), le 28 décembre 2007 ; Wang Rong-yu, Interview, Taipei (Danshui), le 3 juin 2008.

⁴ Golden Bough Theatre, « La Chronologie des activités et des créations du Golden Bough Theatre, 1993-1999 », Golden Bough Theatre, document non publié.

⁵ *Ibid.* ; par ailleurs, d'après l'ancienne actrice du « Golden Bough », entrée dans la troupe en avril 1993 et partie fin 1996, l'apprentissage du *Chegu* s'est déroulé chez le maître Wu Tienluo (吳天羅) dans le district de Yunlin pendant 5 jours environ, les membres du « Golden Bough » y ont à la fois appris le jeu du *Chegu* transmis par le maître et ont observé la représentation publique des spectacles donnés par le maître. Voir Huang Shuping, Interview, 2008.

l'observation des spectacles du *Gezai xi* de la Troupe d'Opera Min-an¹ (*min-an gejutuan*). Parmi ces matières issues de l'enquête de terrain, seul le *Gezai xi* ne dérive pas directement du projet de « retour » exercé auparavant par l'U-Theatre. En ce qui concerne l'apport du terrain à la création théâtrale, les jeux du *Chegu* et du *Gezai xi* en étaient les plus manifestes en la matière, même si le spectacle de *Wading through the Chuoshui River* s'est inspiré du pèlerinage de Matsu de Baishatun. Cependant, comme le pèlerinage, découvert par les membres de l'U-Theatre au sein de son projet de « retour », n'est pas seulement repris par le « Golden Bough » pour le terrain annuel des acteurs depuis le début de sa fondation, mais il est le seul terrain continuant à être exercé jusqu'aujourd'hui. Esquissons quelques traits de ce rituel de croyance populaire afin de comprendre de quoi il s'agit et de discuter sur son rôle dans le travail collectif du « Golden Bough ».

Le pèlerinage de Matsu de Baishatun (*baishatun mazu jinxiang*, 白沙屯媽祖進香) à Beigang se rapporte à un rituel annuel par lequel l'esprit divin d'un temple plus jeune va « se ressourcer au feu divin » de celui d'un temple conçu originaire ou souverain. C'est un rituel vise principalement à régénérer le pouvoir divin de Matsu du Temple Gongtian (*gongtian gong*, 拱天宮) de Baishatun². Ce pèlerinage est connu, d'une part, par un rassemblement de nombreux croyants qui suivent le palanquin divin

¹ La Troupe d'Opera Min-an (*min-an gejutuan*, 民安歌劇團) est fondée en 1968 par Zhuang Chaun (莊川) dans le district de Taipei. C'est une troupe spécialisée en *Gezai xi* et le théâtre traditionnel de *Beiguan* (section supprimée depuis 1980 en raison du manque d'acteurs spécialisés). La troupe rassemblait une dizaine d'acteurs fournissant les spectacles conformes principalement au besoin des cérémonies des temples locaux, depuis le milieu des années 1970, se répartissant dans les différentes régions du district de Taipei. La mère du directeur de « Golden Bough », Hsieh Yue-hsieh (謝月霞), actrice de la troupe pendant quelques années, était réputée pour son rôle de Sheng (rôle masculin). Voir Liu Hsiu-ting (劉秀庭), « *O-pei-la hi* et mère et fils d'*O-pei-la hi* » (*O-pei-la hi yu O-pei-la hi muzi*, 胡撇仔戲與胡撇仔戲母子), in *Performing Arts Review*, No. 52, le mars 1997, p. 62 ; Chiu Kun-Liang, « La transformation des activités de théâtre folklorique taïwanais, op. cit. in *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan...*, 1997, pp. 194-205.

² Yu Hui-fen (游蕙芬), *Social Continuity, Communitas and identify (shehui de yanxu, qinggan jiaorong yu renton, baishatun Matsu jinxiang yishi xiangzheng yiyi tixi zhi fenxi*, 白沙屯媽祖進香儀式象徵意義體系之分析), Master en anthropologie sociale, National Tsing Hua University (國立清華大學), Xinzhu, 1996, pp. 110-112.

en parcourant trois cents kilomètres de trajet à pied pour arriver au Temple Chaotian (*chaotian gong*, 朝天宮) de Beigang¹. D'autre part, suivant la tradition de « tout est à l'écoute de Matsu », les affaires autour de l'orientation du pèlerinage s'écartent des décisions individuelles ou collectives². De même, le chemin du pèlerinage n'est pas prévu à l'avance, mais il est improvisé par l'esprit divin tout au long du trajet. C'est-à-dire, afin d'achever le pèlerinage avec l'esprit de Matsu de Baishatun, les pèlerins, y compris les organisateurs, doivent éliminer les besoins personnels tout en suivant le palanquin divin (où est installée la statue de Matsu) porté par quatre jeunes hommes qui s'avance de manière inattendue – parfois à grande vitesse sans arrêt, parfois au ralenti ou même en empruntant des chemins plus longs ou plus difficiles à traverser³, etc. Cette situation est conçue, aux yeux du metteur en scène Wang, comme un défi considérable pour l'acteur, défi comparable au *Training*, et même plus organique que celui-ci, parce que le pèlerinage de Matsu de Baishatun nous permet de nous relier au sol⁴. C'est la raison pour laquelle le pèlerinage est pris comme entraînement de l'acteur du « Golden Bough » depuis la création de la troupe.

1.2 Le corps pondéré et la priorité de ritualité théâtrale dans l'œuvre : une continuation de la « vision du corps chinois » ?

Pendant les trois premières années du développement de la compagnie, quatre spectacles furent montés, à savoir le *Rite of Passage* (*chengnianli*, 成年禮, nov. 1993), *Stop the World* (*tingdun*, 停頓, août 1994), *Heart of Spring Flowers* (*chuntian de huarui*, 春天的花蕊, 1995), *Wading Through the Cho-shui River* (*liaoguo*

¹ *Ibid.*, 125.

² *Ibid.*, pp. 1-2 et pp. 7-8.

³ Yu Hui-fen, *Social Continuity, Communitas and identity*, pp. 157-162.

⁴ Wang Rong-yu, Interview, le 28 décembre 2007.

zhuoshuixi, 潦過濁水溪, 1996). Ce sont les produits ainsi que les résultats du projet de l'enquête de terrain et de l'entraînement permanent de l'acteur. De la même manière, le *Heart of Spring Flowers* est créé par une mise en scène invitée, Peng Yaling (彭雅玲), et dont l'appropriation du jeu du *Gezai xi* révèle une question se rapportant au lien entre le patrimoine culturel national et l'héritage familial du directeur artistique du « Golden Bough », question qui mérite d'être comparée avec celle de « Pai Hsiao-lan » dont la forme est empruntée de l'*O-pei-la hi*, une branche de *Gezai xi*. Nous la repoussons dans le dernier chapitre en concentrant la présente discussion sur l'orientation esthétique qui correspond à la première période du « Golden Bough » sous la direction de Wang Rong-yu.

1.2.1 Le rituel de l'auto-épanouissement

La première création du « Golden Bough » s'intitule *Rite of Passage* (*chengnian li*, 成年禮). Celle-ci fut mise en scène par un membre provisoire, Su Weiren (蘇威任), et a donné ses représentations du 5 au 7 novembre 1993 dans le café l'Espace Humain (*renxing kongjian*, 人性空間) à Taipei. En empruntant un terme de l'ethnologie, comme le titre l'exprime, le spectacle entend représenter le processus par lequel un individu trouve son épanouissement¹.

Stop the World (*tingdun*, 停頓), spectacle représenté du 12 au 14 août 1994 dans la salle de représentation de Tien Education Center de Taipei², est la seconde création collective de la troupe et la première mise en scène du directeur artistique

¹ Le Golden Bough Theatre, « Rite of Passage... », le novembre 1993, pp. 5-6 ; Pan Yajun (潘雅君), « le Nouveau militant symbolique de l'anthropologie théâtrale, le Golden Bough Theatre annonce son épanouissement » (*renleixue juchang xinbiaobing, jinzhi yanshe xuangaochengnian*, 人類學劇場新標兵，金枝演社宣告成年), *Ziyoushibao*, le 7 novembre 1993.

² Le Tien Education Center (*Genxin wenjiaoyuan*, 耕莘文教院) est fondé en 1963 par quelques jésuites catholiques en offrant un espace culturel pour les jeunes citoyens de Taipei.

Wang. Le spectacle, traite d'un état d'esprit chez des individus, qui éprouvent souvent des doutes et portent des jugements sur la vie¹.

Wading through the Cho-Shui River (*liaoguo zhuoshuixi*, 潦過濁水溪), mise en scène par Wang Rong-Yu, est représentée, du 14 au 21 janvier 1996, dans la salle du Théâtre expérimental du Théâtre National de Taipei². Le titre du spectacle provient d'un passage autrefois indispensable pour le pèlerinage de Matsu de Baishatun à Beigang³. Sans représenter l'événement réaliste du pèlerinage, le spectacle se fonde sur une histoire autour du personnage d'A-Cheng (阿城). Ce dernier, guidé par un vieux, fait l'expérience de la dépravation de la vie urbaine, et témoigne du défrichement laborieux des ancêtres, puis, il s'engage dans le combat de deux groupes rivaux. Enfin, il retourne à son monde intérieur et, en passant par l'utérus de sa mère, il renaît et retrouve l'état originnaire du soi⁴.

¹ Le Golden Bough Theatre, *Stop the world*, Brochure du spectacle, Taipei, 1994; Yang Liling (楊莉玲), « Stop the World manifeste la tension entre l'amour et le désir » (*tingdun zhanxian ai-yu lache*, 停頓 展現愛欲拉扯), *Ziyoushibao*, le 12 août 1994.

² Théâtre National et la Grande Salle de Concert de Taiwan (*liangting yuan*, 兩廳院)

³ La Rivière Zhuoshui (*zhuoshui xi*, 濁水溪), qui fait 186.6 kilomètre de longueur est la plus longue rivière sur l'île de Taiwan. En passant par quatre districts, Zhanghua, Yunlin, Nantou et Jiayi, elle représente la frontière géographique entre deux climats distincts de l'île – le climat subtropical du nord et le climat tropical du sud. Comme elle sert à la fois de frontière entre le district de Zhanghua et celui de Yunlin, avant la construction du Grand Pont de Xiluo (*xiluo daqiao*) en 1953 reliant ces deux districts, les pèlerins de Matsu de Baishatun, parcourant les districts de Miaoli, de Taizhong, de Zhanghua et enfin de Yunlin où se trouve la région Beigang, devaient patauger dans la Rivière Zhuo-Shui pour accéder à Beigang où est localisé le Temple Chaotian. Voir Yu Hui-fen, *Social Continuity, Communitas and identify*, pp. 158-160 ; voir Wang Rong-yu, Interview, le 28 décembre, 2007.

⁴ Huang Shu-Yuan (黃淑媛), *Traité sur le jeu, dedans, dehors et après: le spectacle de "Papillons" comme la base et l'objet d'un traité sur le jeu* (*tan banyan zhizhong, zhiwai yu zhihou : yi qundie zuowei banyan lunshu de jichu yu duixiang*, 談扮演之中、之外與之後：以《群蝶》作為扮演論述的基礎與對象), Mémoire de Master en Art du spectacle, Taipei National University of the Arts, Taipei, 2001, p. 27 ; Le Golden Bough Theatre, *Wading through the Choshui River*, brochure du spectacle, Taipei, 1996; Wu Fei (吳非), « Avant Wading through the Choshui River » (*liaoguo zhuoshuixi zhiqian*, 潦過濁水溪之前), *Performing Arts Review*, No. 39, le janvier 1996, p. 37; Fan Wen (樊雯), « Wading through the Choshui River – puisé de la vie, un fort style populaire » (*liaoguo zhuoshuixi – cong shenghuo jiequ, sumin fengge qianglie*, 潦過濁水溪 — 從生活擷取, 庶民風格強烈), *Minzhongribao*, le 14 janvier 1996 ; Wang Youjun (王右君), « Situer entre la croyance et le corps, Wang Rong-yu cherche le point commun entre le théâtre et le local » (*zhanzai xinyang yu zhiti zhijian*, *Wang Rong-yu xunzhao xiju yu bentu de gongtongxing*, 站在信仰與肢體之間, 王榮裕尋找戲劇與本土的共通性), *Ziliwanbao*, le 26 décembre 1995 ; Ji Huiling (紀慧玲), « Wang Rong-yu appréhende la ritualité, le parcours spirituel de *Wading through the Choshui River* » (*Wang Rong-yu jingyan yishixing tiwu, liaoguo zhuoshuixi xinling de licheng*, 王榮裕經驗儀式性體悟, 潦過濁水溪心靈的歷程), *Minshengbao*, le 21 décembre 1995.

Grosso modo, hormis *Stop of the World*, révélant plutôt l'instabilité personnelle du directeur artistique qui se trouvait encore imprécis sur le « quoi » à raconter et le « comment » faire pour sa première mise en scène¹, le thème des premières œuvres du « Golden Bough », y compris le *Rite of passage*, repose essentiellement sur le rituel de l'auto-épanouissement ou de l'autodépassement.

1.2.2 Le corps « pondéré » du mouvement du *Chegu*

Au niveau de la mise en scène, le *Rite of Passage* est constitué de scènes se rapportant aux expériences amoureuses et sexuelles, à la fantaisie et aux souvenirs, etc.. L'expression scénique repose essentiellement sur le jeu physique de l'acteur².

La mise en scène de *Stop the World*, quant à elle, ne recourt à aucune dramaturgie comme fil conducteur d'une histoire racontée. Il repose entièrement sur les expressions physiques de l'acteur dans lesquelles le mouvement du *Chegu* est inséré comme un type d'expression, ou plutôt une forme de démarche, entre autres, remaniée en style « pondéré »³. En voici un passage descriptif relevé d'une critique journalistique qui nous donnera une idée globale du spectacle en question.

Le spectacle commence, il tire une table en bois en entrant sur scène. Trois filles entrent avec des mouvements dérivés de la danse du *Chegu* et elles se concentrent soigneusement sur les mouvements. La plage en cercle ressemble à l'espace sacré des bouddhistes dans lequel elles se séparent et se rapprochent ; elles se balancent et elles s'arrêtent... L'ensemble du spectacle s'apparente, *grosso modo*, à un

¹ A ce titre, un membre fondateur du « Golden Bough », Huang Shuping, se rappelait la situation des répétitions pour le spectacle *Stop the World*. Le sujet du spectacle a été constamment changé jusqu'au point où « on ne retrouve plus l'idée de départ ». Cela mettait les acteurs dans un état instable et ils « se sentaient douloureux de faire du théâtre ». Voir Huang Shuping, Interview, 2008.

² Le Golden Bough Theatre, « Rite of Passage... », le novembre 1993, pp. 5-6.

³ Jiang Shifang (江世芳), « Le Golden Bough Theatre patauge dans la Rivière Zhuoshui, Wang Rongyu dirige les jeunes citadins à la pratique de la perfection dans le monde profane » (*jinzhi yanshe liaoguo zhuoshuixi, wang rongyu dailing duhui nannü xiuxing renjian*, 金枝演社潦過濁水溪, 王榮裕帶領都會男女修行人間), *Zhongguoshibao*, le 21 décembre 1995.

endroit religieux pour s'exercer à la pratique de la perfection. Les acteurs n'ont une seule figure comme si elles étaient dans un état sacré¹. (Les acteurs n'incarnent aucun personnage mais ils s'y présentent par un jeu neutre)

De même, le spectacle de *Wading through the Choshui River* se fonde essentiellement sur le langage physique, sauf quelques passages où les paroles sont en mandarin et en hokkien, et prononcées de manière implicite, ce qui introduit un conflit intergroupe². La fin du spectacle est particulièrement remarquable dans la mesure où le rituel de renaissance que le metteur en scène vise à exprimer se fait à l'aide d'une scénographie de Chen Mingcai, qualifiée de « goût local » (*bentuwei*, 本土味).

À la fin du spectacle, Mme Hsieh Yue-hsiah guide les spectateurs à travers la voie du sansâra, symbolisée par un tissu rouge, en passant par l'arrière-scène pour retourner à la salle de représentation. À ce moment, la première scène du spectacle se répète, les figures fantomatiques rampent lentement en se déshabillant. Enfin, celles-ci se couvrent d'une couche d'habit en couleur de peau en sorte qu'elles incarnent la nudité de chacune. Exposées sur les marchepieds de l'espace spectateur, l'une d'elles joue à un jeu d'enfant, l'autre porte un aquarium, et certaines s'embrassent entre elles³...

Quant au mouvement du *Chegu*, sans exception, il est appliqué dans l'ensemble des

¹ Wu Fei (吳非), « S'arrête-elle la guitare chinoise de la poupée métallique ?! Un à deux spectacles expérimentaux à regarder pour 'l'impression' » (*gangjin wawa de pipa tingdunle, yiliangchu yong ganjue laikan de shiyanju*, 鋼筋娃娃的琵琶停頓了?! — 兩齣用「感覺」來看的實驗劇), 1994.

² Zhou Huiling (周慧玲), « Le chaos du langage et la difficulté de l'identification, la critique sur *Wading through the Choshui River* du Golden Bough Theatre » (*yuyan de hundun yu rentong de kunjing, ping jinzhi yanshe liaoguo zhuoshuixi*, 語言的混沌與認同的困境, 評金枝演社《漚過濁水溪》), *Performing Arts Review*, No. 41, le mars 1996, pp. 77-78.

³ La description du spectacle provient du mémoire de master écrit par une ancienne actrice du « Golden Bough », Huang Shuyuan, entrée dans la troupe en 1994 et partie après la fin de la tournée de la « Pai Hsiao-lan ». Elle a également participé à la création de *Heart of Spring Flowers*, *Wading through the Choshui River* et « Pai Hsiao-lan ». Puis, entre 2002 et 2003, elle est retournée au « Golden Bough », de même, elle a participé à la reprise du spectacle de *Butterflies* (1999), à la création de *Dice* (2002), et à celle de *Romeo and Juliet* (2003). Huang Shuyuan, *Discussion sur le pendant, l'au-delà et l'après du jeu : Butterflies comme base et objet d'une narration sur le jeu*, Master en Arts du spectacle de la Taipei National University of the Arts, Taipei, 2002, 71p, p.27. Huang Shuyuan dont le prénom est changé en Jiefie (婕菲), s'appelle actuellement Huang Jiefei (黃婕菲).

expressions physique, parfois de manière ralentie en dégageant un style « pondéré »¹. Ainsi, le spectacle de *Wading through the Choshui River*, inspiré du parcours du pèlerinage de Matsu de Baishatun, représente, d'une part, un rituel de l'épanouissement à travers l'histoire d'un jeune intellectuel citadin à la recherche de l'épanouissement. Car, le pèlerinage est, aux yeux du metteur en scène, un « rituel de purification de la personne qui y participe² » ou une « liminalité rituelle d'auto-dépassement³ ». D'autre part, reposant sur la pratique du *Taiji Daoyin*, prise pour élaborer une nouvelle esthétique du jeu⁴, de l'expression physique de l'acteur en tant que langage principal de la scène théâtrale, jaillit une qualité « pondérée⁵ ».

Au total, les travaux procédant des prémices du « Golden Bough » ont hérité essentiellement des éléments du projet de « retour » antérieurement pratiqué dans l'U-Theatre. D'un côté, le contenu du travail de l'acteur est constitué du Taiji, une version réduite des exercices grotowskiens et une enquête de terrain centrée sur le jeu du *Chegu* et sur le pèlerinage de Matsu de Baishatun. De l'autre, les œuvres résultant du travail collectif de cette période incarnent une préférence esthétique similaire à celle relevée dans les œuvres axées sur la « vision du corps chinois ».

¹ Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre patauge dans la Rivière Zhuoshui..., le 21 décembre 1995 ; Huang Liping (黃莉萍), « Wang Rong-yu va patauger dans la Rivière Zhuoshui, Révélation en provenance du pèlerinage de Matsu est un spectacle pourvu du sens expérimental » (*wang rongyu jiang liaoguo zhuoshuixi, yuanyu chaojin mazu de qishi chongman shiyan yiwei de yanchu*, 王榮裕將潦過濁水溪, 源於朝覲媽祖的啟示充滿實驗意味的演出), *Dachengbao*, le 21 décembre 1995.

² Ji Huiling (紀慧玲), « Wang Rong-yu appréhende la ritualité, le parcours spirituel de *Wading through the Choshui River* » (*wang rongyu jingyan yishixing tiwu, liaoguo zhuoshuixi xinling de licheng*, 王榮裕經驗儀式性體悟, 潦過濁水溪心靈的歷程), *Minshengbao*, le 21 décembre 1995

³ Huang Liping (黃莉萍), « Wang Rong-yu va patauger dans la Rivière Zhuoshui, révélation en provenance du pèlerinage de Matsu est un spectacle pourvu du sens expérimental », *Dachengbao*, le 21 décembre 1995 ; Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre *Wading through the Choshui River*, Wang Rong-yu dirige les citoyens pour s'exercer à la pratique de la perfection dans le monde profane », *Zhongguoshibao*, le 21 décembre 1995.

⁴ Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre *Wading through the Choshui River*, ... », 1995 ; Huang Liping (黃莉萍), « Wang Rong-yu va patauger dans la Rivière Zhuoshui... », 1995 ; Ji Huiling, « Wang Rong-yu expérimente une compréhension rituelle, ... », 1995 ; Wang Youjun (王右君), « Situer entre la croyance et le corps, Wang Rong-yu cherche le point commun entre le théâtre et le local » (*zhanzai xinyang yu zhiti zhijian, Wang Rong-yu xunzhao xiju yu bentu de gongtongxing*, 站在信仰與肢體之間, 王榮裕尋找戲劇與本土的共通性), *Ziliwanbao*, le 26 décembre 1995.

⁵ Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre *Wading through the Choshui River*, ... », 1995 ; Huang Liping (黃莉萍), « Wang Rong-yu va patauger dans la Rivière Zhuoshui... », 1995.

Celles-ci, rappelons-le, mettaient également l'accent sur l'ambiance rituelle du spectacle, tandis que la ritualité que recherchait le directeur du « Golden Bough » semblait associée au travail personnel de l'acteur. De même, l'image « pondérée » a été remarquée par des critiques journalistiques pour qualifier le mouvement physique de l'acteur dans ces œuvres. C'est-à-dire, est-ce que l'ethnicité de l'expression physique que le « Golden Bough » envisageait d'incarner dans ses œuvres s'attachait-elle à celle prônée par la directrice de l'U-Theatre ? Or, il serait imprudent de relier les premières œuvres du « Golden Bough » à la « vision du corps chinois ». Car, l'expérience du pèlerinage de Matsu a été marquée par le directeur Wang comme une « force spirituelle du fond de la culture taïwanaise ». Hantée par l'« épanouissement individuel » », la création de *Wading through the Choshui River* se situe en effet dans un passage transitoire entre l'individuel et le social. D'autre part, à la suite de ce dernier spectacle, le « Golden Bough » a créé l'œuvre de « Pai Hsiao-lan » dont l'esthétique et l'éthique du travail seraient à l'opposé de celles précédemment produites. Elle rejoint la direction d'« établir un dialogue réciproque avec le peuple » soulignée également pour le « Projet de l'enquête de terrain et de la représentation théâtrale » formulé au départ. En ce sens, quelles sont les conditions qui créent l'identification sociale et qui façonnent la forme identitaire, étant donné que le contenu du travail collectif d'une période à l'autre n'a subi que peu de changement – le *Gezai xi* à la place de *Chegu* ? Afin de répondre à cette question, nous proposons de mener la discussion en comparant la modalité du travail collectif de la première période du « Golden Bough » avec celle de « Pai Hsiao-lan » après s'être fait une idée précise sur la figure de cette dernière que nous présenterons dans la section qui suit.

2. La combinaison du théâtre moderne avec le style de l'O-pei-la hi dans *Taiwan*

Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan

2.1 De la famille du *Gezai xi* à l'O-pei-la hi : la voie vers un « théâtre populaire »

Le travail collectif pour la période de la création en question est spécifié par une enquête de terrain comprenant à la fois l'apprentissage du *Gezai xi* et l'observation des représentations de l'O-pei-la hi et celle de la vie de la communauté du *Gezai xi*.

2.1.1 Du *Gezai xi* à l'O-pei-la

Gezai xi

Le *Gezai xi* est à l'origine un chant populaire de la région de Yilan ayant adopté les techniques du corps codifié issues de l'opéra de Pékin et d'autres théâtres traditionnels régionaux. Né au début des années 1920 sur l'île de Taïwan, le *Gezai xi* se répandit très vite en tant que divertissement de la population insulaire. Malgré une dégradation vers la fin de l'occupation japonaise en raison de la tactique de japonisation, le *Gezai xi* reprit sa popularité après la guerre. Il a eu son âge d'or dans la période des spectacles « en salle » (*neitai*, 內台) entre 1949 et 1956¹.

Ensuite, dans les années 1960, la réputation publique du *Gezai xi* diminua peu à peu à mesure que le nouveau média fut répandu en tant que moyen majeur de divertissement de la population insulaire. Bien que la forme du *Gezai xi* ait pu

¹ Dans le développement du *Gezai xi*, la représentation dans les salles de spectacle, nommée également le *Gezai xi* « en salle », est intimement liée au bénéfice commercial. Cela recouvre deux périodes. La première se situe au début de son apparition et se termine par le mouvement de japonisation, entre 1925 et 1940 environ ; la seconde période, conçue comme l'âge d'or du *Gezai xi*, se passe après la guerre mentionnée ci-dessus. Voir Tseng Yung-yi, You Zongrong et Lin Mingde, *La Beauté du théâtre traditionnel*, Ed. Chenxingchubanshe, Taipei, 2002, pp. 14-15.

persister en se pliant aux nouveaux médias tout en créant le « *Gezai xi* télévisé », le « *Gezai xi* radiophonique », ceux-ci n'intéressèrent qu'un petit nombre d'actrices du *Gezai xi*. Pour celles qui demeurèrent dans le *Gezai xi* comme art du « peuple », en revanche, elles se trouvèrent d'abord auprès des stands de médicaments en plein air au titre du service de la vente¹. Et plus tard le *Gezai xi* se subordonne aux cérémonies des temples locaux pour remercier les dieux, phénomène fréquent pour les spectacles du *Gezai xi* et de l'*O-pei-la hi* qui persiste jusqu'à ces dernières années.

Malgré la promotion publique du patrimoine culturel insulaire depuis les années 1980, les spectacles en vitrine nationale, comme le « *Gezai* raffiné » (*jingzhi gezai*, 精緻歌仔) ou le « *Gezai* littéraire » (*wenxue gezai*, 文學歌仔) ne retrouveront plus la vie d'un art vivant comme le *Gezai xi* qui fut en voie d'atrophie².

O-pei-la hi

L' *O-pei-la hi* (*O-pei-la hi*) se rapporte à un style de *Gezai xi* ayant adopté différents genres de spectacles, tels le « théâtre nouveau³ », la musique moderne et la danse-théâtre (*gewu ju*, 歌舞劇) en incarnant une esthétique hybridée de couleurs culturelles très diverses, chinoise, japonaise, occidentale et taïwanaise.

¹ Liu Hsiu-ting (劉秀庭), *The Drug Stand – a study of Alternative Taiwanese Troupes, Master en Arts traditionnel (maiyaotuan – yige linglei gezai xiban de yanjiu, 賣藥團 — 一個另類歌仔戲班的研究)*, Taipei National University of the Arts, Taipei, 1999, 140p, pp. 9-10.

² Lin Heyi (林鶴宜), *Building on Fieldwork : An Historical Perspective on Taiwanese Traditional Theatre (cong tianye chufa: lishi shijiaoxia de taiwan xiqu, 從田野出發：歷史視角下的台灣戲曲)*, Daoxiangchubanshe, Taipei, 2007, pp. 45-53.

³ Le théâtre nouveau, né dans les années 1920 dans l'île de Taïwan, fut un type de théâtre créé par les jeunes intellectuels, préconisant la modernité occidentale en opposition avec les théâtres traditionnels. Inspiré du théâtre Xinpai et du mouvement du petit théâtre du Japon, une partie du théâtre nouveau mit l'accent sur la révolution sociale rejoignant ainsi le mouvement politique anti-japonais. Le développement du « théâtre nouveau » a eu une certaine diffusion avant la guerre du Pacifique et au début de l'après-guerre. Comme le théâtre nouveau était joué en hokkien, il était peu à peu remplacé par le théâtre parlé, qui était joué en mandarin et était arrivé sur l'île de Taïwan en même temps que le gouvernement KMT en 1949. Voir Chiu Kun-liang, *Le Théâtre ancien et le théâtre nouveau: étude sur le théâtre taïwanais sous l'autorité politique japonaise (1895-1945) (jiuju yu xinju : rizhi shiqi taiwan xiju zhi yanjiu, 舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究)*, Ziliwanbaochubanshe, Taipei, 1992, pp. 310-340 ; Chiu Kun-liang, *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan...*, pp. 178-189.

L'émergence de l'*O-pei-la hi* remonte à l'époque de l'occupation japonaise, dont la prononciation japonaise du terme opéra fait naître le nom d'*O-pei-la hi* insulaire. Pendant la période du mouvement de japonisation (*kōminka*, *huangmin hua*), la grande majorité des troupes de théâtre traditionnel se trouvèrent chétives en raison de l'ordre de la « Prohibition de la musique de tambour » (*jin guyue*, 禁鼓樂). Celles qui parvinrent à persister, que ce soit le *Gezai xi*, le théâtre de marionnettes (*budai xi*, 布袋戲), entre autres, durent, soit modifier les formes de spectacles en faisant du théâtre réformé (*gailiang ju*, 改良劇), soit remplacer complètement le théâtre traditionnel par le « théâtre nouveau » ou le « théâtre historique » japonais¹. Nous trouvons ainsi sur la scène du *Gezai xi* les acteurs portant le kimono japonais, accompagné de musique moderne (saxophone ou trompette) et se livrant au combat avec les sabres japonais.

Cette manière d'amalgamer diverses sources culturelles sur la scène du *Gezai xi* fut reprise après-guerre et connut sa diffusion sous le nom d'*O-pei-la hi* ou de « style métamorphosé » dans les soirées du *Gezai xi* « en salle ». Plus tard, lorsque ce dernier fut désenchanté et disparut dans les années 1970, l'*O-pei-la hi* se replia sur les plateaux « en plein air » (*waitai*, 外台) pour lesquels les acteurs se trouvèrent errer suivant les commandes de spectacle très dispersées au même titre que le *Gezai xi*.

En ce qui concerne les caractéristiques de la scène de l'*O-pei-la hi*, la chercheuse taïwanaise Hsieh Hisao-mei nous en résumait trois.

Premièrement, le contexte temporel présupposé au début de l'intrigue ne se

¹ Shih Wan-shun (石婉舜), « Glimmers from a 'Dark Age' : Taiwanese Theater under the Kominka Movement (1936.9-1940.11) » (*hei-an shiqi xianying : huangminhua yundongxia de taiwan xiju*, 黑暗時期顯影：皇民化運動下的台灣戲劇), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore (minsu quyi*, 民俗曲藝), No. 159, le mars 2008, pp. 7-81; en ce qui concerne le « théâtre historique » japonais, appelé aussi les « pièces historiques », il se rapporte aux sujets empruntés à l'histoire nationale du Japon. Basé sur les actions héroïques et exprimées souvent en vers, « c'est en effet le sentiment du devoir, conforme à la morale nationale et traditionnelle, qui est le ressort du drame historique ». C'est la raison pour laquelle les « pièces historiques » sont promues pour le mouvement de japonisation. Voir Alexandre Bénazet, *Le Théâtre au Japon. Ses rapports avec les cultes locaux*, Ed. Ernest Leroux, Paris, 1901, pp.204-214.

poursuit pas tout au long du spectacle, ou il est ambigu dès le début. Cela permet à l'*O-pei-la hi* de bricoler sur la même scène les différents styles de musique (traditionnel, moderne ou remaniement des anciennes chansons), de costumes (traditionnel, à l'occidental, kimono, etc.) et d'accessoires (sabre japonais et pistolet), tout en ignorant le contexte dont il s'agit.

Deuxièmement, en héritant de l'« esprit symboliste » (*xiangzheng jingshen*) du théâtre traditionnel, la scène de l'*O-pei-la hi* invente ses propres signes par l'emploi de costumes et accessoires. L'exemple le plus remarquable se trouve dans les scènes de combat qui sont presque toujours représentées par les personnages en kimono, se combattant au sabre japonais.

Troisièmement, les gestuels codifiés de l'acteur sont moins respectés que ceux du *Gezai xi* traditionnel (*gulu xi*, 古路戲) tout en penchant vers le jeu réaliste en raison de l'emprunt aux ressources dramaturgiques issues des mass médias (films japonais du genre historique, des feuilletons taiwanais et hongkongais du genre chevaleresque¹).

2.1.2 La vie dans le *Gezai xi* comme source et ressource principales de la création

Le *Gezai xi*, en tant que profession de la mère du directeur artistique du « Golden Bough », a un lien intime avec le travail artistique de la troupe. Au début 1994, les membres ont eu un bref apprentissage du jeu du *Gezai xi*, interrompu en raison du fait qu'« à l'époque les membres avaient tous du mal à s'en pénétrer »².

¹ Hsieh Hsiao-Mei (謝筱玫), « Etude sur le répertoire de l'*O-pei-la* du *Gezai xi* » (*gezai xi O-pei-la jumu yanjiu*, 歌仔戲胡撇仔劇目研究), in Tsai Hsin-hsin (蔡欣欣)(eds), *Le Gezai centenaire, le colloque sur l'échange et le développement du Gezai xi entre les deux détroits en 2001, recueil des articles (bainian gezai, 2001 nian haixia liang-an gezai xi fazhan jiaoliu yantaohui lunwenji, 百年歌仔, 2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會, 論文集)*, Ed. National Center for Traditional Arts, Yilan, 2003, pp. 208-210.

² Yu Hui-fen, interviewé et cité par l'auteur, voir Yeh Tzu-hua (葉子華), *The Taiwanese O-pei-la*

Ensuite, afin de créer le spectacle de *Heart of Spring Flowers* (mai 1995), l'observation ainsi que l'apprentissage du jeu du *Gezai xi* reprit, tandis que le travail des jeunes membres se concentra davantage sur le chant que sur les techniques du corps. En dépit du peu de connaissance que les membres ont eu sur les savoir-faire du *Gezai xi*, certain vécu de cette communauté vieillissante a été transmis aux membres du « Golden Bough », notamment au directeur artistique et à sa compagne, également actrice de la troupe, Yu Hui-fen. Faire une histoire se rapportant à une famille du *Gezai xi* est ainsi souhaitée et projetée dans la création de « Pai Hsiao-lan »¹.

À cet effet, le *Gezai xi* devint le terrain prioritaire après la représentation du spectacle *Wading through the Cho-shui River*. D'un côté, les membres se remirent à apprendre les techniques vocales et corporelles du *Gezai xi* avec Mme Hsieh Yue-hsiah et une célèbre actrice du *Gezai xi*, Mme Hsu Li-yan (許麗燕). De l'autre, l'observation sur le *Gezai xi*, auprès de la Troupe d'Opéra de Min-an (*min-an gejutuan*) de Taipei, comprit à la fois l'avant-scène et l'arrière-scène de la vie des actrices. En outre, les membres du « Golden Bough » ont pu participer quelques fois en tant que figurant (*longtao*, 龍套)² aux tournées de la Troupe d'Opéra de Min-an dans différents districts du Nord-ouest de Taiwan. Par ailleurs, comme il s'agissait d'un spectacle représenté dans les marchés de nuit, ceux-ci ont été également conçus

Aesthetics of Golden Bough Theatre, mémoire du master en études théâtrales, Taipei National University of the Arts, Taipei, 2010, p. 27 : « la situation du premier jour était très intéressante. Maman a passé toute une après-midi pour enseigner seulement quatre phrases et des techniques du corps. Bien que Maman en était bien fatiguée, personne n'est arrivé à retenir les techniques. Erge pensait que ce n'était pas encore le moment d'apprendre le *Gezai xi* pour les membres, nous n'avions qu'à l'arrêter pour l'instant ». A cet égard, l'ancienne actrice Huang Shuping nous a précisé qu'au début de l'apprentissage du *Gezai xi*, Mme Hsieh Yue-hsiah enseigna aux membres toute une série de techniques physiques autour du « jeu de déguisement en immortels » (*banxian xi*, 扮仙戲) alors qu'aucun entre eux n'avait appris les techniques de base en la matière. Voir Huang Shuping, Interview, 2008.

¹ Yu Hui-fen, Interview, 2008.

² Le *longtao* (龍套) est un terme spécialisé dans le domaine du théâtre traditionnel chinois et taïwanais. Il fait partie du rôle de figurants constitués de quatre personnes par unité qui ont pour objet la symbolisation des escortes du souverain ou des soldats en grand nombre.

comme un terrain d'observation¹.

S'agissant de l'entraînement permanent de l'acteur, la pratique du *Taiji Daoyin* et celle du *Training*, notamment la première, demeure centrale dans le contenu du travail collectif.

2.1.3 Le projet d'un « théâtre populaire »

Un soir de mi-juin 1996, les membres de la troupe se réunirent. [...] On discuta sur beaucoup de choses. « ... combiner avec le *Gezai xi* et essayer de l'appréhender à partir de la vie du *Gezai xi* en plein air. C'est ce qu'on va atteindre dans ce spectacle. Mais ce n'est que l'objectif de la phase actuelle de notre troupe. Au bout du compte, nous n'allons pas faire du *Gezai xi*, mais en tirer une possibilité...

D'après le « Golden Bough », la création de « Pai Hsiao-lan » s'inscrit dans le projet de faire un « théâtre populaire² ». Celui-ci semble rejoindre l'une des orientations principales du travail artistique et culturel de la troupe au début de sa fondation, qui vise, rappelons-le, à édifier un « échange réciproque » avec le peuple en faisant « enraciner le petit théâtre dans la vie du peuple »³. À cet effet, il s'agit d'une part de faire un spectacle combiné de théâtre moderne et de théâtre traditionnel local. D'autre part, la représentation du spectacle serait en forme de « procession sur le sol⁴ » (*luodi sao*, 落地掃) en se plaçant au milieu du peuple⁵, comme dans les marchés de nuit pour la première tournée de « Pai Hsiao-lan ».

¹ Yu Hui-fen, Interview, 2008.

² Golden Bough Theatre, *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan*, Brochure du spectacle, 1996.

³ *Ibid.*

⁴ Il s'agit d'une forme originaire de l'opéra taïwanais dont les acteurs jouent directement sur le sol sans plateau comme support et encadrement de l'espace de représentation. Voir Tseng Yung-yi, You Zongrong et Lin Mingde, *La Beauté du théâtre traditionnel taïwanais*, op. cit., p. 12.

⁵ Golden Bough Theatre, *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan*, Brochure du spectacle, 1996.

À cet égard, nous allons voir ensuite comment ce « théâtre populaire » s'est concrétisé par la représentation de « Pai Hsiao-lan », les caractéristiques du spectacle ainsi que sa réception par les spectateurs locaux.

2.2 Combinaison entre le théâtre moderne et l'*O-pei-la hi* dans *Taiwan Opera : The Female Robin Hood Pai Shiao-lan*

La représentation de « *Pai Hsiao-lan* » eut lieu, dans un premier temps, du 2 au 21 décembre 1996 dans les marchés de nuit, dans le parc ou encore devant un temple¹, etc. Installé sur un camion servant à la fois de base de plateau et de coulisse pour les acteurs, le plateau de « *Pai Hsiao-lan* » ainsi que ses personnages se déplacent d'un marché de nuit à l'autre, chaque fois pour une seule représentation. La représentation du spectacle est ainsi combinée d'une famille du *Gezai xi* errante, constituée de quelques jeunes intellectuels, avec une forme théâtrale similaire à l'*O-pei-la hi* en plein air.

2.2.1 Représentation de la vie d'une famille du *Gezai xi*

L'histoire de « *Pai Hsiao-lan* » se passe dans une famille du *Gezai xi* où s'entrelacent deux intrigues principales. L'une concerne la vie misérable de Caiying, étant l'actrice principale de la troupe à laquelle Caiying fut vendue dans son enfance. L'autre intrigue s'adresse à l'acte chevaleresque de Pai Hsiao-lan, qui s'efforce de secouer le « peuple bienveillant ». Voici le résumé du scénario décrit sur la brochure

¹ *Ibid.* La première tournée de « *Pai Hsiao-lan* » eut 7 représentations qui furent toutes données dans des endroits différents. Celles-ci continrent les marchés de nuit dans le district de Taipei (l'une au nord, l'autre au sud de Taipei), les districts de Xinzhu, de Miaoli et de Taoyuan, le parc de la ville de Taizhong et la place devant le Temple de Longshan de la ville de Taipei, etc.

du spectacle :

Caiying est l'actrice spécialisée dans le rôle de *Kudan*¹(苦旦) de la troupe par laquelle l'actrice est adoptée au titre du « ligotage du théâtre² » depuis l'enfance. Dès lors elle est beaucoup battue par sa mère adoptive, Laibula. Cette dernière penchant vers la richesse en méprisant la pauvreté, s'efforce de faire épouser Caiying par le voyou Heida³ qui s'intéresse à Caiying, tandis qu'elle est amoureuse de l'acteur principal de la troupe, Junhong. Malgré une forte résistance, Caiying est sur le point de se soumettre au plan de Heida pour payer la dette que Laibula doit à la suite d'un pari d'argent truqué par le serviteur de Heida. Enfin, tout est résolu et finit bien grâce à l'acte héroïque de Pai Hsiao-lan.

Reposant sur deux intrigues comme fils conducteurs, le spectacle se compose de trois espaces-temps distincts, superposés. Le premier relève à la fois du passé vécu de l'actrice Hsieh Yue-hsiah et d'une certaine mémoire sociale de la collectivité de *Gezai xi*, tels que les enfants du « ligotage au théâtre », leur statut d'esclavage dans les troupes du *Gezai xi*, et l'existence de la menace des voyous dans cette profession⁴. Le second est fondé sur un monde chevaleresque autour du personnage de « Pai Hsiao-

¹ Dans le cadre de *Gezai xi*, le terme *Dan* se réfère à celui de l'opéra de Pékin, désigne les rôles féminins en général. Les rôles principaux sont tous joués par les femmes, y compris le *Kunsheng* (坤生) et le *Kudan* (苦旦). Ce dernier, désignant littéralement le *Dan* attristé, incarne souvent les drames tragiques. C'est un type de rôle apparu d'abord dans le *Gezai xi* en « salle » et ensuite dans le *Gezai xi* radiophonique. Voir Lin Maoxian (林茂賢), *Etude sur les modalités de représentation de Gezai xi (gezai xi biaoyan xingtai yanjiu, 歌仔戲表演型態研究)*, Qianweichubanshe, Taipei, p. 37. Par ailleurs, dans la « Pai Hsiao-lan », Rose noire incarne le type de rôle clownesque féminin, appelé *Sanba* (三八). Dans le spectacle, Pai Hsiao-lan, après avoir reçu la provocation coquine de Rose noire, a clairement mentionné : « Que c'est bien *Sanba* ! » (*zhen de yougou sanba, 真的有夠三八*).

² Le ligotage du théâtre (*bangxi, 綁戲*) est un système de rassemblement des actrices pour les familles de *Gezai xi*. Les patrons allaient souvent chez les familles pauvres pour louer ou plutôt acheter les petits enfants soit par un contrat écrit, soit par une simple promesse orale. Le prix de louage variait selon le sexe, la mine, la physiologie et l'âge de l'enfant. Voir Liu Hsiu-ting, *The Drug Stand – a study of Alternative Taiwanese Troupes*, Taipei, 1999, 140p, p. 35; Chiu Kun-liang, *Le Théâtre ancien et le théâtre nouveau: étude sur le théâtre taïwanais sous l'autorité politique japonaise (1895-1945) (jiuju yu xinju : rizhi shiqi taiwan xiju zhi yanjiu, 舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究)*, Ziliwanbaochubanshe, Taipei, 1992, pp. 232-233.

³ Le nom de Heida, composé de caractère « noir » (*hei*) et « grand » (*da, 大*), signifie littéralement un supérieur (*laoda, 老大*) du monde de mafia (*heishehui, 黑社會*), c'est-à-dire, le nom Heida est l'abréviation de *heishehui laoda* (黑社會老大).

⁴ Liu Hsiu-ting (劉秀庭), *The Drug Stand – a study of Alternative Taiwanese Troupes, Master en Arts traditionnel*, Taipei, 1999, pp. 36-39.

lan ». Inspiré de la légende de Liao Tianding, apparu dans le répertoire du *Gezai xi* depuis les années 1950¹, un monde imaginaire est ainsi représenté par le personnage légendaire d'un voleur secourable. Le troisième monde est lié au temps présent. Il est mené par les paroles des personnages clownesques féminin et masculin— la sœur adoptive de Pai Hsiao-lan, Rose noire, et le serviteur de Heida, Asan, tout en parodiant l'actualité politique. Vers la fin de la scène 3.3 (voir tableau d'analyse du spectacle), par exemple, Asan dit que Pai Hsiao-lan n'est rien en comparaison d'Heida, parce que ce dernier entretient un rapport très familial avec le gouverneur de la Chine continentale, Jiang Zeming (江澤明). Heida serait ainsi la seule personne capable de résoudre le problème de la « Théorie des deux pays » (*liangguo lun*, 兩國論). Rose noire réagit avec mépris en disant que « *Heida a fait tous les actes vicieux, y compris l'assassinat et l'incendie. Même les immeubles construits à son nom n'ont pu résister aux tremblements de terre qui ont ainsi causé des morts innombrables. Il voulait, en plus, proposer sa candidature comme parlementaire*² ! Fi ! ». Il faut souligner, en outre, que l'intervention du temps présent est amenée par les simples énonciations orales, tandis que le monde du passé et le monde imaginaire sont représentés par les actions. De fait, l'œuvre de « Pai Hsiao-lan » est d'abord localisée sur deux mondes qui se superposent constamment l'un à l'autre dans lesquels le monde du présent intervient de manière plus ou moins décorative, servant souvent

¹ Chen Hui-Yun (陳慧勻), *Etude sur les scènes théâtrales de « Liao Tianding » taïwanais (taiwan Liao Tianding juchang yanjiu, 台灣廖添丁劇場研究)*, Master en Littérature taïwanaise, National Cheng Kung University, Tainan, 2004, P. 29

² Une autre moquerie sur l'actualité politique se trouve au début de la scène 18, de nouveau prononcée par Rose noire, lorsqu'elle explique la raison pour laquelle Pai Hsiao-lan a volé la culotte du gouverneur général en disant que « *Les spectateurs, vous devriez savoir que... la culotte de l'intérieur est passée à l'extérieur, la trésorerie du parti est passée dans la trésorerie publique.* » (*gewei guanzhong pengyou nijiuyao zhidao, najiushi yinwei neiku tong waiku, dangku tong guoku la*, 各位觀眾朋友你就要知道, 那就是因為內褲通外褲, 黨庫通國庫啦!). Ici, la parole originale est prononcée en hokkien, mais nous n'avons pas appliqué la transcription romanisée du hokkien, nous les traduit plus ou moins littéralement en mandarin. Voir également la scène 6. Par ailleurs, hormis la parodie directe sur le présent, les personnages clownesques utilisent parfois des vocabulaires issus du temps actuel. Cela fait un contraste avec le style plus ou moins classique du langage utilisé dans l'ensemble de spectacle en produisant une étrangeté avec un effet comique.

pour l'effet comique.

2.2.2 Première mise en scène moderne en référence à l'*O-pei-la hi* en plein air

La représentation de « Pai Hsiao-lan » est caractérisée par son espace de jeu. Celui-ci est bâti sur un plateau de cinq étages disproportionnés où le jeu se passe essentiellement sur les deux plateaux de grande largeur et sur le sol du même niveau que le public. Au fond du plateau s'attache un grand paravent coloré comme à l'ancienne¹, servant à la fois de fond décoratif de la scène et de séparation entre l'espace du jeu et la coulisse des acteurs. Ainsi, les entrées/sorties des acteurs passent par les deux côtés du paravent.

À la base de cet espace de représentation plus ou moins ouvert, la mise en scène est façonnée par une série d'actions qui se succèdent par les entrées/sorties des acteurs et leur jeu sur scène. En fonction de cette mise en scène, l'histoire racontée vient des deux intrigues principales en formant deux mondes entrecroisés-le monde de la famille du *Gezai xi* et le monde chevaleresque.

Entre les scènes qui se rapportent à ces deux intrigues principales sont insérées les scènes de l'autoprésentation des personnages principaux, un théâtre dans le théâtre et quelques scènes de chant et de danse collectifs. La forme de l'autoprésentation se manifeste suivant le caractère des personnages divisés en deux catégories principales : celle du bien et celle du mal. Du côté du bien, comme Pai Hsiao-lan, Rose noire et Caiying, l'autoprésentation se forme toujours par le chant et le récit, accompagnée des événements associés — le combat victorieux pour Pai

¹ Ce type de décor, caractérisé par le dessin sur une planche en bois teinté toujours de couleur rouge et pêche, se trouve partout dans les cérémonies des temples, et bien entendu, dans les spectacles de divers genre (marionnettes, *Gezai xi*, entre autres).

Hsiao-lan, la chasse à l'homme pour Rose noire et l'amour désespéré pour Caiying¹. Du côté du mal, comme Heida et A-san, l'autoprésentation ne se fait qu'en récit en instruisant le public de ce qu'ils ont fait, leurs prochains actes et leurs objectifs.

En dehors de l'autoprésentation des personnages principaux, l'expression scénique repose sur le dialogue, le récit et le langage physique de l'acteur. Les dialogues et récits sont principalement en langue hokkienne, qui mêle souvent du style classique et du style courant². Il se trouve parfois chez les personnages du mal, des expressions immondes, renvoyant aux insultes, notamment chez la mère adoptive de Caiying, Laibula. De même, le langage physique de l'acteur constitue une partie considérable de l'ensemble du spectacle. Hormis la scène d'une représentation du *Gezai xi* – le théâtre dans le théâtre, qui repose sur des gestuelles codifiées, le langage physique se manifeste principalement par le mouvement mimique et symbolique auquel s'ajoutent quelques scènes de danse. L'usage du mouvement mimique et symbolique est particulièrement remarquable dans le sens où il est souvent utilisé en forme de chœur en faisant se dilater la théâtralité du jeu dans l'espace. Entre les gestuels codifiés et le mouvement mimique et symbolique, les expressions physiques

¹ Pai Hsiao-lan qui chante une chanson en hokkien réputée dans le *Budai xi* à la télévision avec un combat victorial (scène 6) ; Rose noir amène une chanson d'amour de la fameuse chanteuse Teng Li-chun (鄧麗君) accompagné d'une bande de danseurs et d'une rencontre passionnelle avec un bel homme (scène 7) ; Caiying récite en une mélodie de *Gezai* (*gezai diao*, 歌仔調) la misère de sa vie en tant qu'orphelin en passant une scène montrant son rapport amoureux avec Junhong mais entravé par la puissance de Heida (scène12). Par ailleurs, l'auto-présentation de Caiying, la plus appropriée, selon nous, n'est pas arrivée à sa première apparition sur scène, scène2. Celle-ci est plutôt une transition avant de passer à la scène de la famille de *Gezai xi* pour laquelle les acteurs devront changer leur costume de la « bande de polices » et autre à celui de leur personnage distinctif. Ainsi, Caiying se présente beaucoup plus tard dans la scène12, après avoir refusé l'invitation de Heida et ainsi été fortement battue par Laibula. Elle chante en une mélodie de *Gezai xi* en récitant la misère d'être une orpheline.

² Dans quelques cas exceptionnels, se trouve l'emploi des vocabulaires de mode ou doctrinal du mandarin en donnant le sens ironique des termes. L'expression de mode telle « on se communique plus tard » (*zai lianluo*, 再聯絡), par exemple, se donne souvent pour allusion de l'Adieu (scène 7 où le jeune homme refuse la traque passionnelle de la part de Rose noir en lui disant « on se communique plus tard » et tourne le dos tout de suite pour s'en dépêtrer rapidement). De même pour l'expression de l'« essence du bonheur repose sur l'acte d'aider autrui », notion plus ou moins doctrinale dans l'éducation nationale des insulaires sous l'autorité du KMT, elle est utilisée par Heida dans le sens où cela lui fait plaisir d'aider Caiying en l'épousant contre la dette que Labula a eu dans le piège étant tendu justement par Heida.

des personnages, notamment les scènes incarnant la vie de la famille du *Gezai xi*, se réfèrent au comportement physique de la vie quotidienne, de la sorte proche du style réaliste, et parfois caricatural.

Au niveau des costumes, l'emploi est stylisé de telle façon que les référents varient manifestement selon trois cultures distinctes — Chinoise classique (costumes du drame historique de *Gezai xi* pour la scène de *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai*), japonaise (le la scène où Rose Noire aide la famille à abattre Asan, représentation du spectacle kimono et les socques japonaises pour Heida) et occidentale (style cowboy des westerns américains pour Pai Hsiao-lan, style de sadomasochisme pour Rose noire, style occidental de la mode des années 1970 pour A-san, et les habits de ville ou de campagne pour la famille du *Gezai xi*, etc.). S'agissant de l'usage des accessoires, de même, les objets provenant de cultures et de temps différents cohabitent sur la même scène en produisant des effets comiques, telle une télécommande apportée par un personnage en costume classique chinois pour projeter une vidéo cassette sur la télévision ; un combat, manipulé à distance, d'un javelot contre une balle de fusil, un fouet en cuir contre le sabre japonais, etc. Parmi ces accessoires, le sabre japonais se trouve particulièrement dans toutes les scènes de combat.

Par ailleurs, le bruitage, le chant et la musique y jouent un rôle essentiel au niveau du rythme et de l'ambiance dramatique de l'ensemble du spectacle. D'un côté, le bruitage, porté par une batterie et accompagnant l'acte théâtral tout au long du spectacle, fonctionne comme moyen d'accentuer la théâtralité des actions physiques et narratives. De l'autre, le bruitage produit par des instruments de percussion traditionnels chinois (gong, cymbales, etc.), accompagne presque toutes les entrées des personnages en donnant un rythme vif à la succession des scènes. En outre, en dehors des chants individuels et collectifs, qui sont issus des modes de différentes

époques à Taïwan, la plupart des scènes sont accompagnées d'une musique de fond, qui varie du jazz à la symphonie, ou même d'une recomposition des mélodies folkloriques locales, pour l'ambiance des situations dramatiques.

En somme, le spectacle de « Pai Hsiao-lan », se rapportant à un drame à la fois réel et inventif tout en se référant à l'actualité sociopolitique, se caractérise, d'une part, par le jeu dynamique de l'acteur, à la fois réaliste et caricatural. Cela s'exprime par le récit, le dialogue et le chant, essentiellement en langue hokkienne, le langage physique mimique, symbolique et codifié, la danse, et même le combat aux armes variées. D'autre part, l'utilisation du décor et de divers styles de bruitage et de musique, de costumes et d'accessoires engendrent un univers sonore et visuel recouvert de couleurs à la fois taiwanaise moderne, Chinoise classique, japonaise, et occidentale ou américaine, etc. Le spectacle de « Pai Hsiao-lan » incarne à la fois l'effet tragique et comique, l'élégance et la vulgarité, le littéraire et le guerrier. Voici un reportage journalistique sur le retentissement du « Pai Hsiao-lan » auprès du « public ordinaire » lors de sa répétition générale (l'avant-première).

Hier après-midi, le Golden Bough Théâtre a eu sa répétition générale au marché de nuit... Beaucoup d'habitants du quartier ont arrêté leur moto pour le voir ... du costume des acteurs à la fois vulgaire et splendide, aux nombreuses dérisions comme « la culotte de l'intérieur est passée à l'extérieur, la trésorerie du parti est passée dans la trésorerie publique » (*neiku tong waiku, dangku tong guoku*), et les plaisanteries érotiques, etc. [tout ceci] a fait rire le public comme une baleine. ... Une personne a dit en hokkien à Wang Rong-yu : « Continuez à jouer autant que possible ce genre de spectacle¹ ».

Au sujet de la réappropriation de la scène d'*O-pei-la hi* dans le spectacle

¹ Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre défie la culture de rue, *Taiwan Opera – The Female Robine Hood – Pai Hsiao-lan* est absolument vulgaire avec force », *Zhongguoshibao*, le 1^{er} décembre 1996.

de « Pai Hsiao-lan », les traits que nous en avons relevés correspondent plus ou moins aux caractéristiques de l'*O-pei-la hi* en plein air résumées par Hsieh Hsiao-mei.

En premier lieu, l'espace-temps théâtral présupposé au départ (l'époque de l'occupation japonaise) est remplacé par celui imaginaire en utilisant le costume, la musique et les accessoires de divers styles culturels et temporels.

En second lieu, l'esprit symboliste de l'esthétique scénique se trouve dans son usage du costume (qui n'introduit pas le statut social du personnage) et des accessoires (l'utilisation du sabre pour les scènes de combat), bien que cet usage ne suive pas le système symbolique introduit par la scène de l'*O-pei-la hi* en plein air, comme l'a remarqué Teri J. Silvio.

En troisième lieu, nous trouvons également le jeu réaliste relevé principalement dans la vie de la famille du *Gezai xi*. De plus, se projette la coexistence de trois mondes, le passé traditionnel (le théâtre dans le théâtre de « *Liang Shanbo et Zhu Yingtai* »), le présent et le monde illusoire (le chevaleresque de Pai Hsiao-lan), phénomène de coexistence relevé par Teri J. Silvio de l'*O-pei-la hi* en plein air¹. Ceci dit, le spectacle de « Pai Hsiao-lan » n'a pas seulement fait aboutir le projet d'un « théâtre populaire » envisagé par le « Golden Bough », mais son aboutissement semble également reposer sur la ressemblance de sa forme avec celle de l'*O-pei-la hi* en plein air, un style de théâtre populaire local. Car, l'esthétique des différentes classes sociales n'est qu'« une dimension de leur éthique² », comme le soulignait P. Bourdieu.

Or, rappelons que l'image du *Chegu* relevée dans les premières œuvres du

¹ Teri J. Silvio (Si Dairui), « The Nostalgic Community and the Reintegrated Individual : The 'New O-pei-la hi' Performances of the Golden Bough Theatre and the Formosa Zephyr Opera Troupe » (*huaijiu de gongtongti yu zaihecheng de ziwo : jinzhi yanshe yu taiwan chunfeng gejutuan de xin O-pei-la hi*, 懷舊的共同體與在合成的自我 金枝演社與台灣春風歌劇團的新胡撇仔), in *Journal of Theatre Studies*, No. 4, juillet 2009, pp.49-51.

² P. Bourdieu, *Eléments pour une théorie sociologique de la perception artistique*, (manuscrit non publié), 1968, p.10.

« Golden Bough » est qualifiée de « corps pondéré », image proche du « ‘raffinement’ des coutumes populaires » (*minsu jingzhihua*, 民俗精緻化) prôné par la directrice de l’U-Theatre. C’est-à-dire que le travail collectif du « Golden Bough » a dû passer d’une éthique élitiste à une éthique populiste, un déplacement de référence identificatoire. C’est en ce sens que nous allons voir ensuite comment ce déplacement a pu être engendré. Quelles sont les formes identificatoires, ou en termes d’Axel Honneth, les rapports de reconnaissance¹, évoquées dans ce processus de déplacement ? Quelle modalité de l’appropriation de l’*O-pei-la hi* active-t-elle un tel changement de rapports de reconnaissance ?

3. Assimilation du petit théâtre au style de théâtre populaire

Ce n’est pas nouveau d’exposer la passion réveillée pour cette terre en représentant un spectacle qui incorpore des formes de toutes sortes et en choisissant un environnement comme le marché de nuit où tout est confus, du visuel à l’auditif, et même les saveurs sont très confuses. Ce qui est nouveau, c’est pouvoir délaissier la réserve du soi de la classe moyenne en copiant la mentalité ainsi que la perception issues de la culture de la classe défavorisée².

Le travail de « Pai Hsiao-lan » n’est pas seulement une exception dans le milieu du petit théâtre taïwanais, mais également dans l’ensemble des travaux du « Golden Bough ». Passant d’un théâtre élitiste à un théâtre pour le peuple, la mise en scène et les acteurs ont dû recourir non seulement à une vision du monde du peuple pour fil conducteur de l’histoire racontée, mais aussi à la forme et au style de jeu de

¹ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Ed. Cerf (pour la tr. Française), Paris, 2002. Voir notamment le chapitre intitulé « Modèles de reconnaissance intersubjective » : amour, droit, solidarité.

² Lin Heyi, « Nuit obscur, Golden Bough, *O-pei-la*, évaluation sur le *Tawan Opera : the Female Robins-hood Pai Hsiao-Lan* du Golden Bough Theatre » (*an-ye, jinzhi, hupie zai, ping jinzhi yanshe taiwan nüxia bai xiaolan*, 暗夜，金枝，胡撇仔，評金枝演社《台灣女俠白小蘭》), *Performing Arts Review*, No.51, le février 1997, p. 54.

l'*O-pei-la hi* en plein air. Pour le travail de l'acteur en particulier, la construction des personnages issus d'un milieu étranger aux membres du « Golden Bough » ainsi que jouer en plein air ont été un grand défi. Afin d'y parvenir, l'assimilation a été mise en place comme l'approche de la création de « Pai Hsiao-lan », et même de sa représentation, une approche exclue du monde de petit théâtre taïwanais en marquant une altérité esthétique de « Pai Hsiao-lan ».

3.1 Distanciation comme modalité d'appropriation du patrimoine culturel dans l'univers du petit théâtre

Le phénomène de l'appropriation des arts traditionnels performatifs sur la scène moderne s'amorçant depuis la fin des années 1970 avec l'idéologie dominante de la conscience chinoise. Il s'infléchit vers le retour au terroir à la fin des années 1980 où l'usage des arts vivants s'empare de deux idéologies divergentes, comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents. Au cours des années 1990, la revendication de la « taïwanisation » atteint son sommet comme idéologie dominante. De plus en plus de troupes se préoccupèrent du lien de leurs œuvres avec la société locale, la raison pour laquelle les éléments de théâtres traditionnels locaux, et surtout l'« expérience taïwanaise » du point de vue sociohistorique, furent appelés à s'en servir. L'acquis des savoirs et/ou savoir-faire, dans la plupart de cas, n'y fut toutefois que des ressources supplémentaires et/ou temporaires flottant d'une matière à l'autre¹. Les cas comme le Théâtre Lan Ling, l'U-Theatre et les prémices du « Golden Bough » n'en sont que les exemples parmi nombreux d'autres.

¹ Huang Hui-min (黃慧敏), *The Localization of Little Theatre in Taipei since 1997 (jieyanhou taipei diqu xiaojuchang bentuhua xianxiang yanjiu, 解嚴後台北地區小劇場本土化現象研究)*, Master en Arts, National Cheng Kung University, Tainan, 1997, pp. 87-93.

Par ailleurs, au-delà de la divergence idéologique politique, se trouve une tendance de tenir à distance l'objet approprié, qui converge la diversité de ce phénomène.

3.1.1 Esthétique savante du petit théâtre : distanciation comme principe d'appropriation du patrimoine culturel

Soulignons que le primat de la « nouveauté », de l'« authenticité » ou de la « créativité » n'est pas simplement critère de l'art ou principe de la valeur de l'artiste¹, à Taiwan comme en Occident. Mais il est souvent tenu pour marquage invisible de la distinction externe entre le théâtre traditionnel et le théâtre moderne, et même la distinction interne entre le petit théâtre et le théâtre commercial, ou plutôt le théâtre à grand public².

À cette primauté de l'« authenticité », il faut ajouter l'attitude de prendre à distance, de tenir à l'écart l'objet approprié. Conçue parfois comme porteuse de la nouveauté, elle se situe même au cœur du principe de l'appropriation des arts traditionnels performatifs, qui s'opère souvent, comme nous l'avons vu, par l'intermédiaire des approches occidentales en faisant générer une esthétique autre que celle de son originel. Ainsi il n'est pas surprenant de voir que la valeur accordée à la « modernisation de la scène de *Pingju* », aux travaux du projet de « retour » dans l'U-Theatre ou encore, aux premières mises en scène du « Golden Bough », ne repose pas sur la reproduction de telle ou telle technique traditionnelle, une manière

¹ Gérard Mauger (sous la dir. de), *L'Accès à la vie d'artiste, sélection et consécration artistiques*, Ed. du Croquant, Bellecombe-en-Bauges, 2006, pp.237-253.

² L'un des arguments sur lesquels les ethnologues locaux ont essayé appuyer pour défendre la valeur des coutumes et rituels populaires se rapporte à la fonction sociale et religieuse de ceux-ci en raisonnant du fait que l'aspect esthétique n'y était pas conçu comme prioritaire. Cela rejoint ce que Bourdieu a mentionné à propos du principe du « désintéressement », principe du goût intellectuel ou savant ainsi que principe qui le distingue du goût populaire s'attachant plutôt à la fonction.

d'appropriation jugée parfois dévalorisante. Mais elle s'adresse davantage à la nouveauté esthétique en appliquant les approches de Bertolt Brecht, de théâtre pauvre new-yorkais, ou méthode grotowskienne entre autres.

Dans le champ de petit théâtre en particulier, la prise de distance, convoquée souvent par des praticiens et théoriciens du théâtre moderne au nom de Bertolt Brecht pour sa fameuse notion de « distanciation », n'y est pas un simple principe permettant d'en garder un regard critique sans tomber dans l'illusionnisme réaliste. Mais en tant que principe de la position de l'artiste, tenir à l'écart y est autant remarquable qu'il est même au cœur de l'éthique de la création au même titre que la « subversion ». L'idéologie intellectualiste, la distanciation se trouve comme principe indispensable de sortir du commun, de l'ordinaire, ainsi que le gardien du prestige de l'intelligentsia artiste. S'imprégnant dans l'idéologie élitiste de l'ensemble du champ, la distanciation est imposée comme critère d'évaluation des œuvres qui s'y produisent selon lequel l'esprit critique du créateur intellectuel ne s'ouvre pas sans distanciation¹.

3.1.2 Univers intellectuel et urbain du petit théâtre taïwanais au cours des années 1990

Suivant le mouvement de la démocratisation politique et culturelle de la société insulaire, le développement du petit théâtre parut dynamique avec l'esprit de « subversion » en sortant du cadre des salles de spectacle conventionnelles, jouant dans la rue, participant aux mouvements sociaux même politiques ainsi que mettant à

¹ A propos de la notion de distanciation, bien qu'elle ne soit pas appliquée visiblement dans toutes les critiques des œuvres de petit théâtre, nous entrevoyons son importance en tant que critère d'évaluation de la créativité des œuvres. Les mises en scène de Tian Qiyuan en sont les exemples les plus emblématiques. Impliquant souvent une perspective subversive sur les thèmes sociopolitiques, le metteur en scène Tian est souvent considéré comme le plus talentueux dans le milieu concerné. En ce sens, les critiques de Hong Hong ont été le porteur le plus remarquable. Voir Hong Hong (鴻鴻), *Cahier du Théâtre de Taïwan 1987-1996* (*tiaowu zhihou, tianliang yiqian, taiwan juchang biji*, 跳舞之後, 天亮以前, 台灣劇場筆記), Wanxiangtushu, Taipei, 1996, voir surtout pp. 162-176.

l'œuvre la contestation de l'idéologie sous-jacente de tout un système institutionnel imposé par l'autorité politique. Néanmoins, cet assaut du mouvement de petit théâtre avec une révolution à la fois esthétique et politique qu'a remarqué le docteur Chung Mingder, se désillusionne dès le début des années 1990. Il s'agissait essentiellement de la mise en question de la condition économique tirée du mode de vie comme petit bourgeois chez la grande majorité des membres suite à la fin de leur vie universitaire¹. À la recherche de la persistance du « petit théâtre » en définissant sa frontière en tant qu'un sous-champ du théâtre moderne, se poursuit, en effet, l'affirmation de son éthique et esthétique – entre le théâtre bourgeois et le théâtre populaire, mais qui s'incline vers le premier plutôt que vers le second². Cela se perçoit, d'une part, par les lieux de la manifestation artistique, et d'autre part, par la catégorie des spectateurs qu'inclue celle-ci.

En ce qui concerne les lieux de la manifestation artistique, nous avons d'abord les locaux des troupes qui se répartissent dans le centre ville de Taipei et de manière peu visible, étant donné que peu d'entre eux disposent d'une salle de répétition permanente. Ensuite, par le biais de la diffusion des tracts, se firent circuler les informations sur leurs activités théâtrales, y compris les représentations de spectacle et propositions de stage, etc. Cependant, la diffusion des informations sur les activités théâtrales demeura à petite échelle avant l'extension du réseau internet sur l'île de Taïwan vers la fin des années 1990³, dont la rareté du milieu en question

¹ Tai Chun-Fang (戴君芳), *Incorporation or Not: The Field-Analysis of Cultural Production on Taipei's Little Theatre (1986-1995)* (*taipei diqu xiaojuchang zhi wenhua shengchan changyu fenxi cong shoubianlun tanqi*, 台北地區小劇場之文化生產場域分析，從收編論談起), Master en Journalisme, National Chengchi University, Taipei, 1996, p. 65

² Sous l'idéologie intellectualiste, la troupe Taiwanwalker Theater (*taiwanwoke jutuan*, 台灣渥克劇團, 1992-), par exemple, cherchant l'agrément du peuple (*shumin*, 庶民) à l'œuvre en appropriant des éléments de divers arts performatifs locaux avec une distance et rendant la couleur locale à la légèreté, est splendide mais non vulgaire, selon un critique de théâtre. voir Hong Hong (鴻鴻), *Cahier du Théâtre de Taïwan 1987-1996*, Wanxiangtushu, Taipei, 1996, pp. 151-152.

³ Zhao Yongmao (趙永茂), « La tactique vis-à-vis de la transformation économique et sociale à l'ère d'électronique » (*dianzihua shidai taiwan jingji shehui zhuanxing de duice*, 電子化時代台灣經濟社

ne rassemble que des connaisseurs (journalistes, artistes, professeurs et étudiants des domaines voisins, etc.) et ceux qui ont tendance à découvrir des produits culturels inaccoutumés. Ces derniers en tant qu'*outsiders* trouveraient le moyen d'y accéder à travers soit des connaisseurs du réseau, soit des tracts diffusés dans les librairies, les centres culturels ou les accueils des salles de spectacles, etc., un mode de diffusion qui s'étendit très peu au-delà des quartiers scolaires et culturels. Ensuite, ce sont les salles de théâtre expérimental regroupées dans les mêmes quartiers que ces derniers¹.

Nous lisons ce que nous voyons en fonction de ce que nous savons de la manière, variable selon les conditions historiques, d'exprimer en des formes des objets et les événements historiques².

Si « toute œuvre est en quelque sorte faite deux fois, par le créateur et par le spectateur³ », celles de petit théâtre taiwanais caractérisées par une esthétique distanciée dont chaque artiste (metteur en scène) dispose de ses propres expressions stylisées ne peuvent se déchiffrer que par des spectateurs habitués⁴. Par là, les

會轉型的對策), Le comité d'examen des études de développement du Yuan exécutif, le décembre 2000, pp. 22-24.

¹ Nous nommons la zone de Zhongzheng un quartier culturel où se localise le théâtre national de Taipei ainsi que regroupe les grandes salles de spectacles comme le Palais commémoratif de Zhongzheng, le Palais commémoratif de Père national, une salle de spectacle publique à taille moyenne (le National Taiwan Arts Education Center, disposant 650 sièges) une petite salle de spectacle avant-gardiste comme Guling Street Avant-garde Theatre (disposant 100 places environ), etc.. Quant au quartier scolaire, il réunit deux campus universitaires les plus réputés, tels le campus de la National Taiwan University et celui la National Taiwan Normal University, se situe dans la zone Da-an, quartier côte à côte avec le quartier culturel. Le « Golden Bough », au début de sa fondation, a été logé par un salon de café qui se situait justement dans le quartier étudiant. Au-delà de ces deux quartiers, nous avons une salle de spectacle expérimental, Crown Theatre (disposant 200 places environ) localise dans la zone Songshan, un quartier plutôt bourgeois.

² P. Bourdieu, *Eléments pour une théorie...*, 1968, *op. cit.*, p.2. A ce propos, Bourdieu soulignait en outre que « la reprise de l'intention objective de l'œuvre (qui peut ne coïncider en rien avec l'intention de l'auteur) est parfaitement adéquate et immédiatement effectuée dans le cas (et dans le cas seulement) où la culture que le créateur engage dans son œuvre ne fait qu'un avec la culture ou plus précisément, la compétence artistique que le spectateur engage dans le déchiffrement de l'œuvre », voir page 3 du même ouvrage.

³ *Ibid.*, *op. cit.*, p.17.

⁴ Chen Chi-Shun (陳祺勳), *Consuming Behavior of Little Theatres in Taiwan (taiwan diqu xiaojuchang wenhua xiaofei xingwei yanjiu, 台灣地區小劇場消費文化行為研究)*, Master en Arts et Management, National Sun Yat-sun University, Kaohsiung, 2005, pp. 74-86; voir également la

quelques critiques de théâtre en sont à la fois les interprètes des artistes et détenteurs du pouvoir d'imposer les règles d'art dont le critère de catégorisation se présume par une mise en correspondance avec certaines théories du théâtre occidental, et parfois des films d'art pour modèle artistique en la matière (portrait des personnages dramatiques, structure des intrigues, perspective humaniste universelle...etc¹). Des lieux au milieu de représentation, des auteurs aux spectateurs de perception artistique, se forme ainsi un univers intellectuel du champ qui ne trouve sa visibilité qu'en se distinguant avec l'autre – l'ensemble du théâtre moderne taiwanais, par ses préférences esthétiques moins bourgeoises au niveau matériel et plus subversives du au niveau intellectuel. Cette idéologie esthétique ainsi qu'éthique du champ s'accroît lorsqu'apparaît un « autre » distinct et distinctif, ce sera le cas du Golden Bough Theatre avec ses travaux du style d'*O-pei-la hi* dont l'œuvre de « Pai Hsiao-lan » en est le pionnier (voir les chapitres V et VI).

3.2 Le terroir et l'aspect social suspendu dans l'optique d'esthétique savante et élitiste dans les prémices du « Golden Bough »

3.2.1 Étudiants universitaires à la recherche du hors commun, non « démodé » et non de la culture du « peuple »

Comme tous les petits théâtres, au début de la fondation du « Golden Bough », les membres sont presque tous étudiants universitaires hors de la discipline de théâtre et qui sont immigrés d'autres villes pour leurs études supérieures à la métropole de Taipei. Pour ceux-ci, le choix de participer à une troupe de théâtre moderne s'avère dès le départ comme l'attitude des jeunes étudiants en quête d'un

citation 2 à la page 35 de notre dissertation.

¹ En ce sens, les critiques de Hong Hong, de Chung Mingder, en sont exemples les plus remarquables.

espace autre. Non comme un espace de loisir, mais un espace fourni du sens intellectuel en créant une altérité sur l'identité d'étudiant. Car, la participation à une troupe de petit théâtre, pour la plupart des cas, n'est pas envisagée comme une profession d'avenir¹. Le fait de sortir du cadre universitaire en se trouvant dans un univers artistique rend l'activité elle-même un sens de distinction, hors du commun.

Il n'est pas nécessaire d'approprier des choses traditionnelles pour faire du théâtre, et qui sait de quoi il s'agit. De mon côté, je voulais tout simplement m'approcher aux choses différentes de ma vie quotidienne².

Et le fait d'aller dans le terrain en observant des rituels ou en apprenant des techniques traditionnelles et populaires fait partie de cette vision du non-quotidien. Pour certains d'autres comme Huang Jiefei, par exemple, le jeu de *Gezai xi* faisait partie d'un style de théâtre « démodé » et dont le chant « ne faisait pas plaisir à l'oreille ».

Pour les gens comme nous de la période antérieure [du « Golden Bough »], j'ai eu un grand changement après être entrée au « Golden Bough ». Au début de l'apprentissage du *Gezai xi*, en réalité tu refoulais ce type de chose, tu avais l'impression que le *Gezai xi* était tellement du cliché, tellement démodé, et ne faisait pas plaisir à l'oreille. Non plus tu ne le comprenais pas. Tu ne l'aimais pas en tout cas³.

Même pour un membre qui a pratiqué le *Gezai xi*, le style de l'*O-pei-la hi* comme la « Pai Hsiao-lan » était d'une « culture du peuple » (*shumin de wenhua*, 庶民的文化), faisant penser aux gens qui mâchaient des noix d'arec⁴, c'est-à-dire, non distingués.

¹ Le fait de passer par une troupe de théâtre non académiste a peu de chance d'être un acteur en tant qu'une profession. Encore moins pour ceux qui n'ont pas eu de formation de théâtre académique. Il suffit de voir la proportion minime de personnes demeurant dans le champ parmi le grand nombre d'étudiants participant au « Golden Bough » depuis 1993.

² Huang Shuping, Interview, 2008.

³ Huang Jiefei, Interview, 2010.

⁴ Huang Caiyi, Interview, 2010.

3.2.2 Au nom de l'autodépassement : immersion culturelle ou effacement social

... à l'époque, nous ne pouvions pas rigoler dans le théâtre ni nous ne discussions. Nous ne pouvions pas jouer sur scène sans savoir respecter le théâtre, mais seule la véracité y pouvait admise¹.

Quant à l'orientation de l'ensemble du travail collectif, sous la direction de Wang Rong-yu, elle était soumise à une certaine instruction grotowskienne. D'une part, les acteurs du « Golden Bough » étaient exigés de garder une attitude austère dans le travail quotidien. D'autre part, certaines conceptions issues de la méthode grotowskienne étaient prises pour principe du travail de l'acteur, telles que l'« auto-dépassement » (*ziwochaoyue*, 自我超越), « briser les habitudes » (*dapo guanxing*, 打破慣性) et le « dévoilement du soi » (*ziwo jielu*, 自我揭露).

La notion d'« auto-dépassement », en particulier, était même imposée en tant qu'éthique de l'acteur. Cette éthique n'était pas seulement imposée au cours du temps de l'entraînement permanent, mais elle s'étendait dans l'appréhension des arts vivants locaux dont le pèlerinage de Matsu de Baishatun était un exemple remarquable.

À l'époque, lors que Xinzhi (欣芷) et moi, nous n'avions pu résister à la fatigue du corps en montant dans la voiture. Une fois Erge (二哥) nous a remarqué, il était surpris en disant que 'comment ça se fait que vous êtes monté dans la voiture' (avec un ton déçu). Nous nous en voulions tellement de n'avoir pas pu tenir jusqu'au bout, que nous pleurions toutes les deux amèrement avec la voix étouffée².

¹ Huang Shuping, *op. cit.*, Paris, le 24 février 2008.

² Huang Shuping, Interview, 2008.

[...] Au début, mon expérience de pèlerinage à pied se conformait à la notion de dépassement instruit par Erge, c'est-à-dire je devais poursuivre à pied tout au long du pèlerinage. Car, parvenir à exécuter le pèlerinage entièrement à pied prouve à toi-même que tu es fort, que tu es formidable, que tu as surmonté ta paresse, ton indolence, ou tu es résistant. Dans les deux ou trois premières années, j'ai pu, en effet, parvenir à exécuter le pèlerinage entièrement à pied probablement parce que je voulais obtenir cette preuve¹.

Sous la pression de l'« auto-dépassement », le pèlerinage se servit comme exercice de l'entraînement de l'acteur de regarder le soi tout en s'écartant du contexte socioculturel environnant. De fait, même si le pèlerinage est qualifié de terrain doté du sens anthropologique², le fait de se mettre dans ce rituel de croyance populaire n'engendrait pas forcément un effet d'« immersion culturelle³ » ni permettait de « souder le lien avec la terre⁴ » comme le souhaitaient les deux fondateurs du « Golden Bough ».

En dernière instance, pour la part des jeunes membres, l'intérêt de participer à une troupe de petit théâtre ne concerne ni les traditions ni les arts vivants locaux, mais des savoirs et savoir-faire théâtraux d'origine de l'Ailleurs en Occident. Ceux-ci se trouvent par un reflet le mieux qualifié, ou légitime, à la métropole de Taipei à laquelle se rattachent les institutions de leurs études supérieures et où localise un petit théâtre comme le « Golden Bough » dont la promotion de l'anthropologie théâtrale ou la méthode grotowskienne fait partie du reflet de l'Autre.

À un moment donné, je pris une petite annonce (de recrutement des membres) où s'écrivit [James George] Frazer, et quelque chose sur l'anthropologie théâtrale et l'enquête de terrain, puis j'y allais⁵. [...]

¹ Huang Jiefei, Interview, 2010.

² Wang Rong-yu, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (Danshui), le 3 juin 2008.

³ Yu Hui-fen, Interview, 2008.

⁴ Wang Rong-yu, Interview, 2008.

⁵ Huang Shuping, Interview, 2008. En dehors du tract de recrutement des membres sur lequel indique

De la promotion de l'orientation artistique et culturelle à l'approche du travail à la grotowskienne, l'image du « Golden Bough » correspondit tout à fait à une troupe d'art savant. En ce sens, nous allons voir ensuite comment une éthique et esthétique à la fois savante et élitiste tourna vers un horizon d'art opposé.

3.3 Assimilation du petit théâtre à l'*O-pei-la hi* et à *Gezai xi* comme approche d'appropriation

La ressemblance de la forme de « Pai Hsiao-lan » à celle de l'*O-pei-la hi* en plein air provient de la modalité d'approprier l'*O-pei-la hi* sur la scène moderne. Ceci s'entrevoyait par l'approche du travail de l'acteur, d'une part, et celle de la mise en scène, d'autre part, et par lesquelles présuppose le lieu ainsi que le milieu de représentation comme facteur capital du code scénique approprié.

3.3.1 Identification à l'*O-pei-la hi* et à *Gezai xi* comme approche de mise en scène

Notons que les traits de l'*O-pei-la hi* en plein air que nous avons mentionné plus haut, sont issus des travaux ethnologiques sortis bien après la création du spectacle « Pai Hsiao-lan » au tournant des années 1990 et 2000¹. La source

l'orientation du travail de la troupe, on trouve surtout le nom du « Golden Bough » (*jinzhi*, 金枝) qui s'inspire justement du titre de l'ouvrage de James George Frazer (1854-1941) *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1890). La version chinoise de celui-ci est traduite par Wang Peiji (汪培基), éditée par le Guiguan (桂冠) et parue en 1991 à Taiwan, qui s'intitule *Jinzhi* (金枝).

¹ Les travaux des ethnologues locaux lient la problématique des enjeux de l'intervention des discours ethnologiques dans l'invention de la tradition taïwanaise à la montée du pouvoir politique préconisant la subjectivité taïwanaise. A ce propos, l'anthropologue américain affilié à l'Academia Sinica, Teri J. Silvio, a été la première qui s'est engagée dans la recherche sur l'*O-pei-la hi*, voir Teri J. Silvio, 1998, *Drag Melodrama/ Feminine Public Sphere/ Folk Television: 'Local Opera' and Identity in Taiwan.*, Department of Anthropology, University of Chicago ; ensuite, la chercheuse taïwanaise, Hsieh Hisao-mei, spécialisée en la matière, a fait son mémoire de master en 2000 sous la direction de Mme Lin

référentielle de la « Pai Hsiao-lan » relève d'une connaissance en la matière propre à la compagnie « Golden Bough ». Il s'agit d'une enquête de terrain « privilégié », qui donnerait une empreinte mémorielle et familiale de la part du directeur artistique. Il suffit d'examiner la correspondance entre les caractéristiques de l'*O-pei-la hi* saisies par le directeur Wang et celles incarnant dans la « Pai Hsiao-lan ».

Les pièces de l'*O-pei-la hi* que j'ai vues ont quelques traits distinctifs : les chansons de mode ..., et il peut y avoir des chansons en mandarin, en hokkien, en japonais et en anglais ; beaucoup de pièces englobent des scènes de combat et de vengeance, le *Cheval-chien céleste* (*tian magou*, 天馬狗), par exemple, était justement une pièce de vengeance masculine où les acteurs se battaient avec le sabre japonais. Cela provient probablement de l'influence du Japon. [...] Lorsqu'une femme s'intéresse à un homme, elle peut tout de suite se coucher et l'épouser sans passer par l'entremetteuse de mariage. [...] Il [Wang Rong-yu] disait en souriant que... ils [*Xiaosheng* et *Xiaodan*] changent beaucoup de costumes splendides sous la lumière étincelante. « Regarder l'*O-pei-la hi* ressemble à l'émerveillement d'une séance de défilé de mode¹ ».

Des chansons de mode en différentes langues, des combats avec le sabre japonais, des scènes où une femme (Rose noire) traque passionnément les hommes, la couleur splendide des costumes, voici les traits de l'*O-pei-la hi* figurés par le spectacle de « Pai Hsiao-lan » que nous avons mentionné plus haut. Et si la forme de « Pai Hsiao-lan » semble analogue à celle de l'*O-pei-la hi* en plein air, il ne demeure pas moins que l'œuvre de « Pai Hsiao-Lan » soit produite en l'identifiant à la forme de l'*O-pei-la hi* ressaisie par son metteur en scène, y compris dans la phase de l'écriture dramaturgique et celle de la mise en scène, faites toutes les deux par Wang

Heyi. Ce dernier, professeur à l'Université Nationale de Taiwan et spécialisée en le *Gezai xi*, était par ailleurs la première qui a contesté la légitimité culturelle de l'*O-pei-la* après avoir assisté à l'une des premières représentations du spectacle « Pai Hsiao-lan » en 1996.

¹ Yang Liling, « *The Female Robins-Hood Pai Hsiao-Lan* apparaît et disparaît dans des marches de nuit, *O-pei-la hi* de "Golden Bough Theatre" » (*nüxia bai xiaolan chumo yeshi, jinzhi yanshe hupeizai xi*, 女俠白小蘭出沒夜市 金枝演社胡撇仔戲), *Ziyoushibao*, le 2 décembre 1996, op. cit.

Rong-yu¹.

Examinons ensuite comment est mené le travail de l'acteur dans la création de « Pai Hsiao-lan ».

3.3.2 Assimilation aux traits stéréotypés sociaux pour approche de la construction de personnage

Si le terme d'acteur pourrait se définir, comme l'indiquait André Helbo, par le jeu, le transfert d'identité et le code social, portant ainsi la marque de son statut, sa fonction sociale², alors nous en trouvons peu de visibilité chez les acteurs du Golden Bough Theatre avant la création du spectacle de « Pai Hsiao-lan ». D'un côté, l'unité du groupe³ et l'attitude solennelle des acteurs vis-à-vis de sa présence dans l'espace-temps privilégié à cette communauté théâtrale⁴ y ont été mises en avant. Un mode de vie un peu proche de celui qu'autrefois préconisait Grotowski entre autres expérimentateurs du théâtre physique en Europe⁵. De l'autre, en imposant la découverte du soi authentique comme principe du jeu de l'acteur sur la scène théâtrale⁶, l'aspect social, à ce titre, conçu comme entrave d'y atteindre, était censé

¹ En ce qui concerne la dramaturgie de « Pai Hsiao-lan », la mise en écrit a été prise en main par un membre fondateur de la compagnie, Lu Xinzhì (陸欣芷). Voir Brochure du spectacle de « Pai Hsiao-lan ».

² André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, *Théâtre, Modes d'approche*, Ed. Labor, Buxelles, 1987, p.15

³ La notion de l'unité du groupe se traduit au « Golden Bough » par « tout le monde serait ensemble » (*dajia yao zaiyiqi*, 大家要在了一起), et qui se manifeste en tant que point final envisagé dans l'exercice de *Training*. Voir Huang Shuping, Interview, 2008; Huang Jiefei, Interview, 2010 ; Huang Caiyi, Interview, 2010; Hsu Yongshu, *Narrating the Experience of Body Performance*, 1997, pp. 55-56.

⁴ Huang Shuping, 2008; Huang Jiefei, 2010; Hsu Yongshu, *Narrating the Experience of Body Performance*, 1997, p. 40 et p. 49.

⁵ Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle, éthique et technique*, Ed. L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005, pp.307-

⁶ Huang Shuping, Interview, Chen Fang-Fang, Paris, 2008 ; Huang Shuyuan, *Traité sur le jeu, dedans, dehors et après*, 2001, pp. 30-31 ; Hsu Yong-shu, *Narrating the Experience of Body Performance*, 1997, p. 53.

être purifié ou neutralisé¹. De fait, la question de l'identité y est posée en termes d'être existentiel plutôt que d'être social.

À l'heure de la création du spectacle « Pai Hsiao-lan », la situation était bouleversée. Travailler à partir d'une dramaturgie préétablie dont les intrigues se bâtissaient sur des personnages stéréotypés, tels la misérable (Caiying), le timoré (Junhong), la coquette (Rose noire), la mégère méchante (Laibula), l'opresseur (Heida), flatteur des puissants (Asan) ...etc., les acteurs du « Golden Bough » se faisaient d'abord confronter à une affaire inédite de la construction de personnage².

Non comme au théâtre traditionnel, et plus ou moins à l'*O-pei-la hi*, où l'acteur et l'actrice interprètent leur personnage à partir des techniques codifiées de tel ou tel rôle et leur parole, en fournissant les matériaux à partir desquels se forment l'univers cohérent du personnage. L'acteur du théâtre moderne taiwanais, au contraire, ne dispose pas d'une approche fixe de la construction du personnage dramatique, mais son travail dépend très souvent de l'approche de mise en scène. Pour la création de « Pai Hsiao-lan », l'approche de mise en scène est distinguée de celle de « distanciation » appliquée dans la plupart des travaux de petit théâtre. Elle s'inclinait vers une assimilation au référent approprié, l'orientation selon laquelle saisir les traits sociaux du personnage en l'incarnant « au point le plus poussé » y était l'approche encouragée pour la construction de personnage³.

À cet effet, la tâche de l'acteur se présupposait, d'un côté, de se détacher du soi antérieurement prioritaire, en se tournant vers la recherche d'un hors soi ou, pourrait-il être, d'un autre du soi. Ce hors soi ou l'autre du soi, assigné à l'avance par

¹ Huang Jiefei, 2010; Lin Pei-an, 2010. En ce sens, l'usage de la forme de chœur est remarquable dans la mesure où l'individualité des personnages est substituée à un groupe homogène des rôles. Voir Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Ed. Armand Colin/VUEF, Paris, 2002 (1996), pp. 44-45.

² Huang Jiefei, 2010; Lin Pei-an, 2010; Hsu Yong-shu, *Narrating the Experience...*, 1997, pp. 62-71.

³ Hsu Yong-shu, *Narrating the Experience...*, 1997, p.64-25: comme une actrice devait travestir en un personnage masculin, le metteur en scène lui demandait d'aller regarder le corps (comportement physique) d'une actrice de *Gezai xi*, spécialisée en rôle masculin.

le directeur, était intimement lié à la vie des familles de *Gezai xi*, encadrée dans un milieu social étranger aux acteurs du « Golden Bough ». La vie des familles de *Gezai xi*, en tant qu'un terrain au-delà de la vie élitiste, y est ainsi devenu des matériaux premiers pour la construction du personnage. De l'autre, ce personnage ne se plaça pas dans une pièce de théâtre réaliste qui connut son expansion dans le cadre du théâtre moderne pour les pièces à grand public. Mais comme la dramaturgie et la mise en scène se référèrent à la forme de l'*O-pei-la hi*, les acteurs durent appliquer dans leur jeu certaines techniques dérivées de l'*O-pei-la hi* et de *Gezai xi*. Celles-ci comprirent les techniques corporelle et vocale de *Gezai xi* (essentiellement pour deux personnages), combat avec un sabre japonais, jouer avec un microphone dans la main¹ et les « paroles scéniques » (*hi-pieng-wei*, *xipeng hua*, 戲棚話) en hokkien, etc². Mais en observant le terrain de l'*O-pei-la hi*, et parfois s'intégrant en tant que figurant dans les spectacles de *Gezai xi*, ce style de jeu extériorisé, serait incorporé dans le jeu de l'acteur du Golden Bough Theatre. Particulièrement parce que les lieux de représentation ne se situaient pas dans une salle de spectacle conventionnellement utilisée pour le théâtre moderne. Ils étaient placés dans les marchés et en plein air où nombreuses actrices de *Gezai xi* ont passé les périodes les plus dévalorisées de leur vie du métier³. C'était dans ce lieu et milieu inhabituel de la représentation de « Pai Hsiao-lan » que s'affirmerait bientôt le jeu de l'acteur en configurant son style.

¹ Jouer en tenant un microphone dans la main peut poser des problèmes techniques en particulier lorsqu'il s'agit de faire des grands gestuels en parlant, voir ; Huang Caiyi, Interview, Taipei, 2010.

² Quelque soit la langue maternelle que disposent les acteurs, les paroles scéniques de l'*O-pei-la hi* qui englobent différents niveaux d'expression en hokkien, sollicitent toute même un travail considérable pour qu'elles soient exprimées aisément par le personnage en action.

³ En ce qui concerne la morphologie du métier de *Gezai xi* après la dégradation du *Gezai xi* en salle, beaucoup d'actrices ont dû participer à des troupes marchandes de médicament pour survivre. L'actrice Hsieh Yue Hsieh, la mère du directeur de Golden Bough en était une parmi de nombreux autres. Yu Hui-fen, Interview, 2010 ; voir également Liu Hsiu-ting, *The Drug Stand : a study of Alternative Taiwanese (Opera) Troupes (mai yao tuan – yige ling lei gezai xiban de yanjiu)*, Master en Arts traditionnels du Taipei National University of the Arts, Taipei, 1999, 140p.

3.3.3 Assimilation au style de jeu populaire en « jouant comme une famille de *Gezai xi* en plein air »

Sortant de la coquille d'un théâtre urbain et élitiste en déplaçant le jeu en plein air auprès des marchés de nuit ruraux, parcs à la campagne, places devant un temple, etc., les acteurs du « Golden Bough » se confrontèrent à un univers de réception très différent de leur expérience précédente. Tout d'abord, jouer tout près du public fait qu'il serait impossible de s'enfermer sur soi avec une attitude solennelle tout en négligeant la présence de nombreux spectateurs en face. Non plus ne serait-ce un jeu réaliste avec un troisième mur invisible prétendu existant entre scène et salle. En revanche, le style de jeu extériorisé, et relativement caricatural en comparaison avec celui dans théâtre moderne, fut le plus approprié pour lequel l'*O-pei-la hi* en plein air serait pris pour la référence d'adaptation.

Du côté de mon personnage, lors de la répétition dans la salle, il y avait un mur invisible qui te séparait du public... Mais lorsque je repris le même jeu dans le marché de nuit où le mur y était totalement annulé, tu sentais que la façon de laquelle tu jouais était très étrange, parce qu'on était approché du public... dans un tel espace impliquant un milieu direct, très différent...tu ne pouvais pas jouer de cette manière... Cela me faisait rappeler de l'*O-pei-la hi* que j'avais vu dans la troupe, ce qu'elles jouaient était : projeter la tristesse vers l'extérieur, c'était quelque chose de très extériorisé... mais cela n'empêche pas qu'il y ait une partie franche...¹.

Ensuite, contrairement au jeu dans les salles de spectacle conventionnelles, pour les acteurs, jouer dans un milieu où les gens se livraient à agir, à réagir et à parler franc, il était presque impossible d'ignorer, et même impératif d'interagir activement

¹ Huang Jiefei, in Hsu Yong-shu, *Narrating the Experience of Body Performance...*, 1997, *op. cit* d'un interview effectué par l'auteur, pp.78-79.

avec le public, étant donné que l'interaction des acteurs avec le public faisait partie du choix du lieu de représentation¹. À ce propos, l'effet du jeu du personnage Rose noire en était le plus remarquable. À la séquence où elle se plaignait de ne pas avoir trouvé un petit ami, par exemple, il y avait des spectateurs masculins qui répondaient « Moi ! Moi ! »². Ou encore, dans une séquence où elle dénudait son épaule droite en disant qu'elle était passionnée des hommes et que « comme ce côté est dénudé, ça ne posera pas de problème pour l'autre côté ». Nous y trouvions même des spectateurs réagissant avec des paroles agressives telles que « Déshabille-le ! », rappelait l'actrice Liu Shujuan³. Puis, le fait de jouer tout simplement en plein air, crée une condition de jeu malaisée aussi que le milieu social que cela englobe. Le bruit environnant, la libre circulation des gens, et même le nombre de personnes intéressées⁴, etc., toutes ces gênes inattendues peuvent venir déstabiliser le jeu de l'acteur à tous les moments. Dans le cas où le bruit environnant était trop élevé, par exemple, l'acteur serait demandé de faire « monter l'énergie⁵ ». Un de nos informateurs nous a fait une remarque à juste titre. Selon son expérience à la séance dans un marché de nuit à Linkou (dans la ville de Xinbei), les gens circulaient sans rester longtemps devant le spectacle. Cela a dû déstabiliser les acteurs en jeu, ainsi qu'ils s'efforçaient de faire monter l'énergie pour attirer l'attention des passagers. Cela produisit, au contraire, un

¹ Le Golden Bough Theatre, *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan*, Brochure du spectacle, décembre 1996.

² You Hui-fen, Interview, *Cf.*, 2010.

³ Liu Shujuan, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Tanshui (Taipei), juin 2010. A cet égard, la professeur Lin Heyi a remarqué une situation similaire à la séance à laquelle elle assistait, où après que Rose noire avait fait ses gestes et paroles séducteurs, il y avait des spectateurs masculins qui encourageait ses voisins en disant « Vas, toi ! Vas, toi ! », Voir Lin Heyi, « Nuit obscur, Golden Bough, *O-pei-la*, évaluation sur le *Tawanese Opera : the Female Robins-hood Pai Hsiao-Lan* du Golden Bough Theatre », *Performing Arts Review*, No.51, le février 1997, p.54.

⁴ Selon l'expérience de You Hui-fen, la séance dans un marché de nuit à Linkou (Taoyuan) où les gens circulaient sans cesse mais peu entre eux, sauf un couple, assistaient longtemps à la représentation. Cela a dû déstabiliser les acteurs en jeu, ainsi qu'ils s'efforçaient de faire monter l'énergie, qui faisait accélérer le rythme du jeu non envisagé. You Hui-fen, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), 2008.

⁵ Huang Jiefei, Interview, Théâtre National de Taipei, 2010 ; Huang Jiefei, Interview, 2010.

effet non souhaité – une irrépressible accélération du rythme de jeu sans réussir à faire le public s’y installer un instant pour regarder le spectacle¹.

De l’autre, en s’adaptant à l’environnement du lieu et milieu de représentation, non seulement un jeu intériorisé a été délaissé, mais la réaction du public viendrait même conforter l’état émotionnel de l’acteur ainsi que son jeu². Les acteurs participant au spectacle de « Pai Hsiao-lan » s’assimilèrent peu à peu un style de jeu un peu proche du *Gezai xi* et l’*O-pei-la hi* en plein air.

En s’assimilant au jeu du *Gezai xi* ainsi qu’à celui de l’*O-pei-la hi* en plein air, cela engendre, chez certains acteurs concernés, une forme d’identification à l’objet approprié et à la fois aux spectateurs ordinaires. C’est cette forme d’identification impliquant une reconnaissance de l’appartenance sociale des acteurs, qui serait le révélateur de leur identification nationale. Nous analyserons dans la section suivante les enjeux par lesquels celle-ci est engendrée chez des acteurs des « Rivières Bariolées » comme chez ceux de « Pai Hsiao-lan ».

4. La hantise de l’identification nationale dans une perspective postcoloniale de l’articulation entre l’identification au peuple et l’identité collective

Si le le Hors-parti ainsi que le PDP ont pu réaliser un « consensus de mobilisation » de la population insulaire, c’était notamment en révélant des injustices produites et tolérées par le régime politique de KMT, soulignait Wang Fu-Chang³. De même, le phénomène identificatoire engendré chez des acteurs, à travers la

¹ Yu Hui-fen, Interview, 2008.

² Huang Caiyi, 2010 ; Hsu Yong-shu, 1997, pp.69-70.

³ Wang Fu-Chang, « Consensus Mobilization of the Political Opposition in Taiwan – Comparing Two Waves of Challenges, 1979-1989 » (*taiwan fandui yundong de zhengzhi dongyuan – yijiu qijiu zhi yijiu baji nian liangci tiaozhan gaofeng de bijiao*, 台灣反對運動的政治動員 – 一九七九至一九八九年兩次挑戰高峰的比較), *The Taiwanese Political Science Review*, No. 1, juillet 1996, pp. 133-134.

participation à la représentation de « Pai Hisao-lan », implique une prise de conscience des injustices suscitant d'une forme de mépris social. Celle-ci, pénétrant profondément dans la vision du monde des étudiants universitaires cosmopolites, se reflète dans le même temps par le rapport que le théâtre moderne entretient avec le peuple dans l'espace physique. En se déplaçant de l'espace dominant à l'espace ignoré ou méprisé se déploie tout un processus identificatoire chez les acteurs concernés, passant de l'estime de soi à travers l'estime sociale du peuple, à l'affirmation de l'appartenance sociale en aboutissant en fin à l'identification nationale insulaire.

4.1 Méconnaissance et mépris du local comme formation d'identification sociale institutionnalisée chez les élites culturelles

Cela concerne une identification au sol. Auparavant, je ne regardais pas Taïwan, non plus je ne comprenais pas de quoi il s'agissait. Plus tard, je commençais à reconnaître que je ne connaissais pas l'histoire de Taïwan tandis que j'étais Taïwanaise¹...

Un abus de mémoire implique à la fois un abus de l'oubli², à l'instar de la politique de « sinisation » imposée par le KMT au service de la configuration d'une identité commune. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de forger une identité nationale chinoise chez la population insulaire. Mais ceci est accompagné d'un système de domination qualifié de type colonial dont l'humiliation des cultures insulaires et la ségrégation territoriale des ethnies s'articulent l'une l'autre en formant une idéologie dominante d'ignorer, voire mépriser, tout ce qui sont hors de l'univers

¹ Huang Jiefei, Interview, 2010.

² Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Seuil, Paris, 2000, p. 97.

de la culture légitime¹.

4.1.1 Méconnaissance, mépris et méprise des cultures locales

L'absence de Taïwan dans la mémoire enseignée depuis les écoles primaire et secondaire entraîne d'abord une ignorance du lieu où vivent les enfants insulaires, y compris la géographie et l'histoire². Ensuite, les cultures et les langues locales et le théâtre nouveau par exemple, étaient conçues comme étant « domestiquées » (*nuhua*, 奴化) par le Japon³, notamment après l'« incident du 28 février⁴ ». Elles devraient être remplacées par la culture du pays natal en mettant en place la « loyauté de l'esprit national » (*minzu zhengqi*, 民族正氣) par le mandarin chez les insulaires⁵. La répression de la langue hokkien dans le cadre de l'enseignement, par exemple, a été effectuée par divers moyens punitifs en produisant des effets d'humiliation marquant les souvenirs d'enfance de nombre d'entre eux⁶. De

¹ Samia Ferhat-Dana, *Le Dangwai et la démocratie à Taïwan. Une lutte pour la reconnaissance de l'entité politique taiwanaise (1949-1986)*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1998, pp. 102-105 ;

² La proportion des savoirs sur Taïwan dans les manuels scolaires primaire occupait moins de 3%, et moins de 5% pour les manuels secondaires. Voir Wang Fu-Chang (王甫昌), « National Imagination, Ethnic Consciousness, and History : Content and Context Analyses of the "Getting to Know Taiwan" Textbook Disputes » (*minzu xiangxiang, zuqun yishi yu lishi – renshi Taiwan jiaokeshu zhengyi fengbo de neirong yu mailuo fenxi*, 民族想像, 族群意識與歷史 – 《認識台灣》教科書風波的內容與脈絡分析), *Taiwan Historical Research*, No.2, Vol.8, déc. 2001, pp. 157-158 ; Stéphane Corcuff, « Introspection Han à Formose. L'affaire des manuels scolaires "Connaître Taïwan" (1994-1997) », *Etudes Chinoises*, vol. XX, no. 1-2, printemps-automne 2001, pp. 41-84. Quant au changement du contenu des manuels scolaires, il a été tardivement mis en ordre à titre de la « connaissance sur Taïwan » (*renshi taiwan*, 認識台灣) vers 1997, voir l'article mentionné ci-dessus.

³ Jiu Ge (九歌), « Comment faire progresser le mouvement de théâtre à Taïwanais » (*ruhe tuidong taiwan juyun*, 如何推動台灣劇運), *Taiwanxinshengbao*, le 7 septembre 1947, extrait cité in Kun-Liang Chiu, *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan...*, 1997, pp. 176-177.

⁴ Voir le rapport de l'ex commissaire de Fujian-Taïwan (福建台灣監察使) Lianggong Yang (楊亮功), « L'incident du 28 février » (*er-er-ba shijian*, 二二八事件), *Lianhebao*, le 5 mars 1988, rapport annexé dans Chen Fangming (陳芳明), *Recueil des articles scientifiques sur l'incident du 28 février. Rétrospection historique sur l'évènement des taïwanais mourant pour la patrie (er-er-ba shijian xueshu lunwenji, taiwanren guoshang shijian de lishi huigu*, 二二八事件學術論文集 台灣人國殤事件的歷史回顧), Qianweichubanshe, Taipei, 1988, pp. 215-216 ; voir également Wang Fu-Chang, « Consensus Mobilization of the Political Opposition in Taiwan... », 1996, p. 145.

⁵ *Ibid.*

⁶ Il est incertain que l'enfant qui exerce couramment sa langue maternelle dans la famille maîtrise une autre langue à l'école sans perdre son réflexe langagier conforme à l'un ou l'autre milieu. L'écrivain

fait, non seulement les enfants insulaires étaient obligés de parler correctement le mandarin à l'école, mais de cela s'ensuit que la seule langue autorisée à l'école continue à être exercée dans leur vie intime. Certains entre eux ne parlaient même plus leur langue maternelle dans la vie familiale. Ce sont en grande partie les personnes qui sont parvenues aux études supérieures¹.

S'agissant des cultures populaires, y compris les arts vivants locaux et le *Gezai xi*, entre autres, ont été conçus comme de « mœurs dépravées² ». Tout comme les rituels de croyances populaires qualifiés de superstitions, ils ont été constamment soumis à se réduire à maximum³.

4.1.2 Système de domination vue d'une ségrégation spatiale entre l'ethnie dominante et les autres

L'espace physique de Taïwan est peuplé par les quatre grandes ethnies dont chacune se répartit sur des régions plus ou moins distinctes. Les autochtones d'origine austronésienne sont regroupés à l'est de l'île, du côté pacifique, voire dans

Zhang Liangze (張良澤) a mentionné justement son expérience d'atteintes publiques lorsqu'il s'était exprimé en classe avec un contrôle linguistique déficient. L'enseignant a créé un système de ticket de mandarin (*guoyu piao*, 國語票). Chaque élève fut distribué un nombre de tickets sur lesquels le tampon de l'enseignant fut apposé, comme les billets de banque (*chaopiao*, 鈔票). Une fois l'élève sortit un mot en Taïwanais (hokkien), attrapé et dénoncé par un camarade, un ticket de mandarin serait enlevé. Le nombre de tickets restant chez chacun des élèves fut totalisé une fois par semaine. L'enfant recevrait trois coups de fessée pour un ticket manquant. Voir Zhang Liangze (張良澤), *Autobiographie à 45 ans. Mon parcours littéraire (sishiwu zishu. wode wenxue licheng, 四十五自述我的文學歷程)*, Qianweichubanshe, Taipei, 1989, p. 18, cité in Claude Geoffroy, *Le Mouvement indépendantiste taiwanais, ses origines et son développement depuis 1945*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 235.

¹ Selon une statistique recueillie par le chercheur Wang Fu-Chang, 86, 1 % de Hok-lo qui sont parvenus aux études supérieures ne parlaient pas leur langue maternelle dans la famille. Voir Wang Fu-Chang, « Le caractère de l'assimilation ethnique – une investigation autour de la théorie et de l'expérience » (*shengji ronghe de benzhi – yige lilun yu jingyan de tantao, 省籍融合的本質 – 一個理論與經驗的探討*), in Chang Mau-kuei (張茂桂), *Rapport interethnique et identification nationale (zuqun guanxi yu guojia rentong, 族群關係與國家認同)*, Coll. Centre de recherche de la politique nationale (*guojia zhengce yanjiu zhongxin, 國家政策研究中心*), Yeqiangchubanshe, Taipei, 1993, pp. 92-93.

² Chiu Kun-Liang, *Le Théâtre et la transformation culturelle à Taïwan...*, 1997, pp. 176-177.

³ Lin Bozhong et Liu Huanyue, *La Transformation des Cultures et des théâtres à Taïwan...*, 1989, voir notamment pp.68-78.

les montagnes, en laissant la côte ouest aux Han. La communauté minoritaire des Han comme les Hakkas sont centrés sur quelques régions plus ou moins isolées dans le Nord, le milieu et le Sud de Taïwan. Les Hok-lo, la communauté majoritaire de la population insulaire est répandue partout sur l'île, et regroupée principalement dans le sud et certaines régions du Nord. Les Continentaux, quant à eux, et également minoritaires parmi les Han sur l'île, un tiers entre eux est centré dans les grandes villes comme Taipei et Kaohsiung¹. Cette répartition territoriale résulte non seulement d'un processus historique de conflits interethniques au temps d'immigration², mais elle s'articule avec une ségrégation imposée par l'autorité politique de KMT. Celle-ci concerne à la fois la mise en place des garnisons, séparant les Continentaux des insulaires et la monopolisation des Continentaux dans les hauts cadres institutionnels publics³. Par cette répartition des ethnies dans l'espace physique, s'explique d'emblée un rapport de domination, qui dit *qui* est à la position dominante et *où* se trouve-t-elle.

Comme le soulignait Stuart Hall, « les idéologies sont des systèmes de représentation matérialisés dans les pratiques⁴ ». Le fait qu'un insulaire est parvenu à une étude supérieure exprime qu'il s'identifie peu ou prou à la vision culturelle que fournit l'enseignement national, au moins au temps de la scolarisation primaire et secondaire. Et ceci accompagne parfois une survalorisation de l'une, la culture autorisée et légitime, et une humiliation de l'autre, les cultures locales exclues et stigmatisées (voir chapitre suivant). En outre, l'asymétrie physiquement visible de la

¹ Wang Fu-Chang, « Ethnic Contact or Ethnic Competition? Explaining Regional Differences in Ethnic Consciousness among Holos in Taiwan » (*zuqun jiechu jihui haishi zuqun jingzheng bensheng minnanren zuqun yishi neihan yu diqu chayi moshi zhi quanshi*, 族群接觸機會?還是族群競爭? 本省閩南人族群意識內涵與地區差異模式之詮釋), *Taiwanese Sociology*, no. 4, octobre 2002, p. 30-31 et p. 34-38.

² Ibid., p. 33.

³ Hill Gates, « Ethnicity and Social Class », in Emily Martin Ahern and Hill Gates (eds), *The Anthropology of Taiwanese society*, Stanford University Press, Stanford, 1981pp. 260-263.

⁴ Stuart Hall, « Signification, représentation, idéologie: Althusser et les débats poststructuralistes », *Raisons politiques*, No. 48, avril 2012, p. 148.

concentration des jeunes insulaires, et notamment les praticiens de théâtre moderne, dans la région de Taipei extériorise leur assimilation à l'idéologie dominante. En regroupant dans la capitale avec une séparation spatiale, s'introduit dans le même temps une forme de mépris social, le non-rapport avec d'autres régions. Car, l'art du spectacle est par essence un art reposant sur la présence corps à corps entre acteurs et spectateurs. Cette forme de mépris social envers les non métropolitains et/ou les non-élites s'avère institutionnalisée chez les jeunes praticiens de théâtre moderne au cours du gouvernement de Guomindang et se prolonge jusqu'aux années 1990. De fait, lors du courant de retour au terroir chez les jeunes praticiens du petit théâtre dans le tournant des années 1980 et 1990, ils devaient partir dans le Sud de l'île ou dans le Nord comme Yilan, régions jadis méprisées par l'autorité et ignorées par les jeunes étudiants universitaires qu'ils appellent désormais le « terroir¹ ».

4.2 Reconnaissance mutuelle dans l'identification à la représentation d'une histoire du peuple pour le peuple

Lorsqu'une œuvre ou une orientation esthétique d'une troupe se reproduisent, explique que celle-ci est estimée à sa valeur économique et/ou intellectuelle prouvée par la réception des spectateurs avertis, ainsi se crée une estime sociale qui mérite d'être prise en considération. Par la répétition de ce va-et-vient entre producteur et consommateur s'introduit une structure globale de la reconnaissance mutuelle dans l'ensemble du système de production théâtrale. Or, une

¹ Les langues appelées « dialectes » par opposition à la langue standard sont interdites à l'école depuis l'après-guerre en 1946, voir Samia Ferhat-Dana, *Le Dangwai et la démocratie à Taïwan. Une lutte pour la reconnaissance de l'entité politique taïwanaise* (1949-1986), Ed. Hamattan, Paris, 1998, pp. 103-104. Cette politique linguistique a été renforcée à la fin des années 1970. Selon notre interview de Wu Yizhen (1964-), lors de ses études primaires, les « dialectes » ont été encore interdits à l'école. Autrement dit, la répression des langues locales dans les enseignements primaires a été effectuée au moins jusqu'à la fin des années 1980.

nouvelle troupe qui tente de s'incorporer dans la structure, il lui faut d'abord obtenir la reconnaissance sociale. À cet égard, les apports journalistiques et de critiques spécialisés en sont le médium crucial. Ceux-ci, en tant qu'informateurs de l'œuvre (avant, pendant et après la représentation), fournissent non seulement un critère d'évaluation des produits artistiques, mais ils sont aussi le porteur du prestige social. En outre, avant la mise en place du système de « questionnaire d'appréciation des spectateurs¹ », les créateurs ont peu de moyens de rendre en compte l'estimation des spectateurs en général, notamment lorsqu'il s'agit du lieu de représentations dans les salles de spectacle et des types de théâtre non comique. Dans ce cas, les critiques journalistiques théâtrales y deviennent représentants des spectateurs en général.

En revanche, lorsqu'il s'agit des représentations en plein air, et en particulier, dans les milieux sociaux où les spectateurs connaissent peu ou ne s'adaptent pas aux habitudes des arts du spectacle contemporain, l'interaction des spectateurs s'aperçoit directement par leur comportement physique. Par le déplacement du spectacle d'un milieu urbain ou même élitiste à un milieu paysan ou populaire, un nouveau type de reconnaissance mutuelle est ainsi engendré. Et le cas de « Pai Hsiao-lan » en particulier, il s'avère rattaché à la promotion d'un théâtre du peuple pour le peuple.

4.2.1 La reconnaissance de l'autre par la présence physique

¹ Le système de « questionnaire de l'opinion des spectateurs » (*guanzhong yijian diaochabiao*, 觀眾意見調查表) est apparu depuis le Théâtre Lan Ling dans les années 1980. Toutes les troupes de théâtre ne distribuent pas de questionnaire aux spectateurs, surtout pour celles qui viennent de se fonder. En revanche, les troupes qui sont subventionnées par le Conseiller des affaires culturelles (Council for Cultural Affairs, CCA, 文化建設委員會) doivent appliquer la distribution des questionnaires aux spectateurs à chaque séance de représentation théâtrale, elles ont toutes un formulaire de questionnaire conseillé par le CCA. Selon le contenu du questionnaire (l'âge, sexe, niveau d'étude, profession, l'appréciation de la représentation en question, ... etc.), l'application du questionnaire des spectateurs vise, d'une part, à prendre en compte l'écologie des activités des arts vivants, et d'autre part, d'évaluer la réception par le public local des œuvres performatives ainsi que le développement des troupes subventionnées.

Selon Axel Honneth, la reconnaissance sociale implique une présence physique dans la vie quotidienne, parce que « l’agir social se manifeste dans la structure de l’espace matériel dans laquelle nous nous faisons face les uns des autres¹ ». Dans le contexte de l’art du spectacle taïwanais, constitué des élites et demeurant longtemps à Taipei, lorsqu’une troupe de performance débarque de la capitale en transplantant son spectacle dans les régions éloignées où les habitants sont majoritairement les vieux, les enfants ou les jeunes peu instruits, montre au premier abord une volonté de la part des artistes de se mettre en rapport avec le milieu non élitare. De surcroît, si le spectacle est donné à titre gracieux, l’acte de se relier à l’autre pourrait se traduire comme une reconnaissance à l’autre. Par exemple, dans la décennie entre la fin des années 1970 et la fin des années 1980, la troupe de Cloud Gate Dance Theatre (*yunmen wuji*, 雲門舞集, 1973-), s’était engagée dans un acte de « descendre à la campagne ». Dans les régions où les arts vivants s’avèrent peu présents, l’organisation d’un spectacle avec toute une équipe de jeunes artistes devient visiblement événementielle². Il attire non seulement le regard des villageois ainsi que leur participation en grand nombre, mais comme un épisode dynamique de la commune, les gens s’efforcent d’exprimer leur remerciement à l’équipe d’artistes en leur offrant des gouters, des spécialités régionales, ou des aides à l’arrangement du lieu de représentation³, etc.

¹ Axel Honneth, *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Ed. La Découverte, Paris, 2006, p. 165.

² En tant qu’une troupe créée par un jeune artiste connu d’abord par ses écrits littéraires et faisant partie d’un cénacle d’artistes taïwanais établi par Yu Dagang et succédé par Yao Yiwei, la plupart des séances de « descendre à la campagne » ont été accompagnées des journalistes et les gens des domaines associés. Voir Wu Hsin-Yi (吳忻怡), *From Self-searching to Strategic-orientation : The Cloudgate Dance Theatre of Taiwan and the Social Change of Taiwan (cong rentong zhuixun dao celüe daoxiang : yunmen wuji yu taiwan shehui bianqian*, 從認同追尋到策略導向：雲門舞集與台灣社會變遷), Dissertation doctorale en Sociologie, National Taiwan University, Taipei, juin 2008, pp.80-81.

³ *Ibid.*

De même, lorsque la « Pai Hsiao-lan » a eu lieu dans les villages isolés, les spectateurs y venaient en « foule énorme¹ », les villageois « exprimaient leur appréciation sans réserve² », ou bien « ils ne voulaient pas se séparer du lieu de représentation après le spectacle, tout en restant longtemps sur place pour discuter avec les acteurs³ ». Citons une anecdote sur le spectacle de « Pai Hsiao-lan » lors de sa représentation dans un parc de Taizhong où « les spectateurs sont très différents de ceux dans le théâtre moderne à Taipei » et dont la majorité « appartient à la classe sociale inférieure », d'après la remarque de la directrice du « Golden Bough⁴ ».

... lorsque le spectacle se déroulait à la séquence où je commençais à pleurer après avoir été battue, je pleurais... puis une grande mère étant très prise par le drame m'a donné un mouchoir. Et peu après que je l'ai pris, elle m'a donné de nouveau quelque chose, je l'ai tenu naturellement en apercevant que c'était un collier en or. [...] je chantais en lui rendant le collier. Comme elle insistait de me le donner, nous faisons un aller-retour du collier jusqu'à la fin de mon chant⁵...

N'est-ce pas un type de réaction de la part du spectateur qu'on pourrait qualifier de gratitude vis-à-vis au « don » des acteurs, un phénomène répandu dans le théâtre traditionnel de l'autre fois.

4.2.2 Admission d'une nouvelle forme du théâtre du peuple

¹ Yu Hui-fen, Interview, 2008.

² Huang Caiyi, Interview, 2010.

³ Yu Hui-fen, Interview, 2008.

⁴ *Ibid.*

⁵ La spectatrice a finalement offert à tous les acteurs de « Pai Hsiao-lan » les accessoires en or qu'elle portait sur elle. Sans pouvoir refuser l'insistance de l'offre de la spectatrice, ces accessoires en or sont mis ensemble en se refondant en une forme de carreau qui est mis actuellement sur la statue de l'esprit protecteur de théâtre dans le local du « Golden Bough », voir Huang Jiefei, Interview, 2010.

Que pourrait-il en être dans un théâtre pour le peuple ? D'après l'agenda de la troupe de danse « Cloud Gate », les œuvres sélectionnées pour « descendre à la campagne » sont caractérisées par un contenu plus ou moins familier, comme le *Legacy* (*xinchuan*, 薪傳) et *Liao Tianding* (廖添丁), et sous une forme narrative avec des expressions physiques spectaculaires¹.

Concernant la popularité de la « Pai Hsiao-lan », par la succession narrative des intrigues avec les expressions scéniques à la fois lyriques et spectaculaires, mimiques et symboliques, se produit une forme de spectacle étant familière aux spectateurs ordinaires. Elle n'a pas seulement reçu l'applaudissement des spectateurs ordinaires de la communauté de Hok-lo, mais elle a été même bien accueillie dans un village de l'ethnie Hakka, tandis que les villageois comprenaient à peine le hokkien et préféraient en général rester chez eux devant la télévision².

En outre, la familiarité des intrigues devient facteur qui favorise l'identification des spectateurs. D'une part, l'histoire représente un passé dramatique et traumatique de la communauté de *Gezai xi* par lequel certaines actrices de *Gezai xi* ont même été tellement touchées qu'elles confessaient aux acteurs de la « Pai Hsiao-lan » en disant que « ce que vous avez joué c'était notre passé³ ». D'autre part, le passé évoqué par le spectacle reflète dans le même temps certains phénomènes sociaux de la société traditionnelle locale. Ceux-ci comprennent les phénomènes de la discrimination de genre⁴, l'absence du droit des mineurs, la violence familiale, ainsi que la force menaçante des mafias ou des petits voyous dans certaines régions que l'autorité politique méprise en se privant d'y confronter. Le contraste entre la

¹ Wu Hsin-Yi, *From Self-searching to Strategic-orientation...*, 2008, p. 79.

² Chen Ban (陳板), « Le vagabondage d'un théâtre moderne » (*liulang de xiandai juchang*, 流浪的現代劇場), *Performing Arts Review*, No. 56, l'août 1997, pp. 49-50; Liu Hsiu-ting (劉秀庭), « L'O-pei-la hi, et mère et fils de l'O-pei-la hi » (*O-pei-la hi yu O-pei-la muzi*, 胡撇仔戲與胡撇仔母子), *Performing Arts Review*, No. 52, le mars 1997, p. 62.

³ Liu Hsiu-ting, « L'O-pei-la hi, et mère et fils de l'O-pei-la hi », 1997, p. 62.

⁴ Le phénomène d'abandonner les petites filles, de les céder ou même de les vendre aux riches, aux marchands de prostitution entre autres était bien fréquent autrefois dans la société locale.

sympathie du personnage Caiying et sa condition de vie misérable en est la source essentielle stimulant à la fois l'empathie et l'identification des spectateurs, voir la citation plus haut.

Edgar Morin a pointé, en étudiant la culture de masse, un effet de la modification du rapport social que la projection-identification pourrait apporter sous le signe d'un rapport esthétique. Si les héros du roman ou du cinéma peuvent devenir des modèles des lecteurs ou des spectateurs en stimulant chez eux un désir d'imitation¹, il ne demeure pas moins que cette sorte d'identification « bovaryste » soit engendrée chez les acteurs au cours d'un processus de projeter physiquement le personnage auquel l'acteur s'est antérieurement assimilé. En ce sens, le mode et les lieux de représentation y jouent un rôle irréductible. Il s'agit du caractère du milieu social où se localise la représentation, qui serait appréhendé par les acteurs à l'avant-scène et à l'arrière-scène. D'un côté, à l'avant-scène, le caractère franc et direct des spectateurs serait et était capté directement par les acteurs en jeu. De l'autre, à l'arrière-scène dans la coulisse, les acteurs, sans être à l'abri d'une salle privée, devraient se confronter à une condition de travail où quiconque pourrait s'y rapprocher.

Parce que dans la coulisse, nous nous maquillions devant une table tout simplement [sans quoi pour se cacher]. C'était tolérable si un enfant venait nous rapprocher. Mais, si c'était une personne anormale se rapprochant à nous, cela nous ferait peur. Dans ce cas, Mama² viendrait te protéger en discutant avec ce genre de personnes, puis ils viendraient de moins en moins. Mama n'en avait pas peur. [...] De fait, tu imaginerais que cela provienne de nombreuses années de

¹ Edgar Morin, « Les champs esthétiques », in *L'Esprit du temps* (nouvelle préface d'Edgar Morin et introduction d'Eric Macé, Ed. Armand Colin (Ed. Grasset Fasquelle pour la 1^{er} édition en 1962), 2008, pp. 85-93.

² Dans le "Golden Bough", les acteurs appellent tous Mama, la mère du directeur Wang Rong-yu. Lors qu'il s'agit d'une discussion avec un interlocuteur extérieur de la troupe, comme nous par exemple, l'acteur appelle parfois Wang Mama pour préciser qu'il s'agit de la mère du directeur artistique.

son vagabondage¹.

Cette similarité des lieux de représentation à la vie réelle de la communauté de *Gezai xi*, à laquelle les personnages fictifs font référence, est confirmée une fois les personnages incarnés par les acteurs étaient identifiés immédiatement par les spectateurs. En confirmant la reconnaissance des spectateurs, exprimée en une forme matérielle, non seulement les acteurs s'identifient de nouveau aux personnages qu'ils ont incarnés², mais aussi à l'ensemble de la communauté de *Gezai xi*. Ils s'auto-assignaient en tant que membres d'une « famille » de théâtre (*xiban*, 戲班) en vagabondage³, en transformant l'image moderne du terme de « troupe » (*jutuan*, 劇團) assignée au départ par le « Golden Bough ».

De l'identification des spectateurs à la « Pai Hsiao-lan » symbolisée par la gratitude comme interaction des spectateurs vis-à-vis au « don » des acteurs, à l'identification des acteurs à une communauté antérieurement ignorée, s'édifie une nouvelle forme de reconnaissance mutuelle. Celle-ci, distincte de celle dans le théâtre moderne, se caractérise par la réconciliation du rapport social entre élite et peuple. De surcroît, si la « Pai Hsiao-lan », dont le contenu et la forme s'appuient sur les matières provenant de la vie du peuple, a eu l'admission de ce dernier, pourrait-on la qualifier comme un théâtre du peuple pour le peuple, ou un « théâtre populaire » en termes du « Golden Bough » ?

Néanmoins, il faut souligner que la notion de théâtre populaire ou précisément, la notion de théâtre pour le peuple dans le cadre du théâtre moderne, concerne davantage une prise en considération du rapport entre élite et peuple dans la

¹ Huang Jiefei, Interview, 2010.

² Hsu Yong-shu, *Narrating the Experience of Body Performance...*, 1997, p. 14; Lu Xinzhi, *Ibid.*, interviewée par l'auteur, *op. cit.*, pp. 69-70.

³ Huang Jiefei, Interview, 2010; Lin Pei-An, Interview, 2010; Yu Hui-fen, Interview, 2008; Yu Hui-fen, Interviewé par Hsu Yong-shu, *Narrating the Experience of Body Performance...*, 1997, p. 77.

pratique théâtrale. L'édification d'un rapport symétrique entre les deux repose davantage sur leur rapport dans l'espace physique que celui dans l'espace intellectuel. Il n'y a pas une forme immuable d'expression théâtrale pour y parvenir. Le retentissement similaire dans le milieu du peuple entre les œuvres du Cloud Gate Dance Theatre pour le projet de « descendre à la campagne » et la « Pai Hsiao-lan » en est la preuve – les premières sont qualifiées du goût raffiné des expressions corporelles tandis que la dernière est caractérisée par un goût vulgaire des divers langages scéniques. De surcroît, la réception d'une œuvre ne serait pas et ne devrait pas être unanime. La « Pai Hsiao-lan », tout comme l'œuvre de *Balayer les rivières bariolées*, ont également eu une estimation négative de la part des spectateurs ordinaires. Ils se méfiaient du fait que ces deux spectacles étaient « provenus de Taipei et subventionnés par l'État », remarquait Wang Rong-yu¹. Le fait que ces deux ont eu tout de même un certain retentissement à la campagne, se rattache, à vrai dire, à l'« envergure dynamique » du jeu, selon l'expression de l'ancienne directrice de management du « Golden Bough », Zeng Ruilan², et surtout à l'absence de fête dans le milieu en question, activité collective impliquant, à nos sens, une forme de reconnaissance sociale correspondant à la notion de solidarité dont parlait Axel Honneth.

Solidarité ou reconnaissance mutuelle, le phénomène identificatoire engendré chez les acteurs de « Pai Hsiao-lan » et ceux de « Rivières Bariolées » implique une dimension sociopolitique. Cela s'entrevoit par l'aspect pathétique évoqué dans une estime de soi à travers l'affirmation de l'appartenance sociale.

4.3 Identification évoquée par le regret du mépris à l'égard du peuple

¹ Wang Rong-yu, Interview, le 3 juin 2008.

² Zeng Ruilan, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei (local du Golden Bough Theatre à Danshui), le 11 janvier, 2008.

D'après Wu Wentsui, ancienne membre de l' « U » et participante de la seconde phase du projet de « retour », l'expérience de descendre dans le terroir en représentant un spectacle en plein air à la campagne a pu « évoquer les souvenirs du peuple » chez plusieurs membres de l' « U » parce qu' « ils sortent du milieu populaire¹ ». À quoi se rapportent-ils ces souvenirs du peuple ? S'il faut évoquer les souvenirs en tant qu'évènements du passé pour interpellier le lien avec le peuple, c'est parce que ce lien avec le groupe d'appartenance ne subsiste plus ou n'est pas perceptible sur l'horizon du présent. De surcroît, si cette rupture avec le peuple est d'abord menée par le déplacement de l'espace, il ne demeure pas moins que s'incite une dissimulation ou même un rejet de la culture d'origine en s'adaptant à la valeur dominante du mode de vie urbain à la capitale. Car, c'est la différence qui fait l'identité. Mais cette identité serait sous-estimée et même exclue dans un lieu connu par un regroupement considérable des élites détentrices de la culture légitime et cosmopolitiste, laquelle est jusqu'alors définie, comme on le sait, par opposition à la localité paysanne liée à des coutumes perverses censées être réprimées. Et les paysans ou les campagnards savent bien comment cette différence se représente aux yeux des habitants métropolitains, sinon ils n'auraient pas contesté que les « Rivières Bariolées » et la « Pai Hsiao-lan » provinssent de Taipei et soutinssent par l'État. De fait, lorsque les immigrants de provinces se débarquent dans la métropole de Taipei, dresser les marques sous-estimées serait la procédure pour s'intégrer dans la vie de la ville d'accueil tout en évitant l'exclusion probable². Les marques sous-estimées comprennent les visibles, tels les accents de province et/ou ethniques, le style d'habits ou

¹ Wu Wentsui, interviewée en 2004 par Liu Changrang, *op. cit.* in Liu Changrang, *U Theatre in "Project of Tracing Back"*, 2005, p. 69.

² Norbert Elias, *Logique de l'exclusion*, 1965, Ed. Arthème Fayard pour la traduction française (traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, 1997; Erving Goffman, *Façon de parler*, Ed. De Minuit, Paris, 1987 (pour la version française); Erving Goffman, *Stigmate*, Ed. De Minuit, Paris, 1963, et 1975 pour la traduction française.

d'accessoires par exemple, et les invisibles, telles que la profession des parents socialement sous-estimée ou la profession antérieurement exercée par l'immigrant lui-même, etc.

Bien que la politique de la mise en valeur des pratiques insulaires ait vu le jour depuis le début des années 1990, la perception discriminatoire des différences ethniques et ethnoculturelles fortement imprégnée dans la vie quotidienne des insulaires ne changerait pas du jour au lendemain. Un immigrant de province à Taipei comme Wang Rong-yu ou les jeunes étudiants universitaires comme des membres du « Golden Bough » en sont des exemples à ce sujet. Cela serait à partir d'une instauration du lien avec le peuple, du terroir, qu'évoquait un changement identificatoire chez des acteurs de l'U-Theatre au cours de la seconde phase du projet de « retour » tout comme ceux du « Golden Bough » pendant la représentation de « Pai Hsiao-lan ». De ce changement identificatoire évoqué par le lien affectif avec le peuple, s'ensuit, chez les acteurs concernés, une reconfiguration identitaire sur le plan collectif, voire national, révélée sous une forme pathétique de regret et d'imputation.

4.3.1 « Pai Hsiao-lan » comme un deuil collectif d'un passé regrettable

Si la seconde phase du projet de « retour » a pu susciter chez des acteurs sortant du peuple une nostalgie du passé interrompu par un espace-temps autre, comme la vie à la capitale, nous nous demandons par quoi précisément le présent pourrait y intriguer de manière problématique. À cet égard, l'acteur Wang Rong-yu et à la fois l'actuel directeur artistique du « Golden Bough » nous apporte un exemple remarquable. Lorsqu'il a témoigné sur le spectacle de « Rivières Bariolées » produit en référence aux pratiques populaires, comme étant, à ses yeux, fait à tort et à travers en comparaison avec le *Gezai xi* joué par sa mère, une identification conflictuelle est

ainsi mise en lumière chez lui entre le passé et le présent. D'un côté, il s'était identifié au théâtre moderne auquel les « Rivières Bariolées » font pourtant partie et s'appelle de l'art. De l'autre, il a d'abord eu honte du métier de sa mère et ne s'était pas identifié à elle pour ensuite trouver que le *Gezai xi* de sa mère est mille fois meilleur que les « Rivières bariolées ».

Lors de mon enfance, j'avais la haine implacable envers le *Gezai xi*, parce qu'autrefois, on avait l'impression que les gens qui faisaient du théâtre étaient bien vulgaires et inférieurs, et qu'ils seraient méprisés par les autres. Auparavant je ne m'identifiais pas à ma mère, et en face des autres j'avais parfois la honte parce que ma mère jouait dans le *Gezai xi*, donc je n'osais pas de l'avouer¹.

... je grandissais en regardant le *Gezai xi* de ma mère sans jamais le considérer comme une sorte d'art. Lors que je participais à l'U-Theatre, je trouvais que le théâtre occidental était formidable. Plus tard, lorsque j'ai vu le spectacle de « Rivières Bariolées » mis en scène par Chen Mingcai, je m'étais dit si ce genre fait à tort et à travers s'appelait de l'art, alors comment qualifiait-on celui que ma mère faisait, qui était mille fois meilleur ? Cela était en revanche²...

Cette identification conflictuelle n'est pas évoquée sans faire entendre la reconnaissance de la faute ou de l'injustice qui y est impliquée. En ce sens, d'après P. Ricoeur, l'imputabilité est une idée de « pouvoir porter les conséquences de ses actes, en particulier ceux qui sont tenus pour un dommage, un tort, dont un autre est réputé victime ». De l'imputation, s'ensuit, de surcroît, le louange et la blâme comme réparations ainsi que comme compensation au tort infligé à l'autrui³. Dans le cas de Wang Rong-yu, nous entendons par la méprise des autres la cause de la faute

¹ Chen Yawen, « Wang Rong-yu et le Golden Bough Theatre – le panorama du théâtre populaire médité par le corps et les coutumes populaires », *Pots* (journal hebdomadaire), du 26 novembre au 5 décembre 1999.

² Wang Rong-yu, Interview, 40 minutes, local du Golden Bough Theatre à Tanshui (Taipei), le 3 juin 2008.

³ P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, op. cit., 2004, pp. 171-172.

commise, imputation adressée vers le dehors, alors que la narration a été amorcée en racontant le tort de la haine de *Gezai xi*, dont le narrateur lui-même en était intrigué comme étant l'auteur de l'acte coupable. Au lieu de se confronter à une auto-accusation d'un tort que nous dirons irréparable, le narrateur tourne le sujet vers son acte de récompense, d'« aller reconsidérer le *Gezai xi* de sa mère ». Voyons comment la « Pai Hsiao-lan » se trouve comme mise en œuvre de récompense aux acteurs de *Gezai xi*, victimes de la méprise sociale.

Rappelons que le contexte de la « Pai Hsiao-lan » se situe à l'époque de l'occupation japonaise. Cette référence contextuelle n'est pas un simple rappel au temps où le *Gezai xi* est né. C'est une nostalgie de l'origine de ce théâtre considéré authentiquement local, qui se veut relier le présent au passé sur lequel nos contemporains s'appuient leur imaginaire d'un sauveur du peuple dominé, à savoir que la légende de Liao Tianding a été inventée dans les années 1950 où la terreur blanche s'avérait renforcée¹. D'où était réalisable, grâce à la présence de Pai Hsiao-lan en tant qu'un Liao Tianding féminin, le rêve de la protagoniste Caiying de se libérer du malheur d'être orpheline et dominée par les puissants tout en créant son propre lieu d'amour comme récompense du manque de celui familial. Sur plan du présent réel, un temps où le regret d'un passé irréversible et irrémédiable, seul demeure le peuple bienveillant opprimé par les gens au pouvoir. Et, en arrière plan, se trouve la résistance de *Gezai xi* en tant qu'un métier face à la transformation sociopolitique, culturelle et économique de la société ainsi qu'un certain partage de son art du métier venu tardivement d'une jeune génération. N'est-ce pas un deuil

¹ Le personnage Liao Tianding est d'abord un criminel à l'époque de l'occupation japonaise pour qui les polices japonaises ont du mal à l'arrêter en diffusant dans les journaux les intrigues de poursuite pendant une dizaine d'années. Dans les années 1950, Liao Tianding est devenu un personnage légendaire dans la littérature populaire ainsi que dans le *Gezai xi*, voir Chen Hui-Yun (陳慧勻), *Etude sur le théâtre de Liao Tianding taïwanais (taiwan liao tianding juchang yanjiu, 台灣廖添丁劇場研究)*, mémoire de master en littérature taïwanaise, National Cheng Kung University, Tainan, 2004, pp. 21-48.

collectif d'un passé traumatique des acteurs de *Gezai xi*, dédommagé à la fois par la mise en plateau d'un bonheur fictif et matériellement significatif, moyen de réparer la blessure autrement ?

4.3.2 Appartenance sociale affirmée par le regret du mépris à l'égard du peuple

S'agissant des acteurs du « Golden Bough », le fait d'avoir vécu un changement identificatoire passant par le refoulement ou le refus du *Gezai xi* et/ou de l'*O-pei-la hi* à l'identification à ceux-ci, se déclenche chez certains entre eux une identification contradictoire. La contradiction s'entend essentiellement par un ton de regret, une auto-accusation qui est menée par une forme de détour, où le *je* comme sujet méprisant est remplacé par le *tu* ainsi que la mise en cause de l'enseignement national articulé avec le mode de vie cosmopolite, en passant par une récompense à l'objet victimisé.

Au début de l'apprentissage du *Gezai xi*, en réalité *tu* [je] refoulais ce type de chose ... Curieusement, après que nous ayons terminé la représentation [tu trouvais que] c'était dans le processus de l'apprentissage et de jouer [le *Gezai xi*] que *tu* ressoudais le lien entre toi, moi, Huang Jiefei en tant que personne, avec cette culture, notre culture locale taiwanaise... J'ai ainsi commencé à aimer le *Gezai xi*, de surcroît, je suis allée acheter une série de *Gezai xi* [en DVD] éditée par Yilan¹... parce qu'il y avait probablement un problème dans notre système d'éducation, il t'emmène à *te* détacher de la vie [locale] en *te* rendant moins sensible auditivement à ce type de chose qu'à la musique occidentale, comme de violoncelle ou de piano... et parce que nous regardons tellement de films que la pensée et la culture occidentale est imprégnée dans notre sang...

¹ Il s'agit du National Center for Traditional Arts (*guoli chuantong yishu zhongxin*, 國立傳統藝術中心, NCFTA) est fondé en janvier 2002 dans le district de Yilan. En tant qu'un organisme publique visant à la sauvegarde et la diffusion des arts traditionnels de Taïwan, en dehors de l'organisation des expositions et des spectacles publics, le NCFTA s'occupe également de publication qui consiste en des recherches et des spectacles enregistrés. Voir son site officiel : http://www.ncfta.gov.tw/ncfta_eh/e06/index.aspx

Que l'auto-accusation est-elle si forte qu'elle se trouve dans une distorsion entière du soi, passée par l'accusation vers le dehors, d'un complice entre le système étatique et une globalisation américaniste des métropoles, phénomène courant dans le tiers-monde. Une telle réflexion fortement marquée par une perspective postcoloniale ne serait pas menée spontanément sans que le narrateur ait eu une rétrospection analytique sur un passé affectif¹. L'auto-accusation n'est pas un acte aisément verbalisé, et notamment lorsqu'elle est engendrée de manière spontanée face à une interrogation de son interlocuteur. Un autre exemple du regret de mépris et de méconnaissance est justement évoqué insciemment de sorte que le narrateur s'auto-accuse en passant par le reproche à soi d'une tierce personne.

Chen FangFang: Ayant fréquenté tant de techniques traditionnelles ou populaires, as-tu quelque part le sentiment de refus ou de désintéressement de telles ou telles techniques ?

Huang Caiyi: Rien ne m'intéressait auparavant (rire)! C'était très dur lorsqu'on nous demandait de jouer la « Pai Hsiao-Lan » après avoir terminé le « Troy ».

Chen FangFang: C'est vrai ?

Huang Caiyi: Non, parce qu'à l'époque les choses du genre de la culture populaire étaient peut-être pour moi... ce n'était pas une espèce de refus, mais c'était... les gens comme Erge a souvent dit comme quoi « vous les étudiants universitaires sont prétentieux, vous vous différenciez de ceux de la classe inférieure ». En regardant à l'arrière, je comprends mieux ce que Erge voulait dire...Mais plus tard j'allais aimer la « Pai Hsiao-lan », c'était grâce au public². [...]

Qu'entendons-nous par le regret du mépris des intellectuels à l'égard du peuple, mépris antérieurement entrepris ? Une volonté de combler le fossé avec le

¹ Lors de notre interview avec l'ancienne actrice du « Golden Bough », Huang Jiefei, elle nous a expliqué la raison pour laquelle qu'elle pouvait nous préciser le détail de son parcours antérieur grâce à son habitude d'écrire régulièrement le journal, voir Huang Jiefei, Interview, 2010.

² Huang Caiyi, Interview, 2010.

peuple, s'affirme ainsi l'appartenance sociale, à une collectivité. Or, une fois la question de l'appartenance sociale surgit à l'horizon, se superpose la question de l'identité collective, celle de l'appartenance groupale. Cette question d'appartenance identitaire se pose non en termes d'ethnie comme dans le contexte sociohistorique et politique de la division des groupes, à savoir les quatre grandes ethnies. Mais elle se pose en termes de peuple lié aux coutumes populaires locales, une incorporation des productions culturelles des couches inférieures de la société à la faveur de la légitimation idéologique d'un nouvel ordre politique au niveau national, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Hantée d'une telle nostalgie romantique des coutumes populaires relevée de l'ethnonationalisme¹, la question d'appartenance identitaire s'étendrait, pour certains acteurs intrigués, au niveau national. De fait, le terme de « sol » en tant que marqueur identitaire intervient sans exception dans l'expression identificatoire des acteurs² en expliquant l'effet d'avoir participé à la représentation de « Pai Hsiao-lan » (Huang Jiefei) et/ou la raison pour laquelle ils sont restés longtemps dans le « Golden Bough » (Huang Caiyi, Wu Yizhen). Prenons notre discussion avec l'ancienne actrice du « Golden Bough » pour exemple. L'interrogation sur l'attitude d'indifférence envers des pratiques populaires implique en un sens de contester son identification à la culture insulaire ainsi que son identification nationale en tant que taïwanaise, contestation qui stimule l'actrice à expliciter sa position contrastée.

Chen FangFang: Après avoir écouté tous ceux-ci, il me semble que tu ne te sens pas très attachée à ces techniques du corps traditionnelles, tandis que mes

¹ John A. Armstrong, "Ethnonationalism", in Athena S. Leoussi (eds), *Encyclopaedia of Nationalism*, Anthony D. Smith, consultant advisor, New Brunswick, New Jersey, 2001, pp. 81-84.

² En ce sens, il faut souligner que nous avons évité d'utiliser le terme d'identité et celui d'identification lors que nous interrogeons les acteurs, excepté la question concernant la prise de conscience des thèmes de l'identité nationale évoqués dans les spectacles du « Golden Bough » auxquels les acteurs ont participé.

questions suivantes se rapportent toutes à ce sujet...

Wu Yizhen: Je vais parler d'une autre chose. C'est que, pour moi, en fait, j'aime bien ce que tu trouves dans le *slogan* du « Golden Bough », telle « la culture née de la terre... », je m'y identifie... [...] Je m'en distancie, éventuellement parce que j'en suis familière, mais je peux également m'y identifier, probablement parce que j'en suis familière. C'est justement en raison de cette familiarité et du fait que je suis née et ai grandi en tant que Taïwanaise, je m'identifie à ce type de chose¹.

Que l'association soit prégnante entre les activités populaires et l'identification nationale taïwanaise dans une conjoncture politique où l'identification nationale chez les insulaires est encore en voie d'éclatement.

En somme, le théâtre moderne taïwanais, en tant qu'une activité culturelle des intellectuels, est d'abord caractérisé par une perception socioculturelle dominante. Concentrant essentiellement la métropole de Taipei, le mépris social impliquant dans sa vision du monde se représente simultanément par la façon dont sont aménagées les pratiques théâtrales dans l'espace physique. Comme le soulignait Paul Ricoeur, le parcours de la reconnaissance de soi-même ne serait achevé que dans la reconnaissance mutuelle². L'estime de soi en tant que membre d'un groupe d'appartenance ne serait confirmée qu'en acquérant l'estime sociale du groupe concerné. L'acteur du théâtre moderne n'obtient l'estime sociale que dans les salles de spectacle et de la part des insulaires urbanisés. Quant au petit théâtre, la reconnaissance que l'acteur pourrait recevoir d'un petit nombre de ses pairs se qualifie mieux, à nos sens, de sectaire ou d'exclusive. C'est à partir du moment où le

¹ Grandissant sur la plaine de Lanyang où sont encore très dynamiques des activités de « *Gezai* local » (*bendi gezai*, 本地歌仔) et le *Gezai xi*, l'actrice Wu Yizhen est le seul cas parmi nos informateurs, qui a eu un vécu social et familial entouré des arts vivants folkloriques. En effet, contrairement à d'autres informateurs qui prouvent un fort attachement à des pratiques du milieu populaire (*Gezai xi*, *Ba jiajiang*, le pèlerinage, etc), la position de Y. Wu vis-à-vis à celles-ci semble relativement distanciée voire indifférente. Voir Wu Yizhen, Interview, Taipei, 2010.

² Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2004, p.294. Voir également Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Ed. Cerf (pour la tr. Française), Paris, 2002.p. 152.

spectacle se déplace de l'espace normatif à l'espace ignoré que change la perception du monde ainsi que s'élargit le contenu de la reconnaissance. Dans le cadre respectif du spectacle de « Pai Hsiao-lan », l'estime sociale que l'acteur acquiert à travers la représentation repose justement sur une propre co-présence physique entre les acteurs et les spectateurs ordinaires. Par cette co-présence physique est engendrée une forme de reconnaissance mutuelle en évoquant, d'une part, l'affirmation de l'appartenance sociale des acteurs. D'autre part, elle stimule chez certains acteurs une réflexion critique sur le système de mépris social et culturel. Celle-ci se déploie par une forme de regret ou d'imputation en poussant l'identification à peuple vers l'identification nationale insulaire.

Par ailleurs, notons que l'idée associative entre le peuple est l'identité taïwanaise ne provient pas uniquement de la promotion du PDP. La dichotomie des classes sociales entre élite et peuple s'empare également de la différenciation entre deux groupes ethniques – les Hok-lo et les Continentaux à savoir que les groupes ethniques de Hakka et d'aborigènes n'étaient pas inclus dans le terrain du projet de « retour » ni dans celui du « Golden Bough ». Plus précisément, c'est le conflit interethnique entre les Hok-lo et les Continentaux émergeant depuis le début de l'après-guerre, qui a explosé dans le champ politique, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, en convoquant l'entrée en jeu d'un large champ du peuple insulaire pour contrebalancer la domination des Continentaux. Autrement dit, lorsque la « Pai Hsiao-lan » est représentée à titre d'une chevalière « taïwanaise » sous une forme similaire à l'*O-pei-la hi*, une branche d'un style de théâtre reconnu comme représentant de la culture taïwanaise, en obtenant un grand succès, le « Golden Bough » s'empare de deux sceaux politico-culturels. D'un côté, il est labélisé en tant qu'une troupe *bentu* (indigénisé) chargée d'une figure populaire du groupe Hok-lo, par l'empreinte de l'*O-pei-la hi*. De l'autre, en poursuivant le lien entre le *Gezai xi* et

la culture taïwanaise, l'orientation du « Golden Bough » s'avère chargée d'une idéologie nationaliste taïwanaise. À cet égard, nous prolongeons notre investigation sur la problématique de l'identité nationale taïwanaise à partir de l'*O-pei-la hi* comme exemple, la portée de sa double figure dans le parcours du « Golden Bough » en quête de la reconnaissance sociale.

Chapitre V

Au nom de l'*O-pei-la hi* : la saveur taïwanaise ou le bricolage comme logique de la configuration identitaire du soi dans l'imaginaire du *Nous*

...Mais il y a plus : la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle »... racontant, par les choix qu'il opère entre les possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi¹.

Rappelons que le Golden Bough Theatre est la première troupe de théâtre moderne qui s'approprie la forme de l'*O-pei-la hi* en plein air dans la création théâtrale en créant l'œuvre de « Pai Hsiao-lan ». Après celle-ci, la troupe reprend l'*O-pei-la hi* en tant que référent principal de ses créations en inventant un « style d'*O-pei-la* » (*hupiezai feng*, 胡撇仔風). Ainsi, le nom de ce théâtre populaire est devenu plus tard un « label goldenien » (*jinzi zhaopai*, 金字招牌).

S'agissant de ce en quoi consiste le « style d'*O-pei-la* », selon Teri Silvio, la forme des œuvres concernées a eu une transformation remarquable. Dans celle de la série *Happiness* en particulier, à l'exception de « Happiness Part3² », les éléments dérivés de l'*O-pei-la hi* en plein air (*waitai O-pei-la hi*, 外台胡撇仔戲) se réduisent peu à peu en devenant de plus en plus abstraits³. Or, cet éloignement du « style d'*O-pei-la hi* » par rapport à l'*O-pei-la hi* en plein air se produit sous la main des jeunes

¹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Ed. Plon, Paris, 1962, p. 32.

² Dans *Happiness Part3 – A Time to Remember* (2009), certains traits de l'*O-pei-la hi* se reprennent en se référant à l'*O-pei-la hi* de la période du « *Gezai xi* en salle ».

³ Teri J. Silvio (司黛蕊), « The Nostalgic Community and the Reintegrated Individual : The 'New O-pei-la hi' Performances of the Golden Bough Theatre and the Formosa Zephyr Opera Troupe » (*huaijiu de gongtongti yu zaihecheng de ziwo: jinzi yanshe yu taiwan chunfeng gejutuan de xin O-pei-la hi*, 懷舊的共同體與再合成的自我: 金枝演社與台灣春風歌劇團的新胡撇仔戲), *Journal of Theater Studies*, No. 4, juillet 2009, p. 49.

acteurs actuels, pour qui l'*O-pei-la hi* ne semble pas être l'élément crucial consolidant leur attachement au « Golden Bough », tandis qu'ils s'identifient à la perspective globale de la promotion culturelle de la troupe. En ce sens, comment le « Golden Bough » manipule-t-il les éléments de l'*O-pei-la hi* en plein air en configurant à la fois son identité supposée et l'identification socioculturelle et/ou politique de ses membres à l'intérieur de la troupe?

Ensuite, c'est justement la série *Happiness*, malgré sa forme guère similaire à celle de l'*O-pei-la hi* en plein air, qui permet au « Golden Bough » d'atteindre une couche de spectateurs inédite dans le théâtre moderne, celle de l'âge mur. Et cela n'empêche pas que les jeunes spectateurs constituent la catégorie majeure de son public et qu'ainsi se maintienne l'*O-pei-la hi* comme épithète référentielle des œuvres du « Golden Bough ». À ce propos, comment ce dernier établit-il l'alliance entre celles-ci et le nom d'*O-pei-la hi* ? Et enfin, en quoi consistent les éléments du « style d'*O-pei-la* » du « Golden Bough », qui répondent à la fois à l'attente des jeunes publics et à celle des spectateurs âgés ? Correspondent-ils à l'objectif initial de l'invention du style en question ?

Afin de répondre à nos questions, exposons ce qui manifeste sur la scène du « style d'*O-pei-la* » du « Golden Bough » à partir des œuvres concernées.

1. Le « style d'*O-pei-la* » du Golden Bough Theatre

Dans le cadre du théâtre moderne taïwanais, lorsqu'on parle du « Golden Bough » ou du metteur en scène Wang Rong-yu, c'est « Ah ! l'*O-pei-la hi*, non ! » qui revient¹. Ou bien, « chaque troupe a son propre ADN (Acide désoxyribonucléique), et

¹ Lors que je fus membre du Critical Point of Theatre Phenomenon (1988-), *Butterflies* fut le seul spectacle que je vis du « Golden Bough », ayant eu lieu fin 1999. Entre mes amis des troupes de petit

l'*O-pei-la hi* est l'ADN du Golden Bough Theatre », disait Hugh K. S. Lee, le directeur artistique du Ping-Fong Acting Troupe (*pingfeng biaoayanban*, 屏風表演班, 1986-), à la fois conseiller artistique du « Golden Bough » depuis la création de *Happiness* en 2006¹. En dehors de la réputation de la « Pai Hsiao-lan », cette impression associative du « Golden Bough » à l'*O-pei-la hi* ne serait pas aléatoire si ce dernier ne l'affichait pas sur ses œuvres. Alors comment représente-t-il le « style d'*O-pei-la* » sur la scène théâtrale ? Abordons-le par ce en quoi consiste l'*O-pei-la hi* tel qu'il est conçu par le « Golden Bough » pour ensuite présenter sa mise en œuvre.

1.1 « Style d'*O-pei-la* » comme orientation esthétique de la création

Le « style d'*O-pei-la* » est un terme introduit par le « Golden Bough » lors de la création de *She is so lovely* en 2001. Selon le « Golden Bough », l'*O-pei-la hi* est pris pour source d'inspiration de ses futures créations visant à exploiter un espace permettant la pérennité de la troupe. Préservons dans nos dernières discussions la question du rapport entre l'invention du « style d'*O-pei-la* » et la recherche de la persistance de la troupe. Avançons sur la modalité d'appropriation de l'*O-pei-la hi* dans la création de la part des directeurs de la compagnie. Il s'agit d'un côté, de l'application de la notion d'*O-pei-la hi* telle qu'elle est conçue par le metteur en scène, et de l'autre, des ressources incorporées dans l'écriture dramaturgique.

théâtre, le nom d'*O-pei-la hi* fut encore absent dans la discussion sur le Golden Bough Theatre. Plus tard en 2010, lorsque je me retrouvai avec un ancien membre du « Critical Point », Xiao Huawen (蕭華文, 1967-), en parlant de mon terrain sur le « Golden Bough », il répondit spontanément « Ah ! l'*O-pei-la hi*, non ? ».

¹Hugh K. S. Lee (1955-juillet 2013), ancien membre du Théâtre Lan Ling a fondé sa propre compagnie de théâtre en 1986, Ping-Fong Acting Troupe. Wang Rong-yu, “De la famille à la nation du Happiness”, op. cit. in *Happiness Part3 – A Time to Remember*, Brochure du spectacle, en ce qui concerne la biographie de Hugh K. S. Lee, voir le site officiel du Ping-Fong Acting Troupe : http://www.pingfong.com.tw/pingfong2011/about/about_22.html

1.1.1 « Sans dynastie ni époque » et « absorption de tout ce qui existe » comme caractéristiques principales de l'*O-pei-la hi*

Selon le directeur artistique du « Golden Bough », le *Gezai xi* met l'accent sur « les histoires non officielles des petits fonctionnaires » (*baiguan yeshi*, 稗官野史) et « la fidélité et la droiture » (*zhongxiao jieyi*, 忠孝節義). En comparaison avec celui-ci, l'*O-pei-la hi* se caractérise par le « sans dynastie ni époque (sans contexte historique) » (*wuchao wudai*, 無朝無代) et par une tolérance de toutes sortes de contenu et de forme, ou bien « l'absorption de tout ce qui existe¹ » (*yousheme xishou sheme*, 有什麼吸收什麼). La première qualité paraît correspondre à ce qu'appelait l'anthropologue Hsieh Hsiao-mei, le désordre du contexte temporel² ou la cohabitation des espaces-temps hétérogènes, selon l'expression de Teri Silvio³. La seconde qualité, résultant de la première, est manifeste dans un bricolage des genres narratifs, des musiques et des costumes⁴.

1.1.2 « Culture de masse » comme ressource principale de la création

S'agissant des ressources de la création, la culture de masse y occupe une place cruciale. D'un côté, elle est l'apport principal des histoires racontées. Car, d'après le dramaturge de ces œuvres, ce sont les choses « liées à la mémoire de notre

¹ Le Golden Bough Theatre, Œuvre du style d'*O-pei-la* – *She is so lovely* (*O-pei-la chuanguo xilie ke-ai yuanchouren*, 胡撇仔創作系列 可愛冤仇人), brochure du spectacle, du 27 au 30 décembre 2001 ; voir également Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre défie la culture de rue, *Taiwan Opera – The Female Robine-hood – Pai Hsiao-lan* est absolument vulgaire avec force » (*jinzhi yanshe tiaozhan jietou wenhua, O-pei-la hi taiwan muxia baixiaolan juehui songge youli*, 金枝演社挑戰街頭文化 胡撇仔戲 台灣女俠白小蘭 絕對聳動有力), *Zhongguoshibao*, le 1^{er} décembre 1996.

² Hsieh Hsiao-Mei, « Etude sur le répertoire de l'*O-pei-la* de *Gezai xi* », 2003, pp. 208-209.

³ Teri J. Silvio, « The Heterogenous Time/Space of O-pei-la: Reading Koa-Hi below and beyond the Nation » (*o-pei-la de duoyang shikong cong minzu/guojia zhi bianyuan kan O-pei-la hi*, 胡撇仔的多樣時空 從民族/國家之邊緣看胡撇仔戲), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore (minsu quyi, 民俗曲藝)*, no. 148, juin 2005, pp. 21-23.

⁴ Hsieh Hsiao-Mei, 2003, pp. 209-210; Teri J. Silvio, 2005, pp. 23-32.

vie » et qui « touchent à l'état authentique du sentiment malgré leur apparence irrationnelle et fantastique¹ ». De l'autre, suivant la notion d' « absorption de tout ce qui existe » caractérisant la forme de l'*O-pei-la hi* en plein air, la culture de masse des divers genres alimente parfois les expressions scéniques de la scène d'*O-pei-la hi* du « Golden Bough ».

Voyons ensuite comment ce plan de « style d'*O-pei-la* » est mis en œuvre sur la scène théâtrale.

1.2 La promotion d'un passé insulaire idéalisé sur la scène du « style d'*O-pei-la* »

Selon le « Golden Bough », les œuvres cataloguées dans le « style d' *O-pei-la* » comprennent *She is so lovely* (2001), *Romeo & Juliet* (2003), *Yumay & Tenlai* (2004), *Happiness* (2006), *Happiness Part2* (2007), *Happiness Part3 – A Time to Remember* (2009). À cet égard, signalons que parmi celles-ci, le spectacle de *Romeo & Juliet* ne sera pas pris en considération pour nos objets d'analyse. Car, d'une part, la structure dramaturgique du texte original a été systématiquement respectée de sorte que l'intervention de l'identité narrative du soi, de la part du « Golden Bough » est fragilisée². D'autre part, l'histoire de *Romeo & Juliet* est réintroduite dans le spectacle

¹ Yu Hui-fen, « Les mots du dramaturge », *op. cit.* in Le Golden Bough Theatre, *She is so lovely*, brochure du spectacle, décembre 2001.

² *Romeo and Juliet* eut lieu du 8 au 11 mai 2003 à la salle du Théâtre expérimental du Théâtre National de Taipei. En répondant à l'appel des contributions au Festival de Shakespeare in Taipei, organisé par le Centre culturel de Chiang Kai-shek, *Romeo and Juliet* fut réuni avec quatre spectacles adaptés des œuvres de William Shakespeare pour trente représentations en total. Ceux-ci comprirent *Titus Andronicus* (*taitesi ?jiazi/budaiban*, 泰特斯?夾子/布袋版) du Shakespeare's Wild Sisters Group, *King Lear* (*migong xiyue? li-er wang*, 迷宮戲樂?李爾王) du Off Performance Workshop, *Beautiful Shakespeare* (*meilide shashi biya*, 美麗的莎士比亞) du Riverbed Theatre, et *Sonata of the witches – The Macbeth Verses* (*nüwu zoumingqu? makebai shipian*, 女巫奏鳴曲?馬克白詩篇) du Tainan Jen Theatre. Afin de mettre en relief la spécificité du spectacle du « Golden Bough » dans un festival analogue à une compétition de l'interprétation des œuvres de Shakespeare, le directeur artistique de *Romeo and Juliet* mit celui-ci en scène en reprenant la façon dont les acteurs du *Gezai xi* jouaient un spectacle en costume contemporain. Voir Wang Rong-yu, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 10 janvier 2008. A l'égard de la problématique de l'interprétation des œuvres de Shakespeare relevée des spectacles présentés au festival en question,

de *Yumay & Tenlai* dans la mesure où l'histoire empruntée n'est qu'une médiation de la représentation de soi. En revanche, comme la mise en scène de *Romeo and Juliet* se rapporte à la prise de position sociopolitique de la part du « Golden Bough » dans son parcours de la quête de reconnaissance sociale, nous retarderons l'analyse approfondie de l'œuvre en question dans le chapitre suivant. En effet, nous introduirons dans la présente section la vision du monde reflétée par les intrigues principales des œuvres mentionnées ci-dessus sauf *Romeo and Juliet*, d'un côté, et leur mise en scène ainsi que le style esthétique qu'elles incarnent, de l'autre.

1.2.1 Un monde idéalisé projeté sur la scène du « style d'*O-pei-la* » : de l'amour immuable à l'ingénuité de la vie du peuple insulaire

Avant d'aborder la question de vision du monde sur la scène du « style d'*O-pei-la* », donnons d'abord une brève présentation du contenu des spectacles concernés, y compris *She is so lovely*, *Yumay & Tenlai*, et *Happiness, Happiness Part2* et *Happiness Part3 – A Time to Remember*.

She is so lovely a eu ses premières représentations du 27 au 30 décembre 2001 dans le Youth Cultural & Artistic Centre (*youshi yiwen zhongxin*, 幼獅藝文中心) de Taipei. C'est une pièce basée sur deux histoires d'amour intriquées à une troisième. L'une, adaptée principalement du film intitulé *Le Démon doré*¹ (*jinse yecha*, 金色夜叉, 1963), se rapporte à une histoire d'amour entre une prostituée, Ziyun (紫雲), et un étudiant universitaire, Qianli (千里). Or, ici est rejeté l'ordre social du

voir également Zhou Huiling (周慧玲), « *Shashi biya* n'est pas Shakespeare – analyse du festival de 'Shakespeare in Taipei' » (*shashi biya bushi shakespeare – ping shashi biya zai taipei yishujie*, 莎士比亞不是 Shakespeare – 評「莎士比亞在台北」藝術節), *Performing Arts*, No. 127, juillet 2003, pp. 49-51.

¹ *Le Démon doré* (*jinse yecha*, 金色夜叉) est un film en hokkien sorti en 1963. Il est adapté d'un roman japonais du même titre, l'ouvrage le plus réputé de l'écrivain japonais Ozaki Kōyō (1868-1903).

temps du film référé, à savoir que la soumission de la fille à la décision des parents pour le choix de son futur époux est la cause principale du conflit. Dans la version du « Golden Bough », le conflit repose entièrement sur l'esprit d'auto-sacrifice de la part du rôle féminin. De même, pour l'autre histoire qui s'appuie sur *Errant Love*¹ (1981), un film du genre Romance de Chiung Yao (瓊瑤), sans poursuivre l'éthique du temps de ce dernier dont c'est la position sociale du rôle principal féminin qui est mise en cause (étant la belle-sœur de la femme intervenant dans le rapport entre le couple). Ici *She is so lovely*, se rapporte à l'amour entre un garçon talentueux et nerveux (Zhiqiang, 志強) et une fille modeste toujours prête à se sacrifier (Qiuyan, 秋燕), le malheur réside de nouveau dans le caractère du rôle féminin². Par ailleurs, à ces deux histoires d'amour, s'ajoute une intrigue concernant le parcours du héros, Qianli, qui, après s'être séparé de son amante, deviendra un tueur malheureux dont le nom du personnage s'inspire du titre d'une série de manga japonais, intitulé *Crying Freeman*³ (*kuqi shashen*, 哭泣殺神). C'est à l'aide de cette figure fantastique que les conflits non émotionnels sont résolus. Enfin, les deux intrigues principales sont dénouées par l'amour inébranlable des personnages principaux ainsi le spectacle se termine en *Happy end*.

Yumay & Tenlai est représenté du 18 au 21 novembre 2004 dans le National Taiwan Arts Educational Centre⁴ (*guoli taiwan yishu jiaoyuguan*, 國立台灣藝術教育館) de Taipei. La pièce se rapporte à une histoire d'amour fondée sur celle de *Romeo and Juliet* dans laquelle le conflit cardinal entre deux familles rivales se

¹ *Errant Love* (*jusan liangyiyi*, 聚散兩依依) est un film de la romancière Chiung Yao.

² Elle demande à son amoureux, Zhiqiang d'aimer son ennemie Meili, une fille riche et gâtée et qui s'est cassée une jambe en étant attristée que Zhiqiang refuse son amour.

³ *Crying Freeman* est une série de manga japonais écrite par Kazuo Koike et illustrée par Ryôichi Ikegami. Elle est pré-éditée dans le magazine *Big Comic Spirit* du mars 1986 au 1988. En 1996, elle est introduite à Taïwan en chinois, intitulée *Le Magique tueur pleurant* (*kuqi shashen*, 哭泣殺神) par l'édition Shibao.

⁴ Le National Taiwan Arts Educational Centre dispose de 647 sièges dans l'auditorium, construit en 1956 dans le voisinage du Ministère d'Education nationale, voir http://www.arte.gov.tw/space_perf_intro.asp

traduit par celui ethnique entre les Continentaux et les Taiwanais. C'est ce conflit interethnique, représenté par deux bandes de la mafia, qui fait obstacle à l'union du couple d'amoureux.

En revanche, contrairement à la version shakespearienne dont les conflits sont dénoués et réconciliés par la mort, la version du « Golden Bough » conduit vers un *happy end*. Cela résulte d'un côté, de la contribution du protagoniste Tenlai (Romeo), qui a réussi à conquérir la place d'époux de son amoureuse, Yumay (Juliet). De l'autre, il s'ensuit que les deux familles de la mafia reconnaissent la nécessité de « rendre heureuses les personnes qui s'aiment » en renonçant au préjugé que l'un porte sur l'autre, reconnaissance réciproque peu fondée à l'époque de la représentation du spectacle en question.

Happiness, créé en 2006, a eu ses premières représentations du 29 septembre au 8 octobre dans le Red Theatre (*honglou juchang*, 紅樓劇場) de Taipei. La structure fondamentale de l'histoire racontée s'appuie sur celle d'une série de films japonais, intitulée *C'est dur d'être un homme* (*otoko wa tsurai yo*, 男はつらいよ). De fait, le spectacle en question relate des événements arrivés à la famille du protagoniste, Acai, lors de son retour d'une longue errance à l'étranger, et se termine par son départ après avoir vécu. Une histoire d'amour qui a échoué.

À son premier retour (dans *Happiness*), il s'agit, d'une part, d'une histoire d'amour d'Acai qui est finalement vouée à l'échec en raison de son statut social défavorisé¹. D'autre part, les provocations maladroites de ce premier favoriseront, au contraire, la naissance de deux couples : celui entre sa sœur et un poissonnier et celui

¹ La femme, appelée Meizhi, dont Acai est amoureux a été une camarade de classe à l'école primaire dont le président était le père de cette première. Lorsque Acai rencontre Meizhi de nouveau, elle est de retour de ses études aux Etats-Unis pour visiter sa propre famille à Taïwan. S'étant rendu compte, plus tard, qu'elle est fiancée à un Taïwanais qui fait des affaires à Los Angeles, Acai lui demande si son fiancé est bien son propre choix. C'est « oui » qu'elle répond. Après avoir eu la réponse, Acai demande à son partenaire de voyage, Azhi, d'arrêter de le suivre afin que ce dernier ne devienne pas comme Acai qui n'aboutit à rien à l'âge adulte, voir dans l'annexe la transcription de la représentation de *Happiness*.

entre la tante Aijiang et le frère juré du père d'Acai, Taco. Au second retour d'Acai (dans *Happiness Part2*¹, 2007), il est de nouveau tombé amoureux d'une fille délaissée. Mais c'est une affection qui demeure à distance étant donné que la fille se trouve enfin réunie avec son père qui partira du village où habite la famille du personnage principal. S'agissant des membres de la famille d'Acai, les intrigues s'attachent aux conflits qui sont provoqués soit par des malentendus forcés et résolus aisément, soit par la naïveté des victimes et qui se dénoueront toujours avec un *happy end* grâce à la charité et à la générosité des personnages de l'intrigue.

Dans le troisième (*Happiness Part3 – A Time to remember*), c'est le rappel du passé de la famille d'Acai. À partir des deux histoires d'amour comme fil conducteur de la pièce, est évoquée, d'une part, la résistance de la famille d'Acai, à la faveur du personnage légendaire Liao Tianding, contre la colonisation japonaise. D'autre part, en associant la mort de Toro, un frère juré du père d'Acai, avec l'« incident du 28 février », la mémoire familiale d'Acai est reliée à la mémoire historique de Taïwan.

De *She is so lovely* à la série *Happiness*, la vision du monde incarnée dans la série du « style d'O-pei-la », outre le « Happiness Part3 » enchevêtré de problématique politico-historique et sociohistorique, se relie, à première vue, à la promotion d'un bonheur engendré par l'amour inébranlable situé dans un monde idéalisé où les protagonistes appartiennent au milieu marginal (dans *She is so lovely* et dans *Yumay & Tenlai*) ou à celui populaire (dans « Part1 » et « Part2 » de la série *Happiness*).

¹ *Happiness Part2*, créé en 2007, est d'abord représenté du 16 au 19 août dans le Red Theatre. Suite à l'annulation de deux séances (celles du 17 et du 18 août) à cause du typhon, deux séances sont ajoutées et représentées du 23 au 24 novembre 2007 dans l'Art Centre of National Sun Yat-sen University à Kaohsiung.

1.2.2 Les temps juxtaposés et audiovisualisés sous une forme spectaculaire et comique

La mise en scène de *She is so lovely* est constituée *grosso modo* d'une dizaine de scènes. Sur un plateau quasiment vide avec quelques structures couvertes de dessins enfantins, le spectacle se déroule par entrée et sortie des acteurs selon la succession des intrigues. S'appuyant sur les ressources des films des années 1950 et 1960, se déploie d'abord l'histoire entre Ziyun et Qianli. Celle-ci est exprimée en langue hokkienne en s'appropriant des gestuels de *Gezai xi* et le style d'expression orale du *Démon doré* de la version taïwanaise. Ensuite, s'enchaîne l'histoire d'un autre couple, Qiuyan et Zhiqiang. Elle est représentée en mandarin accompagné des gestuels empruntés des films du genre Romance parmi lesquels *Errant love* en est la référence principale. Enfin, dans ce monde d'amour s'étalant des années 1950 jusqu'aux années 1970, s'insèrent des intrigues du monde de la mafia. Celui-ci s'extériorise par les combats avec des gestuels empruntés majoritairement aux films d'action hongkongais et américains.

Au niveau de la musique employée, elle varie de vieilles chansons en mandarin, notamment celles connues entre les années 1950 et 1970, des chansons en hokkien et en anglais, et la symphonie, etc. Cela donne au spectacle une ambiance nostalgique à la fois locale (qui s'adapte essentiellement à deux histoires d'amour) et cosmopolite (qui correspond notamment au monde de la mafia). Quant à l'emploi des costumes, il est caractérisé par la couleur vive en accentuant les traits stéréotypés des personnages (la robe de Ziyun des années 1930 de Shanghai ; costumes noirs avec les lunettes noires sont typiques figure de mafia dans les films d'action américains et hongkongais, des glaces avec un grand cadre noir sont le portrait représentatif d'un étudiant assidu pour Qianli, etc.).

En ce qui concerne la réappropriation de l'*O-pei-la hi* en plein air, le spectacle de *She is so lovely* en emprunte quelques traits, y compris les intrigues mélangées de différents genres (amour et mafia), les langages scéniques impliquant des chansons en langues diverses, et des costumes éblouissants, etc.

Le style de *She is so lovely*... est similaire à celui de l'*O-pei-la hi* dans la mesure où ce premier englobe non seulement l'amour, la mafia, la vengeance et l'héroïsme, mais aussi amalgame-t-il le Chinois et l'étranger, l'ancien et le contemporain¹.

À propos du spectacle de *Yumay & Tenlai*, il est composé schématiquement d'une quinzaine de scènes sur un plateau avec quelques panneaux mobiles codés de couleurs soit taïwanaise soit chinoise selon les scènes correspondantes. Au-delà du jeu de l'acteur fondé, depuis la « Pai Hsiao-lan », sur l'articulation entre la parole et le gestuel, le langage scénique de *Yumay & Tenlai* est marqué par un foisonnement des expressions variées du chant, de la danse, et d'une scénographie à la fois symboliste et décorative (ill. 21). Reposant sur une histoire d'amour liée à deux bandes de la mafia, de surcroît, les scènes de combats sont une partie considérable du spectacle, que ce soit avec les sabres japonais, les bâtons, les objets de la vie quotidienne ou sans armes.

Comme la scène de *She is so lovely*, celle de *Yumay & Tenlai* extériorise quelques traits de l'*O-pei-la hi* en plein air, bien que le *Gezai xi* en soit absent. En revanche, à la différence de *She is so lovely* dont les ressources de la création sont entièrement basées sur la culture de masse à l'ancienne, l'histoire d'amour incorporée

¹ Ji Huiling, « Découvrir le petit théâtre, la représentation simultanée de deux créations théâtrales. La vulgarité absolue pour l'œuvre du Golden Bough Theatre et la piscine sur le plateau de Fu Hongzheng » (*faxian xiaojuchang, liangxinzuo yiqi yanchu, jinzhi yanshe song daoja, fu hongzheng youyongchi shang wutai*, 發現小劇場 兩新作一起演出, 金枝演社聳到家, 符宏征游泳池上舞台), *Minshengbao*, le 29 novembre 2001.

dans *Yumay & Tenlai* s'appuie sur *Romeo and Juliet* en s'attachant au conflit interethnique entre les Continentaux et les Taïwanais¹. De fait, les langages corporels et oraux, costumes et musiques, jusqu'au décor et accessoires, ont presque tous un sens politico-culturel contrasté.

L'ombre du déchirement interethnique provoqué par l'opposition politique est omniprésente dans la nouvelle création du « Golden Bough » intitulée *Yumay & Tenlai*. Une œuvre du style d'*O-pei-la hi* permettrait *a priori* d'être regardée avec aisance. Celui-ci, en utilisant expressément des signes ethniques par les contrastes tels que le mandarin et le hokkien, la « grande patate douce » (*dafanshu*, 大番薯) et la « reconquête des montagnes et des rivières » (*huanwo heshan*, 還我河山), le costume du *Budai xi* à la taille de l'homme et celui du style de l'époque des Tang, etc., manifestent, au contraire, qu'« il nous est difficile de ne pas penser au politique² ».

Quant à la série *Happiness*, y compris *Happiness Part2* et *Happiness Part3 – À Time to Remember*, la mise en scène de chaque pièce est constituée d'une quinzaine de scènes environ. Leur expression scénique, comme d'autres œuvres qualifiées de « style d'*O-pei-la*», se fonde sur une articulation entre les paroles et les gestuels, présentée de manière caricaturale en produisant un effet spectaculaire et parfois comique. En poursuivant le « style d'*O-pei-la*» établi depuis *Yumay & Tenlai*, d'un côté, le chant et la danse y occupent une place capitale tout au long du spectacle. De l'autre, la scénographie est caractérisée par une esthétique tant symboliste que décorative. Elle est même de plus en plus sophistiquée dans la mesure où l'accent est mis sur l'effet spectaculaire de la scène théâtrale selon les scènes représentées

¹ Le conflit interethnique entre les Taïwanais et les Continentaux a été une problématique hautement politisée à l'époque. La création d'*Yumay & Tenlai* visait plus ou moins à pacifier la guerre politique entre les deux groupes ethniques en prenant le mariage entre le directeur artistique et la directrice administrative du « Golden Bough » comme preuve exemplaire de ce fait (le premier est un Taïwanais et la seconde est une continentale de seconde génération) voir le chapitre suivant.

² Ji Huiling, « Le théâtre néo-comique du peuple implique également le politique » (*shumin xinxiyu, zhengzhi ye ruwei*, 庶民新喜劇 政治也入味), *Minshengbao*, le 17 novembre 2004.

(nécessaires).

En outre, la caractéristique la plus remarquable de la série *Happiness*, parmi les œuvres du « style d'*O-pei-la*», c'est le paysage nostalgique qu'elle fait surgir. Ceci comprend une scénographie foisonnante des objets populaires datés du temps semi-urbanisé, l'utilisation des vieilles chansons en mandarin, en anglais et en hokkien en particulier, les personnages en costumes à l'ancienne ainsi que leur rapport social qui demeure plus intime que celui de la vie urbaine actuelle. Voici un commentaire du spectacle qui pointe l'élément le plus efficace formant l'ambiance nostalgique du spectacle.

La première impression que j'ai saisie de *Happiness*: les vieilles chansons en hokkien se firent entendre l'une après l'autre en embrassant la salle avant que le spectacle ne commence. À mesure que la mélodie de certaines chansons montait, telles *Formosa menbo*, *Les Paroles de la grande mère*, *la Mamen chanteuse*, *Le Coucher de soleil à Danshui*, *Demoiselle de la montagne va se marier*, etc., le temps semblait reculer vers le passé. Ainsi, une forte ambiance nostalgique embrassait entièrement l'espace de la représentation en esquisant le style du spectacle concerné¹.

À propos de la réappropriation de l'*O-pei-la hi* en plein air, outre le thème d'amour qui y demeure, le genre fantaisiste se trouve peu visible dans les deux premières œuvres de la série *Happiness*. À la place, c'est le mérite du caractère insouciant du personnage principal qui est mis en relief. Un mérite engendré par les intrigues autour de la famille du protagoniste sans que le thème à facettes multiples du « bohémien » (*fulangong*, 浮浪貢) soit approfondi. Un critique théâtral sur le spectacle en question a pointé le problème à juste titre.

¹ echod (吳清源), "[critique du spectacle] *Happiness* du Golden Bough Theatre", posté sur <http://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1163855712.A.B1B.html>, le 18 novembre 2006.

Ce qu'on appelle le « bohémien » (*pu-long-gong, fulanggong* 浮浪貢), en raison de la maigre description de sa figure, devient une simple étiquette du spectacle. L'intrigue principale repose, en grande part, sur les autres personnages que le protagoniste lui-même [la figure représentative du bohémien]¹...

En somme, les œuvres du « style d'*O-pei-la* » sont caractérisées par la propagation d'un monde idéalisé, quelque soit l'amour conjugal, familial ou amical, dont les langages scéniques reposent principalement sur les paroles et les gestuels, exprimés de manière caricaturale en produisant un effet comique. À l'égard des traits relevés de l'*O-pei-la hi* en plein air, l'histoire d'amour, les vieilles chansons et la couleur pompeuse des costumes se trouvent dans toutes les œuvres du style en question. En revanche, l'élément du *Gezai xi* est totalement supprimé à partir de *Yumay & Tenlai*. Reste le mode fantaisiste qui y demeure en transformant sa figure. Transformation comprenant le milieu social auquel les personnages appartiennent (la mafia ou les gens marginaux) et l'expression principale qui s'y rattache (notamment le combat). Par ailleurs, à mesure que sont éliminés certains éléments de l'*O-pei-la hi* en plein air, se multiplient le chant, la danse et les attractions diverses (voir le Tableau XI) tout en se fondant sur le hokkien comme langage principal de la scène théâtrale. Ce sont ces traits qui caractérisent les dernières œuvres du « style d'*O-pei-la* » – la série *Happiness*, et dont les spectateurs couvrent une gamme inédite au cœur du théâtre moderne taïwanais. À cet égard, nous allons ensuite examiner la modalité de travail collectif au cœur du « Golden Bough » afin de mettre en lumière le rapport entre la notion d'*O-pei-la hi* et le tropisme d'identification chez les acteurs, enjeu capital dans la configuration identitaire de chacun d'entre eux.

¹ Fu Yuhui (傅裕惠), « Est-il possible de vivre avec joie tout simplement ? » (*zhenneng guode huanxi jiuhao*, 真能過得歡喜就好), *Minshengbao*, le 18 octobre 2006.

2. L'*O-pei-la hi* comme médiation de la configuration identitaire et identificatoire : de l'individuel au collectif

Au cours des années où je fus au « Golden Bough », la modalité de création reposa sur le fait que nous [les acteurs] proposâmes un planning de répétition à partir du texte dramaturgique, par exemple, à telle date nous répétons telle ou telle scène de la pièce. C'est-à-dire que les acteurs s'efforcent d'inventer des choses (scènes) avec enthousiasme parmi lesquelles le metteur en scène sélectionne celles qu'il trouve bien¹.

Dans la perspective générale du théâtre moderne taïwanais, une œuvre théâtrale se poursuit *a priori* par un travail collectif, qui comprend un à plusieurs acteurs et un metteur en scène avant que la régie intervienne. En se situant au centre de la direction du travail artistique, le metteur en scène en tant que contributeur majeur à un travail collectif au sein de la création théâtrale, dans la plupart des cas, est souvent considéré comme l'auteur suprême de celle-ci. De fait, lorsqu'il s'agit de la question de configuration identitaire, le metteur en scène serait mis au centre du sujet de l'identité configurée que véhicule l'œuvre en question. Or, si le metteur en scène s'occupe essentiellement de l'agencement des matériaux dont les acteurs en sont le contributeur majeur, la position de l'auteur projetée par l'œuvre serait moins localisable que celle dont le metteur en scène est à la fois le dramaturge. La polémique récente sur l'auteur des œuvres mises en scène par Stan Lai en est un exemple à juste titre². Cela est particulièrement problématique lorsqu'un grand écart générationnel existe entre le metteur en scène et les acteurs ou lorsqu'ils ne font pas partie de la même classe sociale. Non plus ne saurions-nous traiter, sans déformation, la question de la configuration identitaire portée par une œuvre théâtrale, sans que la

¹ Huang Caiyi, Interview, Chen FangFang, Taipei, le 22 juin 2010.

² Chen Muyi (陳慕義), « Stan Lai vole... dès son jeune âge » (*lai shengchuan xihan touwanhu*, 賴聲川細漢偷挽瓠), *Ziyoushibao*, <http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/nov/3/today-o4.htm>

position de l'identification des acteurs soit prise en compte. De même, les travaux du « Golden Bough », et notamment ceux du « style d'*O-pei-la* », sont connus chez les acteurs concernés par un processus de création fondé sur une division du travail. C'est dans celle-ci que s'entrevoit la configuration de l'identification de chacun des membres à l'intérieur du travail collectif. À cet effet, nous proposons de l'éclairer en analysant l'articulation entre le rôle individuel dans la création des œuvres du « style d'*O-pei-la* » et la notion d'*O-pei-la hi* telle qu'elle est appliquée, analyse qui sera répartie entre le travail de dramaturge et de metteur en scène d'un côté, et celui des acteurs de l'autre.

2.1 La configuration de l'identité du moi en transfigurant l'identité de l'autre

Selon Yu Hui-fen, son travail dramaturgique consiste essentiellement en la mise en écrit des idées proposées par le directeur artistique de la troupe, Wang Rong-yu¹. Et si les acteurs n'avaient pas participé à la construction des intrigues des œuvres du « style d'*O-pei-la* » avant la création de « Happiness Part3² », nous pourrions prendre le directeur artistique pour auteur ou quasi auteur des œuvres précédemment créées.

Si nous admettons que chaque œuvre du « style d'*O-pei-la* » représente la phase de la configuration identitaire en cours, la figure du héros serait le premier indice de la position sociale de l'auteur. Car, « dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question qui a fait telle action ? Qui en est l'agent, l'auteur ? », soulignait P. Ricoeur³, et en deçà, le héros, selon la définition de

¹ Yu Hui-fen, Interview, le 2 juin 2008.

² Shih Tung-ling, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 23 juin 2010.

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Ed. Seuil, Paris, 1985, *op. cit.*, p. 355.

Northrop Frye, représente la puissance d'action¹.

Ensuite, nous savons que c'est en s'appuyant sur la notion de « sans dynastie ni époque » proposée par le directeur artistique que le dramaturge des œuvres du « style d'*O-pei-la* » bricole les matériaux de la culture de masse de différentes époques comme source liée à « la mémoire quotidienne collective² ». C'est-à-dire, le jeu des temps, à la place des trois espaces-temps éclatés relevés dans l'*O-pei-la hi* en plein air, est un caractère emblématique des œuvres du « style d'*O-pei-la* ». Et comme ce qui est « solidaire du caractère sui-référentiel de l'instance du discours », c'est le temps présent³, alors saisir sa place dans le jeu des temps incarnés dans chaque pièce nous permettrait de mettre en relief le moyen par lequel l'identité configurée est mise en œuvre en se réappropriant la forme de l'*O-pei-la hi* en plein air.

2.1.1 Projection de l'image du moi dans la transfiguration de la position du héros incarnée par la scène de l'*O-pei-la hi* en plein air

Si l'on considère le rôle du héros dans *She is so lovely*, il se rattache au personnage Qianli. Dans la seconde scène de celui-ci, le héros proclame qu'il faut accéder aux études universitaires pour ensuite trouver un bon travail, moyen par excellence d'assurer une meilleure vie à son amante. Cependant, l'intrigue par la suite prouve que cet aveu est au prix de laisser son amoureuse se prostituer ou même d'épouser un riche. Cette négation du diplôme supérieur comme porteur du bonheur dans la vie sociale des individus se trouve également dans la parole d'un rôle

¹ Paul Ricoeur, « Les métamorphoses de l'intrigue », *op. cit.* in *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Seuil, Paris, 1984, pp. 32-35.

² Yu Hui-fen, « Faire sortir un vieux disque... » (*fankai yizhang laochangpian*, 翻開一張老唱片), in *She is so lovely*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Taipei, 27-30 décembre 2001.

³ Paul Ricoeur, « Les jeux avec le temps », *op. cit.*, in *Temps et récit, tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Seuil, Paris, 1984, p. 119.

clownesque féminin, la patronne de la taverne, lorsqu'elle entend que le chanteur Zhiqiang va poursuivre des études universitaires.

Shisanyi : *Zhiqiang est déjà très bien alors à quoi ça sert qu'il fasse des études ?*

Meili : *Zhiqiang disait qu'il ne jouerait plus de la musique. Je lui conseille d'aller passer le concours pour étudier le commerce afin qu'il puisse succéder à mon père, dans ses affaires.*

Le rôle en question a finalement abandonné ses études, puisqu'il n'est pas attiré par la fortune familiale de la fille gâtée. De même, le héros a pu enfin sauver tout le monde et se réunir avec son amoureuse à travers un acte fantaisiste, le monde de la mafia au nom d'un personnage héroïque du manga japonais. Du point de vue de la vision du monde incarnée par l'ensemble du spectacle, bien que *She is so lovely* semble incorporer quelques traits de l'*O-pei-la hi* en plein air, le rapport interhumain qui y apparaît s'éloigne de celui-ci. Cela est introduit par le fait que non seulement la hiérarchie sociale des rôles se dilue, mais la qualification du bien et du mal en tant que qualité principale des hommes ne s'y est plus. De surcroît, cette vision du monde fictive s'approche de celle du théâtre moderne taïwanais dans laquelle l'égalisation des positions des personnages a été confirmée depuis le *Nouveau Mariage de Hezhu*. Cette égalisation ou homogénéisation des positions sociales des personnages s'édifie, rappelons-le, dans la mesure où la force du héros ne s'appuie plus sur son statut social, un critère conventionnel associé à la scolarisation supérieure du personnage. Celui-ci y renonce même ouvertement¹. Ce déni du critère conventionnel comme condition

¹ Etre titulaire d'un diplôme universitaire comme condition du bonheur matériel est prononcé au début de l'intrigue amoureuse du couple de la génération antérieure (Qianli : Après avoir fini mes études universitaires et trouvé un bon travail, tu te trouverais comme une jeune femme mariée avec le confort matériel). Cependant, pour que le protagoniste achève ses études universitaires, il faut que sa femme sacrifie sa vie en se jetant dans la prostitution et même aille jusqu'à se marier avec un riche. Et au lieu de parachever sa scolarisation supérieure, c'est en se trouvant dans le milieu marginal

pour conquérir le bonheur est à nos yeux le premier pas de la configuration de l'identité sociale du directeur artistique du « Golden Bough » sans que son statut en tant qu'artiste soit confirmé puisque la force du héros est encore incroyable.

Si l'acte héroïque dans *She is so lovely* est emprunté des gestes issus des films de science-fiction en produisant une force incroyable, celui dans *Yumay & Tenlai* glisse vers une position sociale proche du bohème – un vagabond qui erre à l'aventure. Et c'est grâce à sa bravoure et à son intelligence comme force héroïque que le problème du conflit entre les deux bandes de la mafia, le conflit interethnique dans le monde réel, est résolu. Or, dans la pièce en question, la figure du héros ne se concentre pas sur le rôle principal Tenlai. Son double se localise sur son partenaire de la vie errante, le personnage Acai. Ce dernier représente, à notre sens, le modèle d'un artiste bohémien, étant donné que c'est par son conseil que se trouve résolu le problème du conflit. Par conséquent, si notre modèle de l'artiste bohémien se sépare du héros en repartant pour sa vie de vagabond, alors nous dirions que la position sociale de l'auteur en tant qu'artiste en est encore à l'état d'hésitation.

Plus tard, dans *Happiness*, le protagoniste, malgré son apparence d'une personne inutile, a pu faire se rencontrer deux couples d'amoureux grâce à ses gestes maladroits mais de bonne foi. Quant à sa propre expérience affective, il n'a pu que donner des meilleurs vœux à son amoureuse. Ainsi, le héros se localise sur un petit personnage qui sacrifie son propre bonheur tout en assumant le destin de son choix en tant que bohème ayant peu de chance de localiser son lieu d'amour.

Acai : *Mademoiselle Meizhi, est-ce que c'est toi qui as choisi cette personne ?*

Meizhi : *Oui !*

Acai : *Si c'est le cas, tu trouveras certainement ton bonheur. Il faut que tu*

comme la mafia et en conquérant une compétence magique que le protagoniste devient le héros de l'ensemble du drame en donnant un vrai bonheur à son amoureuse.

*fasses confiance à toi-même, et tu recevras également mes vœux*¹.

Ici, la position sociale de l'auteur en tant qu'artiste est prononcée non par le personnage fictif, mais par le directeur artistique afin d'anticiper une appréhension voulue du spectacle.

J'ai des amis proches qui sont tous des bohèmes. Ils ont leur propre logique et sont des bohèmes très soucieux de pénétrer dans la vie en créant des choses intéressantes, alors qu'ils ont l'apparence d'être oisifs, de ne rien faire. [...] En tant qu'homme de l'art, je considère qu'il faut faire sentir aux gens le sincère, le vertueux et le gracieux par le biais des activités culturelles².

Puis, dans *Happiness Part2*, le protagoniste, en voulant s'installer avec son amoureuse, commence à programmer une affaire de production alimentaire. Cette affaire se projette sur un avenir qui se veut être la gloire de Taïwan (*taiwan zhi guang*, 台灣之光). L'affaire est finalement abandonnée puisque le héros est capable de créer la grande gloire sans trop s'y attacher.

Enfin dans « Happiness Part3 », en évoquant la mémoire familiale, et outre son attachement à la mémoire historique « nationale³ », la valeur sociale du bohème est affirmée par le fait que le protagoniste se trouve dans le passé où a abouti l'amour impossible à réaliser au début de son évocation dans la « Part1 »

¹ Le Golden Bough Theatre, *Happiness*, enregistrement du spectacle sans diffusion commerciale, voir également le Tableau VIII, Scène XII.

² Wang Rong-yu, « Faire engendrer la nouvelle valeur de la vie » (*wanchu shengming xinjiashi*, 玩出生命新價值), in Golden Bough Theatre, *Happiness*, brochure du spectacle, pp. 24-25.

³ Wang Rong-yu, « De la famille à la nation du Happiness » (*cong jiazu dao guozu de fulanggong kaihua*, 從家族到國族的浮浪貢開花), *op. cit.* in *Happiness Part3 – A Time to Remember*, Brochure du spectacle, Le Golden Bough Theatre, du 22 mai au 18 juillet 2009, p.2. Par ailleurs, à l'égard de la question du rôle de l'histoire politique dans la configuration identitaire du « Golden Bough », voir le dernier chapitre.

2.1.2 Du déplacement des mondes éclatés relevés dans l'*O-pei-la hi* en plein air à l'esthétique du langage scénique

Si la scène de l'*O-pei-la hi* en plein air manifeste une cohabitation des espaces-temps hétérogènes, comme l'a remarqué Teri Silvio, elle est perceptible à la base d'un contraste entre les éléments stéréotypés des espaces-temps correspondants. Ces empreintes temporelles stéréotypées comprennent les styles d'expression (paroles, gestuelles et chants), les accessoires, et notamment les costumes. À cet égard, soulignons que c'est par rapport au temps de la Chine prémoderne accompagné du chant du *Gezai xi* et des costumes historiques que le temps moderne prend son ampleur significatif (visibilité), quelque soit la période du temps dont il s'agit. Néanmoins, lorsque le monde de la Chine prémoderne ne participe plus à la configuration du temps de fiction, comme dans le cas de la « Pai Hsiao-lan » et les œuvres en « style d'*O-pei-la* », comment les éléments des temps interviennent-ils dans la configuration identitaire ?

Retraçons ce qui est dans la « Pai Hsiao-lan », étant donné que c'est à partir de celle-ci que le temps prémoderne représenté par le *Gezai xi* ne fait plus partie de la configuration du temps de fiction. Comme la plupart des costumes et des chants appartiennent au temps moderne, le contexte temporel de la pièce est rappelé non seulement par les costumes et accessoires portés dans certaines scènes de combat, mais aussi, et surtout par les paroles des personnages. De même, le temps du présent y intervient principalement par le discours (Pai Hsiao-lan entre autres) et notamment par la conversation entre les personnages clownesques (Asan et Amuan-Rose noire). Or, l'intervention du présent n'incline pas à identifier le temps des spectateurs en bouleversant le temps de fiction. Au contraire, elle tente de fortifier celui-ci par l'évocation du personnage légendaire de Liao Tianding, version originale de Pai

Hsiao-lan, afin de compenser le passé regretté, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent. Autrement dit, le temps du présent dans « Pai Hsiao-lan » porte essentiellement le sens de procès sociopolitique vis-à-vis du passé, et par certains moments, un sens esthétique par l'effet d'étrangeté en utilisant des vocabulaires de nos jours.

Ensuite, pour *She is so lovely*, si son espace-temps dramatique semble être localisé entre les années 1950 et les années 1970, il n'est pas mené par l'éthique qu'illustrent les intrigues, mais par certaines expressions verbales et gestuelles. Car, d'un côté, les intrigues sont détachées de l'éthique du temps des films référés en construisant un monde idéalisé dont les protagonistes sont liés au milieu marginal du monde réel. De l'autre, contrairement à la vision idéale des intrigues, le jeu de l'acteur a recours aux formes langagières des films référées, mais de manière parodique. En outre, l'ensemble du spectacle est accompagné de musiques, qui flottent d'un univers temporel à l'autre (des années 1930 de Shanghai, anglo-saxonnes, aux années 1970 et même aux années 1990 de Taïwan). En ce qui concerne les costumes, de même, en modélisant les personnages suivant les figures tirées des masses média, certains sont un rappel des portraits décalés d'une époque à l'autre (le premier couple d'amoureux, par exemple, se forme par une image stéréotypée des vedettes des années 1930 de Shanghai et celle d'un étudiant assidu du temps actuel, par exemple). Par ailleurs, si le narrateur du parcours du héros fait référence à un téléprésentateur de la fin des années 1990, cela pourrait être considéré comme le symbole du temps quasi présent, alors que celui-ci contribue à identifier la fictionnalité du protagoniste au devenir du héros. Ainsi, *She is so lovely* est fondé sur un monde idéalisé et paradoxalement parodié, saturé à la fois de signes des passés sans prétendre à s'asseoir dans tel ou tel lieu de mémoire comme le lieu identitaire et d'identification. En un mot, le spectacle en question représente à la fois une incertitude de l'identité de son auteur et un flottement

de ceux à qui il adresse la parole, à qui il s'identifie comme spectateur.

Avec *Yumay & Tenlai*, le contexte social du spectacle repose sur les sociétés de la mafia, ou un monde fantaisiste en termes de Teri Silvio. En reliant les symboles sociopolitiques aux bandes de la mafia – les vieilles propagandes de Guomindang à la bande du petit dragon blanc et les coutumes insulaires à celle de la grande patate douce¹, la temporalité de l'univers fictif semble se situer dans l'interstice entre un passé quasi présent et un présent qui n'est pas encore du passé. L'indice le plus crucial de l'espace-temps théâtral vient, à notre sens, du discours du personnage Acai dans la première scène, à propos des milieux naturels actuellement réputés touristiques.

Acai : Avez-vous fait les promenades de Taroko à la Chaîne des montagnes de Da Yu ?

(les gens secouent leurs têtes)

Oh ! Cela vous ferait du bien. Rien que les grandes roches au bord du chemin, elles sont même meilleures que les œuvres des sculpteurs.

Acai : Avez-vous visité les arbres millénaires à Smagus² ?

(les gens secouent leurs têtes)

Non plus ! Alors qu'est-ce que vous avez fait dans votre vie ? À Smagus, ce ne sont pas les étoiles qu'on y trouve, mais la Voie lactée !

De fait, bien que l'univers fictif se situe dans un monde fantaisiste, foisonnant de scènes chimériques et parfois carnavalesques, accompagnées de chants ou de musiques extratemporelles³, il reste attaché, de manière positive, à un Taïwan

¹ Comme la forme de l'île de Taïwan ressemble à la patate douce, celle-ci est souvent prise pour symbole des par opposition aux Continentaux symbolisés par le nom de taro.

² Smagus, nom en langue Atayal (une famille austronésienne et un des plus grand nombre d'autochtones insulaires), est une région montagnarde localisée dans le district de Xinzhu, dont les habitants appartiennent tous à la population Atayal. La région a été longtemps isolée sans contact avec le monde extérieur. C'est en 1991 que Smagus est reconnu pour la richesse de ses arbres millénaires récemment découverts. En 1995, à l'aide de l'achèvement des chemins d'entrée dans la région, il commence à être exploité en tant que lieu touristique.

³ Les chants dans le spectacle en question sont tous composés et écrits spécifiquement pour le spectacle.

actuel foisonnant de richesses naturelles. De même, si le spectacle en question vise à concilier le conflit interethnique entre les Continentaux et les Taïwanais, il ne demeure pas moins que l'image de l'un est mieux valorisée que celle de l'autre. Cela s'entrevoit par le rapport social entre les membres à l'intérieur de la bande. Le rapport entre les membres de la bande prônant la « renaissance de la culture chinoise¹ », par exemple, repose sur une relation entre l'employeur et l'employé. Celui parmi les membres de la bande préconisant les figures comme le « chef de famille », en revanche, est mieux enjolivé dans la mesure où le rapport entre le chef de la mafia et ses membres est tellement harmonieux qu'il semble être une famille. Et en dernière instance, c'est précisément à ce groupe nommé la « grande patate douce » que l'auteur s'identifie sans que le groupe ethnique représente l'ensemble du monde fictif².

Dans *Happiness*, l'espace-temps théâtral est « indéterminé » tout en y préservant un dialogue avec le temps présent³. Mais à l'appui des chansons démodées, des costumes, du décor et surtout des expressions affectives et d'un style de vie peu urbanisé⁴, se forme un univers harmonieux d'un Taïwan du passé proche (Danshui comme le lieu de naissance du protagoniste a été énoncé dès le début du spectacle).

A part de quelques chansons en hokkien, dans la plupart de temps, le spectacle est couvert soit de musique similaire à celles dans les films de science fiction, soit de chansons en mandarin proche de celles à la mode.

¹ Attachement au monde extérieur de l'île (se relier aux bandes internationales, recruter les danseuses russes) et au pouvoir politique (alliance avec un candidat de délégué constitutif), promotion irréalisable (sauver les compatriotes continentaux, reconquérir les belles montagnes et rivières), et parole non tenue, etc.

² A ce propos, l'emploi de la langue hokkienne est le signe clé de la prise de position de l'origine ethnique de l'auteur et l'enjeu principal dans le parcours du « Golden Bough » en quête de la reconnaissance sociale, voir la seconde section du chapitre suivant.

³ Yu Hui-fen, « Plus la vie est ennuyeuse, plus il faut rire à voix vive... » (*yueshi kumen de rizi, yueyao dasheng huanxiao*, 越是苦悶的日子，越要大聲歡笑), in *Le Golden Bough Theatre, Happiness (fulanggong kaihua, 浮浪貢開花)*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Taipei, 2006, pp. 26-27.

⁴ Comme le sujet du spectacle concerne le style de vie de l'artiste bohémien, afin que les acteurs aillent l'appréhender avant la répétition, le directeur artistique leur a proposé un voyage collectif dans les régions isolées de la vie métropolitaine de Taipei, en visitant des amis connus comme artistes bohémiens. Mingqian Gao, Interview, Chen Fang-Fang, le local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 30 mai 2008 ; voir également le site du blog du Golden Bough Theatre : <http://diary.blog.yam.com/goldenbough>

Dans ce monde nostalgique est incorporé un rôle de bohème, assigné au protagoniste. Ce bohème, précédemment lié au monde de la mafia, désigne actuellement un fantaisiste oisif et implique un sens contemporain, l'artiste.

C'est à travers son discours que des éléments du présent Taïwan sont appelés à partager le passé merveilleux, en engendrant une étrangeté sociopolitique, au sens positif du terme. Par exemple, le protagoniste prend toujours le bateau pour partir du village où habite sa famille. Il lui arrive même de poser la question au passeur si le bateau se conduit à une station de métro (voir scène V), qui débute pourtant sa circulation vers 1996 à Taïwan. Un autre exemple concerne la maison du protagoniste, il la relie à la salle de représentation en rappelant son statut en tant que monument historique, une qualification officielle qui date de 1997¹.

Aijiang : (parlant à Acai en indiquant la direction de la sortie) Sors d'ici !

Taco : (parlant à Acai en faisant le même geste que Aijiang) Oui ! Sors d'ici !

Acai : On veut m'expulser d'ici ! La maison rouge (*honglou*, 紅樓), c'était mon père qui l'a construite, et elle est même actuellement nommée en tant que monument historique de troisième classe.

Dans le cas de *Happiness Part2*, le spectacle vise, semble-t-il, à prolonger le merveilleux d'autrefois incarné précédemment dans la « Part1 ». Or, à la différence de la « Part1 » dont l'ambiance nostalgique est intimement liée à l'univers fictif, celle de la « Part2 » représente plutôt un spectacle d'autrefois, qui rejoint plus ou moins l'effet théâtral de la « Pai Hsiao-lan ». Plus précisément, la couleur nostalgique engendrée par la « Part1 » provient d'une coexistence équilibrée entre l'effet spectaculaire et l'effet illusionniste à l'aide du jeu réaliste de l'acteur. Celle engendrée par la « Part2 » se rapporte, d'une part, au style de jeu de l'acteur maniéré et parfois

¹ Le Red House (La maison rouge), située dans la zone ouest de la ville de Taipei, fut construite en 1908 en style occidental avec des briques rouges d'où vient le nom de l'architecture. Voir http://www.redhouse.org.tw/index_en.aspx

plus ouvert au public, et d'autre part, à l'intervention constante du temps présent dans le passé fictif. Cette intervention du présent dans le passé a pour but d'affirmer certaines valeurs de Taïwan actuel, tendance anticipée depuis la « Part1 » et accentuée dans la « Part2 ». Par exemple, dans la scène VI, lorsque le protagoniste tente de montrer sa capacité de se charger d'une affaire importante, ce qui est appelé à glorifier le projet, c'est avec des éléments réputés dans le Taïwan actuel, la Nanotechnologie (*naimi keji*, 奈米科技) et les spécialités de Taïwan, tels les bars de glace, les fruits, etc.

Aijiang : Alors, qu'est-ce que tu projettes comme affaire ?

Acai : Un bar de glace !

Aijiang, Taco (avec un ton d'étonnement) : Un bar de glace !

Acai : Je vais faire concentrer la crème de tous les fruits de Taïwan à l'aide de Nanotechnologie dans ce petit bar de glace afin qu'il soit tout fin et tout doux. Ensuite, je vais le diffuser dans le monde entier pour qu'il devienne la gloire de Taïwan.

Taco : Pas de problème ! Ta tante et moi, tous les deux, nous allons te soutenir !

Aijiang : Oui !

Si cette intervention du présent dans un monde plus ou moins nostalgique implique un sens sociopolitique, elle penche de plus en plus vers la production de l'effet d'étrangeté esthétique. Cette tendance de mettre en relief l'aspect esthétique, de Superposer les différentes temporalités dans un espace-temps fictif est accentuée dans « Happiness Part3 ». Elle se prolonge dans un bricolage des genres (bandes dessinées, dessins animés, ou jeux vidéo, etc. À cet égard, quelles sont les conditions qui permettent ou même provoquent cette orientation de travail ? Si celle-ci est liée à la notion de l'*O-pei-la hi* telle qu'elle est conçue par les acteurs, alors contournons sa figure ainsi que son rôle dans la configuration identitaire et d'identification chez les

acteurs concernés.

2.2 Le bricolage¹ comme moyen de la construction identitaire du soi

J'ai constaté plus tard que ce que j'ai proposé dans la création a souvent été accepté... Prenons l'*O-pei-la hi* comme exemple. Auparavant c'était la « Pai Hsiao-lan » à laquelle je n'ai pas participé. Cependant, pour les œuvres suivantes, on pouvait faire ceci ou cela. Comme si j'étais un nouvel élément qui rejoignait les éléments antérieurement établis en formant une autre chose².

En ce qui concerne le rôle individuel des acteurs dans la configuration identitaire des œuvres du « style d'*O-pei-la* », il s'agit d'une part des savoir-faire acquis par les acteurs leur permettant de donner une contribution personnelle à la création collective. Cela résulte du fait que la formation identitaire de l'acteur repose sur sa formation des connaissances du métier, comme l'« Hexis corporelle » du champ de théâtre moderne, selon les termes de Pierre Bourdieu³. Et d'autre part, la mise en œuvre de celle-ci à la lumière de la conception d'*O-pei-la hi* telle qu'elle est conçue et appliquée dans les œuvres concernées.

2.2.1 Savoir-faire fragmenté et identification fragilisée

Sans avoir une formation académique, je ne fais pas de chose académique. De

¹ D'ici, l'emploi du terme « bricolage » s'inspire du terme « bricoleur » tel qu'il est défini par Cl. Lévi-Strauss, comme nous l'avons cité au début du présent chapitre : « il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il « parle »... racontant, par les choix qu'il opère entre les possibles limitées, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi ». Car selon nos constats dans le cas respectif des acteurs du « Golden Bough », la construction de personnage ne se borne pas à se mettre dans la peau de celui-ci tel qu'il est décrit par l'auteur d'une pièce de théâtre, mais ils sont demandés de construire le personnage attribué à eux à partir des moyens qu'ils pourraient recueillir. Construction qui va de comportements du personnage à son style d'expressions verbal et/ou corporel, etc.

² Shih Tung-ling, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 2 juin 2008.

³ P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris, 1997, p.163.

fait, les académistes s'adaptent souvent mal à mon travail. De même, pour ceux qui ont une certaine base de la pratique théâtrale avant d'entrer dans mon groupe, cela provoque une certaine difficulté pour qu'on s'adapte d'un côté et de l'autre à la modalité de travail... en effet, on choisit plutôt ceux qui sont cordiaux et qui veulent s'engager dans le travail¹...

Comme les autres troupes du petit théâtre, les membres du « Golden Bough » avant que ce dernier n'ait employé cinq acteurs à temps plein en 2006, étaient majoritairement de jeunes amateurs de théâtre peu expérimentés. Ils apprenaient les techniques de jeu en participant aux programmes de formation de l'acteur proposés par la troupe ainsi qu'à la création ou aux tournées des anciennes pièces.

Au niveau du contenu de la formation de l'acteur, le *Training* et le *Taiji* demeuraient centraux avant 2006². Restent les diverses techniques de jeu physiques (la *Contact improvisation*, l'*Acting*, la danse, le chant...etc.) qui sont incluses provisoirement soit dans les programmes pour les nouvelles recrues³, soit au cours du temps de création.

Quant au *Gezai xi* et aux techniques folkloriques, ils ne font pas partie de la formation de l'acteur à proprement parler. La transmission de ces techniques traditionnelles ou populaires n'a eu lieu que temporairement au sein du travail collectif du « Golden Bough ». Cela comprend l'apprentissage du *Chegu* à la fin de 1993, celui du *Gezai xi* au titre des créations particulières comme la « Pai Hsiao-lan » en 1996 et *Troy, Troy, ... Taiwan* en 1997, un programme particulier pour

¹ Wang Rong-yu, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Tanshui (Taipei), le 28 décembre 2007.

² Shih Tung-ling, Interview, le 23 juin 2010 : Aux alentours de la création de *Happiness*, l'acteur Shih Tung-ling est assigné à prendre en charge non seulement un travail de vice metteur en scène, mais aussi la programmation du contenu de l'entraînement de l'acteur. De fait, il propose et enseigne les savoir-faire qu'il a acquis, telles les techniques de *Jingju*, l'entraînement vocal et des techniques du jeu de l'acteur, tout en éliminant des exercices grotowskiens ainsi qu'en réduisant la pratique de *Taiji*.

³ *Ibid.* : le recrutement des nouveaux membres se renouvelle presque tous les ans en raison du départ des anciens.

l'apprentissage de *Ba Jiajiang* (八家將) en 1999, ou encore la pratique des échasses en 2006 au titre de la création de *Happiness*, etc.

Or, en raison de l'alternance constante des membres, les techniques acquises par les acteurs sont peu identiques ou ne sont pas au même niveau au cours du temps d'une nouvelle création ou au temps de la reprise d'un ancien spectacle. De fait, lorsqu'une technique est admise à être transposée dans un spectacle, les jeunes membres l'apprennent avec ceux qui ont parcouru l'apprentissage avec un maître ou avec ceux qui l'ont appris de troisième main. Prenons la création de *Wading through the Cho-shui River* en 1996 comme exemple. Les membres qui sont arrivés en 1994, comme Huang Jiefei et Lin Pei-an entre autres, ont appris la forme corporelle du *Chegu* avec des membres fondateurs afin de la transposer sur la scène théâtrale en forme collective. L'apprentissage de l'« apparence partielle » d'une tradition sous la forme de transmission de seconde main ne forme pas une mémoire avec autant d'ampleur événementielle que leur paraissent d'autres techniques qu'ils ont apprises directement avec des maîtres¹.

Le cas de l'apprentissage du *Gezai xi* ne semble pas plus favorable pour ceux qui n'ont pas participé à la création de la « Pai Hsiao-lan ». Car, d'une part, à la suite de celle-ci, les membres ont poursuivi un apprentissage du *Gezai xi* pour le spectacle de *Troy, Troy,... Taiwan* en 1997. Mais ici la transmission du *Gezai xi* n'a pas été menée de manière systématique comme dans le cas de la « Pai Hsiao-lan ». Elle s'adressait essentiellement aux acteurs interprétant les rôles nécessitant les techniques en question². D'autre part, hormis le « Troy », la seule occasion

¹ Lorsque nous posâmes les questions à Huang Jiefei et à Lin Pei-An concernant leur expérience d'apprentissage des techniques folkloriques, elles racontèrent, toutes les deux, volontairement le détail sur celui de *Gezai xi* et de *Ba Jiajiang*. S'agissant de celui de *Chegu*, les deux ne mentionnèrent que le moment et la personne avec qui elles apprirent. Voir Huang Jiefei, Interview, Taipei, le 21 juin 2010 ; Lin Pei-An, Interview, Taipei, le 20 juin 2010.

² Wu Yizhen, Interview, Chen Fang-Fang, Taipei, le 23 juin 2010.

d'apprendre le *Gezai xi* était la participation à la tournée de la « Pai Hsiao-lan », qui a eu lieu presque tous les ans jusqu'en 2006. Cependant, la transmission du *Gezai xi* s'adressait principalement, comme dans le cas du « Troy », aux rôles qui en ont besoin – à l'acteur qui s'est occupé du rôle de *Xiaosheng* et à l'actrice jouant le rôle de *Xiaodan*¹. De surcroît, ils apprenaient uniquement les techniques concernant la séquence de *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* insérée dans la « Pai Hsiao-lan ». Voyons le résultat de l'apprentissage du *Gezai xi* apporté par les acteurs auxquels a été confiés le rôle de *Xiaosheng* pour la tournée de celle-ci lors de leur entrée dans la troupe, en 2000 pour le premier et en 2004 pour le second.

... c'était peut-être aussi lié à la durée de la répétition qui était très restreinte, à peine trois semaines, je me sentais très douloureux en me forçant à le faire. C'est après tout un *Gezai xi*, qui a une forme précise. Par conséquent, il est impossible que tu arrives à le faire dans un laps de temps si court. L'appréhension du *Gezai xi* était probablement parvenue [dans ce cas] mais en démontrant uniquement sa forme².

..., Erge disait également que pour la « Pai Hsiao-lan » qui a été jouée depuis une dizaine d'années, j'étais le seul qui n'avait pas de problème au niveau du chant. Mais le problème des gestuelles codifiées, je n'ai jamais réussi à le surmonter. C'est-à-dire, depuis une dizaine d'années, aucune personne n'est parvenue au niveau du jeu qu'exigeait ce rôle³.

Les techniques fragmentaires transmises dans un temps restreint entraînent non

¹ C'est la raison pour laquelle les deux actrices actuelles, Liu Shujuan et Zeng Huaxuan, n'ont jamais eu une formation du *Gezai xi* avant 2010, tandis que toutes les deux ont participé à la tournée de la « Pai Hsiao-lan ». Zeng Huanxian, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 30 mai 2008 ; Liu Shujuan, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 23 juin 2010 ; voir également Wu Yizhen, Interview, Chen Fang-Fang, un salon de café à Taipei, le 23 juin 2010 ; Li Yunzhong, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 7 janvier 2008 ; Gao Mingqian, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 30 mai 2008 ; Shih Tung-ling, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 2 juin 2008.

² Li Yunzhong, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 7 janvier 2008.

³ Gao Mingqian, 2008.

seulement la dépréciation de ce qui en résulte, mais cela fragilise l'identification de la part des récepteurs de la technique transmise.

... le *Gezai xi* implique, à mon sens, une forme qui demande un entraînement à long terme. Même si je commence à l'apprendre en faisant beaucoup d'effort, je ne prétends pas arriver à un niveau égal à ceux qui sont déjà en train de le faire. Je ne suis pas forcément intéressé à surpasser le commun, mais¹...

Intérêt ?... Je ne les différencie pas des autres choses, non plus je ne les classe pas non plus en tant que folklore ou autre. Il y a forcément un intérêt, mais ce n'est pas parce qu'ils sont du folklore que je devrais avoir telle ou telle attitude².

Par ailleurs, les acteurs qui ont participé à la création de la « Pai Hsiao-lan » se sont tous séparés du « Golden Bough » en 2001, l'année où est créée la première œuvre du « style d'*O-pei-la* ». Autrement dit, tous ceux qui ont participé aux œuvres du « style d'*O-pei-la* », à l'exception de l'actrice Huang Caiyi³, n'avaient plus de mémoire solide sur les savoir-faire du *Gezai xi*. Et encore moins n'y avait-il des acteurs capables de reproduire aisément dans la création les techniques du corps du *Gezai xi*, tout comme dans le cas de celles du *Jingju* que nous a mentionné Shih Tung-ling⁴, l'acteur et vice metteur en scène du « Golden Bough ».

En dernière instance, parmi les acteurs actuels du « Golden Bough », c'est-à-dire ceux qui font partie de la création des dernières œuvres du « style d'*O-pei-la* », aucun entre eux n'a eu de formation systématique des savoir-faire folkloriques, ni celle du *Gezai xi* avant la création de *Sayonara 1945* en 2010⁵. Aucun d'entre eux

¹ Li Yunzhong, le 7 janvier 2008.

² Gao Mingqian, Interview, le 23 juin 2010.

³ L'actrice Huang Caiyi a été membre d'une association du théâtre traditionnel régional (*difang xiqu yanjiushe*, 地方戲曲研究社) de la Chinese Culture University.

⁴ Shih Tung-ling, Interview, local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 2 juin 2008.

⁵ À titre de la création de *Sayonara 1945* (*daguomin jinxingqu*, 大國民進行曲), un programme d'apprentissage du *Gezai xi* a été mis en place pendant trois mois au début de l'an 2010. Les techniques du *Gezai xi* ont été enseignées par Li Jingfang (李靜芳), actrice du *Gezai xi* spécialisée sur

n'exprime un fort attachement affectif aux techniques du corps expressives comme celles des arts vivants locaux ou du *Gezai xi* traditionnel, ni même l'intention d'encadrer leur jeu par une forme corporelle quelconque. Pour le reste, ce sont les techniques physiques, sans frontière culturelle ni disciplinaire, qui sont à la disposition des acteurs afin de les mettre en jeu sur la scène du « style d'*O-pei-la*».

2.2.2 Recollection des fragments de la mémoire collective comme moyen de la reconstruction du soi

Mettons d'abord en lumière la notion d'*O-pei-la* telle qu'elle est conçue par les acteurs du « Golden Bough » ainsi que sa mise en œuvre sur la scène du « style d'*O-pei-la hi* ». À cet égard, selon les acteurs actuels de la troupe, l'*O-pei-la hi*, différent du *Gezai xi*, « n'a pas de définition formelle ni ne repose sur une forme précise, constituée d'éléments fixes¹ ». Mais sur la scène du « style d'*O-pei-la*», « tu peux ajouter ceci ou cela² » avec des « mouvements étendus et caricaturaux³ ». En un mot, il s'agit d'insérer divers éléments dans un spectacle en les amplifiant⁴.

Qu'entendons-nous par insérer divers éléments en les amplifiant ? À ce propos, il faut revenir à la modalité de création collective, à savoir que le processus de création au sein du « Golden Bough » se divise *a priori* en plusieurs étapes. Et rappelons qu'il s'agit d'abord du travail dramaturgique fondé sur les idées proposées par le metteur en scène. Une fois déterminée la structure rudimentaire du texte dramaturgique, s'enchaîne ensuite la distribution des personnages ainsi que démarre la répétition du spectacle. Puis, au cours du temps de répétition, les acteurs sont priés de

le rôle de *Dan* et enseignante à la Taipei National University of the Arts.

¹ Li Yunzhong, Interview, le 7 janvier 2008.

² Shih Tung-ling, Interview, le 2 juin 2008.

³ Gao Mingqian, Interview, le 7 janvier 2008.

⁴ Yan Kunqi, Interview, le 28 décembre 2007.

s'occuper du contenu et de la forme de leur jeu, pour que le metteur en scène dresse le détail du jeu de telle ou telle séquence ainsi que le style de l'ensemble du spectacle¹. C'est-à-dire, à partir du moment où la première version dramaturgique est définie, que l'acteur est sollicité pour interpréter le personnage qu'on lui assigne, et il doit élaborer les séquences concernées en les rendant scéniques et/ou spectaculaires. Examinons ensuite comment l'acception d'insérer les divers éléments en les amplifiant se concrétise-elle dans le travail de l'acteur en nous centrant sur la création de la série *Happiness*.

Prenons d'abord l'exemple de l'acteur à la fois vice metteur en scène du « Golden Bough », Shih Tung-ling. Lorsqu'il interprétait son rôle (Taco) dans la « Part1 », il a ajouté des scènes de combat en fusionnant les techniques corporelles de *Jingju* et celles des arts martiaux. Cela est dû à sa compétence personnelle en la matière ainsi qu'à la capacité de sa partenaire (l'actrice Liu Shujuan qui joue le rôle Aijiang) de le suivre², une expérimentation dont il est enchanté du résultat.

¹ A ce propos, précisons que la première version dramaturgique ne donne qu'une structure rudimentaire des personnages et leurs paroles. Avant que l'acteur Shih Tung-ling s'engage dans le travail de vice metteur en scène, les scènes proposées par les acteurs suivant la première version de l'écriture dramaturgique sont souvent rejetées par le metteur en scène. Cela résulte non seulement du fait que le metteur en scène ne détient pas un langage communicable permettant de préciser vers où le travail se dirige, mais aussi de la position passive des acteurs souvent en attente des consignes du metteur en scène pour la direction de leur jeu. Ainsi, la création collective a été souvent mise en place par un va-et-vient à plusieurs reprises entre l'écriture dramaturgique – répétition des acteurs – le découpage de la mise en scène rejetant des scènes proposées par les acteurs – remaniement de l'écriture dramaturgique, ainsi de suite. A partir du moment où l'acteur Shih Tung-ling a participé aux créations du « Golden Bough » en 2001 pour *She is so lovely*, la situation s'est améliorée. En tant qu'acteur ayant une formation académique, ce premier prend une position active en proposant des « possibilité » du jeu de l'acteur et parfois de la direction de mise en scène afin de surmonter l'impasse qui arrive dans la répétition avec le metteur en scène. Comme la compétence de l'acteur Shih dans la création théâtrale est admise par le metteur en scène après plusieurs années de travail *collaboratif*, ce premier est accepté en tant que vice metteur en scène des créations du « Golden Bough » à partir de *Happiness* en 2006. Voir Shih Tung-ling, Interview, le 2 juin 2008.

² L'actrice Liu Shujuan, a d'abord expérimenté la pratique théâtrale au Sun Son Theatre (*shensheng yanyi*, 身聲演繹, 1998-) lors de ses études en licence de psychologie à la National Chengchi University. Celle-ci, en tant que troupe fondée par quelques anciens membres de l'U-Theatre du début de la période du « tambour sacré ». A propos du Sun Son Theatre voir http://www.sunsontheatre.com/About_SunSon/Archive.html

... si on travaille en se conformant au texte, que peut-on jouer... sinon en ajoutant certaines choses ornementales ! [...] Comme j'ai appris le jeu du rôle de *Wusheng* du *Jingju*, pourrais-je ajouter un combat du style de théâtre traditionnel (*wuda*, 武打) dans un théâtre moderne ? Comme nous avons vu les films de Zhou Xingchi (周星馳) depuis l'enfance dans lesquels rien n'est impossible. Du coup, je m'efforce de le faire, puisque Shujuan, la partenaire de mon personnage, est capable de travailler dessus. Il serait impossible si c'était Huanxuan. Ainsi, nous avons essayé d'ajouter exprès une scène de combat entre nous. D'imprévu, cela devient une originalité, et par conséquent, nous étendons ce type de combat dans plusieurs passages¹...

De même, comme l'acteur Yan Kunqi maîtrise certains instruments de musique, il a pu ajouter une scène de performance de tambour dans la séquence de rencontre entre son personnage Azhi et le protagoniste. Hormis ces compétences particulières de la part des acteurs, l'amplification visuelle des scènes dramatiques est souvent apportée par l'imagination des acteurs. Par exemple, lors des séquences concernant le protagoniste, joué par l'acteur Li Yunzhong, nous avons des scènes de rencontres d'amour interprétées, presque sans exception, par des gestuels caricaturaux avec un rythme ralenti. L'acteur en question a même proposé d'ajouter une pièce de moto en carton plié lorsqu'il assistait à la répétition d'une séquence des autres personnages de la « Part2² ». Par ailleurs, « la configuration des personnages, dans les versions originales des dramaturgies, n'est pas assez solide ni même les intrigues pas assez intenses », nous rappelait le vice metteur en scène du « Golden Bough ». De fait, l'effet spectaculaire devient nécessaire pour qualifier ces intrigues de « mélodrame de l'après-guerre³ » en « style d'*O-pei-la* ». Ce travail d'*Opeiliser* les intrigues plus ou

¹ Shih Tung-ling, Interview, Chen Fang-Fang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 23 juin 2010.

² La situation a eu lieu au moment où nous assistions à la séance de répétition dans le local du « Golden Bough » à Danshui.

³ Ji Huiling, « l'Hésitation du bohème, le destin du vulgaire ? » (*fulanggong de chouchu, tongsu de suming*, 浮浪貢的躊躇，通俗的宿命 ?), in *Culture express* (文化快遞), No. 112, le 1^{er} septembre 2009, article posté sur le site officiel de la Taishin Bank Foundation of Arts and Culture (*taixin yinhang wenhua yishu jijinhui*, 台新銀行文化藝術基金會) :

moins familiales repose en grande partie sur les contributions individuelles des acteurs, pour lesquels les repères culturels, chinois ou taïwanais, se rattachent plus à leur fonction esthétique que culturelle.

Comme nous l'avons dit, le maintien des traditions ne fait pas partie de la préoccupation première des acteurs de pénétrer dans le théâtre moderne. Ni pour les acteurs du « Golden Bough », qui ne sont pas entrés dans la troupe par engouement pour la culture taïwanaise propulsée par cette dernière¹. C'est au cours du temps du travail collectif que les acteurs adoptent la perspective culturelle que le « Golden Bough » ou Erge promeut. Néanmoins, la perspective culturelle telle qu'elle est admise par les acteurs actuels est aussi floue et dispersée qu'elle le paraît sur la scène du « style d'*O-pei-la* ». Quelle que soit l'expression à laquelle ils recourent, qui ne varie de la « culture taïwanaise », à la « langue taïwanaise » (*taiyu*, hokkien), ou à la « saveur d'autrefois », aucune vision culturelle qui en ressort relie précisément à l'*O-pei-la hi*. Par exemple, l'acteur qui interprète le protagoniste de la série *Happiness* nous explique la non-correspondance entre son attachement au « Golden Bough » et l'*O-pei-la hi* affiché par ce dernier. Il lui est même inadmissible que le « Golden Bough » demeure attaché à porter la joie au public en préconisant l'*O-pei-la hi*, tandis qu'il préfère l'*O-pei-la hi* au *Gezai xi*². De même, pour l'acteur qui admet l'ambiance familiale du travail collectif comme raison de son attachement à la troupe, il

http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/4_commentary_detail.php?MID=4&AID=348

¹ Parmi les onze acteurs du « Golden Bough » que nous avons interviewés, anciens ou actuels membres, peu entre eux étaient entrés à la troupe par l'engouement de la culture taïwanaise. Pour le cas de Huang Shuping, elle était entrée dans la troupe en s'intéressant à la promotion de cette dernière à titre de l'anthropologie théâtrale et l'enquête des arts vivants locaux. Mais, comme nous le savons, celle-ci ne portait pas un sens culturel explicite au début de la fondation du « Golden Bough » dans son lien avec la culture de ce dernier. Pour tous les autres acteurs, c'est soit par coïncidence de correspondance entre l'offre et la demande (Huang Caiyi, Wu Yizhen, Li Yunzhen et Zeng Huaxuan), soit par les réseaux de connaissance (Huang Jiefei, Lin Pei-An, Shih Tung-ling, Liu Shujuan, et Yan Kunqi), ou par la demande urgente de la troupe et la reconnaissance de cette dernière de la compétence des acteurs expérimentés (Shih Tung-ling, Liu Shujuan et Yan Kunqi).

² Li Yunzhong, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 23 juin 2010.

s'intéresse toutefois moins aux œuvres d'*O-pei-la hi* qu'à celles du théâtre d'environnement, un autre style de spectacle produit par le « Golden Bough¹ ». En outre, si dans les discours tels que « j'ai besoin du Golden Bough, et le Golden Bough, lui aussi a besoin de moi² », « je suis le seul qui n'ai pas de problème au niveau du chant depuis une dizaine d'années³ » (pour le *Gezai xi* dans la « Pai Hsiao-lan »), ou encore « si je reste ici sans pouvoir aboutir à quoi que ce soit, je quitterai certainement ici⁴ », nous entendons par la prise en considération du mérite individuel dans le travail collectif, il ne serait pas hasardeux que l'acteur qui interprète le protagoniste de *Happiness* s'ennuie de se limiter au rôle clownesque ainsi qu'à la promotion de l'*O-pei-la hi* qui s'y rattache.

Préférence ? Je ne pense pas que j'aie de préférence pour un type de personnage quelconque, c'est ça ! Si on me distribue un type de personnage, je ferai l'effort de l'accomplir, à moins qu'il y ait trop de difficulté. [...] C'est peut-être parce qu'il me convient de jouer le type de rôle clownesque, à chaque fois qu'il y a un personnage clownesque, je serai le premier candidat pour l'interpréter. Certes, je l'admets pour une ou deux fois, puisqu'il m'est commode de l'accomplir. Cependant, je me sens de plus en plus insatisfait, et je me sens capable d'attaquer d'autres types de rôles⁵.

Cette recherche du mérite individuel dans le travail collectif s'entrevoit notamment dans la corrélation des éléments identificatoires entre le personnage interprété et le spectacle concerné, et de surcroît, entre le personnage et le style de théâtre auquel celui-ci se rattache. Et si nous entendons le mérite personnel de l'acteur par l'altérité artistique, alors nous arrivons à arguer que les acteurs ont tendance à subjectiver l'identité collective, et de surcroît, que la recherche de l'altérité individuelle prend une

¹ Gao Mingqian, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui, 23 juin 2010.

² Shih Tung-ling, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 2 juin 2008.

³ Gao Mingqian, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui, 7 janvier 2008.

⁴ Liu Shujuan, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui, le 2 juin 2008.

⁵ Li Yunzhong, le 23 juin 2010.

ampleur cruciale dans la configuration identitaire. Autrement dit, le « style d'*O-pei-la hi* » en tant que médiation de la configuration identitaire à l'intérieur de la troupe, ne parvient à sa dimension collective qu'en incorporant les différences individuelles et une identification différentielle des membres à un imaginaire collectif dont le contour demeure indéfini. En ce sens, nous allons ensuite examiner en quoi les œuvres du « style d'*O-pei-la* » répondent-elles à l'attente des spectateurs locaux, tout en préservant les différences individuelles inclassables et une identification différentielle des membres à une image floue de la culture collective.

3. L'*O-pei-la hi* : du moyen de « retrouver les spectateurs au bord du plateau » à une marque du marketing du spectacle

Rappelons que l'invention du « style d'*O-pei-la* » a eu pour but d'élargir la dimension quantitative des spectateurs des œuvres du « Golden Bough » représentées dans les salles de spectacle en établissant la base économique de la survie de la troupe. C'est-à-dire, il s'agit d'une ouverture au marché du spectacle grand public. Or, celui-ci n'est pas toujours maîtrisable pour une troupe de théâtre qui passe d'une production restreinte dans la dépendance de l'action publique à une production destinée à la vente, et à la diffusion à un large public. À cet égard, l'invention de marque dans le marketing du spectacle et la prise en compte de la tendance consummatrice dans la culture de masse semblent indispensables pour une production destinée à la vente. La première concerne la marchandisation de l'emblème culturel apporté par l'*O-pei-la hi*. La seconde renvoie au caractère attractif et à la perspective nostalgique comme réception de la série *Happiness* par les spectateurs. Celles-ci ont toutes les deux pour corollaire la configuration identitaire de la troupe ainsi que la configuration d'identification des membres.

Afin de mettre en relief la raison pour laquelle l'*O-pei-la hi* est pris comme moyen d'accéder au marché du spectacle, nous aborderons notre discussion par la condition économique de la production théâtrale du « Golden Bough » avant l'invention du « style d'*O-pei-la*».

3.1 Aventure avant-gardiste à l'abri de la subvention publique

3.1.1 Provocation comme caractère principal du théâtre d'avant-garde

Rappelons que l'appropriation de l'*O-pei-la hi* en plein air par le « Golden Bough » dans l'œuvre de « Pai Hsiao-Lan » est dans une certaine mesure une continuation de l'orientation éthique et esthétique de la création du *Balayer les rivières bariolées* (1990) de l'U-Theatre au cœur de son projet de « retour ». Suivant le même principe, l'objectif primordial était de briser les frontières prédéterminées entre élite/peuple, raffiné/populaire et par extension dominant/dominé. Autrement dit, le sens porté par le spectacle de « Pai Hsiao-Lan » en tant que première mise en scène incorporant un style de théâtre populaire dans le théâtre moderne conforme à l'esprit avant-gardiste de subvertir les normes établies en apportant une nouveauté esthétique et/ou éthique du théâtre. Et si la représentation des « Rivières bariolées » eut peu d'écho chez ses contemporains, et donc n'a pu réussir à aplanir ces oppositions binaires à la fois socioculturelles et politiques, la mission parut aboutir avec la suivante, la « Pai Hsiao-Lan ».

La portée de celle-ci au « Golden Bough » est immense dans la mesure où elle confirme la capacité de l'auteur ainsi que son groupe artistique d'imposer une nouvelle conception de la pratique théâtrale indépendante du système qui fonctionnait jusqu'alors dans le champ concerné. Cet acquis de l'autonomie artistique permet non seulement à la troupe en question de se détacher de l'ombre de l'U-Theatre, mais il

stimule aussi la troupe pour s'aventurer avec enthousiasme dans la création avant-gardiste. *Troy, Troy, ... Taiwan* (1997), par exemple, est d'abord connu par le lieu de représentation, une ancienne usine d'alcool délaissée, explorée et exploitée alors qu'elle était dans un état dégradé, sans l'accord de son propriétaire, l'État. De fait, non seulement le directeur artistique a été arrêté et retenu à la police pendant huit heures, mais de nombreuses personnalités de notoriété et des hommes politiques ont été appelés à soutenir le déroulement de la représentation¹. L'événement revendicatif qu'a provoqué le spectacle a même abouti à la naissance du Huashan Creative Park (*huashan yiwen tequ*, 華山藝文特區), deux ans plus tard en 1999². Quant au spectacle en soi, le simple fait de se placer dans un grand bâtiment très dégradé a rendu la représentation « ultra avant-gardiste³ (ultra- petit théâtre)! ».

Ensuite, le spectacle intitulé *The Roof* (*tiantai zhiwa*, 天台之蛙) est un solo joué par le metteur en scène de « Pai Hsiao-lan ». Le caractère emblématique de sa provocation artistique repose également sur le lieu de représentation, qui se situait sur le toit d'une grande tour commerciale en plein centre de Taipei⁴.

¹ Jiang Shifang, « Wang Rong-yu a été arrêté pour délinquance pris en flagrant délit pendant huit heures, des députés législatifs et plusieurs hommes d'art et de littérature sont venus apporter leur aide en libérant l'impasse » (*wang rongyu zuole baxiaoshi xianxingfan, liwei yiyuan ji duowei yiwen renshi shengyuan huajie jiangju*, 王榮裕坐了八小時現行犯，立委議員及多位藝文人士聲援 化解僵局), *Zhongguoshibao*, le 6 décembre 1997.

² Suite à l'événement de « Troy », l'ancienne usine d'alcool de Taipei est transformée en espace culturel sous la gestion de l'Association of Culture Environment Reform Taiwan (*zhonghua minguo yiwen huanjing gaizao xiehui*, 中華民國藝文環境改造協會) en 1999, et renommée comme Huashan Creative Park (*huashan yiwen tequ*, 華山藝文特區). En 2005, elle est réorganisée comme Huashan Cultural-Creative Park et renommée de nouveau en 2007 comme Huashan 1914 Creative Park. Celui-ci, en tant qu'un des nombreux lieux délaissés par l'Etat, est devenu le premier exemple d'« espace délaissé », parmi de nombreux autres créés par la suite, disposé à accueillir les activités artistiques et culturelles au nom de l'industrie créative et culturelle (*wenhua chuangyi chanye*, 文化創意產業), voir le site officiel du lieu en question : <http://www.huashan1914.com/en/story.html>

³ Ji Huiling, « Les spectateurs ont adoré l'impression théâtrale de l'ancienne usine d'alcool. La première représentation a été réussie malgré l'inquiétude. Les spécialistes ont dit que c'était formidable » (*feijiuchang juchanggan, guanzhong xihuan jile, shouyan tante shunli, hangjia shuo taibangle*, 廢酒場劇場感，觀眾喜歡極了，首演忐忑順利，行家說太棒了), *Minshengbao*, le 5 décembre 1997.

⁴ Le spectacle de *Roof*, adapté de *Faust* de Goethe, est mis en scène par Yu Huanfu (余奧甫), l'organisateur des musiques dans la « Pai Hsiao-lan. Le spectacle en question est joué par Wang Rong-yu interprétant à la fois les trois personnages, Faust, Méphistophélès et Erdgeist, et avec quatre personnes formant un chœur immobile sans parole. Fondé sur le jeu de l'acteur qui se transforme d'un

Le spectacle de *Butterflies* (1999), quant à lui, a eu lieu pour ses premières représentations dans le Guling Street Avant-garde Theatre¹. Inspiré d'une actualité d'un crime contre son propre enfant², le spectacle pousse à l'excès le thème de l'amour fondé sur la violence et le sexe en fonction des paroles, des gestuels, du cri. Même une scène de relations sexuelles en plein mouvement a été projetée crûment durant une dizaine de minutes au cours du spectacle. En introduisant une critique sans détour sur l'indifférence des gens envers le fond ténébreux du crime, *Butterflies* a établi sa réputation dans les pays asiatiques, et fut invité par plusieurs festivals internationaux, y compris à Hongkong et au Busan de la Corée du Sud en 2000, à Tokyo en 2001 et à Singapour en 2004³.

De la « Pai Hsiao-lan », en passant par *Troy, Troy,... Taiwan* (1997), à *Butterflies*, chacune de ces œuvres a connu sa remarquable portée esthétique et/ou socioculturelle en renforçant l'identité statutaire de la troupe au sein du petit théâtre taïwanais.

personnage à l'autre et exprimé principalement par le langage physique, *Roof* est qualifié de théâtre postmoderne. Une manufacture d'images sans que le sens des métaphores soit clarifié. Voir Lü Jianzhong (呂健忠), « La crise de l'esthétique narrative d'après le spectacle de Roof » (*xushi meixue de weiji tiantai zhiwa guanhou*, 敘事美學的危機 天台之蛙觀後), *Performing Arts Review*, No. 70, octobre 1998, pp. 58-61.

¹ Le Guling Street Avant-garde Theatre (*gulingjie xiaojuchang*, 牯嶺街小劇場) est une petite salle de spectacle accueillant spécifiquement pour les créations qualifiées d'avant-gardistes. Elle dispose seulement d'une soixantaine de places pour les spectateurs dont la plupart sont leurs pairs, les journalistes, critiques des arts du spectacle ainsi que les artistes des domaines associés.

² L'événement d'assassinat a été une des actualités la plus choquante de l'époque Voir <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=13653>

³ Ji Huiling, « *Butterflies* du Golden Bough Theatre se représentera à Hongkong et à Seoul » (*jinzhi yanshe qundie jiangzai xianggang fushan yanchu*, 金枝演社群蝶將在香港釜山演出), *Minshengbao*, le 16 août 2000 ; L'information du journal, « la représentation avant la tournée à Tokyo, *Butterflies* du Golden Bough Theatre, du classement interdit aux mineurs est terrifiante comme un film d'horreur » (*jinzhi yanshe fudongjing xingqian yanchu xianzhiji de qundie haoxiang kongbupian*, 金枝演社赴東京行前演出 限制級的群蝶好像恐怖片), *Minshengbaowenhuafengxin*, le 24 août 2001 ; Lihui Cao (曹麗蕙), « *Butterflies* du Golden Bough Theatre est repris pour la troisième fois, invité d'honneur par un festival à Singapour, qui aura lieu en juin » (*qundie jinzhi yanshe sandu banyan ronghuo xinjiapo yishujie yaoqing jiangzai liuyue qianwang yanchu*, 群蝶 金枝演社三度搬演 榮獲新加坡藝術節邀請 將在六月前往演出), *Renjianfubao*, le 28 mai 2004.

3.1.2 Productions restreintes au profit de la subvention publique

Du point de vue économique, ces productions avant-gardistes sont peu rentables, étant donné qu'elles ont toutes été représentées dans des lieux qui apportaient des revenus bien modestes à la compagnie de production. Prenons le spectacle de *Roof* comme exemple, en raison des places restreintes pour les spectateurs (100 places pour chaque représentation et dont chaque place coûte 300 dollars taïwanais), ses trois représentations apportaient au maximum une somme de 2,250 euros de revenus tout au plus. Ce type de revenus se trouvait également dans le cas des représentations de *Butterflies*, qui ont eu lieu dans une salle de représentation disposant uniquement d'une soixante-dizaine de places¹. Et quant au spectacle de *Troy, Troy,... Taiwan* (de la version de 1997), il ne bénéficiait même aucunement de ses représentations, puisqu'elles ont été données à titre gracieux pour la totalité des cinq séances.

Or, la production d'un spectacle exige une collaboration de plusieurs secteurs administratifs, artistique et technique (des matériaux nécessaires). Et comme le soulignait le directeur Wang, « il faudrait absolument ne pas perdre sur son capital en produisant un spectacle », mais « il faut qu'il y ait des bénéfices, ou au pire, que les revenus soit en équilibre avec les dépenses ». Et « s'il n'y a pas assez d'argent, soit on crée des ressources, soit on limite les dépenses² ». À cet égard, si les revenus restreints des premières œuvres de la troupe semblent suffisants pour rembourser les dépenses pour les matériaux (la technique), la rémunération du personnel administratif

¹ La représentation de *Butterflies* a eu lieu du 1er au 6 décembre 1999 au Guling Street Avant-garde Theatre et le 12 décembre au Centre culturel du district de Yilan et le 19 au Centre culturel du district de Taipei. Outre ces deux dernières séances offertes à titre gracieux, les tarifs des entrées pour les six premières séances allaient de 5 euros à 7,5 euros. Et selon une observation journalistique, les huit séances étaient toutes complètes (dans le cas de la séance à laquelle nous avons assisté, la salle était tout à fait pleine, voire une dizaine de places surajoutées). Ainsi, les revenus provenant des représentations payantes seraient autour de 3,600 euros tout au plus.

² Wang Rong-yu, Interview, Chen Fang-Fang, le 10 janvier 2008.

et la gratification de la participation des membres¹. Non seulement parce que la dimension de la troupe était réduite à un petit comité de membres dont la plupart avaient le statut d'étudiant, mais aussi parce que « limiter les dépenses » a été sa stratégie pour persévérer dans la production de spectacles sans perdre sur le capital. En revanche, les revenus de la production ne permettent pas d'assurer le financement de tout le reste, lorsqu'il s'agit d'un spectacle produit avec des artistes et techniciens extérieurs dans une salle de représentation payante. Particulièrement pour le spectacle de *Butterflies*, du loyer du lieu de répétitions et celui de la représentation, aux matériaux et personnels de la régie et du costume, à la rémunération d'un acteur extérieur et expérimenté qui a passé six mois pour la répétition du spectacle², etc. En ce sens, la disposition des aides financières est indispensable, et une demande des subventions publiques serait un premier point à prendre en considération.

S'agissant du régime des subventions publiques des arts du spectacle à Taïwan, il est établi tardivement en 1992 par les « stipulations des aides et des gratifications aux arts et à la culture » (*wenhua yishu jiangzhu tiaoli*, 文化藝術獎助條例). Suivant celles-ci, les procédures conformes aux travaux des troupes de théâtre

¹ Selon la directrice administrative du « Golden Bough », lorsque les membres ne font pas partie de la catégorie des acteurs salariés à plein temps, le temps de leur engagement dans les répétitions est compté par l'échange des cours de formation de l'acteur offerts par la troupe au début de leur participation. Ainsi, la rémunération de leur travail dans la production de spectacles compte uniquement le temps de représentation Voir Yu Huifen, le 2 juin 2008.

² L'acteur Wu Pengfeng, actuellement un acteur de cinéma et de feuilleton télévisé, débute son travail de l'acteur en participant aux activités du Théâtre Zone Zéro en 1988. Comme les autres amateurs de petit théâtre au tournant des années 1980 et 1990, il a suivi à la fois des exercices grotowskiens et des techniques du corps des arts vivants locaux (*Jiajiang* et *Chegu* entre autres) de même qu'il a participé aux mouvements sociaux et aux spectacles soutenant la campagne électorale d'une candidate de PDP, Ye Julian. Il a également joué dans deux spectacles de l'U-Theatre, tels « Le Tour de la montagne » et « Le tigre, lettré du troisième grade » en 1992. En tant qu'un acteur expérimenté et membre actif du milieu de petit théâtre taïwanais ou « tout le monde se connaît », M. Wu, par l'appel du directeur artistique du « Golden Bough », a participé à la création de *Butterflies* en tant qu'acteur, enseignant du jeu de l'acteur ainsi que vice metteur en scène. Depuis lors, il participe constamment aux créations du « Golden Bough » sans y être un employé « fixe ». Par ailleurs, en raison de sa compétence en langue hokkienne, il s'occupe également du remaniement de l'écriture dramaturgique de la série *Happiness* et a joué provisoirement un rôle secondaire dans *Happiness Part2*. Wu Pengfeng, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 30 mai 2008 ; voir également la brochure du spectacle de *Happiness*, p. 32.

moderne se répartissent en plusieurs établissements nationaux et locaux¹, et comprennent principalement « des frais de représentation du spectacle » (distribués par la National Culture and Arts Foundation et les bureaux culturels municipaux), l'« allocation du local de répétition » (attribuée uniquement par la National Culture and Arts Foundation²) et la prestation aux « troupes aidées à s'élever³ » (octroyée directement par le Ministère de la Culture⁴). Suivant la prescription de ces aides, une compagnie de théâtre quelconque pourrait d'abord demander la première catégorie – l'aide à la représentation du spectacle, dès qu'elle est enregistrée en tant que « troupe

¹ Hormis les organisations publiques mentionnées ci-dessous, les aides et les primes au développement des arts du spectacle contiennent également des secteurs spécialisés et/ou qui ont des objectifs particuliers et dont la distribution de chacune des ressources est éparpillé dans les différents offices du gouvernement central, tels le Ministère des affaires étrangères pour des aides aux échanges culturels internationaux, le Ministère de la défense nationale pour le prix d'art et de littérature des armées nationales, le Ministère de l'éducation pour le prix d'art et de littérature du Ministère de l'éducation, aides aux représentations de spectacles à l'étranger et à celles venues de l'étranger, et des aides aux activités des échanges d'enseignement culturel entre les institutions privées des deux détroits, le Département du tourisme du Ministère des communications pour le prix d'art et littérature de voyage, le Management Committee of the Chinese Development Fund pour les aides aux activités d'échange entre les deux détroits, etc., voir Hsieh Ying-chieh (謝瑩潔), *An Evaluation of the Mechanism for Art Subsidizing in Taiwan – Based on Organization, Operation, and Financial Funding* (woguo yishu buzhu jizhi zhi jiantao – yi zuzhi yunzuo ji caiyuan choucuo wei taolun, 我國藝術補助機制之檢討 – 以組織、運作及財源籌措為討論), Mémoire de Master en études politiques, National Taiwan University, Taipei, 2001, pp. 77-80.

² Selon le règlement administratif du National Culture and Arts Foundation, la somme demandée ne doit pas dépasser 1,250 euros par mois et l'allocation ne contribue qu'à la moitié de la somme demandée.

³ La catégorie des « troupes aidées à s'élever » (*fuzhi tuandui*, 扶植團隊) a été mise en place entre 1992 et 1997, au titre du « programme d'aider à s'élever les troupes internationales des arts du spectacle » (*guoji yanyi tuandui fuzhi jihua*, 國際演藝團隊扶植計劃). En 1998, le nom du programme a été remplacé par le « programme de sélection et de gratification des excellentes troupes des arts du spectacle » (*jiechu yanyi tuandui zhengxuan ji jiangli jihua*, 傑出團隊徵選及獎勵計劃). En 2001, le même programme est tourné vers un « programme pour aider des troupes des arts du spectacle à se développer et à s'élever pendant quatre ans » (*yanyi tuandui fazhan fuzhi sinian jihua*, 演藝團隊發展扶植四年計劃). Enfin, depuis le 1^{er} novembre 2008, la demande de l'allocation est mise en place avec le « programme de prestation et de gratification classificatoire des troupes des arts du spectacle » (*yanyi tuandui fenji jiangzhu jihua*, 演藝團隊分級獎助計劃).

⁴ Le Ministère de la Culture de la République de Chine est établi le 20 mai 2012. En tant que restructuration de son organisation précédente – le Conseil national des affaires culturelles (CNAC, 1981-2012), le Ministère de la Culture rassemble les ressources du gouvernement central pour les affaires culturelles en élargissant le volume de sa structure, y compris une dizaine de départements généraux et spécialisés, une dizaine de Bureaux culturels à l'outre-mer et une vingtaine de musées nationaux comme organisations subordonnées. En ce qui concerne les affaires de l'art du spectacle, elles se localisent dans le département du développement des arts (*yishu fazhanshi*, 藝術發展司). Voir le site officiel du Ministère de la Culture de la République de Chine : <http://english.moc.gov.tw/article/index.php?sn=90>

artistique et culturelle », une organisation sans bénéfice¹. Or, la somme octroyée à la catégorie en question ne couvre jamais le coût total de la production du spectacle, à savoir qu'elle contribue uniquement aux frais de la représentation, y compris les frais alimentaires et de logement, ceux de transport, de la publicité et de l'éclairage². C'est-à-dire, les premières œuvres du « Golden Bough » ont touché la première catégorie de l'aide publique. Comme « la stratégie administrative des trois premières années a poursuivi la ligne directrice de Erge : ne pas perdre sur le capital », les dépenses d'une production annuelle dépendaient de la somme totale de la subvention allouée à la représentation, à laquelle s'ajoute l'aide des amis, et une petite somme de revenus provenant de la représentation du spectacle³.

Ensuite, lors qu'une troupe a réussi trois ans de travail artistique avec des productions de spectacles régulières dont la dernière production a dépassé au moins douze séances de représentations, la troupe en question pouvait demander la deuxième et la troisième catégorie de la subvention publique : l'allocation du local de répétition et la prestation aux « troupes aidées à s'élever ». Conformant à cette prescription, le « Golden Bough » a réussi à accéder à ces aides financières depuis 1997. Cela a permis à la troupe, d'une part, de posséder un local de répétition permanent et, d'autre part, la rétribution de certains membres qui ont fini leurs études universitaires et se

¹ National Culture and Arts Foundation, « La catégorie de théâtre », in Les Règlements fondamentaux de l'aide en 2013 de la National Culture and Arts Foundation, p. 64, voir « Le théâtre » de l'aide générale sous la rubrique de « procédure de prestation et formulaire sur le site officiel de la National Culture and Arts Foundation : <http://www.ncafroc.org.tw/support-doc.asp>

² Bien que selon l'explication de l'aide à la représentation de spectacle, l'allocation prenait en compte la rétribution du travail de dramaturge, de metteur en scène, des designers, la production de la première représentation d'une nouvelle œuvre, et la rétribution du travail de répétition et de l'entraînement des acteurs, en raison du budget restreint de la fondation, pp. 80-90.

³ En raison des ressources restreintes pour les activités collectives ainsi que la première production de spectacle du début de la fondation de la troupe, d'un côté, il était demandé aux membres de payer des frais d'adhésion mensuelle, soit entre 12,5 (500 NTD) et 25 (1000 NTD) euros par mois au titre des dépenses quotidiennes des activités collectives. De l'autre, le lieu de représentation a été offert à titre gracieux par le réseau de connaissances du directeur artistique du « Golden Bough ». Certains costumes provenaient même des habits recyclés par les temples. Voir Yu Hui-fen, le 2 juin 2008 ; Huang Shuping, le 24 février 2008 ; Huang Shu-Yuan, *Traité sur le jeu, dedans, dehors et après...*, 2001, p. 24.

sont consacrés à temps plein au travail collectif¹, etc. Grâce à ces aides publiques, occupant 70% environ du total des revenus annuels de la troupe², le « Golden Bough » s'est avisé, de surcroît, de se consacrer à l'élévation des techniques de l'acteur et l'élaboration artistique sans se soucier de l'attente du grand public ni du déséquilibre entre les dépenses de la production et les revenus des représentations.

Cependant, une forte dépendance à la subvention de l'État n'est pas un gage de réussite pour une compagnie qui tente de prolonger ses créations avec une équipe de travail permanent. Car, d'une part, la subvention des « troupes aidées à s'élever », proposée par le CNAC et prise en charge actuellement par le Ministère de la Culture, est la seule attribution publique qui permet d'embaucher des personnels à temps plein. Et celle-ci demeurait, jusqu'avant la mise en route du « programme de prestation et de gratification classificatoire des troupes des arts du spectacle » en 2009, autour de 25,000 euros (1000,000 NTD.) par an pour la majorité des troupes élues dans la précarité de la cessation du soutien, dont le « Golden Bough » faisait partie³. Et suivant l'expérience de ce dernier, celle-ci n'a servi à embaucher que quatre personnes à temps plein, un personnel administratif et le directeur artistique (titres d'emploi nécessaires selon la prescription de la subvention en question) et deux acteurs, avec une rétribution mensuelle de 520,83 euros en moyenne tout au plus. Et cela est assuré, à titre précaire, à condition où la grande majorité des acteurs fussent encore au statut d'étudiant ce qui laisse en suspend le problème économique de leur

¹ D'après l'ancienne actrice Lin Pei-An, le travail de l'acteur comprenait les affaires administratives, la transmission des techniques de l'acteur aux nouvelles recrues, et enfin, les répétitions et les représentations de spectacles, voir Lin Pei-An, Interview, le 20 juin 2010.

² Zeng Ruilan, 2008 ; Yu Hui-fen, 2008.

³ Depuis que le « programme de prestation et de gratification classificatoire des troupes des arts du spectacle » a démarré effectivement en 2009, les troupes subventionnées sont classifiées en trois niveaux : le niveau d'élévation (*yucheng ji*, 育成級), le niveau d'expansion (*fazhan ji*, 發展級) et le niveau d'excellence (*zhuoyue ji*, 卓越級). La somme octroyée pour le niveau d'élévation serait *a priori* au-dessus de 25,000 euros (1,000,000 NTD), celle pour le niveau d'expansion serait au-dessus de 37,500 euros (1,500,000 NTD) et celle pour le niveau d'excellence serait au-dessus de 125,000 euros (5,000,000 NTD). Selon cette nouvelle classification d'aides aux activités des arts du spectacle,

vie d'artiste amateur. Une fois terminé l'âge scolaire, peu d'entre eux continuent de s'aventurer à faire un métier comme acteur du théâtre moderne, ce qui suppose d'assumer des emplois fragmentés et des situations de pluriactivité avec des revenus instables¹. Par conséquent, si une troupe envisage d'accomplir son futur programme de production avec une équipe de travail permanente (acteurs, administrateurs et techniciens entre autres), l'accès au marché se saisissant d'un public éventuel serait une solution à envisager. Alors les questions qui s'ensuivent seraient : à quel moment et comment ?

3.2 « Retrouver les spectateurs au bord du plateau » au nom de l'*O-pei-la hi* ou la marchandisation de l'emblème culturel

En fait, l'année où est inventé le « style d'*O-pei-la* », c'était justement la première fois où est coupée la subvention publique du Conseil National des Affaires Culturelles (CNAC) pour le « Golden Bough ». Sans entrer dans le détail sur la question de la nouvelle orientation du théâtre légitime paraissant exclure les troupes du petit théâtre², la mise en suspens de la subvention, la somme la plus importante des revenus annuels du « Golden Bough », a déstabilisé, dans un premier temps, le fonctionnement de la compagnie. D'un côté, les salaires des membres furent réduits

¹ Si la compagnie employait quatre acteurs de plus, comme le nombre de ses acteurs actuel, en se servant uniquement de cette somme de la subvention publique, les membres auraient en moyenne un salaire de 260,42 euros par mois, soit 65.76% du salaire minimum selon le règlement du Council of Labor Affairs de Taïwan entre 16 octobre 1997 et 30 juin 2007 (15,840 NTD, donc 369 euros), voir le site officiel de l'organisation publique en question : http://www.cla.gov.tw/cgi-bin/siteMaker/SM_theme?page=4e12daf9 ;

² Selon le directeur administratif du (*chaishi jutuan*, 差事劇團), la liste des élus au titre de la subvention des « troupes aidées à s'élever » par le CNAC pour l'année civile 2001 démontre que la nouvelle direction de la subvention publique ignore les troupes plus ou moins marginales qui ont pourtant une certaine réputation au cœur du théâtre moderne taïwanais depuis des années. Yang Fuling (楊馥菱), « l'U-Theatre est admis en cas du quota, le Théâtre de Taidong et le Golden Bough Theatre sont exclus. La liste des troupes exclues du cadre du théâtre moderne se fait soupir » (*youjuchang beixuan, taidong jutuan, jinshi yanshe chuming, xiandai juchang luoxuan mingdan lingren xixu*, 優劇場備選 台東劇團、金枝演社除名，現代劇場落選名單令人唏噓), *Mingribao*, le 20 janvier 2001.

de moitié. De l'autre, afin de combler une somme colossale de déficit persistant, se mit en place un recueil de l'argent par contribution volontaire¹. De cela, s'ensuivit un changement stratégique de la démarche de la troupe visant à réduire sa dépendance financière vis-à-vis de l'État concernant ses revenus annuels. À ce titre, il s'agissait, d'une part, d'élever la proportion des bénéfices des spectacles, c'est-à-dire, de s'ouvrir au marché du théâtre grand public. D'autre part, la recherche des aides-mercenaires est également engagée comme une voie importante du financement de la troupe. Nous retarderons notre discussion sur l'enjeu des mécènes dans l'orientation des travaux du « Golden Bough » au chapitre suivant.

3.2.1 Ouverture au marché du spectacle comme condition économique d'une troupe de théâtre professionnalisant

Sachant que le « Golden Bough » est une troupe du « petit théâtre », ou un théâtre d'avant-garde, afin de s'ouvrir au marché du spectacle, il s'agit de prendre en compte la demande préexistante ou les indices du marché. En ce sens, le succès de la « Pai Hsiao-lan » chez des spectateurs ordinaires était pris pour l'indice d'orientation de même que l'*O-pei-la hi* était conçu comme source d'appui de la création théâtrale au titre de la pérennité de la compagnie. Or, en déplaçant un spectacle dans une salle conventionnelle au cœur de la ville de Taipei, la catégorie des spectateurs de *She is so lovely*, malgré ses empreintes de l'*O-pei-la hi* en plein air, pour les séances payantes, s'est bornée aux jeunes spectateurs avertis du théâtre moderne insulaire². Quant à la

¹ Yu Hui-fen, Interview, le 2 juin 2008.

² Depuis 2007, *She is so lovely* devient le spectacle représentatif du « Golden Bough » pour sa participation au programme de « Performing Arts Grassroots Tour » (*biaoyan yishu tuandui xunhui jiceng yanchu*, 表演藝術團隊巡迴基層演出) soutenue par le Conseil national de la culture. Et selon l'expérience d'un acteur actuel de la troupe, Gao Mingqian, les tournées de *She is so lovely* ont été mieux accueillies dans les campus que dans les campagnes où les spectateurs comprennent à peine le mandarin occupant une partie importante dans la pièce. Voir Gao Mingqian, Interview, Chen Fang-

seconde œuvre du « style d'O-pei-la hi », *Yumay & Tenlai*, il s'avère même qu'elle d'écarte des spectateurs ordinaires en se rapprochant du goût des élites culturelles. D'une part, elle se rattache à un sujet relevant d'une problématique sociopolitique en plein débat à l'époque, une vision du monde à l'opposé de celle de l'*O-pei-la hi* en plein air. D'autre part, le lieu de ses premières représentations se situe dans le quartier le plus représentatif de la culture légitime et à la fois à proximité du quartier réputé de la culture élitiste à Taïwan¹. C'est à partir de la série *Happiness* que le « Golden Bough » a réussi à conquérir une couche de spectateurs ordinaires. C'est-à-dire, avant l'apparition de celle-ci, les spectateurs des œuvres du « style d'O-pei-la », dans le cadre de leur représentation dans les salles de spectacle étaient encore limités aux spectateurs avertis du théâtre moderne.

3.2.2 La « Pai Hsiao-lan » et *She is so lovely* comme œuvres emblématiques de renforcer le prestige social du « Golden Bough »

Selon la responsable de la communication publique du « Golden Bough », Zeng Ruilan, les revenus annuels de la troupe provenant des représentations du spectacle, outre les premières séances organisées par la troupe elle-même, comprend la participation aux festivals de théâtre promus par les organisations publiques et privés, à ceux des facultés universitaires, et aux événements organisés par des musées entre autres². Ce sont non seulement des occasions de tirer des profits de la production

Fang, local du Golden Bough Theatre à Taipei (Danshui), le 23 juin 2010.

¹ Le National Taiwan Arts Education Centre, établi en 1957, a été la seule salle de spectacle à vocation nationale avant l'ouverture du Théâtre national de Taipei en 1987. Soutenu par le Ministère de l'éducation nationale, l'établissement en question se situe dans le quartier où se trouve l'Office du président de la République de Chine et où sont rassemblés le Théâtre National de Taipei, le Mémorial national de Chiang Kai-shek, la Bibliothèque nationale, entre autres. Il est aussi à proximité du quartier où se situent les deux campus les plus réputés à Taïwan, National Taiwan University et National Taiwan Normal University.

² Zeng Ruilan, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Taipei (Danshui), le 11

de spectacles, mais aussi et surtout celles de la propagation des œuvres et les promotions concernées.

S'agissant des œuvres promues, nous pouvons les cataloguer, comme le faisait le directeur artistique de la troupe, en trois styles, à savoir le style de « théâtre de la cruauté » comme *Butterflies*, le style de « théâtre d'environnement », et le « style d'O-pei-la¹ ». Le premier, *Butterflies*, en raison de son caractère tragique, s'adapte peu à la plupart des forums du spectacle vivant, qui exigent un caractère festif de l'œuvre proposée². Aussi n'est-il jamais proposé aux programmes des festivals universitaires. Quant aux œuvres du style de « théâtre d'environnement », tels *Dice* et *Troy, Troy... Taïwan* (2005, version complète), elles ne permettent pas de tirer des bénéfices en faisant des tournées sur les lieux au-delà de leur première représentation. Car, ce sont « les spectacles nés en s'adaptant à l'espace de représentation ». Si le lieu de représentation change, l'agencement de la scène ainsi que le déplacement des acteurs changent.

[...] Dans le cas de *Troy, Troy... Taïwan*, qui a eu lieu dans le Hobe Fort³, elle a trouvé le Cihou Fort⁴ pour sa tournée dans la ville de Kaohsiung. C'est une sorte de théâtre né en s'adaptant à l'espace de représentation, le spectacle en soi implique en effet un fort rapport de dialogue avec le lieu de représentation. Toutefois, tout son raffinement est la source même de sa limite. Car, lorsqu'il se déplace dans un autre endroit, les gens, y compris nous-mêmes, douteront si le lieu s'adapte bien à l'œuvre en question⁵.

janvier 2008.

¹ La classification des œuvres du « Golden Bough » est faite et introduite par le directeur artistique lors de notre première enquête de terrain au local de la troupe à Danshui en fin 2007.

² Zeng Ruilan, Interview, le 11 janvier 2008.

³ Hobe Fort (*huwei paotai*, 滬尾砲台)

⁴ Cihou Fort (*qihou paotai*, 旗後砲台) ... voir le site officiel du Bureau of Cultural Affairs Kaohsiung City Government : <http://heritage.khcc.gov.tw/english/Heritage.aspx?KeyID=e1893f7a-f96c-49ea-97f4-ebf5099c143c>

⁵ Zeng Ruilan, Interview, le 11 janvier 2008, voir également Huang Caiyi, Interview, 22 juin 2010 ; Gao Mingqian, Interview, le 23 juin 2010 ; Li Yunzhong, Interview, 23 juin 2010 ; Shih Tung-ling, Interview, le 23 juin 2010 ; Yan Kunqi, Interview, le 23 juin 2010 ; Zeng Huanxuan, Interview, le 23 juin 2010. Par ailleurs, la difficulté de faire tourner les œuvres de théâtre de l'environnement est

De ce fait, les œuvres du « style d'*O-pei-la* » sont devenues prioritaires dans le programme du marketing du spectacle. Et avant l'apparition de *Happiness, She is so lovely* était le plus répandu au cours des premières années de l'invention du « style d'*O-pei-la* » pour lequel les campus universitaires ont été pris pour marché cible du marketing¹.

En outre, il faut souligner notamment que dans l'ensemble du développement du « Golden Bough », la promotion de l'*O-pei-la hi*, en tant que forme de théâtre populaire, débute à partir de l'œuvre de « Pai Hsiao-lan ». Par le biais de la tournée de celle-ci, tous les ans soit dans des villages isolés, soit dans des parcs ou devant des temples des grandes villes pour des festivals annuels de spectacle vivant, le « Golden Bough » se met au premier rang de la propagation de l'*O-pei-la hi* dans un milieu intellectuel et urbanisé comme le théâtre moderne où l'*O-pei-la hi* en plein air a été méconnu². Et suite à la « Pai Hsiao-lan », l'œuvre *She is so lovely* ne dégage pas seulement des traits visibles de l'*O-pei-la hi* en plein air tout en se rattachant au titre de l'*O-pei-la hi* comme repère esthétique du spectacle en question. Mais elle se veut appréhendée en tenant compte de son alliance avec l'*O-pei-la hi* en fonction d'un rappel, dans la brochure du spectacle, du succès public de la « Pai Hsiao-lan » et de la biographie sociohistorique de l'*O-pei-la hi*, l'origine de l'emblème culturel du spectacle en question.

illustrée par le cas de *Dice* encore « moins aimé », selon l'expression de Zeng Ruilan. En tant qu'œuvre théâtrale représentée dans le Shell Ware House⁵ (*kepai cangku*, 殼牌倉庫), dont l'espace de représentation est en forme d'arène, *Dice* n'a jamais pu trouver un espace convenable à la place du Shell Ware House, aussi il ne fut jamais repris dans quelque occasion que ce soit.

¹ Bien que le « Golden Bough » ait indiqué dans la brochure du spectateur de *She is so lovely* que l'invention du « style d'*O-pei-la* » avait pour but de permettre aux spectateurs ordinaires d'accéder au théâtre moderne, les campus ont été ciblés pour faciliter la propagation du spectacle en question, suite à ses premières représentations. Ainsi, lors de la création de *Yumay & Tenlai*, les jeunes étudiants universitaires sont conçus comme destinataires de la promotion du « style d'*O-pei-la* ». Voir dans brochure du spectacle de *She is so lovely* et dans celle de *Yumay & Tenlai* ; Zeng Ruilan, Interview, le 11 janvier 2008.

² Voir le chapitre suivant.

Petit aperçu de l'*O-pei-la hi*

« *O-pei-la hi* » provient de l'accord phonétique du mot opéra (occidental) en japonais... l'« *O-pei-la hi* », sans dynastie ni époque ni même de cadrage de forme et de contenu, est ainsi une sorte de *Gezai xi* dessinée tout à fait librement.

L'*O-pei-la hi* du Golden Bough Theatre

[...] La tournée de la « Pai Hsiao-lan » a eu lieu, pendant six ans, dans les villages de diverses régions de Taïwan. Elle est devenue l'œuvre la plus recommandée du Golden Bough Theatre, en étant celle qui correspond directement aux spectateurs non habitués au théâtre moderne taïwanais¹.

De fait, lorsque la troupe en question reprend le nom de l'*O-pei-la hi* comme épithète référentielle de ses œuvres, l'association entre les deux accrédite les spectateurs du milieu en question. La série *Happiness* en est le bénéficiaire le plus manifeste à cet égard.

3.3 *O-pei-la hi* ou bricolage du bonheur rentable et consommable dans la culture de masse

3.3.1 Rapport familial entre acteurs et spectateurs comme saveur d'autrefois : une fabrication du marketing du spectacle

En 2006, lors de la représentation de *Happiness*, apparurent un nombre de spectateurs d'âge mûr. Ce furent soit les jeunes spectateurs fidèles qui amenaient leurs parents, soit par la recommandation d'autres spectateurs qui avaient vu la représentation.

Parce que lors de la représentation de *Happiness*, nous avons remarqué qu'il y avait beaucoup de gens âgés parmi nos spectateurs. Et ils sont venus par les

¹ Le Golden Bough Theatre, *She is so lovely*, brochure du spectacle.

bouches-à-oreilles parmi lesquels nous en connaissons certains. En voyant le spectacle [ils disaient] ‘Oh cela conviendrait très bien à mes parents’, ainsi qu’ils amenaient leurs parents au spectacle¹.

Comme *Happiness* « a réussi » à atteindre une couche d’âge inédite pour la démographie globale des spectateurs du théâtre moderne (destiné alors à une couche d’âge entre 25 et 40 ans), d’une part, l’œuvre en question se reproduisit en série dans les années qui suivirent afin de s’occuper « des gens âgés qui sont ignorés par les jeunes hommes de théâtre ». D’autre part, de nombreuses tactiques de marketing sont mises en place, telles que la démonstration des scènes spectaculaires de la pièce en cours de répétition à l’avant-première, les acteurs se mettant en rang pour serrer la main des spectateurs après la représentation, se faisant photographier avec les acteurs ou le metteur en scène ou donnant leurs signatures aux spectateurs intéressés, et l’attitude accueillante du personnel administratif de tous les secteurs avant et après la représentation, etc. Et grâce à tout ceci, un « service cordial » s’établit un rapport favorable à la fidélité des spectateurs. En outre, depuis 2002, le « Golden Bough » a commencé à recruter des étudiants universitaires comme bénévoles pour les affaires périphériques du secteur administratif². À l’appui d’un rapport intime avec les campus locaux, le volume des spectateurs s’élargit aux réseaux d’étudiants universitaires, une couche sociale spécifique recouvrant, comme nous l’avons mentionné, une partie importante du théâtre moderne taïwanais.

Par ailleurs, à la faveur de la création des cyberespaces, tels les blogs et Facebook, se consolide la relation fusionnelle entre la compagnie de production

¹ Zeng Ruilan, Interview, le 11 janvier 2008.

² L’organisation du bénévolat provient des campus universitaires début 2002 par la responsable de communication, Zeng Ruilan, l’année où elle fut embauchée par le « Golden Bough ». A ce propos, Mingqian Gao faisait partie du bénévolat de la troupe avant d’être recruté, en 2004, en tant qu’acteur à temps partiel. Zeng Ruilan, Interview, 11 janvier 2008 ; Gao Mingqian, Interview, Chen Fang-Fang, local du Golden Bough Theatre à Danshui (Taipei), le 7 janvier 2008.

théâtrale et ses spectateurs.

Entre ces deux cyberespaces, le blog, grâce à son caractère extraterritorial, est d'abord exploité comme espace de circulation des informations et de communication hors du temps de représentation¹. Espace utilisé principalement par les étudiants universitaires et les jeunes spectateurs avertis, et représenté comme lieu opératoire des commentaires de spectacle faits de réflexion plus ou moins approfondie. Cela est particulièrement manifeste depuis la création de la série *Happiness* (2006) qui s'est trouvée dans une conjoncture socio-économique et politico-culturelle où l'expansion accélérée du cyberspace avec une puissance d'accès (territoriale, temporelle et plus ou moins anti-hégémonique vis-à-vis de l'élitisme de la presse comme détenteur du pouvoir du discours) a envahi largement le marché de la presse. De fait, nombreux commentaires de *vrais* spectateurs sur les blogs² sont consultés constamment par le personnel administratif du « Golden Bough ». Ils sont ensuite devenus, à la place du peu de critiques de théâtre *professionnels* dans la presse, le support important de la réputation et de la diffusion des œuvres de la troupe en question³. Même les reproches qui s'y sont trouvés seront pris en compte pour l'orientation esthétique de la création. La preuve en est l'attachement des intrigues de « Happiness Part3 » à un sujet politique après de nombreux commentaires négatifs sur

¹ De la part du « Golden Bough », un espace de blog est d'abord établi en 2006 à titre de communication entre la compagnie et ses bénévoles, et celle entre ces derniers, voir le site du blog et son lien d'accès : <http://album.blog.yam.com/goldenbough>; <http://www.goldenbough.com.tw/2006/volunteer.htm>

² Dans la brochure de la reprise de *Happiness* en 2008, un commentaire de spectateur issu du blog personnel du spectateur en question est exposé en tant que « retentissement du public » (*koubei huixiang*, 口碑回響), voir Le Golden Bough Theatre, *Happiness Part1 & Part2*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Tapei, du 7 à 10 août ; Taizhong, du 22 au 23 ; Jiayi, le 4 octobre 2008.

³ En prenant en compte de l'efficacité diffusionnelle du blog, celui-ci a été pris, dans le cadre du marketing du spectacle, comme moyen de la propagation des œuvres du « Golden Bough » à partir de *Happiness Part2*. A ce titre, sur le blog du « Golden Bough », est indiqué le lien avec les blogs sur lesquels se trouvent les commentaires du bon retentissement du spectacle *Happiness Part2*, voir site du blog du Golden Bough Theatre : <http://blog.yam.com/goldenbough/article/12085362>

Happiness Part2, qui ont mis l'accent sur la légèreté des intrigues de celui-ci¹.

Quant à Facebook, la croissance de son utilisation chez la population insulaire dans ces dernières années a atteint une vaste échelle démographique. Celui-ci, à la faveur de la connexion avec le téléphone mobile, capable de pénétrer les seuils de la vie routinière, recouvre les usagers appartenant à des groupes socioprofessionnels bien variés. Il permet aux spectateurs profanes plus ou moins isolés de se relier au réseau socioculturel qu'établit le « Golden Bough² ». Voici une conversation sur Facebook entre une spectatrice habitant dans le sud de Taïwan et les membres du « Golden Bough » au nord (Bali, 八里).

Carrie Dai (spectatrice): J'aimerais demander si les acteurs sortiront également de la coulisse pour le remerciement aux spectateurs de *Happiness* à la séance de Kaohsiung ? 27 mai, 15h19 via mobile

Tung-ling Shih, Huaxian Zeng (actrice), Juhsin Tsai (personnel administratif), Yunling Huang (personnel administratif) aiment ça.

Tung-ling Shih (acteur et vice metteur en scène): Oui!!! 27 mai, 15h39

Carrie Dai: Pourrai-je les embrasser tant pour la séance à Kaohsiung que pour la séance à Tainan? 27 mai, 15h39 via mobile ; Tung-ling Shih, Huaxuan Zeng, Jiali Wen, Yunling Huang, Weiming Zeng aiment ça.

Yunling Huang: Pas de problème! 27 mai, 17h11

Yunzhong Li (acteur): ha, ha, ha~ 27 mai, 18h27 via mobile

Carrie Dai: Acai~ j'arrive! 28 mai, 00h18 via mobile

Huaxuan Zeng: Grande soeur, on t'embrassera et on fera la photographie et la

¹ [aleswang](http://mypaper.pchome.com.tw/aleswang/post/1293289663), un étudiant en master de théâtre (*mou xiyansuo xueshen*, 某戲研所學生), « Club des amateurs de théâtre – Happiness2 » (*juchang tonglehui – fulanggong kaihua2*, 劇場同樂會 – 浮浪貢開花 2), commentaire posté sur <http://mypaper.pchome.com.tw/aleswang/post/1293289663>
Choga, « Critique de théâtre – Happiness 2 » (*juping fulanggong kaihua2*, 劇評[浮浪貢開花 2]), posté sur Pixnet, site de Blog taïwanais, le 8 août 2008 : <http://choga.pixnet.net/blog/post/21108050-%5B%E5%8A%87%E8%A9%95%5D-%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1part2>; Kuri, « Happiness 2 du Golden Bough Theatre » (*fulanggong kaihua2 jinzhi yanshe*, [浮浪貢開花 2](金枝演社)), posté sur Xuite (Kuri 的 備 忘 錄), site de Blog taïwanais, le 10 août 2008 : [http://blog.xuite.net/minisan/Memorandum/18666489-20080810--%5B%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B12%5D\(%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE\)](http://blog.xuite.net/minisan/Memorandum/18666489-20080810--%5B%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B12%5D(%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE))

² Le « Golden Bough » s'est inscrit à Facebook en septembre 2009. En février 2011, il a créé une page de fans de la troupe sur Facebook. Par cette page de fans, se réunissent ainsi les spectateurs de tous les bords, voir <https://www.facebook.com/gbt.tw>

signature~~~~~ 22 juin, 20h49 ; Carrie Dai aime ça¹.

La sympathie du côté de la troupe encourage le rapprochement du côté du spectateur, et vice versa, les remerciements des spectateurs confirment le travail de la troupe et la réalisation de soi chez les membres. Se construit ainsi une reconnaissance réciproque entre la troupe de production théâtrale et les spectateurs. Par ailleurs, si c'est la reconnaissance des spectateurs qui engendre le sentiment de la réalisation de soi chez les acteurs, alors l'*O-pei-la hi* en tant que médiateur de la configuration identitaire de ces derniers ne repose pas sur une forme théâtrale. Mais il se fonde sur le style de jeu, un style de jeu à la fois comique et se projetant pour le public autant pour la représentation en salle que celle en plein air. Car, le « rire » en tant que réaction des spectateurs est le premier signe de l'aboutissement d'un effet comique « produit exprès » par le jeu de l'acteur².

3.3.2 L'*O-pei-la hi* comme bricolage du bonheur attractif et nostalgique

Si la « Pai Hsiao-lan » et *She is so lovely* ont pu jouer le rôle de célébrer le « Golden Bough » au nom de l'*O-pei-la hi* en créant un nombre de spectateurs fidèles aux œuvres de la troupe, *Happiness* a bénéficié du bouche-à-oreille en élargissant ses spectateurs ordinaires. C'est-à-dire, le « Golden Bough » a finalement réalisé son souhait initial de faire entrer les spectateurs ordinaires dans la salle de représentation à travers le « style d'*O-pei-la* ». En ce sens, examinons la réception de la série *Happiness*, les œuvres du « style d'*O-pei-la* » qui recouvrent à la fois les jeunes insulaires ayant suivi des études supérieures et les spectateurs ordinaires. Rappelons

¹ La conversation que nous avons mentionnée a eu lieu sur la page de fans du « Golden Bough », voir <https://www.facebook.com/gbt.tw>

² Zeng Huaxuan, Interview, le 23 juin 2010 ; Gao Mingqian, Interview, le 23 juin 2010.

que l'univers fictif de la série en question repose sur un passé idéalisé avec une forte couleur comique et attractive. Selon la réception de *Happiness* et *Happiness Part2* par les spectateurs, l'aspect du passé idéalisé de la vie insulaire.

... ce n'est absolument pas une pièce de théâtre, mais une rétrospective de la vie pour moi. Dans mon enfance qui s'est passée entre 1955 et 1965, il y avait, parmi mon entourage, des bohèmes qui vivaient effectivement avec joie sans souci de responsabilité. Il y avait également un vieux soldat continental et une femme taïwanaise qui se mettaient en couple et qui étaient bien heureux...c'était une époque où il y avait peu de confort matériel mais le rapport entre voisins était très intime, harmonieux et cordial. Cette espèce de tendresse est très difficile à comprendre de nos jours, parce qu'elle a disparu de Taïwan depuis une trentaine ou quarantaine d'années. En face de cette rétrospective, j'étais tout d'un coup emporté au temps d'il y a quarante ans... j'étais entièrement pris par les beaux souvenirs sans pouvoir m'en retirer. Et j'ai compris que ce monde était du passé et irréversible¹...

Mes parents ont vu leur époque, des histoires qu'ils ont vécues... le Golden Bough Theatre l'a exprimé de manière tellement lucide que ma mère a pleuré en riant. Dans l'ambiance joyeuse du spectacle, j'ai éprouvé que les gens étaient bien émus, alors que je n'avais jamais vécu ce temps-là².

Du côté des jeunes spectateurs, ils s'attachent majoritairement à l'aspect comique et attractif du spectacle en subjectivant le sens de « bohème » (*fulanggong*, 浮浪貢) qui se traduit soit par l'« esprit de bohème », une liberté de pensée sans application concrète dans la vie quotidienne³, soit par l'analogie avec le style de vie

¹ Un commentaire du spectateur Chen Congshu (陳聰書) reçu par courrier, cité par Yu Hui-fen, «Pays natal de l'esprit » (*xinling de guxiang*, 心靈的故鄉), *op. cit.* in Le Golden Bough Theatre, *Happiness Part2* (*fulanggong kaihua part2*, 浮浪貢開花), brochure du spectacle, Taipei, du 16 au 19 août ; Kaohsiung, du 24 au 25 2006, pp. 21-22.

² Le Golden Bough Theatre, « Happiness Part1 & Part2 », tract de la reprise des deux spectacles en 2008, du 7 au 10 août à Taipei, du 22 au 23 août à Taizhong et le 4 octobre à Jiayi.

³ Selena Thomas, « Happiness du Golden Bough Theatre » (*jinzhi yanshe fulanggong kaihua*, 金枝演社浮浪貢開花), posté sur Wumingxiao (無名小站), site de Blog taïwanais, le 25 novembre 2006: <http://www.wretch.cc/blog/SelenaThomas/12931719>

des étudiants universitaires, style de vie avec l'oisiveté sans responsabilité.

Les spectateurs sont emportés dans l'univers théâtral par le chant, la danse et les attractions diverses dès le début de la représentation... Après avoir lu la brochure du spectacle, K n'arrivait pas à s'empêcher de dire « comme ce *fulanggong* parlait profondément de nous-mêmes ! » Ah bon ! Bien que je vive au jour le jour, mais de manière très rigoureuse¹ !

Au niveau du jeu de l'acteur, similaires à l'impression que j'ai retenu de *Happiness Part1*, les chants et les gestuels caricaturaux ont produit des images théâtrales... les acteurs du Golden Bough Theatre jouent toujours à fond sans réserve afin de faire plaisir aux spectateurs produisant une forte impression chez ces derniers².

Néanmoins, bien que le passé insulaire reflété par la scène de la série *Happiness* n'appartienne pas à la mémoire vécue de ces jeunes spectateurs, il n'en

¹ Xiaodi (小弟), « Le taiyu qui a huit tons est très difficile » (*taiyu you bashing, hao-nan*, 台語有八聲好難), posté sur Xuite, site de Blog taïwanais, le 16 décembre 2006: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QbSZ-wSXYTEJ:blog.xuite.net/athena/my/9401054-%25E6%25B5%25AE%25E6%25B5%25AA%25E8%25B2%25A2%25E9%2596%258B%25E8%258A%25B1+%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%2B%E5%82%85%E8%A3%95%E6%83%A0&cd=2&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw>

² Ziru Mu (穆子如), « Impression retenue de la représentation : Happiness Part2 du Golden Bough Theatre » (*guanhougan : jinzhi yanshe fulanggong kaihua Part2*, [觀後感]金枝演社《浮浪貢開花 Part2》), posté sur Pixnet (天海流星, 穆子如's Blog), site de Blog taïwanais, le 23 août 2008 : <http://muzju.pixnet.net/blog/post/21153275-%E3%80%90%E8%A7%80%E5%BE%8C%E6%84%9F%E3%80%91%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE%E3%80%8A%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1-part-2-%E3%80%8B>; voir Kuri, « Happiness 2 du Golden Bough Theatre » (*Fulanggong kaihua2 jinzhi yanshe*, [浮浪貢開花 2](金枝演社)), posté sur Xuite (Kuri 的備忘錄), site de Blog taïwanais, le 10 août 2008 : [http://blog.xuite.net/minisan/Memorandum/18666489-20080810--%5B%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%25D\(%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE](http://blog.xuite.net/minisan/Memorandum/18666489-20080810--%5B%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%25D(%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE); Dadaism, « Happiness Part1&2 » (*fulanggong kaihua part1&2*, 浮浪貢開花 Part1&2), posté sur Pixnet (左邊的右邊是中間), site de Blog taïwanais, le 10 août 2008 : <http://dadaism.pixnet.net/blog/post/18265460-%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1part1%262>; Rita0202, « Happiness – A Time to Remember » (*fulanggong kaihua – wuwang yingzhongren*, 浮浪貢開花 – 勿忘影中人), posté sur Wumingxiaozaan (Rita 的幸福花園), site de Blog taïwanais, le 24 mai 2009 : <http://www.wretch.cc/blog/rita0202/12107875>; Fuhoren, « Happiness du Golden Bough Theatre » (*jinzhi yanshe fulanggong kaihua*, 金枝演社浮浪貢開花), posté sur Pixnet, site de Blog taïwanais, le 7 août 2007 : <http://fuhoren.pixnet.net/blog/post/7200376-%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE%E2%80%94%E6%B5%AE%E6%B5%A%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1>

demeure pas moins qu'ils sont enchantés par celui-ci.

J'aime toujours la série nostalgique, impliquant un peu la nature de l'*O-pei-la hi*, parce qu'il porte toujours de l'humour. Malgré sa banalité, il représente tout de même ce qui est le plus proche de la vie ainsi il nous fait tous rire en le comprenant à demi-mot¹.

Cette tendance nostalgique, en tant que phénomène émergeant dans le domaine de l'art depuis la fin des années 1970, s'étendit au marché de la consommation de la culture de masse au cours des années 1980. Cela s'entrevoit dans le domaine du spectacle vivant par le grand retentissement public de *Mariage de Hechu*, de *The Night We Became Crosstalk Comedians* (1985) du Performance Workshop² (1985-), et de certaines œuvres du Ping-Fong Acting Troupe³ (1986-).

¹ Dadaism, « Happiness Part1&2 » (*fulanggong kaihua Part1&2*, 浮浪貢開花 Part1&2), posté sur Pixnet (左邊的右邊是中間), site de Blog taïwanais, le 10 août 2008: <http://dadaism.pixnet.net/blog/post/18265460-%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1part1%262>

² Le retentissement public du *Nouveau Mariage de Hechu* connut un succès débordant le cadre initial de son travail comme étant une production restreinte non destinée à l'attente du grand public. Ce fut également le cas pour *The Night We Became Crosstalk Comedians* (*nayiye women shuoxiangsheng*, 那一夜，我們說相聲), la première création du Performance Workshop. Fondée sur une forme de sketch populaire issu de la ville de Pékin (*shangsheng*, 相聲), cette pièce connut un record sans précédent concernant le nombre de spectateurs par la demande des séances ajoutées. Le même record se trouve dans de nombreuses œuvres de la même troupe, parmi lesquelles *Secret Love in Peach Blossom Land* (*anlian taohuayuan*, 暗戀桃花源, 1986) et *Look Who's Cross-talking Tonight* (*zheyiye sheilai shuoxiangsheng*, 這一夜，誰來說相聲, 1989) sont les plus réputées. Voir Chung Mingder, *The Little Theatre Movement of Taiwan (1980-1989): In Search of Alternative Aesthetics and Politics* (*taiwan xiaojuchang yundongshi 1989-1999: xunzhao linglei meixue yu zhengzhi*, 台灣小劇場運動史，尋找另類美學與政治), Ed. Yang-Chih Book, Taipei, 1999, pp. 99-110.

³ Ping-Fong Acting Troupe (*pingfeng biaoyanban*, 屏風表演班) créé en octobre 1986 par Hugh K. S. Lee (Li Guoxiu 李國修, 1955- Juillet 2013), l'acteur qui jouait le rôle principal masculin du *Nouveau Mariage de Hechu*, et l'acteur réputé pour son jeu dans *The Night We Became Crosstalk Comedians* (un spectacle en duo). Les œuvres de la «Ping-Fong» sont toutes écrites et mises en scène par le directeur artistique Hugh K. S. Lee. Elles sont connues pour l'indigénisation de la vie des continentaux de seconde génération tout en s'appuyant sur la mémoire sociale de la vie urbaine, telle la série «Can Tree Make It I-V» (*sanren xingbuxing*, 三人行不行, 1987-), sur les expériences individuelles reflétant une certaine mémoire collective, notamment *Apocalypse of Beijing Opera* (*jingxi qishilu*, 京戲啟示錄), 1996-), etc. Chen Ming-Hung (陳銘鴻), *Refuse to Diaspora: A Study of Hugh K. S. Lee's Theatre Topic* (*jujue piaoliu – li guoxiu juzuo zhuti zhi yanjiu*, 拒絕漂流 – 李國修劇作主題之研究), mémoire de Master en littérature chinoise, Providence University (*jingyi daxue*, 靜宜大學), Taizhong, juillet 2005, 154p ; voir également le site officiel de Ping-Fong Acting Troupe : http://www.pingfong.com.tw/pingfong2011/about/about_2.html ; Par ailleurs, M. Lee était renommé comme conseiller artistique du «Golden Bough» depuis la création de la série *Happiness*. Voir

Penchant vers une idéologie politicoculturelle à l'opposé de celle relevée de ceux-ci, la nostalgie du passé insulaire envahit le marché de consommation de masse depuis les deux dernières décennies. Le retentissement public de la série *Happiness* ressort du même courant consommateur.

Or, rappelons que lors de la création de la « Part1 », la promotion a été reliée à la valeur de la bohème tout en préconisant le bonheur simple qui en découle. L'aspect nostalgique provient de la couleur de la scénographie, celle des vieilles chansons, et notamment de l'absence du rapport social projeté par l'univers fictif. C'est après avoir eu la répercussion publique de la « Part1 » que la production en série est envisagée¹. De surcroît, afin de répondre en faveur de la tendance nostalgique d'un passé insulaire idéalisé, la nostalgie sans mémoire ou avec une mémoire enjolivée et avec un certain relief attractif, la fabrication d'un « bonheur d'autrefois² », depuis la « Part2 », est prise non seulement pour la direction de la scène théâtrale mais aussi pour celle du marketing de spectacle³. De fait, est construite, hors du plateau dans le monde réel, une ambiance cordiale et familière d'assister à une séance de représentation théâtrale dans laquelle tous les membres de la troupe sont impliqués. Et par là, le sens d'*O-pei-la hi* s'étend à un agréable rituel d'aller au théâtre, assez proche de la notion de « liaison entre la vie et le théâtre », une idée inspirée de l'*O-pei-la hi* d'après le directeur artistique du « Golden Bough ». Par conséquent, si c'est cette expérience affectueuse d'aller au théâtre, engendrée par une correspondance entre le monde fictif sur le plateau et celui réel hors du plateau, qui favorise à la persistance des spectateurs à s'accrocher aux œuvres du « style d'*O-pei-la* » ou même à celles du

brochure du spectacle de *Happiness*, 2006, p. 2.

¹ Wang Rong-yu, « Le mots du metteur en scène », in Golden Bough Theatre, *Happiness Part2*, brochure du spectacle, Golden Bough Theatre, Taipei, 2007, p. 18.

² Voir les tracts du spectacle de *Happiness Part2* (2007), de *Happiness Part1&2* (2008).

³ Dans le tract du spectacle de *Happiness Part2*, nous trouvons la promotion du « bonheur d'autrefois » qui n'a pas eu lieu dans celui de la « Part1 ».

style du « théâtre d'environnement », la définition exacte du terme d'*O-pei-la hi* importe peu aux fidèles du « Golden Bough ». En ce sens, l'*O-pei-la hi* concerne moins une forme théâtrale qu'un drapeau « du bonheur simple », de passer un rituel agréable d'aller au théâtre portant la « saveur taïwanaise ».

Bilan du chapitre V

En somme, le « style d'*O-pei-la* » en tant qu'esthétique théâtrale dérive de la conceptualisation de l'*O-pei-la hi* par le metteur en scène du « Golden Bough ». Reposant sur une division du travail qui sépare le travail de l'acteur de celui du metteur en scène et du dramaturge, la notion d'*O-pei-la hi* devient le médiateur de la configuration identitaire individuelle à l'intérieur du travail collectif. D'un côté, afin de conceptualiser l'*O-pei-la hi* en le métamorphosant, le metteur en scène, en collaboration avec le dramaturge, insère consciemment ou inconsciemment sa position sociale du moment en transformant la figure du héros de l'*O-pei-la hi* en plein air et en y projetant son identité envisagée. De l'autre côté, en raison d'une exigence de l'autonomie des acteurs et de l'hétérogénéité des savoir-faire qu'ils ont acquis, l'altérité artistique individuelle des acteurs est mise en avant en subjectivant, pour chacun d'entre eux, leur identification aux éléments culturels. En ce sens, l'*O-pei-la hi* représente moins le porteur d'une esthétique culturelle locale qu'une approche du travail permettant l'imagination créative et la réalisation de soi chez chacun des membres.

Quant à la réputation des œuvres du « Golden Bough » au nom de l'*O-pei-la hi* dans le milieu du théâtre moderne taïwanais, il s'agit d'abord d'une propagation de l'*O-pei-la hi* dans le milieu où celui-ci est méconnu. De la similarité de la forme de « Pai Hsiao-lan », aux traits de l'*O-pei-la hi* reflétés par celle de *She is so lovely*, ainsi

que les tournées de ces deux spectacles pendant des années, le « Golden Bough » est devenu peu à peu le porte-parole de l'*O-pei-la hi* dans le domaine du théâtre moderne.

Si la reconnaissance de l'*O-pei-la hi* par les spectateurs, notamment les jeunes, comme qualification de la série *Happiness* provient de l'idée de celui-ci propagée par le « Golden Bough » depuis la « Pai Hsiao-lan », la promotion sur la scène de *Happiness* correspond à une tendance consommatrice de la culture de masse. Cela repose sur un Taïwan idéalisé plus ou moins nostalgique impliquant une certaine couleur attractive et qui va de pair avec un « accueil cordial » comme stratégie de marketing du spectacle en construisant une image collective de la troupe. Ainsi, la série *Happiness* est parvenue à embrasser à la fois les spectateurs avertis du théâtre moderne et ceux ordinaires de l'âge mûr, même si les tickets de spectacle de ces derniers sont souvent achetés par les premiers. En outre, au profit des cyberespaces comme le blog et Facebook, s'établit hors du temps de représentation un rapport familial entre la troupe de production et les spectateurs, ainsi qu'une reconnaissance réciproque des deux côtés. Un rapport qui se traduit comme provenant de l'*O-pei-la hi*.

En dernière instance, l'*O-pei-la hi*, suivant l'expérience de la série *Happiness*, représente une approche tant esthétique qu'incorporative de l'hétérogénéité individuelle en configurant une identité collective de la troupe à laquelle s'identifient les spectateurs en la subjectivant comme un nous taïwanais.

Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné plus haut, la nostalgie du passé insulaire n'est pas la couleur privilégiée à la scène du « style d'*O-pei-la* », mais une tendance commune à la consommation de la culture de masse, comme celle du spectacle vivant. D'où vient la « saveur taïwanaise » ou une troupe indigéniste comme étiquette spécifique du « Golden Bough » ? Question paraissant reliée à la double figure de l'*O-pei-la hi* et à la langue hokkienne, enjeu important dans les œuvres du théâtre d'environnement, tant nationales qu'ethniques. À cet égard, nous allons la

traiter dans le prochain chapitre en la plaçant dans la conjoncture sociopolitique et culturelle de la société insulaire concluant ainsi notre thèse sur les enjeux de la réappropriation du patrimoine culturel dans le parcours du Golden Bough Theatre en quête de la reconnaissance sociale.

Chapitre VI

Atout et embarras dans le parcours du Golden Bough Theatre en quête de la reconnaissance sociale au nom de l'*O-pei-la*

How far back must you go in taking account of the memory of past injustice, in wiping clean the historical record of illegitimate acts? To construct a barrier between the new beginning and the old tyranny is to recollect the old tyranny¹.

Si l'*O-pei-la* a pu contribuer à faire reconnaître le Golden Bough Theatre en tant qu'une troupe de théâtre « indigène » (*Bentu*), il ne demeure pas moins que la troupe en question ait contribué à la valorisation de l'*O-pei-la* en tant que bien culturel légitime.

Or, réitérons nos constats à partir de l'exemple du Théâtre Lan Ling et celui de l'U-Théâtre, que la réappropriation des savoirs et savoir-faire traditionnels ne visaient en aucun cas à sauvegarder ou à revendiquer la valeur authentique des objets appropriés. Avant que ceux-ci soient apparus sur la scène du théâtre moderne, leur valeur patrimoniale a été confirmée par des discours ethnologiques honorifiques en collaboration avec les détenteurs des savoir-faire. Un discours de patrimonialisation des biens culturels ne serait autorisé qu'à l'intérieur de la discipline concernée, le théâtre traditionnel. Une discipline voisine, comme le théâtre moderne, ne serait pas qualifiée pour le faire, étant donné que « la discipline est un principe de contrôle de la production du discours », comme le soulignait M. Foucault². Dans le cas de l'*O-pei-la*, il n'a été qualifié ni de théâtre traditionnel ni de théâtre populaire avant l'apparition du spectacle de « Pai Hsiao-lan ». Bien que l'*O-pei-la* soit une branche de *Gezai xi*, jouer l'*O-pei-la* faisait même honte aux acteurs et actrices du *Gezai xi*. C'était vers l'an

¹ Paul Connerton, *How Societies Remember*, 2006 (1989), pp. 9-10.

² Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 37.

2000 que l'*O-pei-la* a fait basculer son image stigmatisée¹. De même, le Golden Bough Theatre, créé en 1993 par trois anciens membres de l'U-Théâtre, est avant tout une troupe de théâtre moderne. Aucun membre de la troupe n'est spécialisé en théâtre traditionnel, ni ne détient-il de pouvoir du discours légitimant la valeur culturelle de l'*O-pei-la*. Le spectacle de « Pai Hsiao-lan », lors de sa première tournée, a eu même un petit débat sur l'évaluation des traits insulaires de l'*O-pei-la*, ainsi que son rôle dans la culture taïwanaise. En ce sens, quels sont les enjeux identitaires et d'identification qui y sont interpellés en contribuant à la légitimation de la valeur culturelle de l'*O-pei-la* par le spectacle de « Pai Hsiao-lan » ?

De surcroît, si l'*O-pei-la* est reconnu en tant que représentant de la culture taïwanaise aux alentours de l'an 2000, est légitimé dans le même temps le « goût taïwanais » auquel se rattachent les œuvres du « style d'*O-pei-la* » du Golden Bough ». Néanmoins, peu après la reconnaissance officielle de l'*O-pei-la*, émergea une vague de discours discriminatoire contre le « Taïke », qui s'étendit tout au long de la première moitié de la décennie 2000. Taïke comme appellation évoquant l'ancien problème de l'humiliation infligée par les Continentaux aux Taïwanais de souche² (*benshengren*, 本省人) et à la culture insulaire dont l'*O-pei-la* faisait partie. De ce fait,

¹ Hsieh Hsiao-Mei (謝筱玫) « Du raffinement à l'*O-pei-la* – le discours sur le *Gezai xi* taïwanais dans la perspective de l'identification nationale » (*cong jingzhi dao hupie – guozu rentong xia de taiwan gezai xi lunshu*, 從精緻到胡撇 – 國族認同下的台灣歌仔戲論述), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore* (*minsu quyì*, 民俗曲藝), No. 155, le mars 2007, pp. 96-98 ; Teri J. Silvio, « The Heterogenous Time/Space of O-pei-la : Reading Koa-Hi below and beyond the Nation » (*O-pei-la de duoyang shikong – cong bentu wenhua zhiwai zaikan gezai xi*, 胡撇仔的多樣時空 – 從「本土文化」之外再看歌仔戲), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, No. 148, le juin 2005, pp. 9-11.

² Le terme Taïwanais de souche (*benshengren*, 本省人) désigne les Hok-lo et les Hakkas résidant à Taiwan avant l'arrivée des Continentaux fuyant la Chine communiste en 1949. L'apparition de ce terme provient de la notion de « *Jiguan* » (籍貫) qui désigne « un des moyens par lesquels un individu ou un groupe chinois définit son identité et qui est à la fois une relation... qui le relie à un lieu qui n'est pas nécessairement celui de sa naissance mais celui de ses ancêtres, ou plus exactement de son temple ancestral ». Voir Joël Thoraval, « L'usage de la notion d'« ethnicité » appliquée à l'univers culturel chinois », in *Perspectives chinoises*, No. 54, 1999, p. 47. Appliquée par le KMT aux citoyens de la République de Chine lors de son arrivée à Taïwan, la notion de *Jiguan* a fait ensuite engendrer l'appellation de Taïwanais de souche (*benshengren*) et celle de Waishengren.

apparurent en 2005¹ de nombreux événements divertissants, culturels et académiques contribuant à la reconnaissance de la valeur légitime de la culture de Taïke. Légitimation en tant que culture à l'échelle nationale, tout comme le désigne le « goût taïwanais » ou le « goût indigène » (*bentuwei*, 本土味). En revanche, la « Pai Hsiao-lan », reconnue par le « goût taïwanais » qu'elle émet est vouée à mettre fin à ses représentations publiques en 2006. Un goût pourtant dérivé de l'*O-pei-la*. Cette situation contradictoire nous pousse à nous interroger : quel enjeu identitaire relevé du « style d'*O-pei-la* » était mis en question ? Quelle est la stratégie identitaire que le « Golden Bough » met en place ?

1. Mise en valeur de l'*O-pei-la* en plein air : du théâtre traditionnel au théâtre moderne

L'auto-désignation du sujet parlant se produit dans des situations d'interlocution où la réflexivité se compose avec l'altérité : la parole prononcée par l'un est une parole adressée à l'autre; de surcroît, il lui arrive de répondre à une interpellation venue d'autrui. La structure question-réponse constitue ainsi la structure de base du discours en tant qu'impliquant locuteur et interlocuteur².

1.1 Mépris et méconnaissance de l'*O-pei-la*

1.1.1 Mépris sur l'*O-pei-la* en plein air dans le domaine de *Gezai xi*

Après une dizaine d'années de lutte contre l'idéologie sinocentrique, le *Gezai xi* a conquis la place de représentant de la culture insulaire dans les années 1990. Dues aux travaux ethnologiques avec des discours préconisant la subjectivité taiwanaise, trois formes de *Gezai xi* sont répertoriées dans le registre du patrimoine

¹ Un an après que le candidat du PDP Chen Shui-bian renouvela son mandat présidentiel.

² P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, op. cit., p. 157.

culturel à préserver, tels le *Gezai* local (*bendi gezai*, 本地歌仔), le *Gezai* traditionnel (*chuantong gezai*, 傳統歌仔) et le *Gezai* raffiné (*jingzhi hua gezai*, 精緻歌仔), suivant le constat de l'anthropologue Teri Silvio¹.

Si nous retraçons la logique ethnographique locale de la distinction entre les « petits jeux » (*xiaoxi*) et le « grand jeu² » (*daxi*), nous constatons que le *Gezai* local se veut rattaché à la forme originelle de l'art du peuple, et le *Gezai* traditionnel, à sa « maturité ». De surcroît, dans la catégorisation des activités performatives de ces deux notions inventées, le *Jingju* se situe au centre du critère³. Quant à la troisième, le *Gezai* raffiné, il s'agit du remaniement de la scénographie vers le réalisme visant à conforter la littéralité de sa dramaturgie⁴. Or, cette orientation consistant à vouloir « raffiner » le *Gezai xi* provient de celle de la modernisation du *Jingju*. Il s'agit là d'une orientation promue depuis la fin des années 1970 en espérant pouvoir vivifier la force créatrice de la tradition ainsi plus adaptée aux valeurs contemporaines⁵. D'où provient cette catégorisation de promouvoir la notion de « raffinement » pour le *Gezai xi* et celle de « modernisation » du *Jingju*? L'utilisation du terme « raffinement » ne signifie-t-il pas tout simplement qu'il est question d'« enjoliver » le *Gezai xi* en effaçant son ancienne image du « bas et vulgaire » (*disu*, 低俗) et dont le modèle n'est autre que son concurrent – le *Jingju*. Autrement dit, afin que le *Gezai xi* se hausse au siège de la culture nationale, jadis occupé par le *Jingju*, il fallait qu'il se soumette à un

¹ Teri J. Silvio, « The Heterogenous Time/Space of O-pei-la: Reading Koa-a Hi below and beyond the Nation », *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore (minsu quyi)*, No. 148, juin 2005, p.10 : selon l'observation de l'anthropologue Silvio, entre 1980 et 1990, trois formes de *Gezai xi* mentionnées ci-dessus sont les plus subventionnées, les plus exposées au Théâtre National de Taipei et sélectionnées en tant que représentant Taïwan aux festivals de théâtre à l'étranger.

² Tseng Yung-yi, « Les grands jeux de Taïwan » (*taiwan de daxi*, 台灣的大戲), *op. cit.* in Xu Changhui (eds), 1999, pp. 104-105.

³ Hsieh Hsiao-mei, « From 'Refined Gezaixi' to 'O-pei-la'. Discourses of Gezai xi under the Changing Taiwanese National Identity » (*cong jingzhi dao hupie – guozu rentong xia de taiwan gezai xi lunshu*, 從精緻到胡撇 – 國族認同下的台灣歌仔戲論述), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore (minsu quyi*, 民俗曲藝), No. 155, le mars 2007, pp. 84-88.

⁴ *Ibid*, p. 89.

⁵ Wang An-Chi (王安祈), *Expression moderne du théâtre traditionnel (chuantong xiqu de xiandai biaoqian*, 傳統戲曲的現代表現), Lirenchubanshe, Taipei, 1996, p.97.

« rite de passage ». Nous sommes peut-être en présence d'une esthétisation qui s'était opérée par la patrimonialisation, prétendument au « retour à la tradition » (*huigui chuantong*), tant pour le « *Gezai* local » que pour le « *Gezai* traditionnel », et à la modernisation pour le « *Gezai* raffiné » (*jingzhi gezai xi*).

En s'appuyant sur cette observation qui évoque « traditionalisation » et « modernisation », on constate qu'aucune place n'est encore accordée à l'*O-pei-la*. En fait, jusqu'au jour de la représentation de « Pai Hsiao-lan », aucune recherche scientifique locale n'est spécialisée en *O-pei-la*¹. Non seulement parce qu'au plan formel, aux yeux des ethnologues locaux comme à ceux des spectateurs fidèles du *Gezai xi*, l'*O-pei-la* n'est qu'une production « désinvolte » (*huluan yiqi*)² qui n'est pas aussi authentique que celle du *Gezai* local, et qu'elle n'est pas assez esthétisée à la manière du *Jingju* et digne d'être poussée à la traditionalisation. Ou encore, comme le remarquait l'anthropologue Silvio Teri, le mépris des chercheurs locaux pour l'*O-pei-la* résulte du fait que la scène du *Gezai* en plein air est occupée par des actrices illettrées qui de ce fait sont responsables de la déchéance du *Gezai xi*. Nous pensons que ce mépris à l'égard de l'*O-pei-la* résulte aussi d'un malaise du fait qu'il incarne une trace intolérable dans la mémoire historique de Taïwan, celle de la colonisation japonaise. Il suffit de lire les deux critiques de théâtre sur la pièce « Pai Hsiao-lan », dont le ton de reproche ressort à juste titre. Le premier, installe son argument sur une riche connaissance du théâtre japonais, il affirme que la culture japonaise constitue la matrice nourricière de l'*O-pei-la* dans la « Pai Hsiao-lan ».

... ce spectacle représente pleinement la partie irrationnelle de la culture populaire taiwanaise, qui dérive d'une reproduction de la culture de colonisation japonaise marginalisée... L'aperçu de notre écrit a mentionné le « corps postcolonial », qui dénotait également une interrogation sur ce qui pourrait signifier la culture

¹ Teri J. Silvio, en tant que première anthropologue américaine qui s'aventure sur le terrain de *O-pei-la* en air libre... Teri J. Silvio, 2005, pp.10-11

² Yeh Tzu-hua (葉子華), 2010 ; Hsieh Hsiao-mei, 2007, p.96 ; Teri J. Silvio, 2005, p.10-11.

construite par un mariage entre la mémoire historique de colonisation et le corps maternel nourrissant ce nouveau-né. Si le « théâtre de l'épée féminine » est un avivement de la culture d'exil du peuple japonais, alors peut-on dire que l'« *O-pei-la hi* » de Wang Rong-yu représente la mémoire culturelle des Taiwanais issue de l'histoire de la colonisation¹ ?

La seconde critique, provient d'une universitaire spécialiste du *Gezai xi*, pour qui l'*O-pei-la* est le produit monstrueux d'une partie de la culture taïwanaise, partie déformée par la japonisation.

L'*O-pei-la hi*... peut être conçu comme le « théâtre doré et brillant² » (*jinguang xi*) logeant le résidu mal hérité de la « Japonisation » (*kōminka, huangmin hua*). [...] L'empire japonais est expulsé de ce territoire il y a un demi-siècle, mais le fantôme de l'occupation japonaise réside dans la perception de beaucoup de Taiwanais qui ne peuvent s'en débarrasser. Il ne demeure pas moins que l'*O-pei-la hi* révèle ce reflet flottant dans l'histoire ainsi qu'il est considérable de le raconter et représenter [sur scène]). Mais à éclairer, que ceci est l'enfant difforme de la culture taïwanaise et non pas sa mère³.

Ce phénomène fait partie, toujours selon la même critique, de la mémoire culturelle collective des Taïwanais dans l'ensemble de l'histoire de colonisation. On peut se demander qu'est-ce qui fait que la trace de la culture japonaise y prenne un tel relief tandis que celle de la culture américaine et de la mondialisation y échapperait en se dissimulant sous l'ombre d'une ambiance « animée » (*qiang-qiang-gun*, 強強滾 ; *renao*, 熱鬧). Essayons d'y réfléchir en avançant quelques hypothèses sur les deux versants complémentaires de la question identitaire : la mémoire et l'oubli.

¹ Wang Molin (王墨林), « Le corps en exil et la mémoire déplacée » (*Liufang de shenti, cuozhi de jiyi*) (*liufang de shenti cuozhi de jiyi*, 流放的身體, 錯置的記憶), *Minshengbao*, le 9 décembre 1996.

² Le terme de « théâtre d'or brillant » est couramment employé pour un style de théâtre de guignol – « Budai xi d'or brillant » (*jinguan budai xi*), émergeant depuis des années 1960, qui implique des effets technologiques en faisant l'éclat de la scène de guignols avec des tubes fluorescent à lumière colorée, des glaces carboniques, du feu d'artifice, et le splendeur de l'éclairage et de bruitage. Cette orientation esthétique se voit également dans l'*O-pei-la* et son héritier, l'œuvre de « Pai Hsiao-lan ».

³ Lin Heyi, « Nuit obscure, Golden Bough, O-pei-la, évaluation sur le *Tawanese Opera : the Female Robins-hood Pai Hsiao-lan* du Golden Bough Theatre » (*an-ye, Jinzhi, hupie zai, ping jinzhi yanshe taiwan nuxia bai xiaolan*), *Performing Arts Review*, No.51, le février 1997, p.54.

D'un côté, les traits de la culture japonaise n'échappent pas de l'horizon de la perception, parce qu'ils font partie de la mémoire proprement dite. Mémoire fournissant des savoirs qui font se rappeler à ces deux observateurs non seulement la cicatrice de la colonisation japonaise sur Taïwan, mais aussi celle de la guerre sino-japonaise dans sa totalité. Cicatrices issues de la mémoire artificielle inculquée par le gouvernement KMT à deux intellectuels nés après la Seconde Guerre mondiale. L'image de cette « nouvelle » culture en rivalité avec la culture d'élite chinoise traditionnelle réapparaissait comme le symptôme d'un nouveau drapeau de l'identité taïwanaise¹, ou plus précisément un drapeau du nationalisme taïwanais². Symptôme qui menacerait, notamment pour ce dernier, la « pureté » du *Gezai xi* conçu comme représentant de la culture taïwanaise.

D'autre part, on remarque que le théâtre parlé est à l'origine un théâtre occidentaliste qui se poursuit par une tendance pro-américanisante dans les milieux intellectuels depuis les années 1960. L'image américanisée sera intériorisée chez les élites culturelles de sorte que la culture américaine exprimée par la pièce « Pai Hsiao-lan » n'est pas repérée précisément pour ce qu'elle est. Une sorte d'oubli pourrait-on dire qui provient de l'assimilation ainsi que du normatif imperceptible.

1.1.2 La méconnaissance de *O-pei-la* dans le théâtre moderne avant l'apparition de « Pai Hsiao-lan »

¹ Une identité taïwanaise visant à être reconstruite en récupérant la période de la colonisation japonaise comme trace discontinue de la conscience chinoise chez les insulaires. C'est une tendance conçue comme « indépendantiste » ou nativiste taïwanaise qui émerge dans le domaine de la littérature depuis le début des années 1980 après l'« incident de Kaohsiung ». Tendance qui s'étend dans le domaine des recherches historiographiques depuis la seconde moitié de la décennie. Voir Hsiao A-Chin, « Le développement du nationalisme culturel taïwanais depuis les années 1980 : analyse sur la littérature (nationale) taïwanaise » (1980 *niandai yilai taiwan wenhua minzu zhuyi de fazhan : yi taiwan minzu wenxue weizhu de fenxi*, 1980 年代以來台灣文化民族主義的發展：以台灣(民族)文學為主的分析), *Taiwanese Sociology* (台灣社會學研究), No. 3, 1999, pp. 20-21.

² Wang Molin, « Le corps en exil et la mémoire déplacée », 1996.

La réappropriation des arts traditionnels sur la scène du théâtre moderne se poursuit souvent après que le terrain en soit exploité par des ethnologues locaux. Ainsi, les termes de *Jingju* et de *Gezai xi*, entre autres, ne sont inconnus ni pour les praticiens ni pour les spectateurs du théâtre moderne taïwanais. En revanche, le terme d'*O-pei-la* n'a jamais été évoqué dans le théâtre moderne avant la création de « Pai Hsiao-lan ». La preuve la plus significative se retrouve dans les propos des journalistes avec le directeur artistique du « Golden Bough » lors des premières représentations de « Pai Hsiao-lan ». Parmi les sept reportages journalistiques que nous avons consultés, il y en a trois dans lesquels les journalistes donnent la parole au directeur Wang pour qu'il décrive et explique ce en quoi consiste l'*O-pei-la*¹, on trouvera ci-dessous un extrait de l'un de ces reportages :

« Le spectacle intitulé *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan* est monté par le Golden Bough Theatre. Il diffère de ce que vous avez vu habituellement. Parce que c'est de l'*O-pei-la* en plein air qu'il joue mais de manière atypique... Selon Wang Rong-yu, le statut de l'*O-pei-la*, en comparaison avec le théâtre de vieux textes (*gucexi*, 古冊戲) ou de textes standard, est équivalent d'une épouse secondaire. Actuellement dans les cérémonies des temples, le maître du brûle l'encens (*luzhu*, 爐主) demande souvent de jouer le théâtre de vieux textes dans l'après-midi, l'*O-pei-la* dans la soirée, et parfois se trouve un « spectacle de torse nu » (*shangkong xiu*, 上空秀) en plein milieu de l'*O-pei-la*. Cette situation est répandue dans le milieu et le sud [ouest] de Taiwan. Ce qu'on entend par le théâtre de vieux textes, ce sont les spectacles de grande envergure reposant sur les ères [historiques], comme les dynasties par exemple, et dont les thèmes se rapportent souvent à la fidélité et piété filiale et la droiture, tels

¹ Les trois reportages en question comprennent: Zhou Meihui, « *O-pei-la* hi représenté dans le marché de nuit, la nouvelle création théâtrale du Golden Bough Theatre *Taiwan Opera – The Female Robinehood – Pai Hsiao-lan* va être monté en plein air le mois prochain » (*O-pei-la hi yeshi kaiyan jinzhi yanshe xinxi taiwan nüxia bai xiaolan xiayue jiang caogenxing dengchang*, 胡撇仔戲 夜市開演 金枝演社新戲 台灣女俠白小蘭 下月將草根性登場), *Lianhebao*, le 13 novembre 1996. Jiang Shifang, « Le Golden Bough Theatre défie la culture de rue, *Taiwan Opera – The Female Robinehood – Pai Hsiao-lan* est absolument vulgaire avec force » (*jinzhi yanshe tiaozhan jietou wenhua, O-pei-la hi taiwan nüxia bai xiaolan juehui songge youli*, 金枝演社挑戰街頭文化 胡撇仔戲 台灣女俠白小蘭 絕對聳攔有力), *Zhongguoshibao*, le 1^{er} décembre 1996; Yang Liling, « The Female Robins-Hood Pai Hsiao-lan apparaît et disparaît dans des marches de nuit, *O-pei-la* hi de “Golden Bough Theatre” » (*nüxia bai xiaolan chumo yeshi, jinzhi yanshe hupeizai xi*, 女俠白小蘭出沒夜市 金枝演社胡撇仔戲), *Ziyoushibao*, le 2 décembre 1996.

Bao Gong (包公), et Shanbo (山伯) et Yingtai (英台), etc. ; par contre, l'*O-pei-la* qui se rattache ni aux dynasties, ni aux ères [historiques] est beaucoup plus dynamique¹. »

Cette situation se répète en diminuant dans les années qui suivent où la « Pai Hisao-Lan » ou d'autres spectacles au nom de la « série d'*O-pei-la*² » apparaissent dans des lieux où ces premiers n'ont jamais posé les pieds.

1.2 Au nom de l'*O-pei-la* : l'appel à la connaissance et à la reconnaissance-identification

1.2.1 Forme de « Pai Hsiao-lan » comme exemple démonstratif pour faire connaître l'*O-pei-la*

... auparavant il n'y avait personne à Taiwan qui, connaissait l'*O-pei-la hi*, sauf les gens des familles de *Gezai*. Mais nous avons été les premiers à parler de l'*O-pei-la* dans le théâtre moderne, l'*O-pei-la* taïwanais était ensuite mentionné pendant longtemps, et aujourd'hui, tout le monde le connaît, c'est comme ça³.

En raison de la méconnaissance de l'*O-pei-la* au sein du théâtre moderne taïwanais, le spectacle de « Pai Hsiao-lan » avec sa ressemblance en la matière en est devenu un exemple démonstratif. Et son metteur en scène se transforma en traducteur de l'*O-pei-la*, un théâtre « étranger ». Ainsi la notion de « sans dynasties ni époques » (*wuchao wudai*), relevées par Wang Rong-yu, comme caractéristique de l'*O-pei-la* a été souvent reprise par des chercheurs et des critiques pour retenir l'alliance entre le style d'*O-pei-la* de « Golden Bough » et celui de son origine⁴.

¹ Yang Liling, « The Female Robins-Hood Pai Hsiao-lan apparaît et disparaît dans des marches de nuit, *O-pei-la hi* de “Golden Bough Theatre” », *Ziyoushibao*, le 2 décembre 1996, op. cit.

² Le terme de « série d'*O-pei-la* » est apparu en 2001 et employé par le Golden Bough Theatre pour nommer ses créations dont le style se réfère à celui de l'*O-pei-la*, voir le chapitre V.

³ Wang Rong-yu, Interview, 60 minutes, local du Golden Bough Theatre à Tanshui (Taipei), le 10 janvier 2008.

⁴ Pour le spectacle *She is so lovely*, par exemple, le critique a mentionné que le bricolage des

En outre, le titre « Pai Hsiao-lan » en caractère chinois est précisément l' *O-pei-la hi* – le chevaleresque féminin taïwanais » (*O-pei-la hi – taiwan nüxia bai xiaolan* 胡撇仔戲 – 台灣女俠白小蘭). La représentation du spectacle pendant les périodes de tournée a été parfois accompagnée d'une brève présentation historique sur l'*O-pei-la* en oral par le metteur en scène de la « Pai Hsiao-lan » avant la représentation et/ou en écrit par l'allié du spectacle.

Petit aperçu de l'*O-pei-la hi*

Pendant la période de japonisation de l'époque de l'occupation japonaise, toutes les activités culturelles locales furent interdites, y compris le *Gezai xi* qui était en période de spectacle en salle. Ce dernier, vis-à-vis du contrôleur japonais, fut représenté suivant un système de feu-signal. Lors de l'arrivée du contrôleur s'alluma le feu rouge ; ensuite sur le plateau, la scène dramatique du *Palais de rendez-vous*, étant en pleine représentation, se transforma immédiatement en samouraï et geisha, ainsi que les personnages qui se mirent à chanter des chansons japonaises. Une fois le contrôleur partit, le feu vert s'alluma, et sur le plateau, le *Palais de rendez-vous* reprit¹.

personnages issus de la culture de masse, de différentes époques, résultait de la notion de « sans dynastie ni époque ». Notion introduite justement par le directeur artistique du « Golden Bough » depuis les premières représentations de « Pai Hsiao-lan ». A l'égard du critique concerné, voir Ji Huiling, « Nouvelle œuvre d'*O-pei-la*, *She is so lovely* rassemble la culture de masse et le Golden Bough Theatre joue avec enthousiasme » (*O-pei-la hincuo ke-ai yuanchouren tongsu wenhua jitacheng jinshi yanshe pinshangtai*, 胡撇仔新作 可愛冤仇人 通俗文化集大成 金枝演社拼上台), *Minshengbao*, le 27 décembre 2001.

¹ D'après l'enregistrement de la représentation de « Pai Hsiao-lan » ayant eu lieu le 25 novembre 2000 à Beitou (dans le district de Taipei), le metteur en scène de « Pai Hsiao-lan » introduisit brièvement aux spectateurs ce en quoi consistait l'*O-pei-la* avant la représentation. Quant à l'apparition d'un petit aperçu dans la brochure de la tournée de « Pai Hsiao-lan », elle est probablement liée à une stratégie de propagation du spectacle *She is so lovely* dont la forme reposait sur le « style d'*O-pei-la* » que le « Golden Bough » a inventé quatre ans après la création de « Pai Hsiao-lan ». Nous n'avons malheureusement pas recueilli les tracts et les brochures du spectacle de toutes les séances de représentation. Sur le tract pour la tournée de « Pai Hsiao-lan » en 2001 à Taipei, il n'y a pas eu de petit aperçu historique de l'*O-pei-la*. Tandis qu'on le trouvera dans la brochure du spectacle de *She is so lovely* de 2001 et dans celle de la tournée de « Pai Hsiao-lan » en 2004. Dans celle de « Pai Hsiao-lan » en 2005, le petit aperçu est également absent de nouveau comme dans le cas des brochures de spectacle des autres œuvres qualifiées de « style d'*O-pei-la* ». Par ailleurs, selon la directrice du « Golden Bough », pendant les premières représentations de « Pai Hsiao-lan », le directeur artistique a décidé de ne pas diffuser les tracts du spectacle pour redonner l'ambiance d'autrefois à la représentation du spectacle en plein air. Voir Yu Hui-fen, Interview, 2008 ; Le Conseil national des affaires culturelles, *En compagnie de l'art de la littérature, Taïwan est meilleur, la tournée de l'art du spectacle en 2005* (yiwen zuohue taiwan shangzan 2005 biaoyan yishu xunyan, 藝文作伙 台灣尚讚 2005 表演藝術巡演), titre du programme : *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan*, lieux et dates de représentation : le 9 décembre à 19h30 à Taoyuan et le 10 décembre à 19h30 à la ville de Taichung, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, 2005 ; Le Golden Bough Theatre,

Afficher le nom d'*O-pei-la* en tête du titre du spectacle, qui incarne une forme démonstrative de ce style de théâtre et identifiable à sa biographie en papier imprimé, n'est-ce pas un appel à la connaissance et reconnaissance de son public insulaire sur ce théâtre sous-estimé dans le champ de *Gezai xi* et même dans l'ensemble de celui du théâtre traditionnel à Taiwan ?

1.2.2 Appel à la reconnaissance-identification du style de l'*O-pei-la* par le déplacement du champ intellectuel

Rappelons que l'idée de faire un théâtre populaire susceptible d'établir un dialogue avec le public ordinaire, ou le « peuple », s'inspire de l'expérience de *Balayer les rivières bariolées*. Celui-ci, destiné à engendrer un théâtre relié au « sol » en brisant la frontière entre la classe de l'élite urbaine et celle du peuple paysan, se rattache à l'image rude du peuple (*grassroots*). Cette direction esthétique, connotée d'idéologie nationaliste taiwanaise, ne correspondait peu à l'attente des critiques journalistiques ni à celle de l'orientation principale de l'U-Théâtre. Sept ans plus tard à la fin 1996, l'œuvre de « Pai Hsiao-lan », en s'assimilant à la forme de l'*O-pei-la* en plein air en y incorporant le goût populaire, semble vouloir reprendre la même voie. De surcroît, elle vise à faire reconnaître et identifier à ce style de théâtre populaire une certaine forme d'art en le déplaçant vers un champ intellectuel.

Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan (O-pei-la hi taiwan nüxia bai xiaolan, 胡撇仔戲 台灣女俠白小蘭), brochure du spectacle (lieux et dates de tournée : le 31 juillet à Taoyuan, le 7 août à Hsinchu, le 21 août dans le district de Taipei), le Golden Bough Theatre, 2004 ; Le Golden Bough Theatre, *She is so lovely (ke-ai yuanchouren, 可愛冤仇人)*, brochure du spectacle (lieux et dates de représentation : du 27 au 30 décembre au Youth Cultural & Artistic Centre 幼獅藝文中心), le Golden Bough Theatre, 2001 ; Le Golden Bough Theatre, *Taiwan Opera: The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan (O-pei-la hi taiwan nüxia bai xiaolan, 胡撇仔戲 台灣女俠白小蘭)*, tract du spectacle (lieux et dates de tournée : le 2 juin dans le Parc Yongkang, le 3 juin à la Place Yongle et le 9 juin au piéton de Ximen (tous dans la ville de Taipei), le Golden Bough Theatre, 2001.

... à l'époque, j'ai formulé la « Pai Hsiao-lan » en un style grossier pour faciliter sa représentation dans la rue ... cela impliquait une tentative de révolte contre le raffiné, le courant dominant, le mandarin, l'urbanisme, et l'art dit « élevé »...Je voulais faire comprendre que ceci était également une sorte d'art..¹

De fait, la « Pai Hsiao-lan », reposant sur les intrigues « enfantines », « faciles » à comprendre², des propos érotiques à la fois comiques et « attirants », des vocabulaires « grossiers » et la splendeur « vulgaire » du costume³, etc., a réussi, d'une part, à faire rapprocher le public insulaire en évoquant un « théâtre pour tout public » (*quanmin juchang*, 全民劇場)⁴ ; d'autre part, elle a suscité un retentissement considérable de la part des jeunes universitaires urbains pour qui l'œuvre de « Pai Hsiao-lan » représentait une forme de révolte contre l'art « légitime », d'après le metteur en scène du spectacle en question. En outre, elle a été même élue « pièce de théâtre moderne » pour la promotion publique de la décentralisation culturelle intitulée « Animation de la tournée des troupes d'art du spectacle auprès des masses » (*biaoyan yishu tuandui xunhui jiceng yanchu huodong*, 表演藝術團隊巡迴基層演出活動). Autrement dit, la « Pai Hsiao-lan », en tant que successeur des « Rivières Bariolées », a non seulement réussi à supprimer la frontière entre élite et peuple, mais de ce fait, elle a également réussi à bouleverser le statut de l'*O-pei-la* en passant d'un théâtre non distingué à un théâtre d'art grâce à la qualification du champ où se localise le créateur de la « Pai Hsiao-lan ».

En revanche, les critiques journalistiques et spécialisées en théâtre n'étaient pas unanimes sur la valeur de l'*O-pei-la* tel qu'il était incarné dans la pièce « Pai

¹ Wang Rong-yu (王榮裕), Interview, 60 minutes, le local du Golden Bough Theatre à Tanshui, le 10 janvier 2008.

² Liu Hsiu-ting (劉秀庭), 1997, *op. cit.*, p.60.

³ Ji Huiling (紀慧玲), « La tournée de l'*O-pei-la* hi dès aujourd'hui dans des marchés de nuit, vulgaire au plus haut degré dans le courant froid » (*O-pei-la hi jinqi xunhui yeshi, dingzhe hanliu song dao zuigaodian*, 胡撇仔戲今起巡迴夜市 頂著寒流箏到最高點), *Minshengbao*, le 1^{er} décembre 1996 ; Jiang Shifang (江世芳), « Le Golden Bough Theatre défie la culture de rue, *Taiwan Opera – The Female Robine-hood – Pai Hsiao-lan* est absolument vulgaire avec force », *Zhongguoshibao*, le 1^{er} décembre 1996.

⁴ Lin Heyi (林鶴宜), 1997, *op. cit.*, p.55.

Hsiao-lan ». Le débat soulevé a visé l'authenticité culturelle taïwanaise de l'*O-pei-la* ainsi que la légitimité de son rapport avec une troupe de théâtre comme le « Golden Bough » qui se situe dans un champ intellectuel.

1.3 La requête de justice rendue au peuple dominé et à un théâtre opprimé comme l'*O-pei-la*

1.3.1 Rendre justice au peuple dominé :

Du point de vue biographique de la fondation du « Golden Bough » avant la création du *Heart of Spring Flowers* (1995) (la condition de vie sociale des membres, les matières du travail collectif, les approches de création, et même l'idéologie esthétique et politique de création), son originalité ne se distingue peu de ceux des autres troupes de petit théâtre taiwanais. En incluant le *Gezai xi* dans ses recherches artistiques, la troupe s'est distinguée par sa spécificité dans l'ensemble du théâtre moderne. Il ne s'agissait là certes pas uniquement de la nature de l'objet sélectionné, étant ciblé pour l'élaboration artistique sur la scène moderne depuis la fin des années 1980 au cœur des travaux du Théâtre Lan Ling, mais il s'agissait plutôt de son lien intime avec l'origine sociale du directeur artistique de la compagnie.

Bien que le metteur en scène Wang soit descendant d'une famille de *Gezai xi*, non seulement il n'a pas assuré la succession de ce patrimoine familial, mais c'était en s'opposant au *Gezai xi* que le metteur en scène avait été initié au théâtre moderne. L'exemple de ce dernier fait partie d'un phénomène fréquent à l'intérieur du *Gezai xi* dans le sens où la rupture de la transmission des savoir-faire est une des causes majeures de sa dégradation¹. Parmi les multiples facteurs qui ont entravé la transmission², le plus scandaleux fut probablement la politique culturelle du

¹ Lin Heyi (林鶴宜), *Building on Fieldwork : An Historical Perspective on Taiwanese Traditional Theatre (cong tianye chufa: lishi shijiaoxia de taiwan xiqu, 從田野出發: 歷史視角下的台灣戲曲)*, Daoxiangchubanshe, Taipei, 2007, p. 153.

² Lorsque des intellectuels commencèrent à prêter l'attention au *Gezai xi*, comme le remarquait Hsieh

sinocentrisme par laquelle le *Gezai xi*, contrairement à tout le prestige dont profitait le *Jingju*, était méprisé et marginalisé. Une politique culturelle qui devint la cible d'attaque du discours nationaliste taiwanais visant à faire monter la place politico-culturelle du *Gezai xi* sur le plan national. Ainsi, lorsque le « Golden Bough » intégra le *Gezai xi* dans son spectacle intitulé *Heart of Spring Flowers* (1995) en faisant jouer deux actrices réputées, Heimao Yun (Hsu Yuan¹) et la mère du directeur de la compagnie, Hsieh Yue-hsiah, cela provoqua un grand nombre de reportages journalistiques. La moitié de ceux-ci soulignaient que ces artistes âgées de *Gezai xi* transmettaient volontiers leur savoir-faire à la jeune génération en espérant une régénération de cet art théâtral local². Le ton de consolation par les retrouvailles d'une

Hsiao-mei, ce fut le moment où se fit jour la dégradation de ce théâtre du peuple. La dégradation du *Gezai xi* consiste, d'une part, en l'abaissement de la qualité du spectacle, et d'autre part, en la rupture des générations successives du métier en question. La première résulte de la diminution croissante de son public, étant intimement liée à sa faiblesse concurrentielle avec la télévision et le cinéma, l'urbanisation de la société insulaire faisant diminuer les activités des croyances populaires, l'universalisation de l'éducation en mandarin faisant naître une large couche de la population qui n'était plus accessible à la langue hokkienne, la mise en avant des savoirs occidentaux dans l'enseignement supérieur en formant une perception esthétique et intellectuelle incompatible avec celle que le théâtre traditionnel exige, etc. Quant au problème du fossé de la transmission au sein du monde du *Gezai xi*, il s'agit, d'une part, de la diminution des troupes de *Gezai xi* qui s'ensuit de celle de son public, etc. La cause la plus importante du problème de la transmission était liée à l'infériorité du statut social du métier. En observant la croissance économique de la société insulaire, et l'apparition des nouveaux emplois apportés par l'industrialisation et l'urbanisation de la société, encourager la jeune génération à se diriger vers les troupes de *Gezai xi* serait le « dernier choix » pour les familles en situation de crise financière à plus forte raison pour les familles aisées de laisser leurs enfants d'aller faire un métier peu apprécié.

¹ Mme Hsu Yuan (許緣, 1934-1997), surnom de Hei Maoyun (黑貓雲) commença à apprendre le *Gezai xi* à l'âge de 13 ans. Elle devint une célèbre actrice de *Gezai xi* à la radio depuis la seconde moitié des années 1950. Elle se tourna vers le *Gezai xi* en plein air (*waitai gezai xi*, 內台歌仔戲) à la fin des années 1960 et joua dans plusieurs troupes, voir <http://kn.ncfta.gov.tw/opera/HTML/talent22.htm>; Mme Hsieh Yue-hsiah (1943-2009), avait été adoptée par une famille de *Gezai xi* à l'âge de 4 ans. A l'âge de 8 ans environ, elle devint une célèbre actrice de Sheng enfant (le Sheng signifie rôle masculin). En tant que célèbre actrice de Sheng, elle joua dans le *Gezai xi* en salle (*neitai gezai xi*, 外台歌仔戲), pour les Stands de médicament (*maiyaotuan*, 賣藥團), à la radio, à la télévision et le *Gezai xi* en plein air. Plus tard en 2002, elle eut un prix de Golden Bell Awards pour le principal personnage féminin dans un feuilleton à la télévision. Voir Lin Heyi (林鶴宜), *Building on Fieldwork : An Historical Perspective on Taiwanese Traditional Theatre*, 2007, pp. 239-244.

² Ji Huiling, « The Heart of Spring Flowers impressionnera les jeunes spectateurs » (*chuntian de huarui yaoshi nianqing guanzhong yifan jingyan*, 春天的花蕊要使年輕觀眾一番驚艷), *Mingshangbao*, le 7 avril 1995 ; Shuya Lai (賴淑雅), « Le Golden Bough Theatre rétablit le *Gezai xi* en faisant s'ouvrir The Heart of spring flowers » (*jinzhi yanshe chongjian gezai xi zhanfang chuntian de huarui*, 金枝演社重建歌仔戲綻放春天的花蕊), *Libao*, le 2 mai 1995 ; Jianying Lu (盧健英), « La vitalité provient du *Gezai xi* » (*laizi gezai xi de huoli*, 來自歌仔戲的活力), *Zhongshiwanbao*, le 29 avril 1995 ; Minshengbao, « Confluence entre ancien et nouveau, le *Gezai xi* change sa recette, The Heart of spring flowers implique un fort sens expérimental » (*xinjiu heliu gezai huanbushu chuntian de huarui*

renaissance du *Gezai xi* sur la scène moderne n'est pas moins un regret de l'empêchement de sa transmission dans la famille de Wang Rong-yu. Consolation démontrée notamment par un commentaire, tel « un tendre épisode hors du jeu théâtral » (*xiwai wenxin de yizhang*, 戲外溫馨的一章¹). Il s'agit alors de la description d'une séquence du spectacle dans laquelle Wang Rong-yu se trouva comme un indicateur de chemin, destiné au personnage principal interprété par la mère de ce premier, à qui Wang conseille que « retourner au pays natal est la bonne voie² ». De même, quand le « Golden Bough » amena le « style d'*O-pei-la* » à son spectacle de « Pai Hsiao-lan », les journalistes et les critiques de théâtre furent bien reconnaissants que ce produit fut dérivé d'un connaisseur en la matière, on l'a vu, soit en lui laissant noter le contour de l'*O-pei-la*, soit en mentionnant le rapport familial entre le metteur en scène et le spectacle en question.

1.3.2 Avènement d'une nouvelle tendance nationaliste taïwanaise

Si le retentissement public qu'a récolté le *Heart of Spring Flowers*, pouvait être accompagné d'une forte couleur de la politisation d'un patrimoine national auquel s'identifier, il faut noter que les subventions publiques officielles à destination du *Gezai xi* ont été importantes. Le dédommagement politique d'un théâtre jadis méprisé et désormais dégradé consistait aussi à espérer en récolter des votes pour le parti au pouvoir lors des prochaines élections. Alors dans le cas de « Pai Hsiao-lan », la manipulation politique de l'acte identificatoire y serait moins évidente.

L'apparence « vulgaire » du « Pai Hsiao-lan » n'a pas été à l'épreuve du

shiyanyiyiwei nong, 新舊合流 歌仔換步數 春天的花蕊 實驗意味濃), *Minshengbao*, le 29 avril 1995 ; Baoyi Liao (廖抱一), « The Heart of spring flowers, une belle expérimentation » (*chuntian de huarui, meili de shiyan*, 春天的花蕊 美麗的實驗), *Performing Arts*, No. 33, juillet 1995, pp. 94-95.

¹ *Minshengbao*, « Gezai xi explore la nouvelle voie, le classique et l'avant-garde, le nouveau et l'ancien et se rejoignent sur le même plateau » (*gezai xi pixinjing, gudian yu xinchao xinjiu bing yitai*, 歌仔戲 闢新徑 古典與新潮 新舊併一台), *Minshengbao*, Taipei, le 3 mai 1995.

² *Ibid.*

regard de son public. Le ton de reproche qui surgit dans les deux articles mentionnés plus haut est encore peu sévère dans le sens où la position sociale du directeur Wang est comprise en tant que mesure de l'orientation de la critique. La réprimande la plus agressive provient d'un reportage journalistique, qui attaque impitoyablement l'infériorité esthétique et éthique de la sphère sociale engendrée par la « Pai Hsiao-lan ».

Quel genre d'art du spectacle convient à un environnement désordonné et bruyant ? L'O-pei-la, métamorphosé du Gezai xi de Taiwan est le genre typique qui s'adapte le mieux à cette région perverse. [...] Le spectacle de *The Female Robins-Hood Pai Hsiao-lan* fait connaître aux spectateurs la figure de l'« O-pei-la », et les fait également pénétrer dans la couche la plus inférieure de l'environnement du théâtre taiwanais en voyant que la force vitale de cette région perverse est tant vile que tenace.

Être « demi-héritier » d'une famille de *Gezai* n'est pas une bénédiction gratuite et une telle option devrait être soumise à la norme exigée de son temps. L'attaque de cette opinion publique incite tout de même à une défense militante pour la communauté de *Gezai xi*. Le propos de défense militante ne se rapporte pas uniquement à la valeur spécifiquement taiwanaise de l'*O-pei-la* qui peut être qualifié d'« œuvre postmoderne ». Mais il évoque en même temps la mémoire traumatique de la famille du metteur en scène de « Pai Hsiao-lan » et le rôle qu'a joué le spectacle comme médiation de « ressouder » la cassure entre mère et fils.

L'O-pei-la taiwanais, né de l'affliction de la répression de l'occupation japonaise, pourquoi n'a-t-il jamais été restauré jusqu'à aujourd'hui ? Par le biais de la chevalière masquée, Pai Hsiao-lan, la mère et le fils qui se sont séparés à l'arrière-scène de l'O-pei-la se retrouvent enfin heureux de se rejoindre sur la scène de l'O-pei-la¹. (C'est l'auteur qui met en gras)

¹ Liu Hsiu-ting, « L'O-pei-la hi et la mère et le fils de l'O-pei-la hi », *Performing Arts Review (Biaoyan yishu zazhi)*, No. 52, le mars 1997, p.60.

Une telle défense de l'*O-pei-la* concerne deux aspects. D'un côté, afin d'élever la place de l'*O-pei-la* « dans le champ du théâtre traditionnel », l'arme de défense s'accroche à la position sociale spécifique de l'auteur de la « Pai Hsiao-lan » ; elle se situe au croisement entre un champ artistique comme le petit théâtre et une famille de *Gezai xi*, donc celle de R. Wang, ayant souffert du malheur de la profession en question. Par ailleurs, en légitimant la valeur de l'*O-pei-la* et la position de l'auteur de « Pai Hsiao-lan », on légitime cette œuvre portant le nom d'*O-pei-la* jusqu'alors sous-estimée par les « conservateurs moraux »¹.

Par le biais de cette « victimisation », faut-il avouer, d'une famille de *Gezai xi* dont la naissance de « Pai Hsiao-lan » fait la preuve, et toute l'histoire d'un Taïwan colonisé, s'inaugure, en effet, par anticipation, une nouvelle tendance du nationalisme taïwanais au sein du théâtre traditionnel local. Tendance par laquelle l'*O-pei-la* serait mis en scène en tant que sujet du discours de légitimation. Ce fut au début de la prise de pouvoir du PDP au suffrage universel en 2000, l'occasion la plus favorable à cette nouvelle tendance nationaliste taïwanaise.

C'était dans cette nouvelle tendance nationaliste taïwanaise que l'*O-pei-la* se faisait légitimer son statut en tant que représentant national de la culture taïwanaise. Cela confirme dans le même temps le rôle du « Golden Bough » en tant que précurseur, voire héros de la légitimation de l'*O-pei-la*. Néanmoins, la problématique de « Taïke » émergeant plus tard suscitera au « Golden Bough » des embarras en voulant se positionner en tant que représentant du « théâtre taïwanais ». À ce propos, nous allons présenter dans la prochaine section les œuvres qui illustrent la position politique et politico-ethnique et culturelle du « Golden Bough ». Cela a pour objet de démontrer plus tard les atouts et embarras des créations théâtrales du « Golden Bough » au nom

¹ Ibid.

de l'*O-pei-la*.

2. Le « théâtre de l'environnement » comme lieu énonciatif de l'identification nationale : *Troy, Troy,... Taïwan et My Ancestors' Stories*

Le terme de « théâtre de l'environnement » est forgé par Richard Schechner en 1967 ; ainsi s'est formée une théorie fondée sur l'étude des expériences expérimentales du théâtre d'avant-garde dans les années 1960 et 1970 en Europe et en Amérique du Nord et sur celle des performances traditionnelles européennes et extra-européennes. Une théorie théâtrale soucieuse de nouveaux rapports scéniques, de briser la barrière entre salle et scène, de jouer dans des lieux non conventionnels, de multiplier les points de vue de la réception du spectacle et même de relier l'art à la vie. Cette théorie est introduite à Taïwan vers la fin des années 1980 par le Docteur Chung Mingder. Ce dernier, en tant que disciple du théoricien américain, a non seulement mis en œuvre la théorie du *Environmental theater* en répondant à la conjoncture sociopolitique de l'époque. Mais il a aussi catalogué quelques œuvres insulaires qui, selon lui, correspondaient à la théorie de R. Schechner. Celles-ci comprennent, rappelons-le, l'œuvre de l'U-Théâtre inspirée des travaux grotowskiens¹.

Quant à l'expérience du « Golden Bough », rappelons que les fondateurs de la compagnie sont d'anciens membres de l'U-Theatre pour qui les caractéristiques du « théâtre de l'environnement » sont plus ou moins familières. Depuis le succès du spectacle « Pai Hsiao-lan », le terme de « théâtre de l'environnement » est emprunté pour catégoriser les créations dont les mises en scène sont réalisées à partir du lieu de représentation. Celles-ci sont visiblement distinctes de celles du « style *O-pei-la* » par

¹ Voir Nathalie Gauthard, «Retour aux sources par le détour de l'Occident: Jerzy Grotowski et le U-Theatre à Taïwan », in Nathalie Gauthard (dir.), « Renouveau et revitalisation des arts traditionnels asiatiques. Discours, pratiques et savoir-faire », Revue *L'Ethnographie-Création-Publics*, 2019.

le thème (politique ou philosophique VS l’histoire d’amour et le style esthétique non comique VS comique). Notamment à partir de 2005, le thème des œuvres de théâtre de l’environnement est focalisé sur l’actualité politique. À ce propos, *Troy, Troy, ... Taiwan* (*ji teluoyi/wanzhengban*, 祭特洛伊完整版, 2005) et *My Ancestors’ Stories* (*shanhaijing*, 山海經, 2008) sont les deux spectacles les plus significatifs consacrés à la construction du mythe national à partir des textes antiques, de l’Occident comme Homère pour le premier et du Chinois comme *Shanhaijing* pour la deuxième.

2.1 *Troy, Troy, ... Taiwan* (1997, 2005)

Comme la plupart des travaux artistiques contemporains, l’adaptation des œuvres anciennes se destine moins à représenter la vision du monde telle qu’elle est incarnée par l’œuvre originelle qu’à en relever les correspondances avec l’espace-temps sociopolitique dans lequel vit l’artiste.

2.1.1 *Troy, Troy, ... Taiwan* : la crise d’une nation taïwanaise face au manque de conscience historique

Troy, Troy, ... Taiwan (L’esprit du royaume antique – sacrifice de la Troie, *guguo zhi shen, ji teluoyi*, 古國之神 – 祭特洛伊, 1997) dans sa version originale en 1997 a été présenté dans une ancienne usine publique de fabrication d’alcool à Taipei – Huashan. Il s’inspire de l’*Illiade* d’Homère¹, ouvrage sur lequel se fondent les intrigues principales du spectacle². En narrant la fin de la guerre de Troie, vient

¹ Homère, *L’Illiade*, traduit du grec par Philippe Brunet, Ed. Seuil, Paris, 2010; Homère, *Illiade*, traduit et présenté par Mario Meunier, préface de Fernand Robert, Index et notes de Luc Duret, Ed. Albin-Michel en 1956 pour le texte, Ed. LGF en 1972 pour la préface.

² Les événements adaptés des épisodes de l’*Illiade* comprennent Agamemnon qui sacrifie sa fille pour gagner la guerre (acte II, chant 9, pp.194-198), la « Colère d’Achille et révélation de ses deux destins par sa mère Thétis (acte IV, chant 1, pp.45-54), scène d’amour entre Hector et Andromaque sous la

s'ajouter l'image perverse de la culture de consommation à Taïwan. Cela fait allusion aux dangers de la disparition de la « nation taïwanaise » s'adonnant à une vie matérialiste sans conscience historique¹.

En 1871, la ville de Troie disparue a été enfouie dans la mer Égée.

En 2034, on découvre une île en ruine dans le détroit de Taïwan et dont le site n'a pas encore de nom...

Une famille de *Gezai* itinérante vient jouer à cet endroit un spectacle portant sur la disparition mystérieuse d'un pays – la légende de la guerre de Troie. Pourtant, certains acteurs rencontrent sur le plateau les défunts des combattants qui ne devraient subsister que dans le texte dramatique. Ceux-ci redécrivent l'histoire du passé où ils demeuraient toujours sur le champ de bataille en luttant jusqu'à aujourd'hui pour leur existence éternelle. Dans le même temps, arrivent sur scène un grand nombre de personnes en habit de mode splendide. Ils se provoquent, les uns les autres au cours de jeux étranges qui deviennent finalement des massacres sanglants, et ils meurent l'un après l'autre en éclatant de rire².

Au niveau de la mise en scène, la représentation du spectacle a eu lieu dans un bâtiment partiellement démoli. Composé de dix scènes, il débute par un narrateur introduisant trois personnages de la Grèce antique (Agamemnon, Achille, Hector), accompagnés d'un chant aborigène mené par Samingad (Ji Xiaojun, 紀曉君), une chanteuse de l'ethnie Puyama (*beinan zu*, 卑南族). S'ensuivent quelques événements autour de l'histoire de la guerre de Troie, qui sont extériorisés essentiellement par les dialogues en langue hokkienne avec certaines expressions corporelles et vocales du

menace de la mort (acte VI, chant 6, pp.154-156), Patrocle demande à Achille ses armes et retourne au champ de bataille (VII, chant 16, pp.339-342 et), Adieu entre Hector et Andromaque (VIII, chant 22, pp.466-468), La mort de Patrocle sous l'arme de Hector et la décision d'Achille de reprendre le combat pour vengeance (IV, chant 16, pp.357-362 et chant 18, pp.387-391), le combat duel entre Achille et Hector et la mort de ce dernier (acte X, chant 22, pp.454-465). Voir Golden Bough Theatre, « Annexe : *Troy, Troy, ... Taiwan*, version en 1997 », in *Troy, Troy, ... Taiwan (version complète)*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Taipei, 2005, pp.65-87. En ce qui concerne la version de l'Iliade que nous prenons pour référence des événements auxquels le spectacle du « Golden Bough » a emprunté, voir Homère, *L'Iliade*, traduit du grec par Philippe Brunet, Ed. Seuil, Paris, 2010.

¹ *Ibid.*

² Le Golden Bough Theatre, *Troy, Troy, ... Taiwan*, brochure du spectacle, Taipei, 1997.

Gezai xi. En dehors de la guerre de Troie, s'ajoutent quelques scènes en forme d'interludes. Ceux-ci, exprimés en mandarin, reflètent un certain nombre de phénomènes de la vie urbaine actuelle, tels la débauche (exprimée par la danse sensuelle, des murmures incompréhensibles, l'éclat de rire, la sonnerie du téléphone portable dans l'acte V) et le délire de la jeunesse. Celui-ci est exprimé par des poursuites en motos et en chaussures skates. Ils entrent en scène en interrompant le combat solennel entre Hector et Achille en produisant un effet sonore et visuel remarquable. Par ailleurs, la couleur vive des costumes, des accessoires (empruntés au *Gezai xi* ou à des rituels des croyances populaires, etc.) et de la musique (marquée par la sonorité fondée sur le tambour et parfois sur le rock) produit également un effet de contraste par rapport à l'état poussiéreux du lieu de représentation. En fonction de cette mise en juxtaposition entre la vertu héroïque des combattants de la guerre de Troie et l'avilissement de la vie urbaine ou rurale des jeunes taïwanais, et entre la vétusté de l'espace architectural et la splendeur visuelle et sonore des expressions scéniques, le spectacle a connu de nombreux applaudissements des spectateurs avertis du théâtre moderne taïwanais, et particulièrement ceux du théâtre d'avant-garde.

Sous l'éclairage scénique, l'ancienne usine d'alcool expose une beauté étrange... la sonorité du tambour résonne de manière impressionnante, les acteurs en habits somptueux avec un paysage démolé en arrière-plan constituent un spectacle bien surréaliste. En poursuivant le déroulement du spectacle accompagné des grandes poupées du genre *Qi-ye ba-ye* (七爺八爺), les spectateurs s'agitent peu à peu. Ils sont surexcités et poussent des cris en applaudissant vers la fin du spectacle lorsque des motos entrent brutalement sur scène¹.

¹ Jiang Shifang, « Le Golden Bough réussit à sacrifier la Troie – les hommes de théâtre et plein de spectateurs viennent encourager ensemble » (*jinzhi yanshe shunli ji teluoyi, juchangjie renshi, manman de guanzhong qilai shengyuan daqi*, 金枝演社順利祭特洛伊, 劇場界人士、滿滿的觀眾齊來聲援打氣), *Zhongguoshibao*, le 5 décembre 1997. Voir également Fu Jialin (傅佳霖), « Lorsque le Huashan 1914 est devenu une salle de spectacle » (*dang huashan tequ biancheng wutai*, 當華山特區變成舞台), *Minshengbao*, le 8 décembre 1997; et Lü Jianzhong (呂健忠), « L'élégie cosntituée d'une ancienne histoire avec une nouvelle couleur, critique sur *Troy*, *Troy*,... *Taiwan* » (*gushi xindiao yi wange, ping ji teluoyi*, 古事新調一輓歌, 評祭特洛伊), *Performing Arts*, No. 62, février 1998, p. 58.

2.1.2 *Troy, Troy, ... Taiïwan* (2005) : la mélancolie pour l'éclatement de l'identification nationale

En 2005, une nouvelle version de « Troy » est mise en œuvre, appelé *Troy, Troy, ... Taiïwan, en version complète* (*ji teluoyi, wanzhengban*, 祭特洛伊完整版). La représentation se produit du 12 au 23 octobre à Hobe Fort, un monument patrimonial officiellement qualifié de deuxième classe¹. Contrairement à la première version, le phénomène de la vie contemporaine insulaire est supprimé dans celle de 2005.

Celle-ci se concentre sur la fin de la guerre de Troie dont les intrigues sont principalement adaptées des épisodes de l'*Illiad*² d'Homère. Elle se rapporte, d'un côté, à la glorification de la prospérité de la société troyenne et de la « sagesse » de la famille impériale troyenne (scène I). Et dans le but de faire le « deuil » de la disparition de la ville de Troie, la fin du spectacle s'étale sur la misère engendrée après la mort de son prince Hector en s'appuyant sur quelques fragments des *Troyennes* d'Euripide. De l'autre côté, la figure des Achéens, ennemis des Troyens, est accentuée par un caractère impitoyablement agressif à l'aide d'un épisode tiré de l'Agamemnon d'Eschyle (notamment au sujet du sacrifice d'Iphigénie dans la scène II).

Rappelons que l'illustration théâtrale de la guerre de Troie n'est pas l'intérêt central de la production de la première version du « Troy ». Elle n'est qu'un moyen de démontrer l'existence instable et fragile de Taiïwan en tant qu'État-nation. De même, dans la version de 2005, l'histoire tragique de la ville de Troie est une analogie de la position géopolitique de Taiïwan car elle a également dû « souffrir à plusieurs coups

¹ Le Hobe Fort (*huwei paotai*, 滬尾砲台), se situe à Danshui, il est construit en 1886 comme la clef du Nord (*beimen suoyao*, 北門鎖鑰). Il est nommé patrimoine culturel de deuxième classe en 1985.

² Ceux-ci comprennent la rupture entre Agamemnon et Achille (scène II) et l'évocation du destin d'Achille dans son dialogue avec sa mère Thétis (scène III) du chant 1, l'Adieu entre Hector et Andromaque (scène III) du chant 6, Achille autorise Patrocle à combattre contre les Troyens (scène IV) du chant 16, etc., voir Golden Bough Theatre, « Scénario du spectacle », in *Troy, Troy... Taiïwan – version complète*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, octobre 2005, pp. 20-53.

des invasions venant de l'extérieur de l'île¹ ». La reprise en 2005 avait pour objectif un rappel à la vigilance de « sauvegarder Taïwan » suivant le trouble sociopolitique de l'élection présidentielle en 2004.

À cet effet, bien que la structure globale du spectacle se fonde sur une épopée et des tragédies grecques tout en préservant les noms des personnages occidentaux². Ce qui masque peu ou prou le référent des guerriers achéens dans la réalité politique de Taïwan. Les auteurs du « Troy », en s'identifiant au « destin » de la ville de Troie comme référent de celui de Taïwan, ne peuvent toutefois pas s'empêcher de faire allusion au rapport réel entre Taïwan et la République Populaire de Chine. Voici un passage du spectacle dans lequel se révèle une négociation entre les deux côtés rivaux, notamment dans les paroles prononcées par les personnages troyens. À savoir que l'idée de « nation » telle qu'elle est énoncée par le « Golden Bough » correspond davantage à son sens moderne qu'à celui dans l'Asie Mineure à la fin de l'âge du bronze où vivaient les personnages de l'*Illiadé*. Quant à la question de la liberté, elle n'est même pas évoquée dans le texte d'Homère :

Hector : Agamemnon, il vous est impossible de nous vaincre, parce que cette guerre s'oppose à la justice.

Agamemnon : Justice ? La justice n'existe qu'à condition que la puissance des deux parties s'égale l'une à l'autre, sinon seule celle qui possède une puissance solide est capable d'obtenir ce qu'elle désire. Le faible n'a de choix que d'être absorbé.

Hector : Cela veut-il dire qu'il nous est impossible de maintenir la paix tout en gardant l'amitié entre nous ?

Agamemnon : Amitié ? Nous n'avons pas besoin de l'amitié de votre part puisque Troie est destinée à être anéantie.

Hector : Avancent les Troyens ! Avançons pour la liberté !

¹ Yu Hui-fen, « Le lieu le plus beau est notre pays natal » (*shang meili de suozai jiushi zande guxiang*, 尚美麗的所在就是咱的故鄉), *op. cit.* in Golden Bough Theatre, *Troy, Troy,... Taïwan*, brochure du spectacle, octobre 2005, p. 15.

² Dans la représentation du spectacle, les noms des personnages et des lieux sont prononcés en anglo-saxon, tandis que les paroles sont entièrement exprimées en hokkien.

Chœur : *Pour la liberté ! Pour la nation, pour nos familles et pour nos descendants ! Et pour nos ancêtres ! Avançons les Troyens*¹ ! (nous soulignons)

En ce qui concerne la représentation de « Troy » de 2005, elle a lieu en plein air entre les deux murailles de l'Hobe Fort et dure cent minutes environ. Embrassé par les spectateurs installés sur deux côtés plus ou moins en parallèle, le jeu se passe principalement autour d'un escalier rouge en forme de triangle à plusieurs étages, décor symbolique du trône royal. Il se déroule également sur une petite zone en diagonale pour les scènes où se combattent les deux camps rivaux de la guerre, et sur le toit de la muraille juste derrière l'escalier rouge. Cet espace évoque le monde spirituel et divin². Au niveau des entrées/sorties des acteurs, les chemins sont variables et se font selon la succession des intrigues. Ainsi, le spectacle, constitué d'une dizaine de scènes, se déroule par les entrées/sorties des personnages autour du thème de la guerre de Troie.

Au niveau du langage scénique, il repose essentiellement sur les paroles entièrement en langue hokkienne classique et exprimée en monologue, en dialogue, et parfois en forme de chœur tragique. Outre les scènes festives exprimées par le chant et la danse collectifs sans style particulier, les arts vivants locaux sont également intégrés au spectacle, y compris le chant aux mélodies du *Gezai*, des gestuels du *Jingju* (accompagnés du bruitage du théâtre traditionnel) et ceux des personnages du *Budai xi*, ainsi que l'utilisation d'accessoires puisés dans le registre des rituels funéraires locaux. À propos du jeu des acteurs, les paroles sont souvent accompagnées de mouvements corporels et exprimées de manière solennelle. De sorte qu'elles introduisent un rythme relativement ralenti ainsi qu'un style de jeu moins réaliste que poétique. Un

¹ Le Golden Bough Theatre, « Scénario du spectacle », *op. cit. in Troy, Troy, ... Taiwan – version complète*, brochure du spectacle, Taipei, 2005, p. 40.

² Sur le toit de la muraille où s'étale un espace horizontal, se passent la présence de la mère d'Achille, Néréide Thétis et celle du chant contemporain mené d'une chanteuse en habit de la vie quotidienne actuelle sans interpréter un personnage quiconque dans le spectacle.

dynamisme « étouffant » du spectacle provient à la fois par la taille et le poids du costume et des accessoires associés, et par la dimension de l'espace de représentation pour le déplacement¹. Si le style de jeu est irréaliste, ce seront la lumière et la musique (le chant, le bruitage et la musique de fond) qui apporteront l'ambiance dramatique du spectacle.

En ce qui concerne les costumes, ils présentent chacun une fonction indicatrice de l'identité des personnages ; cette identité peut être ambiguë si l'on compte l'alliance entre le style des costumes et les savoir-faire appliqués.

D'une part, les couleurs du costume des chefs combattants de la guerre de Troie évoquent l'actuelle conjoncture politique et géopolitique entre les deux côtés du détroit. Une combinaison du vert et du bleu pour les opprimés, les Troyens, couleurs sous-entendues des deux camps politiques principaux de Taïwan. Pour celui des chefs achéens, spécifié par la couleur rouge, cet oppresseur puissant dans le combat renvoie au drapeau national de la République Populaire de Chine.

Du point de vue du style des costumes, les chefs des Troyens sont en costumes qui évoquent des sculptures grecques ou romaines, tandis que ceux des Achéens ils sont en styles *Budai xi* (Agamemnon) et *Jingju* ou *Gezai xi* (Achille). Ces dernières apparences proviennent directement des arts traditionnels et populaires locaux. On constate ainsi une contradiction à propos de l'identité des personnages, contradiction engendrée par la discordance entre les empreintes culturelles incarnées par les costumes et celles par des savoir-faire (techniques du corps utilisées).

À cet égard, il faut souligner que les costumes jouent toujours un rôle

¹ Gao Mingqian, Interview, Chen Fang-Fang, Danshui, 2010: « Il (le théâtre environnemental) n'est pas un spectacle ordinaire ! Ainsi, comment emploies-tu le costume qui n'est pas comme ce que tu portes tous les jours..., de plus, il empêche de bouger le corps aisément, c'est cela la difficulté"; Zeng Hua-xuan, Interview, Chen Fang-Fang, Danshui, 2010: « Que ce soit dans *Troy*, *Troy... Taïwan* ou dans *My Ancestors' Stories*, le fait qu'on a passé énormément de temps pour la répétition, c'était parce que le problème des entrées/sorties était très complexe, et la complexité se multiplie après l'arrivée du costume et des accessoires. Tu considérerais que le temps était suffisant pour le déplacement dans ce passage, mais une fois que le costume était porté, tu n'y arrivais plus ».

indicateur de l'identité des personnages dans les œuvres du « Golden Bough ». Particulièrement dans celles du style d'*O-pei-la* où les indices donnés par les costumes sont parfois stéréotypés lorsqu'il s'agit du rang social et de la profession des personnages. On peut même constater que les costumes renvoient à des caractéristiques culturelles temporellement et spatialement décalées entre elles. Ainsi se créer un monde hybridé des temps et des espaces culturels divergents. C'est cette hybridation culturelle, balisée des costumes entre autres, qui caractérise les œuvres du « style d'*O-pei-la* » du « Golden Bough », trace héritée de l'*O-pei-la* en plein air. Malgré l'apparence de « pastiche » culturel engendrée par les costumes dans le « style d'*O-pei-la* », lorsqu'il s'agit d'une thématique politique ou sociopolitique, le costume tient la démonstration d'une précision remarquable. Non seulement à propos de l'identité du personnage, mais aussi à propos de celui du « tropisme d'identification nationale » énoncé par l'auteur. En ce sens, *Troy, Troy, ... Taïwan* de la version de 1997 nous propose une formule démonstrative à l'égard de l'énonciation identitaire nationale suivant le paradigme de « l'invention des traditions¹ » au cours du processus de la formation de l'État, tels les rapports oppositionnels entre passé et présent, et entre traditionnel et moderne. Cette formule, en conjuguant les langages verbaux utilisés, comme hokkien/mandarin par exemple, est façonnée de sorte que l'opposition binaire sera, semble-t-il, la meilleure solution pour la détermination identitaire politique comme définition du soi collectif. Dans *Troy, Troy, ... Taïwan* de la version de 2005, le costume reste précis pour son usage d'indicateur identitaire – le costume des chefs troyens en style de son ennemi, grec, tout comme celui des Achéens-Chine Populaire en style provenant de la culture de son ennemi, donc de Taïwan². Cela peut

¹ Eric Hobsbawm, « Préface », in Dejan Dimitrijevic (sous la dir. de), *Fabrication des traditions, invention de modernité*, MSH, Paris, 2004, pp. 7-8; voir également Alain Babadzan, « L'« invention des traditions » et ethnologie: bilan critique », in Dejan Dimitrijevic (sous la dir. de), *Fabrication des traditions...*, Paris, 2004, pp. 313-325.

² A propos des arts vivants locaux, comme nous l'avons présenté dans le troisième chapitre, bien que la grande majorité d'entre eux soit originaire de la Chine continentale, ils sont conçus, aux yeux de

donner l'impression que l'on est devenu l'ennemi de soi-même. Cette impression évoque bien sûr l'actuelle conjoncture sociopolitique comme nous l'avons mentionné plus haut. Cela paraît pourtant contredire les indices normatifs évoqués par les langages corporel et verbal. Contradiction qui pourrait résulter du changement du statut politico-culturel de l'*O-pei-la*. Celui-ci a obtenu, aux alentours de l'an 2000, sa légitimité politique dans le domaine du théâtre traditionnel en tant que « représentant culturel taïwanais ». Le « Golden Bough » s'acquitte, en conséquence, de sa mission de porte-parole de l'*O-pei-la* par l'intermédiaire de sa position dans le champ de théâtre moderne. Nous observons que la transmission des savoir-faire du *Gezai xi* n'est plus systématique après la création de « Pai Hsiao-lan¹ ». Elle se fait en mesure du planning de création et de celui des tournées de « Pai Hsiao-lan ». Au moment de la production du spectacle « Troy », les acteurs qui ont vécu une transmission systématique du *Gezai xi* ont tous quitté la troupe. Le seul acteur qui connaît des savoir-faire du théâtre traditionnel provient davantage du parcours personnel que du programme de l'entraînement de l'acteur proposé par le « Golden Bough ». De ce fait, les savoir-faire traditionnels ne servent qu'à styliser le jeu de l'acteur ainsi que former un univers cohérent du spectacle. Les techniques du corps entre lesquelles celles du *Gezai xi* ont tout de même un sens porteur de représentants culturels taïwanais. C'est la raison pour laquelle l'on trouve des personnages du camp de Troie qui emploient des gestuels ou chants de *Gezai xi*, tandis que ceux du camp d'Achéens pourraient être représentés en style de *Budai xi* (comme Agamemnon) ou s'exprimer avec une mélodie de *Gezai xi*, ou encore des formes funéraires locales pour quelques scènes dramatiques. De même pour le seul langage verbal utilisé, le hokkien classique, il joue

certain folkloristes locaux, comme étant authentiques de l'île. Authenticité acquise au cours des siècles où le peuple insulaire a eu un vécu différent de celui en Chine continentale, puisque les arts vivants locaux sont produits par le peuple.

¹ A ce propos, comme une des lignes conductrices du spectacle *Sayonara 1945* (*daguomin jinxingqu*, 大國民進行曲) est liée à une famille de *Gezai xi*, l'apprentissage des techniques du *Gezai xi* est planifié de nouveau pour un des programmes temporaires de l'entraînement de l'acteur.

un rôle unificateur qui a pour vocation d'homogénéiser l'univers culturel du spectacle, dont l'usage final est de démontrer la valeur sublime de la langue en question, voir la section 3 du présent chapitre.

Pour résumer, l'on pourrait dire que le spectacle de « Troy » de 2005 représenté à Hobe Fort, est fondé sur une légende de la Grèce antique dont les paroles sont entièrement en hokkien classique avec des expressions coutumières destinées à évoquer le destin tragique de la ville de Troie. Une allégorie proche de l'identité nationale de Taïwan, instable et fragile, vue d'une part, par la menace extérieure qu'est la Chine populaire ; et d'autre part, par l'éclatement de l'identification nationale chez les insulaires. Éclatement exacerbé depuis la fin de la campagne présidentielle de Taïwan en 2004. Dans le même temps, on peut constater que l'objectif vise à revendiquer une identification nationale pour Taïwan et la « défense collective », camp bleu et camp vert, de ce pays contre l'attaque extérieure.

S'agissant de la réception du spectacle par le public local, la représentation de « Troy », localisé à un site patrimonial de Taïwan et joué en plein air, a effectivement profité de son environnement. D'un côté, le lieu de représentation théâtrale de « Troy » est si peu fréquent que le spectacle attire de nombreux spectateurs avertis et amateurs du petit théâtre. De l'autre, un peu comme les œuvres de l'U-Théâtre représentées en plein air, la beauté naturelle et la grandeur monumentale de l'espace théâtral ont fait que « Troy » a bénéficié au premier abord d'un retentissement réel et positif de la part de son public. Paradoxalement, en voulant démontrer la finesse poétique de la langue de hokkienne, et en l'associant à la destinée tragique de la ville de Troie, comme celle instable et incertaine de Taïwan, la représentation de « Troy » donne également l'impression de véhiculer une lourde mélancolie, à la fois culturelle et politique.

Ce qui semble dommage, c'est que la stratégie de la mise en scène de *Troy, Troy...* Taiwan a aussi mis l'accent sur un excès de « mélancolie taïwanaise ». En fin de compte, l'évènement porte mal l'ampleur d'une tragédie épique, il se réduit ainsi à un spectacle du *Gezai xi* réformé avec une envergure spectaculaire¹.

2.2 *My Ancestors' Stories* (shanhaijing, 2008) : création d'un nouveau mythe nationaliste taïwanais

L'Histoire est toujours écrite et interprétée par les vainqueurs en effaçant l'histoire des vaincus².

My Ancestors' Stories (shanhaijing, 山海經) est représenté du 20 au 27 avril 2008 au Hobe Fort (huwei Paotai, 滬尾砲台). La représentation se déroule par des entrées/sorties des acteurs et le langage scénique se fonde principalement sur les paroles, les chants et les mouvements corporels. Constitué de quatre histoires indépendantes présentées par un voyageur-conteur en dialogue avec un petit garçon, le spectacle traite des questions du défi, du courage, de l'amour et de l'espérance, apportées par cinq héros tragiques.

2.2.1 Une configuration de nouveaux portraits héroïques de la nation taïwanaise

Tout comme le titre en mandarin l'indique, le contenu de *My Ancestors' Stories* s'inspire d'abord du *Classique des monts et des mers*³ (shanhaijing). Un

¹ Wang Molin, « De l'interculturel à l'exotisme » (cong kuawenhua dao yiguo fengqing, 從跨文化到異國風情), *Minshengbao*, le 26 octobre 2005.

² Want Rongyu, « Le metteur en scène répond aux questions posées » (daoyan dakewen, 導演答客問), in *Le Golden Bough Theatre, My Ancestors' Stories*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Taipei, 2008, p.9.

³ *Le Classique des monts et des mers* (shanhaijing, 山海經) est un classique chinois composé probablement entre la période dite des Royaumes Combattants et les Han Antérieurs (entre le IV^e et le I^{er} siècle avant notre ère). L'ensemble de l'ouvrage se divise en quatre sections avec dix-huit fascicules au total. Ceux-ci comprennent le Livre des montagnes (shanjing, 山經) avec 5 fascicules, le Livre des mers (haijing, 海經) avec 8 fascicules, le Livre des vastes étendues sauvages (dahuangjing, 大荒經) et le Livre des terres entre les mers (haineijing, 海內經) avec 1 fascicule. Il recueille des

classique de la Chine antique, qui contient à la fois de riches notations et thèmes qui se déroulent dans des cadres botaniques et zoologiques, enrichis d'une quantité de mythes bien plus importante que dans la plupart des autres classiques chinois. Sans tenir compte de l'aspect géographique exposé dans le *Shanhaijing*, *My Ancestors' Stories* y puise un certain nombre de figures légendaires telles que Houyi, Xingtian, Nüwa, Kuafu et Pengmeng. Par ailleurs et en complémentarité, l'objectif étant de construire un « mythe taïwanais » proposant simultanément des « valeurs instructives » contemporaines, ces figures sont sélectionnées en fonction de telle ou telle facette du héros introduit par la théorie mythologique de Joseph Campbell. D'autre part, certaines ressources spécifiquement insulaires sont adoptées pour multiplier les intrigues et augmenter le nombre des images héroïques.

De ce fait, sous le titre « Houyi à la chasse aux soleils » (*houyi sheri*, 后羿射日), nous avons Hou-yi comme première figure légendaire qui, avec son caractère insoumis et provocateur, s'insurge contre le soleil¹ afin, pense-t-il, d'éliminer le mal qui règne dans le monde profane. Un comportement proche de la figure originelle telle qu'elle est présentée dans l'ouvrage classique. D'après le dramaturge du spectacle, le portrait de Houyi dont les actes s'apparentent à un « défi primordial » est en même temps un archétype de chaque individu en quête de soi et de sa propre existence alors qu'il se confronte au dur pouvoir institutionnel, à l'inconnu et aux forces du mal.

La seconde figure mythique apparaît dans la section appelée « Nüwa se transformant en oiseau » (*nüwa huaniao*, 女娃化鳥). Le personnage de Nüwa est connu dans le classique par le fait qu'elle se noya en mer et se transforma ensuite en

éléments très divers, y compris les mythes, la géographie, la zoologie, le botanique, les minéraux, la sorcellerie, les rituels, la médecine, les coutumes populaires ; l'essentiel du contenu repose sur une approche géographique. Regroupant un grand nombre de mythes de la Chine ancienne, le *Shanhaijing* est considéré comme source principale pour l'étude de la mythologie chinoise. Voir Rémi Mathieu, *Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne. Le Shanhai jing*, « Classique des Monts et des Mers », Institut des hautes études chinoises, Paris, 1983, 2 vol. (Vol. 1 : traduction annotée du Shanhai jing, cxv+653p. ; Vol. 2 : Index du *Shanhai jing*, pp. 659-1217+cartes)

¹ Houyi est connu en raison de sa force magique exceptionnelle qui lui avait permis de décrocher et de faire tomber neuf soleils.

oiseau pour remplir la mer à cause de la « haine » qu'elle lui vouait. Dans la version du spectacle dont il est ici question, l'histoire de Nüwa est revisitée en s'inspirant d'une légende populaire très répandue à Taïwan. Il s'agit d'une fable concernant la divinité Matsu selon laquelle cette dernière, avant de devenir déesse, réussit, en faisant un rêve propitiatoire, à attraper et sauver le bateau de son père sur le point de faire naufrage. C'est la raison pour laquelle elle devint Matsu, divinité protectrice des pêcheurs de la région de Baishatun. Dans *My Ancestors' Stories*, Nüwa se transforme en oiseau pour sauver son fiancé qui a perdu le sens de l'orientation en pêchant en haute mer au plus profond de la nuit. Ce faisant, elle peut être considérée comme digne d'être l'héroïne symbolisant l'« amour » et porteuse de l'espérance affective aux yeux de la dramaturge de la représentation théâtrale.

Le troisième personnage mythique évoque Xingtian selon la formule « Xingtian défie les dieux » (*xingtian zhengshen*, 刑天爭神). Xingtian est un personnage qui lutte pour prendre la place des dieux. Son aspect physique est bien particulier ; après avoir été décapité, « homme-tronc », ses tétons sont devenus ses yeux et son nombril sa bouche. En adoptant cette image mythique de guerrier, le personnage Xingtian de *My Ancestors' Stories* fait référence à Mona Rudao (1882-1930). Ce dernier, chef d'une tribu de l'ethnie Seediq évoque l'« incident de Wushe » (*wushe shijian*, 霧社事件, 1930), au cours duquel il avait dirigé les combats des aborigènes contre les oppressions menées par les Japonais. Il se suicida après avoir échoué dans ses confrontations et son corps fut retrouvé à moitié momifié quatre ans plus tard après sa mort. S'identifiant à l'esprit de Mona Rudao, ainsi que celui des membres de son ethnie, qui luttèrent de toutes leurs forces jusqu'au bout et avec une mémorable dignité, le personnage de Xingtian incarné dans *My Ancestors' Stories* devint la figure emblématique des autochtones insulaires dont l'implication héroïque se rapporte au « courage ». Cela s'entend précisément lorsque l'on rapproche le

scénario du texte de l'ouvrage chinois classique qui sert de point d'ancrage.

Enfin, dans la section « Kuafu à la poursuite du soleil » (*kuafu zhuri*, 夸父逐日) le quatrième héros est un géant qui veut attraper le soleil sans pouvoir y parvenir. Il se déplace vers « la terre pure des légendes ancestrales là où le soleil se lève ». Au terme de ses entreprises infructueuses, il finit par mourir de soif et son corps se métamorphose en un agglomérat de limon et de bois duquel vont surgir des arbres pêchers qui vont coloniser tous les espaces alentour.

Pour le dramaturge du « Golden Bough », l'image de Kuafu incarne la valeur de garder l'« espérance » en luttant contre l'ordre, l'institution et la violence. Mais cette espérance d'« arriver à un nouveau lieu d'y construire de nouvelles maisons où abriter de nouveaux descendants », comme le réclame le peuple de Kuafu, nous expose aussi bien l'expérience des premiers migrants chinois sur l'île de Taïwan et celle migratoire des autochtones insulaires face aux envahisseurs extérieurs. Ce passage rappelle également les phénomènes migratoires universels dans leur ensemble, tels par exemple les exodes du peuple juif ou encore l'exploration des Amériques par les Européens.

Chacun de ces personnages à forte connotation héroïque est confronté à un défi de grande portée face à l'inconnu et aux forces du mal. La déesse Matsu comme repère insulaire d'une héroïne d'amour, porteuse de l'espérance pour les autres ; l'expérience d'un chef autochtone Mona Rudao incarne le héros au « courage exemplaire » qui lutte contre la violence imposée par les envahisseurs ; le héros incarnant l'« espérance » d'offrir à son peuple une vie meilleure en immigrant vers de nouveaux territoires est un moyen de lutter contre le pouvoir institutionnel, l'ordre établi et la violence qu'il engendre. Voici les portraits héroïques configurés par le « Golden Bough ». Une configuration qui répond aux facettes du héros introduites par J. Campbell lorsqu'il définit conceptuellement ce qu'il considère comme des héros ayant valeur universelle. L'originalité de l'entreprise taïwanaise consiste à s'appuyer

sur le Shanhai jing où l'on puise de la « matière première » afin de proposer des figures héroïques hétérogènes en termes de marqueurs identitaires – ethnique, religieuse et individuellement universel.

Ces héros sont mis en scène au nom de la « voix des ancêtres » afin d'établir un mythe taïwanais ; il s'agit bien d'un mythe fondateur de référence que le « Golden Bough » aspire à mettre en place.

Seule l'intrigue de Nüwa se construit en s'inspirant directement des légendes et traditions populaires insulaires et la relie de ce fait à des modes de vie locaux d'autrefois. Les autres évocations héroïques demeurent plus ou moins attachées aux versions provenant du Shanhai jing avec des intrigues simples susceptibles d'évoquer le caractère universel des protagonistes. Comment comprendre alors que le spectacle de *My Ancestors' Stories* engendrerait un mythe englobant des héros permettant de projeter une identité partagée qui serait proprement taïwanaise ?

2.2.2 Le hokkien comme unificateur identitaire des héros de la nation taïwanaise : mythe ou utopie ?

La représentation de *My Ancestors' Stories* est installée au sein du Hobe Fort dans lequel l'espace théâtral est similaire à celui de *Troy, Troy, ... Taïwan*. L'espace scénique se situe entre deux grandes murailles et en inclination, sur trois côtés, les spectateurs sont assis dans ce que l'on pourrait appeler l'auditorium. La scénographie de *My Ancestors' Stories* est beaucoup plus sophistiquée que celle de « Troy ». Par exemple, devant les murailles, on a disposé au centre, côte à côte et en position inclinée deux grands tréteaux. L'installation de ces tréteaux renvoie à la notion typiquement chinoise de la dualité (ciel et terre, *yin* et *yang*, mâle et femelle, homme et femme, etc.) provenant de la terminologie traditionnelle du Livre des Mutations qui

nomme *qian* et *kun* (乾 et 坤)¹ les deux premiers hexagrammes-figures (des soixante-quatre au total et qui représentent toutes les situations possibles des êtres au cours des mutations de l'univers). Une grande plate-forme ronde se situe vers le milieu de la grande place et signifie l'illimité (*wuji*, 無極) ; cinq cubes sont éparpillés sur la plaine du côté gauche, et illustrent les cinq éléments fondamentaux, eau, feu, bois, métal et terre (*wuxing*, 五行) gouvernant le rapport entre l'homme et la nature ; une longue route s'allonge entre les tréteaux et la muraille; et enfin, un plan incliné s'allonge du toit de la muraille jusqu'au sol, signifiant la connexion entre le ciel et la terre. Ces structures sont toutes construites en bois de différentes formes géométriques. Formes justifiées par des raisons symboliques². C'est sur cet espace remanié et façonné par une conceptualisation de la cosmologie de la Chine antique que le spectacle se déroule par les entrées/sorties des acteurs guidés dans leur progression par l'éclairage de la scène.

Au niveau de la mise en scène, le spectacle, constitué de dix scènes, débute par le dialogue entre le voyageur narrateur et le petit enfant en introduisant les histoires de quatre héros, qui s'entrecroisent l'une et l'autre³. Simultanément, sont projetés sur la face de la muraille les dialogues entre les personnages et les fragments écrits prélevés du Classique *Shanhaijing* comme sources indicatrices du héros de chacune des quatre sections. Concernant le langage scénique, il repose essentiellement

¹ Selon le scénographe, les deux tréteaux signifient *qianqun* (乾坤). *Qian* (乾) est le premier des 64 hexagrammes du *Livre des Mutations* (*yijing*, 易經), il signifie l'élan, le dynamisme fondamental, et il est considéré comme l'attribut du ciel ; *qun* (坤) est le 2^e des 64 hexagrammes et signifie l'accueil docile et le repos fondamental et il est considéré comme l'attribut de la terre. *Qianqun* représente clairement la notion dualiste dans la cosmologie de la Chine antique, tels que le ciel et la terre, le mâle et la femelle, l'homme et la femme, etc.

² Zeng Wentong (曾文通), « Le centre de *My Ancestors* » (*shanghai jing de zhongxin*, 山海經的中心), *op. cit.* in Golden Bough Theatre, *My Ancestors' Stories*, Golden Bough Theatre, brochure du spectacle, Taipei, 2008, pp. 14-15.

³ L'itinéraire des héros commence par l'homme contemporain Fengmeng soucieux de retrouver en vain Houyi (qui sera tué par ce premier à la fin du spectacle), Houyi en conflit avec des divins et part du monde divin pour le monde profane ; Nüwa se noie en mer en devenant l'oiseau d'espoir et le phare au port de pêche ; Xingtian se rivalise avec l'empereur pour concourir la place divine ; Kuafu poursuit le soleil pour trouver le lieu de délice.

sur la parole, le chant et des mouvements physiques. La parole, menée par le dialogue, le monologue, et le chant, est entièrement en hokkien. Quant aux expressions physiques, contrairement à *Troy, Troy, ... Taiwan*, les arts vivants sont peu présents dans *My Ancestors' Stories*. Mais on y trouve une chorégraphie subtile fondée sur l'entraînement de l'acteur permanent (techniques de base du *Jingju*, *Taiji Daoyin*, entre autres) et périodique (la Méthode de *Suzuki*, *Butô*, et exercices grotowskiens, etc.). Celle-ci s'accompagne souvent de chants parmi lesquels la mélodie du chant de Xingtian et celle chantée par sa communauté proviennent des aborigènes locaux¹, et d'autres sont créées pour servir de musique de fond.

En ce qui concerne les costumes, on peut les diviser en trois catégories principales. La première se caractérise par des traits ethnico-culturels et historiques comme référence vestimentaire. Par exemple le style vestimentaire des aborigènes insulaires se retrouve dans les costumes de Xingtian, de Kuafu et de leurs peuples, celui des Han de la Chine antique dans les costumes de Nüwa, des membres de la communauté de celle-ci, du voyageur-narrateur². La seconde catégorie est marquée principalement par des traits temporels incarnant à la fois le caractère du personnage, tel le déguisement de Houyi propose une couleur attribuée à l'audace et codifiée selon la mode des années 1970 en Europe, ou attribuée au rang social du personnage, comme le petit enfant en uniforme de l'école primaire d'aujourd'hui, ou encore celui de Fengmeng marquant une synthèse des traits psychologiques de nos contemporains. La troisième catégorie de costume se distingue par un caractère atemporel sans repère culturel particulier, y compris par exemple le costume du Soleil, et celui des

¹ Wang Rong-yu, « Interview avec le metteur en scène » (*daoyan dakewen*, 導演答客問), Ye Zihua, in Le Golden Bough Theatre, *My Ancestors' Stories*, brochure du spectacle, Taipei, 2008, p.11 ; voir également Wang Wende (王文德), « Discutons brièvement le ton, la rime et le son dans *My Ancestors* » (*qiantan shanhai jing de sheng, yun, yin*, 淺談山海經的聲、韻、音), Ibid., p. 17.

² A propos du style des êtres immortels, sa forme est visiblement en référence à celui de la Chine ancienne,

personnages qui détiennent une force supérieure ou surhumaine, etc¹.

Des costumes à la musique et au mouvement physique, du nom des personnages au langage verbal utilisé, tous les héros mythiques incarnent une hybridité culturelle qui va du sens diachronique à celui synchronique. Comme s'il n'était possible de penser l'homme qu'en amalgamant des temporalités diverses s'attachant plus ou moins aux intrigues mythiques des héros relevées du *Shanhaijing* ainsi qu'à leurs noms originels, c'est par le biais du costume que les héros du *My Ancestors' Stories* parviennent à évoquer leurs identités qui révèlent leur appartenance culturelle, sans que Taïwan soit assigné pour lieu identitaire commun. Sont présents tout de même des héros comme Houyi et Fengmeng, dont l'identité indiquée par le costume demeure quelque peu ambiguë. Mais nous avons un marqueur fort : le hokkien, la seule langue prononcée par tous les héros du spectacle. Un marqueur identitaire unificateur qui est partagé par ces héros isolés et hétérogènes, et qui souligne Taïwan, semble-t-il, comme lieu identitaire privilégié. De surcroît, sachant que le mythe taïwanais tel qu'il est envisagé par le « Golden Bough » se rapporte à une sorte de mythe des ancêtres, tout comme l'indique le titre du spectacle en anglais – *My Ancestors' Stories*. Ceci, en rassemblant des allusions à la culture chinoise ancienne (le *Shanhaijing*, et le costume de quelques personnages et de héros mythique) pour l'ethnie des Han à Taïwan, à la culture austronésienne pour celles des autochtones insulaires, à la culture occidentale contemporaine pour l'individu en tant que héros de toutes sortes. Un mythe fondateur national taïwanais, dirait-on, impliquant des ethnies austronésiennes, celle des Hans issus de la culture chinoise ancienne et les personnes qui, depuis les temps modernes, se déguisent en Occidentaux et s'expriment en hokkien tout en gardant leur nom d'origine chinoise. C'est dire que par le biais du spectacle *My Ancestors' Stories*, en tant qu'un rituel théâtral, le « Golden Bough » vise

¹ Lai Xuanwu (賴宣吾), « Les dix millions de possibilités dans *My Ancestors* » (*shanhaijing de yiqianwanzhong keneng*, 山海經的一千萬種可能), Ibid., p. 16.

à illustrer un mythe fondateur national pour un futur Taïwan. Taïwan, une nation dont les ancêtres se divisent en deux grandes lignées culturelles, austronésiennes et chinoises, distinction faite souvent dans le domaine de l'ethnologie. Mais l'occidentalisation de nos contemporains avec l'assemblage des fragments de différentes sources culturelles est également assumée et identifiée en tant que fait historique, de sorte que ceux-ci seront inscrits dans le futur « registre des ancêtres » d'une future nation taïwanaise.

Comme l'a souligné Rémi Mathieu, «...un mythe ne se maintient comme mythe que parce qu'il est porteur des fantasmes de ceux qui l'entendent¹». Les héros mythiques mis en scène par *My Ancestor's Stories* sont conçus comme les vaincus expulsés de l'histoire établie par les vainqueurs, à savoir notamment les autochtones insulaires par rapport à l'ethnie conquérante des Hans à Taïwan. L'ensemble de la création de *My Ancestors' Stories* pourrait être considéré comme défenseur, quoique réformiste, du nationalisme taïwanais vaincu à l'heure de la campagne présidentielle de mai 2008. Un mythe ou plutôt une idéologie politique qui ne correspondaient plus à l'aspiration politique de la majorité des insulaires de l'époque. De surcroît, bien que l'utilisation du hokkien classique comme seule langue dans le spectacle ait pour objet principal de démontrer la valeur de la langue en question, l'utilité perceptible du hokkien est tout de même d'homogénéiser les différences et d'unifier la pluralité ethnique et culturelle de la population insulaire par une seule langue. Ce qui fait supposer une orientation politico-culturelle hégémonique, qui ne serait admise ni par les groupes ethniques non hokkiens, ni par les Hok-lo eux-mêmes, notamment en style classique. À savoir que le hokkien est utilisé par les gens de différents groupes ethniques mais souvent exprimé de manière morcelée, notamment auprès des jeunes générations ; concernant le hokkien en style classique, il est peu maîtrisé par les Hok-

¹ Rémi Mathieu, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne. I. Traduction annotée du Shanhai jing*, Institut des hautes études chinoises, Collège de France, Paris, 1983, p. XXIX.

lo, quelle que soit la génération. Et en dernière instance, on peut considérer qu'il est tout de même réducteur de prendre comme repère pour les besoins de la politique actuelle un classique comme le *Shanhaijing*, une œuvre imprégnée des fantasmes de l'antiquité chinoise. De ce fait, ne pas encourager activement des imaginations artistiques créatives nouvelles est aussi l'une des raisons pour laquelle le discours sous-jacent énoncé par *My Ancestors' Stories* est quelquefois critiqué comme étant « politiquement correct¹. »

Troy, Troy, ... Taiïwan et My Ancestors' Stories, ont eu pour objectif de répondre à la question « qui sommes-nous ? » à partir de sources spécifiquement culturelles. Qu'elle soit fondée sur un mythe occidental ou un mythe de la Chine antique, la question identitaire collective et politique que le Golden Bough Theatre a tenté de promouvoir dans les spectacles qu'il a proposés a révélé instabilité et crise réelle tout au long de son actualité.

3. Valorisation de la culture des Hok-lo : du Taike au taiyu

Si l'*O-pei-la* a pu bousculer son image d'un théâtre de « l'infâme » afin d'offrir celle d'un nouveau théâtre voué à représenter la particularité culturelle taiwanaise, c'était en se convertissant à une nouvelle atmosphère politique avec une tendance nativiste. Les querelles sur Taike et Tai- (abréviation de Taike), émergeant peu après, ne semblaient pas résolues à la faveur de la même tendance politique nationale. L'on était en présence d'une problématique identitaire ardue à gérer, voire à discerner, problématique touchant à la fois à une large échelle de la population insulaire et entremêlée du conflit interethnique, de celui des classes sociales et de la question plus générale de l'identification nationale.

¹ Lin Naiwen (林乃文), « Le héros doit finalement se dépasser lui-même » (*yingxiong zuihou bixu chaoyue ziji*, 英雄 最後必須超越自己), *Performing Arts Review*, No. 186, juin 2008, p. 48.

3.1 La déclaration du respect de Taike

Apprécier une image stéréotypée sur la base d'une normativité politique préexistante revient à l'écarter, non à la déplacer, ce qui n'est possible qu'en questionnant son efficacité ; le répertoire des positions de pouvoir et de résistance, de domination et de dépendance qui construit le sujet de l'identification coloniale (le colonisateur et le colonisé¹).

Le terme Taike (台客) est à l'origine une appellation utilisée par des Continentaux pour désigner les Taïwanais de souche. Apparue au cours des années 1950, le terme est parfois accompagné d'un adjectif comme « rustique » par exemple, on parle alors le Taike rustique (*tutaike*, 土台客). En tant que terme véhiculant une attitude d'humiliation envers les Taïwanais de souche, le Taike n'est devenu un sujet traitant de la particularité culturelle taïwanaise qu'à partir de la fin du siècle dernier.

3.1.1 Le Taike problématisé ou l'éclatement de l'imaginaire national :

Au début des années 2000, apparurent dans le cyberspace des discussions fustigeant avec mépris certains comportements en les affublant de termes comme Taike ou Tai. Ces discussions, à l'abri de l'anonymat et profitant de la circulation accélérée de l'information sur internet, proposèrent rapidement une définition plus précise de cette terminologie. Définition ambiguë et ambivalente, de plus en plus approfondie mais toujours imprégnée de connotations humiliantes. Il est alors question de la langue utilisée, des expressions verbales en hokkien ou en mandarin taïwanisé, ou de comportements spécifiques (mâcher des noix d'arec), du goût² vestimentaire

¹ Homi K. Bhabha, « L'autre question : stéréotype, discrimination et discours du colonialisme », *op. cit.* in *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, p.122.

² Wang Mei-chen (王美珍), Que signifie le courant culturel de « Tai » ? – L'imaginaire social et la

(habit rural, ou régional comme celui du sud de l'île par exemple), et des tendances consommatrices des uns et des autres. Voici un exemple décrivant l'image des Taïke :

«... les chemises imprimées à grands dessins et facilement lavables, les sandales bleues et blanches, les motocyclettes d'une cylindrée de 50 cm³ sont considérées comme étant Taïke. Selon moi, ce sont les éléments supplémentaires et non nécessaires pour être qualifiés Taïke. Être Taïke est une attitude, un comportement dans son ensemble et non pas simplement un accent de la langue parlée ou un type de vêtement. Paradoxalement, à Taïwan, Gucci et Versace sont, elles aussi, des marques qui peuvent avoir leur place dans des attitudes Taïke. Il suffit d'aller voir dans les salles de billard. Des garçons maigres, pâles et de petite taille, parlent avec une voix cassée en disant : 'va te faire foutre' (en hokkien), 'va taquiner les filles' (en hokkien) ! 'Oh, mon portefeuille c'est du Gucci' (avec une prononciation non standard)... Dans ce cas ce sont des influences fortes conjuguées à des connaissances superficielles et prétentieuses qui orientent l'appréciation déclarant ce qui est Taïke et ce qui ne l'est pas¹. »

De tels propos empreints de moquerie et d'humiliation se répandirent rapidement dans les médias : journaux, émissions télévisées et radio. Ils y sont traités, observés et mis en performance en tant qu'objets attractifs à la mode. On y parle de plus en plus de Taïke. Un terme né dans un contexte sociopolitique marqué par le conflit concernant l'origine provinciale (*shengji maodun*, 省籍矛盾) et connoté de sens discriminatoire contre les Taïwanais de souche.

Parallèlement, des protestations sévères se font entendre contre ces faits conçus comme acte discriminatoire vis-à-vis de ceux qui parlaient le taiyu (hokkien) en les mettant dans une position humiliée tout comme cela fut fait dans le passé.

Le président de la Taiwan Association of University Professors, Dai Baocun a fait

configuration identitaire de la « culture de Taïke » (*wenhua taifeng yiweizhe shenme ? Taïke wenhua de shehui xiangxiang yu rentong xinggou*, 文化「台」風意味著什麼？——「台客文化」的社會想像與認同形構), Mémoire de master en études journalistiques, National Chengchi University, Taipei, 2007, Pp.34-35.

¹ Ibid.

remarquer que beaucoup de gens gardaient l'idée fixe qui consistait à penser que le fait de porter le costume occidental correspondait à l'allure du mandarin lettré chinois, et que de mastiquer des noix d'arec est propre aux gens qui par ailleurs parlent le taiyu. Ceci discrimine et déshonore cette langue ajoute-t-il. Il préconisa de mettre un terme à l'utilisation péjorative du mot « Tai » dans les médias en évoquant la possibilité d'organiser de grandes manifestations de protestation. Il exigea également que les responsables des médias concernés présentent leurs excuses officielles à leurs publics.¹

C'est à cette époque qu'émergea une tendance à vouloir retraduire le terme de Taïke dans un sens affirmatif et constructif, comme par exemple dans les formulations suivantes : « pour être assez beau, il faut être assez Tai- [wanais] », « le caractère du Taïke c'est l'instinctif, le romantique et la générosité », ou encore « 'Taïke', ton nom est le courant dominant ! », « être fier pour le Taïke », etc. Cela devint ensuite un courant culturel qui redéfinit le Taïke (le Tai par abréviation) comme étant caractéristique de la culture taïwanaise, emblème finalement bien approprié à la Taïwanité². Cette tendance à vouloir se réappropriier le mot Taïke ou Tai n'implique pas seulement le sens symbolique qu'apporte le mot Tai à l'identité taïwanaise, mais elle aspire également à légitimer le Taïke comme « taïwanisation culturelle » en l'articulant directement autour de l'identité nationale. Phénomène plus ou moins similaire à l'expérience de l'*O-pei-la* dans la mesure où une culture locale jadis sous-estimée se destine à la reconnaissance de sa valeur légitime en s'affiliant à l'identité nationale. En outre, la problématique de Taïke touche explicitement la question de la politisation du conflit interethnique. À cet égard, il est nécessaire, nous semble-t-il, de la traiter avec précaution comme s'il s'agissait d'une scission de l'identification nationale enchevêtrée dans la politisation du conflit interethnique.

¹ Peng Xianjun (彭顯鈞), « Des groupes académiques accusent l'humiliation faite à Taïke » (*xueshu tuanti tongpi taïke zao wuminghua*, 學術團體痛批台客遭污名化), *LibertyTimes*, le 19 août 2005, <http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/aug/19/today-fo7.htm>

² Wang Mei-chen (王美珍), *Quelle est la signification du courant culturel de « Tai » ? ...*, 2007, pp. 39-61.

D'une part, le conflit interethnique entre les Continentaux et les Taïwanais de souche, et notamment les Hok-lo, monté en grande intensité après l'« incident du 28 février 1947 » n'a cessé de persister malgré le tabou politique imposé depuis lors. D'autre part, en ce qui concerne le contenu du discours sur le Taïke, malgré l'apparence d'une certaine audace nouvelle qu'il véhicule, repose néanmoins sur des préjugés préexistants à l'égard de la culture locale. Préjugés particulièrement envers la culture des Hok-lo, autant pour des raisons ethniques que de classe sociale, et ceci dès le début des années 1980. Selon les observations du chercheur français Stéphane Corcuff, le phénomène se poursuit dans les années 1990. Au cours de cette décennie, la démocratisation ainsi que la Taïwanisation, ou l'indigénisation (*bentuhua*, 本土化), qui prirent leur essor au niveau politique et culturel, ont certainement intensifié le conflit de l'identification nationale entre des Continentaux et des Hok-lo. Ce conflit ne fit qu'augmenter en intensité. C'est pendant cette période que l'on voit apparaître des invectives telles que « Rentrez chez vous, cochons de chinois ! » (*zhongguozhu gunhuiqu*, 中國豬滾回去 !) d'un côté et « Péquenots de Taïke ! » (*tutaike*, 土台客) ou « Taïke damnés ! » (*sitaike*, 死台客) de l'autre. La première expression aigüise évidemment une crise identitaire chez des Continentaux, identité conflictuelle d'une communauté déracinée et toujours étrangère au « présent » de la société à laquelle elle fait face¹.

Par ailleurs, si l'imaginaire national est rendu possible par le capitalisme de l'imprimerie, comme l'a expliqué Benedict Anderson², ou par les mass-médias, comme l'a bien démontré Arjun Appadurai³, cet imaginaire est bien engendré par un

¹ A propos de la crise identitaire et l'identification sociopolitique, voire culturelle chez les Continentaux, elle est si tôt engendrée qu'ils vont pouvoir se rendre dans leur pays natal dès 1987.

² Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. De l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat (titre original : *Imagined Communities*, Ed. Verso, Londres, 1983), La Découverte, Paris, 2002 (1996 pour 1^{re} édition), voir essentiellement le chapitre intitulé « L'origine de la conscience nationale », pp.49-57

³ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. De l'anglais (Etats-Unis) par Françoise Bouillot (titre original : *Modernity at large cultural dimensions of*

espace inventé et délocalisé des cultures concernées. C'est par l'espace concret où vivent les membres de la communauté que l'imaginaire est consolidé, sinon, il serait déstructuré et fragilisé, tout comme l'expérience que la « Pai Hsiao-lan » a rencontrée au cours de ses tournées. En ce sens, il faut souligner que l'identité nationale des Continentaux, outre les idéologies politique et culturelle inculquées par le KMT, repose également sur la structure des villages de militaires nationaux où vivaient dans un espace restreint des « soldats nationaux » exilés de leur pays natal, leurs épouses insulaires, et plus tard leurs enfants. Toutes ces familles partagent un même passé (continental) et un même présent (insulaire) au moyen d'une langue commune, le mandarin. La démolition de ces constructions « provisoires », achevées au début 2000, a détruit dans le même temps la structure symbolique d'identification nationale de cette population. Dans la ville de Taipei où elle est relogée, les habitants « étrangers » à cette communauté militaire s'adapteront plus ou moins bien à une perspective culturelle telle qu'elle est rapportée par cette communauté. Il faut ajouter que la mise en place de la réduction du temps de travail et la construction du métro reliant la ville de Taipei et ses proches banlieues vers la fin des années 1990 amène au sein de la métropole un flux abondant de non citadins accompagnés d'éléments culturels ruraux. On peut se demander si ce changement de la notion du temps et de l'espace des habitants insulaires n'a pas provoqué une transformation en profondeur du paysage culturel et de la vie urbaine, accentuée par la démolition des villages militaires. Une transformation qui perturbe l'imaginaire national fondé jusqu'alors en partie importante sur le paysage culturel de la vie des citadins de Taipei. Plus précisément dit, l'avènement d'un discours discriminatoire sur le Taïke correspond à une politisation du conflit interethnique entre les Continentaux et les Hok-lo exacerbée par la crise de

Globalisation, University of Minnesota Press, 1996), introduction traduite par Hélène Frappat, préface de Marc Abélès, Ed. Payot et Rivages, Paris, 2005 (2001). Voir notamment ce que Marc Abélès a souligné dans la préface de l'ouvrage : « Appadurai montre que l'explosion des médias a rendu possible de nouveaux et imprévisibles déploiements de l'imaginaire collectif », p.11.

l'imaginaire national chinois à la suite de la montée au pouvoir du nationalisme taïwanais, et qui va de pair avec le changement du paysage culturel dans l'espace physique dû aux échanges accélérés entre le centre et les périphéries.

3.1.2 Évocation de la problématique de Taike dans l'œuvre « Yumay & Tenlai »

Depuis 15 ans que je fais du théâtre, beaucoup de gens (y compris des anciens membres de ma troupe) me posent très souvent la question : « pourquoi les spectacles sont-ils joués en taiyu ? » Le taiyu est ma culture et ma langue maternelle. Il est tout naturel pour moi que je l'utilise. Surtout lorsque j'entends des expressions telles que : « Péquenot de Taike ! » ou « tu es très Taï ! », je me sens un peu triste au fond du cœur. En vivant ici, je constate que ce que l'on appelle le « goût taïwanais » (*taiwan wei*, 台灣味) me semble être une espèce de symbole dépréciatif et non présentable plutôt que le contraire¹.

Ce fut dans le contexte sociopolitique et culturel décrit ci-dessus que le Golden Bough Theatre fut appelé à rejoindre le camp des « néo-Taike » après avoir été nommé comme étant une « troupe de Théâtre de Taike » (*taike jutuan*, 台客劇團).

Le thème du conflit interethnique fut évoqué pour la première fois dans un passage de *Wading through the Cho-shui River* en 1996. En fonction des langues parlées, la pièce présente un combat entre deux groupes dont l'un parle le hokkien et l'autre le mandarin sans que le conflit fasse clairement allusion à l'actualité de l'époque².

Par la suite, en 2003, soit peu de temps après l'apparition du discours discriminatoire sur le Taike dans le cyberspace, le « Golden Bough » a monté *Romeo*

¹ Wang Rong-yu, « Rendre la vie meilleure par le théâtre » (*yong xiju rang shenghuo geng meihao*, 用戲劇讓生活更美好), *op. cit.* in le Golden Bough Theatre, *Yumay & Tenlai*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Taipei, 2004, p. 11.

² Zhou Huiling (周慧玲), « Le chaotique du langage et l'embarras de l'identification. Critique sur le *Wading through the Cho-shui River* du Golden Bough Theatre » (*yuyan de hundun yu rentong de kunjing, ping jinzhi yanshe liaoguo Chuoshui xi*, 語言的混沌與認同的困境, 評金枝演社《潦過濁水溪》), in *Performing Art*, No. 41, le mars 1996, pp. 76-78.

& *Juliet*. Le conflit entre deux familles rivales est transformé en deux bandes de la mafia, distinguées l'une de l'autre à la fois par la langue utilisée, l'une en hokkien, l'autre en mandarin, et aussi par le costume. De surcroît, en dehors d'un style de jeu caricatural et d'une mise en scène carnavalesque que « le Golden Bough » emprunte habilement à l'*O-peï-la*, la thématique incarnée par *Romeo & Juliet* renvoie plus ou moins à l'actualité sociopolitique : le conflit entre les deux grands groupes ethniques – les Taïwanais de souche et les Continentaux, sans pour autant que la problématique de « Taike » y soit associée.

L'année suivante, en 2004, dans l'œuvre nommée *Yumay & Tenlai*, la thématique du conflit interethnique fut reprise tout en évoquant l'idéologie politique et le mépris socioculturel qui y sont mis en jeu. D'une part, la bande qui parle le hokkien s'appelle la « grande patate douce ». Elle se croit être vraiment indigène et prône des traditions comme figure représentative de la famille, donc du groupe de Hok-lo¹. D'autre part, celle qui s'exprime en mandarin fait l'éloge du slogan propagé par le KMT depuis le « mouvement de la renaissance de la culture chinoise ». Elle se prétend même s'affilier à la société internationale en concevant la bande rivale comme « Taike rustique » (*tutaike*, 土台客).

Ainsi, le spectacle de *Yumay & Tenlai* met en lumière le phénomène du conflit interethnique intensifié de l'époque, en faisant allusion à la compétition pour l'identification nationale qui se développait entre les deux groupes ethniques². Une allusion directe avec pour objectif premier une volonté de réconciliation. La pièce se termine en effet avec le message de l'amour qui apaise la haine entre les deux familles rivales. On remarquera que cet amour fictionnel est fondé sur celui bien réel dont

¹ L'idéologie politique de la bande de Hok-lo est moins énonciative que performative dans la mesure où elle est souvent manifestée en se dispersant dans le costume, la musique et des paroles paraissant anodines. Et elle n'est révélée que par son penchant vers la localité culturelle. La scène la plus démonstrative est la Scène VIII où la bande de Hok-lo se trouve confrontée à la bande de Petit dragon blanc dans une campagne électorale.

² L'élection présidentielle a eu lieu en mars 2004 et les législatives en décembre de la même année.

témoignent à la fois le mariage entre les deux fondateurs du « Golden Bough » et la collaboration des personnes de différentes origines ethniques au sein de la troupe¹.

Au-delà des phénomènes du conflit interethnique s'attachant à l'actualité sociopolitique, nous considérons que le « Golden Bough » fut qualifié comme étant une « troupe de Taïke » en raison de l'éthique et de l'esthétique engendrées par le style d'*O-pei-la* depuis « Pai Hsiao-lan ». D'une part, les drames des œuvres du style d'*O-pei-la*, excepté celles de la série *Happiness*, reposent souvent sur des personnages des classes sociales inférieures, des marginaux (une famille de *Gezai xi* dans l'errance et la mafia dans « Pai Hsiao-lan », des femmes de taverne, la mafia et des gangsters dans *She is so lovely*, les sociétés de mafia dans *Romeo & Juliet* et dans *Yumay & Tenlai*, etc.), ou encore sur des phénomènes sociaux négligés (violence physique familiale dans *Butterflies*, 1999). D'autre part, comme le style d'*O-pei-la* est fondé sur une esthétique théâtrale en référence au jeu du *Gezai xi* et de l'*O-pei-la* en plein air, les personnages sont souvent stéréotypés et même joués de manière caricaturale. De sorte que ceux-ci représentent des figures qui peuvent se faire confondre avec celles qui se trouvent dans la vie réelle, comme l'a constaté une spécialiste de *Gezai xi*. Figures qui illustrent même ce qui a été mentionné dans le discours discriminatoire sur le « Taïke ». En outre, soulignons que depuis la « Pai Hsiao-lan », les œuvres du style d'*O-pei-la* sont parfois marquées par la « vulgarité » (vulgaire avec force, *su ge youli*, 俗擱有力 ; beauté vulgaire, *suli*, 俗麗, etc.), c'est en tous cas ce que notent des critiques de théâtre dans la presse. Une « vulgarité » comme étrangeté négative massivement évoquée dans le discours à propos du caractère de ce qui est « Taïke ». Une étrangeté négative qui a même antérieurement causé un refoulement de soi de la

¹ Depuis la première période de la fondation du « Golden Bough », les membres étaient et sont de différentes origines ethniques, Hok-lo (Wang Rong-yu, Hsu Yongshu et Huang Jiefei entre autres), continentale (Yu Hui-fen et Lu Xinzhi) et Hakka (Huang Shuping). De même, à l'heure de la production du spectacle de *Yumay & Tenlai*, outre les fondateurs du « Golden Bough », les acteurs du spectacle sont de différentes origines ethniques : Hok-lo (Li Yunzhong, Gao Mingqian, Liu Shujuan et Wu Pengfeng, entre autres), continentale (Shih Tungling, par exemple), et Hakka (responsable de la communication, Zeng Ruilan), etc.

part du directeur artistique du « Golden Bough », rappelons-le (voir le chapitre III). À cet égard, répétons que le directeur Wang, en participant aux travaux du projet de « retour » au sein de l'U-Théâtre, a dû traverser une transformation identificatoire. Transformation qui a provoqué une reconnaissance à l'égard de cultures locales jadis sous-estimées et rejetées. De ce fait, l'acte théâtral est devenu un acte de se relier à son origine sociale et ethnique en mettant en scène des caractéristiques de celles-ci. Cela se concrétise par la mise en scène de la « Pai Hsiao-lan » ainsi que par la diffusion de celle-ci avec un succès continu. De même, par cette reconnaissance à soi, le goût engendré par l'*O-pei-la* en plein air ou par le style d'*O-pei-la* du « Golden Bough », considéré quelquefois comme étant « vulgaire », se traduit pour le directeur Wang comme étant une sorte de « vitalité » (*shengmingli*, 生命力), ou encore comme étant « brut et sauvage » (*shengmeng*, 生猛) comme le dit la directrice administrative ; cette terminologie est empruntée à une spécialiste de *Gezai xi* qui est partisane pour un *O-pei-la* « digne d'être le représentant de la culture taïwanaise ». Il sera question par la suite d'un « goût taïwanais » qui rejoindra les revendications formulées par les amateurs du concept « Néo-Taike » qui préconisent la décolonisation d'une élite chinoise cosmopolitiste et souhaite se présenter comme culture légitime sur le plan national.

Le succès de la « Pai Hsiao-lan » a incontestablement fait naître une estime « retrouvée » de soi auprès des acteurs et du metteur en scène. Cette estime de soi « retrouvée » serait prolongée par une recherche de la reconnaissance des autres envers des cultures locales représentées au sein d'œuvres du style d'*O-pei-la*. C'est ce que le metteur en scène appelle une opération de « rachat » du passé regrettable.

3.2 Prise de position politico-culturelle de l'ethnie Hok-lo : sauvegarde du taiyu

3.2.1 La place marginale des langues vernaculaires : hokkien, hakka et les langues

austronésiennes

Du point de vue du langage verbal utilisé sur la scène du théâtre moderne taïwanais, le mandarin a été mis en avant en tant qu’emblème culturel du théâtre légitime depuis le repli du gouvernement du KMT sur l’île. C’est à partir de la seconde moitié des années 1980 que cette domination « sinocentrique » commence à être contestée. En ce sens, certaines initiatives voient le jour : substituer la « langue nationale taïwanisée » (*taiwan guoyu*, 台灣國語) à la « langue nationale normative » (*biaozhun guoyu*, 標準國語) ou le langage corporel au langage verbal. En ce qui concerne l’application des autres langues locales sur la scène du théâtre moderne, jadis appelées dialectes (*fangyan*, 方言) et désormais devenant les langues vernaculaires (*xiangtu yuyan*, 鄉土語言), rares sont les exemples qui réussissent à perdurer, tout particulièrement ceux qui préconisent les langues minoritaires comme la langue hakka et celles des indigènes insulaires.

Quant à la langue hokkienne, elle a commencé à être « insérée » dans les œuvres du théâtre moderne taïwanais depuis la fin des années 1980, mais souvent de manière partielle et reléguée à des contenus humoristiques, elle sert parfois de marquage d’une classe sociale marginale ou populaire par contraste avec l’élite et les classes bourgeoises. La première expérimentation qui utilise le hokkien comme langue principale de la scène était *Enfant de la terre – une configuration de la poésie moderne et le théâtre* (juin 1989) du Taïnaner Ensemble¹ (*tainanren jutuan*, 台南人劇團, 1987-). Ce dernier, installé dans le district de Tainan, rassemble une « majorité des membres qui s’expriment mieux et plus naturellement en hokkien qu’en langue

¹ Shen Ling-Ling (沈玲玲), *The Research on the Administration and development of Tainan Jen Theatre and the Criticism of its works : 1987-2004* (*tainanren jutuan jingying fazhan yu zuopin pingxi zhi yanjiu*, 台南人劇團經營、發展與作品評析之研究), Master de l’Institute of Art Studies, National Cheng Kung University, Tainan, juin 2004.

nationale¹ ». Le choix de la troupe de faire du spectacle entièrement en hokkien résulte du succès des premières œuvres en hokkien qu'elle a connu à Taipei au début des années 1990. Plus tard, c'est l'exemple de l'U-Theatre, dont les spectacles représentés entièrement en hokkien sont associés au projet de « retour », qui rencontre un franc succès. L'accent a toujours été mis sur le fait qu'il s'agissait de la langue maternelle de la majorité des acteurs. Il s'agissait pour eux de retrouver un passé personnel et intime afin de stimuler la force créatrice de chacun ce qui leur donna aussi l'occasion de se ressouder à une culture locale commune jadis méprisée et délaissée. Après que le hokkien fut supprimé comme langue principale de la scène théâtrale dans l'œuvre de l'U-Theatre en 1994, c'est le Golden Bough Theatre qui prit la relève en utilisant le hokkien pour principal langage scénique.

3.2.2 La mission de la sauvegarde de la langue hokkienne

« ... si les nombreuses ethnies de Taïwan perdaient toutes leurs propres langues maternelles, où se trouverait la spécificité de notre culture ? [...] Lorsque j'appelle consciemment ma langue maternelle « le hokkien » et non pas « le taiyu », c'est parce que je comprends profondément la pluralité de la culture taïwanaise. De surcroît, le fait que je m'identifie à la langue « hokkienne » signifie que je fais partie d'une de ces multiples ethnies². »

Dans le cas du « Golden Bough », hormis les premiers travaux se fondant uniquement sur le langage corporel, le hokkien est toujours mis en œuvre en tant qu'une des langues capitales de la scène théâtrale. Lorsque nous observons la répartition du hokkien dans les œuvres de la troupe, nous pouvons constater trois types d'utilisation distincte.

¹ Ibid., p. 12.

² Wang Rong-yu, « Préface, l'appel à la langue maternelle : de l'instinct à la mission » (*zixu, muyu de huhuan : cong benneng dao shiming*, 自序・母語的呼喚：從本能到使命), op. cit. in Le Golden Bough Theatre, *Troy, Troy, ... Taiwan (version complète)*, brochure du spectacle, 2005, p. 4.

Dans le premier type, nous trouvons le hokkien qui cohabite en équilibre avec le mandarin. Outre les trois exemples qui se rapportent au conflit interethnique présenté plus haut, le hokkien signifie le traditionnel et/ou le paysan par opposition avec le mandarin qui signifie le moderne et/ou le citadin, comme dans *Wading through the Cho-shui River* et dans *Troy, Troy, ... Taiwan* (version de 1997). Un autre exemple se trouve dans *She is so lovely* où le hokkien est assigné à la vieille génération, et le mandarin à la jeune génération. Même si la différence générationnelle provient des ressources de création, il ne demeure pas moins que l'usage des langues dans la pièce révèle une réalité sociale où le hokkien est de moins en moins pratiqué parmi les jeunes générations de Hok-lo.

Le deuxième type concerne le cas où le hokkien est la langue proportionnellement majeure dans les dialogues tout en ajoutant quelques paroles en d'autres langues, comme dans la « Pai Hsiao-lan », par exemple. Ou encore, dans une pièce où il y a un à deux personnages qui s'expriment parfois en d'autres langues, et notamment en mandarin, cela comprend *Butterflies* et la série *Happiness*. Dans les œuvres de ce type d'utilisation langagière, le hokkien désigne soit le passé et le traditionnel, comme dans la « Pai Hsiao-lan » et la série *Happiness*, soit une classe sociale particulière, ou pour reprendre les termes du directeur artistique, « la couche marginale inférieure de la société insulaire », comme dans la « Pai Hsiao-lan » et dans *Butterflies*.

Quant au troisième type, il s'agit de pièces entièrement jouées en hokkien, y compris *Troy, Troy, ... Taiwan* (2005) et *My Ancestors' Stories*. L'utilisation du hokkien en tant que partie intégrante en coexistence avec d'autres langues dans des œuvres du « Golden Bough » peut être rapprochée, on l'a vu, à la pratique de langue maternelle dans l'U-Théâtre au sein de son projet de « retour ». L'entreprise d'un hokkien plus attentif au sens auditif et poétique tel qu'il est représenté par *Troy*,

Troy,... *Taiwan* et par *My Ancestors' Stories* proviendrait d'une tentative d'en relever la valeur linguistique en tant que langue « élevée ». Il s'ensuit que le hokkien fut mis en écrit par l'intermédiaire de la publication des textes dramaturgiques de ces deux spectacles afin que cette langue ne tombe pas dans l'oubli. Ainsi, l'utilisation du hokkien, par le biais de ces deux œuvres théâtrales, marque un pas décisif dans le développement du « Golden Bough ». Une prise en charge authentique de la préservation de la langue maternelle du groupe ethnique de Hok-lo.

Chen FangFang: Est-ce que le *Shanghaijing* pourrait être considéré comme un raffinement de l'*O-pei-la* ?

Wang Rong-yu : Oui ! Une sorte de raffinement, un fait ouvert aux futures possibilités. Je suis en train de le faire et je ne m'arrêtera pas. Cela démontre que le taiyu [dans nos créations] peut parvenir à un niveau bien élevé. À mon avis, il faut faire du taiyu dans un sens populaire parce que le taiyu est absent dans l'éducation actuelle. Nous faisons des choses élevées une fois sur quelques années afin que les gens ne soient pas déçus en constatant qu'il y a des choses si élevées, c'est tout¹.

Avant de conclure le rôle de la langue hokkienne dans le parcours du « Golden Bough », approfondissant notre discussion en analysant l'univers linguistique qu'embrassent des pièces de la série *Happiness*.

3.2.3 La nostalgie d'un passé merveilleux de la vie familiale et un paysage utopique pour un futur Taïwan en hokkien

Quant à l'utilisation des langues dans la série *Happiness*, elle se différencie des œuvres précédentes du style d'*O-pei-la*. En projetant un univers multilingue (le hokkien, le mandarin, l'anglais, et le japonais notamment dans le cas de « *Part3* »), le

¹ Wang Rong-yu, Interview, le 3 juin 2008.

hokkien prend une place dominante et le mandarin devient langue secondaire dans la série en question. Cette disposition linguistique dépeint un paysage tout à fait inverse de celui de la vie réelle dans l'ensemble de la société taïwanaise actuelle. Particulièrement dans la ville de Taipei à proximité de laquelle se trouve le local du « Golden Bough », comme nous l'avons présenté plus haut. Examinons la vie quotidienne à l'intérieur de la troupe.

Lorsque nous sommes allés rendre visite au « Golden Bough », la troupe était composée d'une douzaine de personnes salariées à temps plein, y compris 6 acteurs, le directeur artistique, la directrice administrative et quelques personnels administratifs. Bien que le hokkien soit la langue maternelle de la majorité des membres, les personnes qui s'exprimèrent « naturellement » en hokkien étaient peu nombreuses : le directeur artistique (surnom : Erge) et son fils (prénom : Pingguo) qui circulaient constamment dans le local de la troupe. Erge, ne parlait pas non plus en hokkien à tous les moments et s'exprimait parfois en alternant mandarin et hokkien. Quant aux acteurs, seuls Li Yunzhong et Gao Mingqian maîtrisaient couramment le hokkien. Les moments où nous entendîmes des conversations en hokkien, ce fut souvent ces deux acteurs qui parlaient soit avec Erge soit avec le fils de ce dernier. Sinon, les autres acteurs et les personnels administratifs ne parlèrent le hokkien qu'en plaisantant avec Erge, ou en dialoguant avec Pingguo¹. Par ailleurs, il nous semble important de prêter attention au rôle que joua la mère d'Erge dans le « Golden Bough » ; madame Hsieh Yue-hsiah, était appelée « Mama », tant par le directeur artistique que par tous les acteurs de la troupe. Tout d'abord, bien que tous les acteurs du « Golden Bough » n'aient pas appris des techniques corporelles du Gezai xi avec « Mama », un certain nombre d'activités auxquelles les acteurs du « Golden Bough »

¹ Cela nous a été confié par l'ancienne actrice, Huang Jiefei qui nous a expliqué qu'elle s'exprimait spontanément en hokkien soit devant une personne avec qui elle entretenait une très bonne relation, soit dans les régions du centre et du sud de Taïwan, lorsqu'elle s'adressait à des personnes âgées. Voir Huang Jiefei, Interview, 2010.

participaient de manière récurrente ont créé un lien intime, un sentiment de respect vis-à-vis du métier et de la compétence de cette vieille actrice du *Gezai xi*. On nous expliqua que la dame prodiguait conseils et assistance sans réserve, qu'elle participait directement en jouant volontiers de petits rôles. Présente pendant toutes les tournées de « Pai Hsiao-lan » (1996-2006), une œuvre théâtrale inspirée de la biographie de cette actrice réputée du *Gezai xi*, rappelons-le. L'année avant la création de *Happiness Part I*, elle interpréta même le rôle du Roi de Troie dans *Troy, Troy, ... Taiwan* en jouant avec les jeunes acteurs de la troupe. En dehors du travail en tant qu'actrice du *Gezai xi* ou du théâtre moderne duquel le « Golden Bough » fait partie, Mme Hsieh fut très présente dans le local du « Golden Bough » où elle préparait les repas pour les acteurs. Elle est renommée en tant que conseil artistique du « Golden Bough » et appelée « Mama » par tous les membres de la troupe. On peut souligner que c'est grâce à la présence de Mme Hsieh (1944-2009), que la communication en hokkien fut entretenue à l'intérieur de la troupe pendant une longue période. De ce fait, le « Golden Bough » a réussi à créer un espace où s'est localisé un univers sociolinguistique à l'opposé de celui que l'on rencontre dans la plupart des villes actuelles de Taïwan. Une utopie localisée tant dans la vie des acteurs que sur la scène théâtrale. Néanmoins, et conformément à la scolarisation du fils du directeur artistique, le mandarin est devenu langue dominante dans la vie des acteurs tout comme dans la vie des insulaires urbains. Une situation sociolinguistique à l'opposé de celle sur la scène de la série *Happiness*. Si l'univers sociolinguistique qu'embrasse la série *Happiness* se trouve de moins en moins réalisable dans la vie insulaire, c'est en raison de l'éducation nationale, du moyen normatif de communication dans l'espace public urbain, et de la disparition des générations détentrices de leur langue maternelle. Dirait-on que la fiction telle qu'elle est créée par *Happiness* représente à la fois un passé merveilleux et l'utopie d'un futur Taïwan ? Un passé merveilleux pour ceux qui

ont conscience de la disparition probable de leur langue maternelle suite à la disparition de leurs parents et la scolarisation graduelle de leurs enfants. Et l'utopie d'un futur Taïwan pour ceux qui prétendent vouloir préserver le hokkien en tant que langue officielle de Taïwan. En ce sens, l'univers sociolinguistique projeté par *Happiness* serait pour tous les deux cas, une sorte d'utopie localisée dans l'espace-temps théâtral.

4. Du patrimoine familial au patrimoine national : atout et embarras dans la configuration identitaire au nom de l'*O-pei-la*

4.1 *O-pei-la* comme empreinte du patrimoine culturel familial et national

*4.1.1 De la fictionnalisation de l'histoire à l'historicisation de la fiction : une commémoration de l' « incident du 28 février 1947 » dans *Happiness Part3 – A Time to Remember**

Fondés sur l'histoire de Taïwan, les portraits de la famille d'Acai gravitent autour de l'impression sur la vie et l'expérience historique appartenant communément à nous tous. La fable de cette famille fait partie de l'histoire partagée par beaucoup de gens et de familles de ce sol. De la famille à la nation, c'est une nouvelle page de l'album de notre mémoire qui s'ouvre dans la troisième partie de *Happiness*¹.

Rappelons que l'intrigue de base de *Happiness* repose sur le fait que le protagoniste, Acai, longtemps errant à l'étranger, est de retour dans son pays natal auprès des siens. Il y provoque des petits conflits et malaises, en bouleversant la vie sereine de la petite famille. Au final, tout se règle dans la satisfaction générale. Les membres de la famille reprennent la tranquille sérénité de leur vie, tandis qu'Acai

¹ Wang Rong-yu, « *Happiness* de la famille à la nation » (*cong jiazu dao guozu de fulanggong kaihua*, 從家族到國族的浮浪貢開花), in Le Golden Bough Theatre, *Happiness Part3 – A Time to Remember*, brochure du spectacle, le Golden Bough Theatre, Taipei, 2009, p. 2.

repart pour sa vie errante. Les personnages principaux de la série comprennent Acai, Yulan (la sœur de ce dernier), Qingshui (admirateur de Yulan), la tante Aijiang, l'oncle Taco (frère juré du père d'Acai et admirateur d'Aijiang), Azhi (le partenaire de voyage d'Acai) et Bile (voisin de la famille). Et suivant l'avancement des intrigues de *Happiness* à *Happiness Part2*, Yulan s'est mariée avec Qingshui, de même qu'Aijiang et Taco se sont mis en couple.

Au cours du troisième épisode de *Happiness*, les intrigues se multiplient lors du retour d'Acai ; tout se passe autour de la consultation d'un album photo qui dévoile la généalogie de la famille du protagoniste en exposant l'histoire de la génération précédente. Voici un résumé du scénario :

Le père d'Acai, appelé Shayu (surnom, « Requin »), originaire de la ville de Taichung, partit s'installer pour son travail dans la capitale Taipei. Il y fit de belles rencontres ; d'abord avec Yuki (sa future épouse), puis Aijiang (la sœur cadette de cette dernière), Taco (condisciple aîné d'Aijiang), et Toro (jeune intellectuel et activiste du mouvement anti-japonais, et à la fois interprète de films muets). Ces gens vécurent tous ensemble toute une série d'évènements entremêlés de joies, de peurs, de colère et de tristesse. Au final, Shayu et Yuki se marièrent et eurent deux enfants, Acai et Yulan. En revanche, Toro est décédé (ou disparu) en laissant son amoureuse Aijiang qui restera inconsolable.

On observera qu'il ne s'agit pas ici d'une simple évocation fictionnelle. Il s'agit plutôt d'une histoire qui se fonde sur une narration rétrospective dans la mesure où, outre le temps du présent localisé en 1969, le passé-souvenir de la famille d'Acai est organisé autour de quelques dates significatives, telles 1935, 1945 et 1947. Suivant cette datation, l'histoire de la famille d'Acai recouvre une période historique de Taïwan marquée par d'importants évènements sociopolitiques. Ceux-ci comprennent un grand tremblement de terre pendant l'occupation japonaise en 1935, dans la ville de

Taichung et dans le district de Hsinchu, la fin de la Seconde Guerre mondiale, et l'« incident du 28 février (1947) » qui s'est produit peu après l'arrivée des armées de Chiang Kai-shek, et le massacre qui s'ensuivit. Afin de comprendre comment ces événements historiques sont reliés au passé familial d'Acai, nous allons à présent essayer d'analyser le déroulé du spectacle.

En tant qu'œuvre faisant partie du style d'*O-pei-la* du « Golden Bough », la représentation de « *Happiness Part3* » s'apparente à une sorte de music-hall telle qu'elle s'est développée depuis *Yumay & Tenlai*, sans pour autant que de vieilles chansons y soient incorporées. Certaines formes de décor et de technique scéniques utilisées dans l'« *O-pei-la* en salle » de l'après-guerre sont également présentes dans le spectacle, tels les personnages suspendus dans les airs par des câbles en fer, on observe également des panneaux peints en carton figurant des objets divers ou des scènes de foule, etc. De surcroît, conformément à l'idée d'« absorber tout ce qui existe », « *Happiness Part3* » explore un nombre d'éléments issus de la culture de masse. L'usage de ceux-ci vise particulièrement à illustrer la période qui se situe entre l'occupation japonaise et la fin de la Seconde Guerre mondiale.

L'appropriation des personnages *ninja*, par exemple, se fait souvent en fonction de leurs actions emblématiques en tant que guerriers infaillibles que l'on trouve dans les dessins animés japonais ; ou bien des images de manga dont les personnages sont joués par de vraies personnes accompagnées de la projection sur les murs des paroles prononcées. Ces effets déclenchent l'hilarité générale des spectateurs taïwanais. Même réaction lors d'un simulacre de posture et de mouvement du théâtre *Nô* japonais attribué au personnage de Kawasaki, un haut responsable japonais de la ville de Taipei. Cette caricature moqueuse est reprise dans le scénario par le personnage d'Aijiang, qui le surnomme ironiquement l'« autobike ». Un autre exemple se trouve dans la scène où se déroule une séance d'un jeu vidéo sur des

plates-formes intitulée « Super Mario Bro », dans laquelle tout est manuellement exprimé et mimé dans un décor d'objets immobiles représentés par des dessins sur carton. Ce passage fait allusion à l'attitude de dérobade et d'esquive des gens face à la Seconde Guerre mondiale dont ils ne souhaitaient que la fin.

Quant au passé-souvenir de la famille d'Acai daté du début de l'après-guerre, il se rapporte dans un premier temps à une explication raccourcie de la pauvreté socio-économique comme condition de vie du peuple insulaire et du réel mécontentement de la part des élites – la plupart des cadres fonctionnaires débarrassés des Japonais se retrouvent sous l'emprise d'un nouvel envahisseur tout aussi corrompu, venu du continent. Dans le même temps, est annoncée une distribution des rôles des membres de la famille : Taco est un fonctionnaire auprès de l'autorité politique alors au pouvoir ; Toro est une élite insulaire attentive à l'état sociopolitique de l'île ; et le père d'Acai, un homme ordinaire optimiste pour l'avenir d'un Taïwan autonome qui se libère de la colonisation japonaise. Voici quelques extraits du spectacle à ce moment du parcours :

(Après la guerre, les personnages principaux se sont réunis chez le père d'Acai)

[...]

Taco : Actuellement, je travaille dans les organismes publics *(parole en mandarin)*.

Shayu : Eh bien voilà qu'une personne comme toi arrive tout de même à être un fonctionnaire !

Taco : L'important n'est pas d'être un fonctionnaire, mais de pouvoir apporter une contribution. C'est maintenant qu'on a besoin de personnes compétentes.

[...]

Yuki : Toro est effectivement une personne compétente.

Shayu : ça oui !

[...]

Aijiang : Taco, mon frère condisciple, tu sais que sans parler du cas de Toro, beaucoup d'insulaires n'arrivent pas du tout à trouver un boulot.

Toro : [...] C'est un fait qu'on est récupéré [par le gouvernement nationaliste chinois]. Mais tant de bronze et de fer sont pris sans rien laisser. Alors, ce n'est donc pas un gouvernement, mais une entreprise.

Yuki : on croyait avoir une vie meilleure après la libération [de l'occupation

japonaise] (*guangfu*, 光復).

Toro : les uns s'occupent des marchandises, les autres contribuent à les bouffer, voilà le résultat.

Taco : Ah, je ne comprends pas moi non plus les idées qu'ont les supérieurs ; en revanche, je ferai tous mes efforts pour protéger mes compatriotes d'ici.

Shayu : Bien dit ! Moi aussi, je crois que la vie ira de mieux en mieux, parce que les moments les plus difficiles sont derrière nous, nous sommes maintenant les maîtres de nous-mêmes. Il faut qu'on y croie.

Ensuite, la mise en scène de « *Happiness Part3* » glisse vers une représentation d'un conflit sociopolitique sur l'île de Taïwan. Voyons comment s'enchaînent les intrigues qui l'explicitent. L'éclatement d'une révolte d'insulaires, exprimée par l'agression de ces derniers contre les gens venus de provinces extérieures, qui furent appelés « Ashan » et furent reconnus par la langue utilisée ; un évènement plutôt anodin se produit et déclenche la révolte : une marchande de tabac est agressée et légèrement blessée comme l'explique Acai¹, celui-ci va rejoindre alors un rassemblement des élites insulaires. Un rassemblement qui vise à apaiser le bouleversement social afin d'éviter l'« explosion d'une nouvelle guerre » comme le souligne Toro. S'ensuit la répression sanglante de la révolte et enfin le massacre des élites insulaires soupçonnées d'avoir été les instigateurs des émeutes ; des membres de la famille d'Acai font partie des victimes. De son côté, Toro disparaît pour toujours en se livrant à la justice auprès des instances publiques afin que la famille d'Acai ne soit pas entraînée dans la mort.

Le mécontentement du peuple insulaire et une situation sociopolitique des plus précaires au début de l'après-guerre auront pour conséquence un évènement grave sur l'île de Taïwan : il s'agit de l'« incident du 28 février (1947) » déjà évoqué plus

¹ Une expédition punitive armée qui a eu lieu le 27 février 1947 lorsque des exécuteurs publics de la répression de la vente du tabac privé ont blessé physiquement une vendeuse et ont fusillé un des témoins insulaires qui s'élevait contre la violence de l'autorité nationaliste chinoise. Dans « *Happiness Part3* », la description, à la fois facteur explosif de la révolte des insulaires, ne correspond pas tout à fait au détail factuel de l'évènement en question.

haut. On assigne alors à des personnages fictifs, qui sont la génération précédente de la famille d'Acai, non seulement une mémoire familiale fictive mais aussi une mémoire historique de Taïwan dans sa totalité. On dira peut-être que « *Happiness Part3* » semble aussi se diriger vers une fictionnalisation pure et simple de l'histoire.

Dans « *Happiness Part3* », l'utilisation du style d'*O-pei-la*, en s'appuyant sur des images et des portraits attractifs ou parodiques, a certainement pour objet d'alléger le côté opprimé de la vie du peuple insulaire dans un Taïwan colonisé par le Japon. Et cela est particulièrement avéré par l'existence d'un personnage légendaire comme Liao Tianding qui, par sa force mythique, réussit à affronter les balles et les Ninjas, en sauvant les Taïwanais de la répression de l'autorité japonaise. En revanche, le passé-souvenir de la famille d'Acai sur la période de l'après-guerre, à partir de la réunion des personnages principaux à la maison du protagoniste, n'implique pas de séquences attractives (music-hall, par exemple) ou parodiques (la moquerie sur le comportement d'un supérieur japonais comme Kawasaki). Non plus ne poursuit-il pas le style de jeu caricatural comme c'est le cas dans les intrigues précédentes. Fondé sur un style de jeu plus ou moins réaliste, avec les intrigues esquissant un événement historique, raccourci en une quinzaine de minutes et indépendamment des scènes fantasmagiques en avant et en aval, le passé-souvenir fictif est ainsi historicisé dans la mesure où l'« incident du 28 février » est évoqué de manière à vouloir « représenter » un fait « véridique », tentative qui équivaut à un comportement d'historien. Oui, il est question ici de la commémoration solennelle d'un événement historique de Taïwan et qui s'intègre au passé-souvenir d'une « famille » fictive, comme celle d'Acai.

L'historicisation de la fiction telle qu'elle est menée par le « *Happiness Part3* » en représentant l'« Er-er-ba » (二二八, abréviation du *eryue ershiba hao*, 二月二十八號, le 28 février) est destinée à souligner un rattachement du familial au national, comme le rappelle le titre de la préface donnée par le directeur artistique au

spectacle en question. Quelle est l'idéologie politique qui se révèle dans la représentation de l' « Er-er-ba », et quel est le sens identitaire que celle-ci implique ? Menons la discussion à ce propos dans la prochaine section.

4.1.2 Rappel des héros : de la résistance du peuple insulaire contre l'oppression de l'armée nationaliste chinoise à la défense de l'*O-pei-la* par le « Golden Bough »

Dans une perspective historique, l' « incident du 28 février » se ressent comme un désastre sociopolitique au début de l'après-guerre sur l'île de Taïwan. Désastre enflammé, d'un côté, par l'implantation d'un gouvernement corrompu du parti nationaliste chinois (KMT) avec une méfiance vis-à-vis des Taïwanais, perçus, selon ce parti, comme peuple « asservi » (*nuhua*, 奴化) par le Japon¹. De l'autre côté, le pouvoir des armées du parti nationaliste est menacé d'abord par le parti communiste chinois dans la guerre civile, puis doublement affolé par la requête d'indépendance des élites taïwanaises déçues et refusant la gouvernance du parti sur l'île après l'incident du 28 février. Cela a pour corollaire non seulement l'anéantissement de nombreux insulaires et élites locales. Mais comme l'« Er-er-ba » devint un sujet de tabou politique depuis l'arrivée du KMT sur l'île², ce vécu fut traumatique pour les personnes et familles blessées à qui il ne fut rendu ni justice ni dédommagement pendant quarante ans.

Le conflit interethnique entre les Continentaux et les Taïwanais incité par

¹ Selon de nombreuses études, l' « incident du 28 février » résulta non seulement d'une rébellion du peuple contre les fonctionnaires de l'autorité politique du KMT arrivée sur l'île de Taïwan au début de l'après-guerre. Mais aussi et surtout du mépris, voire de la méfiance, de la part du KMT vis-à-vis du peuple insulaire manifestant une différence connotée de l'empreinte culturelle issue de la colonisation japonaise, c'est-à-dire, une empreinte incarnant l'ennemi numéro un de la République de Chine pendant la Seconde Guerre mondiale. De surcroît, outre la répression de la rébellion du peuple insulaire, le massacre des élites locales ayant lieu à la suite de l'incident du février fut indissociable d'une tactique politique suscitée suivant la force dégradée des armées du parti nationaliste chinois dans la guerre civile contre le parti communiste chinois.

² Suite à l'instauration de la loi martiale, et notamment la « terreur blanche » exercée au cours des années 1950.

l'évènement persiste depuis lors en engendrant l'indifférence du politique chez les insulaires. Ce n'est qu'à partir de 1987, l'année où la loi martiale est abrogée, rappelons-le, que le silence sur le sujet d'« Er-er-ba » s'est brisé dans la mesure où émergea au sein du peuple insulaire des commémorations annuelles pour l'évènement et une réclamation de mettre en lumière la vérité sur celui-ci. On exigea et obtint des excuses présentées par le gouvernement, ainsi que des compensations destinées elles aussi à rendre justice aux victimes concernées.

Or, en tant qu'une page noire de l'histoire nationale imposée par le KMT, le dévoilement de l'« Er-er-ba » par l'accès public et la consultation des archives administratives nationales et internationales et des témoignages (journalistes étrangers et récits autobiographiques des familles des victimes, etc.), a suscité et suscite encore des interprétations politiques controversées, voire opposées. Du côté des partisans du nationalisme chinois, bien que le 28 février soit proclamé en 1996 jour férié national, un évènement commémorable dans l'histoire de la République de Chine, l'« Er-er-ba » est traité en tant qu'une tragédie résultant de la rébellion du peuple insulaire vis-à-vis de l'oppression du gouvernement (*guanbi minfan*, 官逼民反). Et cela tout en déniait le conflit interethnique entre les Taïwanais et les Continentaux en tant que cause irréductible de l'évènement, sous prétexte qu'il y avait certains soutiens réciproques entre ces deux grands groupes sociaux à Taïwan.

Du côté des partisans du nationalisme taïwanais, au contraire, et particulièrement après que le PDP ait été au pouvoir entre 2000 et 2008, l'« Er-er-ba » fut pris pour l'une des ressources considérables de l'identité taïwanaise et témoin de la souffrance de la « nation taïwanaise¹ ».

¹ Selon le chercheur de l'Academia Sinica, Wu Naide (吳乃德), la remémoration du « Er-er-ba » s'est étalée sur deux étapes. La première consiste en des études sur l'évènement en question, la revendication de rendre justice et compensation aux victimes et leurs familles concernées, l'édification des monuments commémoratifs, l'accord officiel à la date de l'évènement en tant que « jour de la paix » (*hepingri*, 和平日) ainsi que son inscription dans le calendrier des jours fériés nationaux, etc. Voir Wu Naide (吳乃德), « L'écriture du traumatisme 'ethnique' : la mémoire

Concernant les créations artistiques associées à l' « Er-er-ba », avant de parler du cas de « *Happiness Part3* », discutons brièvement de *La Cité des douleurs* (*beiqing chengshi*, 悲情城市). Un film réalisé par Hou Hsiao Hsien qui a obtenu le prix du Lion d'or au Festival de Venise en 1989. Celui-ci raconte non seulement le mécontentement et la rébellion des insulaires vis-à-vis du gouvernement provisoire du KMT, ainsi que la répression sanglante orchestrée par celui-ci. Mais en démontrant le processus de la décadence d'une grande famille locale propriétaire d'une maison de plaisirs, *La Cité des douleurs* illustre non seulement l'ambiance de peur, de confusion, de haine et de danger répandus sur l'île au début de l'après-guerre entre 1945 et 1949 et le destin des insulaires en tant que colonisés par de différents pouvoirs politiques. Voici la parole sortie de la bouche d'un personnage principal, Wen-Heung, qui l'exprime implacablement¹.

Que c'est pitoyable de vivre sur cette île ! D'abord les Japonais, maintenant les Chinois. On est mangé par tout le monde, descendu par tout le monde, mais aimé par personne.

En tant que première œuvre traitant publiquement de l' « Er-er-ba » peu après le retrait de la loi martiale, *La Cité des douleurs* a connu un fort retentissement public. Mais comme le film a pointé la misère des insulaires souffrant des erreurs commises par le KMT, il a été critiqué comme étant au service de l'idéologie nationaliste taïwanaise.

Quant à la version de l' « Er-er-ba » présentée par le « *Happiness Part3* », qui se présente à notre avis comme une simplification de ce que contient *La Cité des*

historique de l'incident du 28 février » (*shuxie minzu chuangshang : er-er-ba shijian de lishi jiyi*, 書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶), in *Réflexion*, No. 8, le janvier 2008, pp. 39-70.

¹ Ming-Yeh T. Rawnsley, « Cinema, Identity, and Resistance : Comparative Perspective on *A City of Sadness* and *The Wind That Shakes the Barley* », op.cit. in *Taiwan in Comparative Perspective*, vol. 4, Special Issue: Taiwan and Ireland in *Comparative Perspective* (edited by Shih Fang-Long and John McNeil Scott), 2012, pp. 95-98.

douleurs en une quinzaine de minutes, elle met davantage l'accent sur la révolte du peuple insulaire, la résistance des jeunes intellectuels contre le pouvoir politique du KMT, ainsi que la répression violente de ceux-ci par l'armée de Chiang Kai-shek. Considérons que la recherche de la dignité du peuple dans un pays qui n'est plus menacé par la colonisation, qui constitue le message que le spectacle se destine à transmettre au public, et qui est prononcé par deux d'entre les trois héros principaux, tels Toro et Shayu, est l'idéologie politique reflétée par ce spectacle (il correspond à celle, on l'a vu, que l'on trouve dans *Troy*, *Troy*, ... *Taiwan* (version complète en 2005) et *My Ancestors' Stories* du « Golden Bough »), et on peut l'apparenter à ce que l'on appelle « le nationalisme taïwanais ». En juxtaposant un passé-souvenir familial à celui national, les héros familiaux d'Acai se transfigurent en héros nationaux pour le nationalisme taïwanais.

Notons également le rôle représentatif des continentaux (transfiguré par le personnage de Taco) qui soutiennent les insulaires, incarnés par les trois héros principaux du passé-souvenir de l' « Er-er-ba ». Se gomme ainsi, la question du conflit interethnique, cause principale de l'événement, qui rapproche l'interprétation politique et la version du nationalisme chinois.

De ce fait, le spectacle de « *Happiness Part3* » représenté en 2009 sous le mandat présidentiel de Ma Yingjiu semble soumettre à l'idéologie politique du camp bleu la possibilité d'éliminer la question du conflit interethnique soulevée par l' « Er-er-ba » afin d'harmoniser les relations interethniques dans la société taïwanaise. Et cela tout en produisant une ambiguïté voire une contradiction politique nationale, critiquée par des spectateurs fidèles au « Golden Bough » comme « politiquement correcte ».

Par ailleurs, en dépit de cette contradiction entre l'idéologie politique nationale soulignée dans « *Happiness Part3* » et celle des acteurs de celui-ci dans leur vie quotidienne, la mise en liaison entre les héros familiaux et ceux nationaux, fait

rappel, semble-t-il, à celle que l'on peut repérer entre l'*O-pei-la* et la culture taïwanaise.

4.2 Atout et embarras dans la configuration identitaire au nom de l'*O-pei-la* : la mise en jeu de la production financée par mécènes

4.2.1 La construction d'un « pays natal de l'esprit » en faveur des mécènes

Comme nous l'avons décelé plus haut, du point de vue de la disposition des langues et celui de la vision idéale esquissée, le monde fictif relevé dans la série *Happiness*, excepté le troisième épisode – « *A Time to Remember* » est à l'opposé du monde réel. Néanmoins, le directeur artistique a tenté de rapprocher, on pourrait même dire de mettre au même niveau, les deux mondes du point de vue de « la candeur » qui, d'après lui, se trouve tant chez les personnages de la série en question que chez les acteurs qui y sont engagés. Une optique légitime dans la mesure où le mode de vie des acteurs du « Golden Bough » se différencie de celui des acteurs dans l'ensemble du théâtre moderne taïwanais. Un mode de vie dont l'ambiance de travail que le « Golden Bough » offre ressemble à celle de la vie familiale. Cela repose non seulement sur un local fixe qui accueille librement les membres de la troupe en formant une mémoire collective par laquelle s'édifie chez eux le sentiment d'appartenance à la troupe. Mais aussi et surtout de la quotidienneté du travail des acteurs que permet la capacité financière de la compagnie de les embaucher à temps plein. Cette capacité financière est assurée principalement par le mécénat.

D'une part, dans une perspective générale, c'est la subvention publique qui fournit la base financière des productions du spectacle dans le cadre du théâtre moderne taïwanais. Outre les aides spécifiques pour les productions de spectacles, il existe une subvention intitulée « projet d'aide au développement des troupes de l'art du spectacle » (*yanyi tuandui fazhan fuzhi jihua*, 演藝團隊發展扶植計畫) qui permet à certaines

troupes d'engager quelque personnel en facilitant leur gestion administrative. Ce type de subvention publique ne permet cependant à aucune troupe de maintenir une équipe d'acteurs à temps plein avec un contrat de travail à durée indéterminée, quelle que soit la proportion de cette première dans l'ensemble de leurs revenus annuels. Ni n'existe-t-il un régime d'intermittents du spectacle proposant aux acteurs une indemnité couvrant les périodes de chômage comme c'est le cas en France, par exemple. De ce fait, des compagnies de théâtre embauchent des acteurs disponibles pour une période définie avec un travail intense de répétitions ainsi que des représentations d'un spectacle en cours de production. Lorsque se termine la représentation du spectacle créé, les acteurs se séparent. Du côté des acteurs, ils vivent dans une situation de succession de contrats à durée déterminée avec une alternance de périodes d'emploi et de chômage, ou avec des emplois multiples supplémentaires. Ils ne travaillent pas toutes les fois au même endroit ni avec les mêmes personnes.

Dans le cas du « Golden Bough », il obtient, entre 1997 et 2008 (cela n'est pas le cas en 2001), une aide publique de ce type, d'un à 1,2 de million dollars taïwanais par an (environ entre 2,381 et 2,857 euros par mois). Cela ne lui permet d'embaucher que 5 personnes à temps plein tout au plus. Rappelons qu'après avoir perdu cette aide publique en 2001, le « Golden Bough » se voit contraint de rechercher des ressources privées en créant l'« association de sièges » (*yizihui*, 椅子會).

Le nom d'« association de sièges » provient d'une tradition en usage dans le théâtre d'autrefois. Il désigne un organisme qui regroupe les spectateurs-adhérents du théâtre dont les membres s'appellent les « amis de sièges » (*yiyou*, 椅友). En tant qu'organisme interne de la gestion administrative du « Golden Bough » et créé en 2002, l'« association de sièges » a pour mission de regrouper des ressources privées en sollicitant des mécènes individuels, y compris des entreprises ; on a pu constater des participations annuelles diverses avec de grandes variations allant d'un millier à

plusieurs centaines de milliers de dollars taïwanais et même davantage. Après quelques années occupées à démarcher des mécènes plus ou moins durables, les fonds rassemblés par cet organisme ont atteint un tiers environ du total des revenus annuels du « Golden Bough » en 2005. Un acquis financier qui a permis de doubler le fonds pour la gestion administrative qui repose au départ sur la subvention publique et qui a permis à la compagnie de conserver une équipe d'acteurs salariés de 5 à 6 personnes à temps plein depuis 2006.

De ce fait, d'un côté, pour le directeur artistique de la troupe, détenir une équipe d'acteurs facilite la communication dans la création grâce à une collaboration constante et stable à un temps de travail élargi. De l'autre côté, employé avec un salaire constant et suffisant pour vivre correctement permet aux acteurs de ne pas se disperser dans des emplois multiples, ni d'entrer dans la compétition du marché des acteurs. Ils peuvent dès lors se consacrer pleinement à l'entraînement aux techniques du jeu de l'acteur et à la création. En revanche, être salarié à temps plein exige un emploi du temps régulier – du lundi au vendredi de 14 heures à 22 heures environ –, à l'exception des deux derniers mois avant la représentation d'une nouvelle création. Parallèlement, la promiscuité des acteurs au travail devient routinière (comme celle des employés de bureau !), et le travail de création se banalise. Par exemple, les jours ouvrés, les après-midis servent *à priori* comme temps d'entraînement des acteurs dans une ambiance détendue. Dans la soirée, c'est le temps des répétitions lorsque viennent rejoindre l'équipe fixe des acteurs à mi-temps et un ou deux acteurs invités. Entre temps (entre 17 et 19 heures environ), les acteurs se mettent à table pour dîner ensemble dans la salle à manger commune. Plus le temps se rapproche de la première représentation de la dernière création, plus l'ambiance du travail est tendue, notamment entre les acteurs et le directeur artistique. Une fois terminée la représentation de la dernière création, le travail « routinier » reprend. Cette quotidienneté et la banalité des petits conflits dans la

vie collective des acteurs du « Golden Bough » s'apparentent plus ou moins à l'univers fictif qu'engendre la série *Happiness*. Une quotidienneté du travail artistique ou la candeur des acteurs, selon les termes du directeur Wang du « Golden Bough », consiste à s'engager dans des « dramaturgies légères payées par un salaire modeste ». C'est également de cela dont parlait le dramaturge Yu Huifen à propos du « pays natal de l'esprit » (*xinling de guxiang*, 心靈的故鄉). Cet objectif ainsi défini n'eut certes pu être atteint sans une ressource conséquente et régulière permettant d'employer à long terme un nombre d'acteurs à temps plein dans un lieu fixe. Dans notre cas précis, il est clair que ce type de financement a été soutenu en grande partie par le mécénat privé.

4.2.2 La prise en charge de l'embellissement de l'image des Hok-lo comme prix d'un « représentant de la culture taïwanaise »

Selon l'ancienne responsable de la communication au « Golden Bough », lorsqu'il s'agissait de chercher des mécènes, c'était souvent à des personnalités pros-« vert » (*pianlǜ*, 偏綠) que l'on s'adressait. Cela dit, le financement du « Golden Bough » est soutenu en partie importante par des Hok-lo de la classe moyenne et des entrepreneurs. Or, lorsqu'un groupe ethnique se conçoit culturellement inférieur par rapport au groupe dominant, la stratégie compétitive du premier serait de reproduire la norme culturelle telle qu'elle est imposée par le second. La raison pour laquelle le *Gezai xi*, en tant qu'une tradition culturelle des Hok-lo, a cru besoin de se faire valoriser, voire se patrimonialiser, était bien évidemment l'objectif de légitimer sa valeur nationale. Valorisation ou patrimonialisation par l'intermédiaire d'une sorte de « soumission » aux critères esthétiques de son concurrent, le *Jingju*. C'est aussi la raison pour laquelle l'*O-pei-la* était exclu de la culture légitime du groupe de Hok-lo. De même, s'appuie-t-il sur la langue en tant qu'emblème culturel d'un groupe ethnique,

afin que le hokkien obtienne un statut national, équivalent à celui du mandarin. Une langue parlée, à l'origine sans écriture, doit se produire à l'écrit en démontrant sa valeur authentique et en se patrimonialisant. De ce fait, le « Golden Bough », reconnu par ses œuvres du style d'*O-pei-la* dérivé d'un théâtre traditionnel originaire de Taïwan, ou plus précisément d'une forme culturelle du groupe Hok-lo, peut être considéré comme ayant pris en charge la mise en valeur de la culture de Hok-lo. Il s'agit d'une contribution fortement soutenue par des mécénats du « pro-vert » depuis 2005, et la mise en œuvre par le « Golden Bough » du hokkien classique d'allure plus sophistiquée et raffinée dans *Troy, Troy, ... Taïwan* (version complète) et plus tard dans *My Ancestors' Stories*.

Il a aussi fallu supprimer de toute urgence ce qui contenait les stéréotypes du résidu colonial, notamment en raison du fait que le discours discriminatoire sur le Taïke était en plein essor. Discours centré parfois sur le caractère « vulgaire » de la langue hokkienne. Ainsi, la « *Pai Hsiao-lan* » contenant beaucoup de gros mots en hokkien, ou bien des images érotiques, ne serait plus considéré comme admissible. Au lieu de l'enjoliver ou de le raffiner, le metteur en scène a décidé de ne plus jamais rejouer la pièce après sa dernière tournée en 2006.

Du côté du « Golden Bough », néanmoins, bien que sa position politique soit du « pro-vert », voire un tropisme national indépendantiste, le nationalisme taïwanais que celui-ci projette est celui d'une communauté multiethnique. Dans le sens culturel, les membres se sont engagés, depuis sa fondation, dans la pratique des arts vivants locaux, du *Gezai xi*, de l'*O-pei-la*, et du *Taiji*, du *Qigong* et du *Jingju*. Pratique d'un contenu différé suivant la période du programme de l'entraînement concerné. Et aussi d'un « bricolage de tout ce qui existe » sur la scène théâtrale, une conceptualisation de la forme de l'*O-pei-la* depuis la pièce « *Pai Hsiao-lan* », rappelons-le. Cela en vue d'élaborer une nouvelle esthétique théâtrale taïwanaise en démontrant

une image multiculturelle de Taïwan, bien que celle en hokkien soit plus présente que d'autres. En ce qui concerne le langage verbal, l'on est en présence d'une combinaison entre le mandarin et le hokkien courants afin de s'adapter à la capacité linguistique des spectateurs des jeunes générations toujours majoritaires dans l'assistance du théâtre taïwanais moderne. Quant aux sujets de création qu'a exploré le « Golden Bough » dans ses œuvres, depuis la « *Pai Hsiao-lan* » et excepté des pièces qualifiées de « théâtre d'environnement », l'on s'est concentré sur des personnages en bas des classes sociales, ou des marginaux (la « *Pai Hsiao-lan* », *She is so lovely*, *Romeo & Juliet*, *Yumay & Tenlai*, etc), des petites gens (la série *Happiness*) ou provenant de phénomène social négligé dans le passé (*Butterflies*, 1999). Ce comportement provient d'un processus de reconnaissance de soi qu'a passé le directeur artistique de la compagnie. Un processus de l'identification conflictuelle tant de par son origine sociale qu'à celle ethnique, comme nous l'avons présenté dans le troisième chapitre. Ainsi, l'acte théâtral, pour ce dernier, est à la fois un acte de se relier à son origine sociale et ethnique en mettant en scène des caractéristiques de celles-ci et la reconnaissance des autres à la valeur de celles-ci, y compris l'*O-pei-la* et le « Taïke ». En un mot, une sorte de « rachat » général (*shuzui*, 贖罪), comme l'a dénommé le metteur en scène Wang.

En d'autres termes, le « Golden Bough » est devenu une troupe dont la structure et le mode de vie des membres est plus ou moins similaires à celles d'une petite « entreprise familiale » ou à une famille de *Gezai xi* d'autrefois avec un mode de travail artistique reliant l'art théâtral à la vie. Attitude exceptionnelle en tant que troupe de théâtre professionnalisant dans le domaine du théâtre moderne taïwanais (il faut remarquer également le cas de l'U-Théâtre qui se consacre à la culture du Tao et l'art de la percussion depuis 1994). Si cela est irréductible au soutien des mécènes du camp vert¹, il n'est pas hasardeux que le « Golden Bough » se soit assigné la tâche d'enjoliver

¹ Les deux grands partis politiques, le Guomindang (KMT) et le Minjindang (PDP), sont communément différenciés par les couleurs de leurs drapeaux (*dangqi*, 黨旗): le bleu pour le premier, et le vert pour

l'image culturelle du groupe de Hok-lo, y compris le raffinement de la langue hokkienne, celui des traditions et du passé. Tache ou critère d'être digne d'un représentant de la culture ethnique, et de surcroît, sur le plan national, celui de la culture taïwanaise.

On soulignera que le « goût taïwanais » ou le Taïke tel qu'il est conçu par le metteur en scène Wang rejoint ce que lui-même appelle la « vitalité du brut » (*hencusu de shengmingli*, 很粗俗的生命力). Parmi les œuvres du « Golden Bough », la « *Pai Hsiao-lan* » est la plus représentative à cet égard, non seulement du point de vue esthétique, mais aussi de celui éthique dans la mesure où les sujets narratifs appartiennent aux couches sociales marginales ou négligées. Face à la pression ethnique, le compromis sera celui de représenter les petites gens drapés dans de splendides costumes et qui racontent, en hokkien mêlée d'un peu de mandarin taïwanisé, leur vie simple avec des conflits légers en dansant et chantant de manière comique et mélancolique. Parmi eux, seul le protagoniste (Acai) erre sans cesse en essayant d'attraper un rêve jamais réalisable. N'est-ce pas là une forme d'ironie de soi des acteurs et des auteurs des œuvres concernées face à une nostalgie d'un passé idéalisé s'adaptant à la conscience ethnique des Hok-lo de la classe moyenne et même supérieure ? Un passé idéalisé s'ouvrant à un imaginaire national vers le futur. De même, l'imaginaire national tel qu'il est incarné dans *Troy, Troy, ... Taiwan* et dans *My Ancestors' Stories* auraient dû être dynamiques grâce à des éléments multiethniques et multiculturels que ceux-ci contiennent. Mais imposé d'un fardeau ethnico-culturel en unifiant toutes les paroles en une seule langue, le hokkien classique et raffiné, il homogénéise la diversité culturelle et la multiplicité ethnique d'un imaginaire national jusqu'alors peu admissible. Inadmissible non seulement dans le sens politico-ethnique, mais aussi dans le sens où le hokkien classique en tant qu'un langage verbal scénique

le second, d'où viennent le terme de « camp bleu » (*lanying*, 藍營) et celui de « camp vert » (*lüying*, 綠營).

prononcé de manière pesante ferait peut-être reculer les jeunes spectateurs insulaires.

Conclusion

L'identité perpétuellement reconstruite par le détour de l'Autre

Le théâtre moderne taiwanais, en tant qu'un art né en référence au théâtre réaliste en Europe, se rajeunit constamment en adoptant de nouvelles théories et méthodes de création répandues en Europe et en Amérique du Nord, et en s'adaptant à la circonstance sociopolitique et culturelle de Taïwan. De même, l'émergence du phénomène de l'appropriation du théâtre et des techniques du corps traditionnels et populaires sur la scène du théâtre moderne au cours des années 1980 résulta d'un nouveau regard sur la tradition apportée du mouvement de théâtre d'avant-garde en Amérique du Nord et de son application au théâtre dans un Taïwan où le pouvoir du nationalisme chinois à Taïwan fut remis en question en raison de la défaite diplomatique de la République de Chine dans la société internationale. Cela s'ensuivit d'un mouvement de dissidents politiques se regroupant en Hors-Parti (Dangwai), provoquant une justification de la part du gouvernement KMT en faisant appel à la création d'une nouvelle perspective de la *Culture* chinoise localisée à Taïwan. Ainsi se mit en place une stratégie identitaire appliquée sur les frontières culturelles antérieurement fixées mais en incorporant dorénavant celles insulaires. Les travaux de la « modernisation de la scène de *Pingju* », parmi lesquels le *Nouveau Mariage de Hechu* (1980) en a représenté le premier exemple, ont été réalisés dans cette ambiance où les dirigeants culturels imposèrent une stratégie politico-culturelle de coopération entre la modernisation du théâtre traditionnel et national, et l'expérimentation de l'appropriation de l'art du théâtre traditionnel sur la scène du théâtre moderne.

En revanche, le conflit d'identification culturelle et/ou nationale rencontré dans les travaux du projet de « retour » résulte des contradictions théorique et pratique

de celui-ci. Théorique dans le sens où la redéfinition de soi par une vision du corps chinois s'oppose de prime abord à l'organicité universelle telle qu'elle était visée par la méthode grotowskienne. Pratique dans la mesure où le projet du « retour » fut associé au retour au terroir communément exercé au sein du mouvement du petit théâtre par lequel la revendication identitaire taïwanaise a pris son essor non sans tropisme de l'identification nationale potentiellement différentiel entre le nationalisme chinois d'un côté et le nationalisme taïwanais de l'autre. Le premier se trouve dans le discours de la « vision du corps chinois » qui reprit la perspective globale de la *Culture* chinoise promue depuis le début des années 1980. Une perspective globale de la Culture chinoise qui est fondée sur une hiérarchisation des cultures locales qui se rejoignent dans la promotion politico-culturelle du raffinement des cultures locales, tels le *Gezai xi* raffiné (*jingzhihua gezai xi*) et les coutumes raffinées (*minsu jingzhihua*), etc. Le second se projeta sur un discours de taïwanisation selon laquelle la frontière culturelle se borne au territoire de l'île en s'accordant à la découverte ethnologique des cultures populaires locales selon laquelle le *Chegu* est une des coutumes populaires la plus authentique de Taïwan. Celui-ci, spécifié aux yeux des membres de l'U-Theatre, par son trait corporel de « la démarche douce » fut pris pour modèle de « la vision du corps taïwanais » en homogénéisant le caractère des multiples corps ethniques sur l'île de Taïwan. Cela va de pair avec l'application de la méthode grotowskienne d'après laquelle la langue maternelle dispose une force mémorielle capable de se relier à l'origine lointaine en faisant naître la force créatrice de l'acteur. Accordée par la méthode grotowskienne, le hokkien étant la langue maternelle de la majorité des membres fut la langue principale de la scène théâtrale, depuis le premier spectacle du projet de « retour », elle fut autorisée dans la vie collective de l'U-Theatre, de sorte que la décolonisation du mandarin se fit par la pratique d'un dialecte local, le hokkien. C'est la raison pour laquelle le projet de « retour » effectué au tournant des années

1980 et 1990 a dû passer des recherches de « la vision du corps chinois » à « la vision du corps taïwanais », puis à « la vision du corps oriental », dont témoigne la dernière création du projet de « retour » *l'Histoire du miroir d'eau* (1993) qui fut jouée en mandarin. Enchevêtré dans la promotion culturelle promue par les spécialistes des coutumes populaires, le courant du retour au terroir est intriqué dans la mobilisation identitaire politique du PDP, et subit la pression d'une lourde charge financière pour les acteurs salariés. Tant et si bien que le projet est devenu un « habit culturel » (*wenhua de waiyi*) si lourd qu'il a obligé l'U-Theatre à se tourner vers la sphère religieuse avec la pratique du tambour, la médiation (et plus tard des techniques du corps de *Jingju* et des arts martiaux de Shaolin, etc.), sans prétendre propager une identité culturelle quelconque.

Quant au sentiment d'identification sociale et/ou nationale des acteurs participant au projet de « retour » et de ceux qui ont participé à la création de Pai Hsiao-lan et à ses tournées, il s'agit d'abord du mépris de ces praticiens de théâtre envers les cultures locales intériorisé par le système d'éducation et reconnu par eux-mêmes au cours de leur rencontre avec les spectateurs ordinaires. Car le théâtre moderne taïwanais, en tant qu'une activité culturelle, est visiblement marqué par une perception socioculturelle dominante dans la mesure où il est, d'une part, démographiquement constitué de jeunes étudiants universitaires et des élites culturelles urbaines. D'autre part, il est spatialement centré dans la métropole de Taipei avant que la démocratisation culturelle soit appliquée dans le sens de la décentralisation. Le mépris social envers le local inculqué par le système éducatif est impliqué dans la perception du monde des artistes du théâtre moderne, de sorte qu'il se représente dans la façon dont sont aménagées les pratiques théâtrales dans l'espace physique. Si la reconnaissance de soi-même ne peut être procurée que dans la reconnaissance

mutuelle¹, alors l'acteur du théâtre moderne n'obtient l'estime sociale que dans les salles de spectacle et de la part des insulaires urbanisés, ou même d'un petit nombre de ses pairs comme au petit théâtre. En se déplaçant de l'espace normatif à l'espace ignoré, la perception du monde change et le contenu de la reconnaissance s'étend. De même pour la représentation du spectacle « Pai Hsiao Lan », c'est grâce à une co-présence physique entre les acteurs et les spectateurs ordinaires que s'est engendrée une forme de reconnaissance mutuelle, à travers laquelle les acteurs acquièrent leur estime de soi, et affirment leur appartenance sociale. De surcroît, celle-ci stimule chez certains acteurs une réflexion critique sur le système de mépris social et culturel qui se manifeste par une forme de regret ou d'auto-accusation et pousse l'identification du peuple vers l'identification nationale insulaire.

À l'égard du Golden Bough Theatre, son parcours de créations théâtrales au nom de l'O-pei-la s'inscrit dans un phénomène de traditions inventées dans un Taïwan où l'apparition d'un nouveau pouvoir politique, à savoir le PDP, propageant le nationalisme taïwanais, était à la recherche de sa légitimité.

Différencié du *Gezai xi* qui a parcouru un processus de patrimonialisation au cours des années 1990, et de la reconnaissance officielle de l'*O-pei-la-hi* en plein air au début des années 2000, par le discours des expertises articulé avec la performance des acteurs détenteurs du savoir-faire dans le domaine du *Gezai xi*², le « style d'*O-pei-la* » du « Golden Bough » a été et est un processus d'élaboration identitaire et artistique. L'*O-pei-la* en plein air s'est conceptualisé avec des notions telles que « ni dynastie, ni époque » et « absorption de tout ce qui existe ». Et cela en s'adaptant à la condition du

¹ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2004, p.294. Voir également Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Ed. Cerf (pour la tr. Française), Paris, 2002.p. 152.

² Hsieh Hsiao-Mei (謝筱玫) « Du raffinement à l'O-pei-la – le discours sur le Gezai xi taïwanais dans la perspective de l'identification nationale » (*Cong jingzhi dao hupie – guozu rentong xia de taiwan gezai xi lunshu*, 從精緻到胡撇 – 國族認同下的台灣歌仔戲論述), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore (Minsu quyi, 民俗曲藝)*, No. 155, le mars 2007, pp. 79-110 ; Teri J. Silvio, « The Heterogenous Time/Space of O-pei-la : Reading Koa-Hi below and beyond the Nation » (*O-pei-la de fenlie shikong – cong bentu wenhua zhiwai zaikan gezai xi*, 胡撇仔的分裂時空 – 從「本土文化」之外再看歌仔戲), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, No. 148, le juin 2005, pp. 9-10.

travail des acteurs articulée à la condition économique de la compagnie, et également à la conjoncture sociopolitique et culturelle pendant la période de création. En outre, le processus de création repose sur une division du travail passant de la dramaturgie à l'élaboration collective de la transposition de celle-ci sur scène avec des imaginations créatives de chaque acteur, et sur le redressement du jeu par le directeur artistique. Autrement dit, afin de conceptualiser l'*O-pei-la hi* en le métamorphosant, le metteur en scène, en collaboration avec le dramaturge, insère consciemment ou inconsciemment sa position sociale du moment en transfigurant les héros de l'*O-pei-la hi* en plein air et en y projetant son identité envisagée. Dans le même temps, avec l'autonomie des acteurs et l'hétérogénéité des savoir-faire qu'ils ont acquis, la scène du « style d'*O-pei-la* » est construite par le bricolage ou la recollection des fragments de la mémoire collective issue de la culture de masse d'un passé proche et la subjectivation de celle-ci par les acteurs en jeu. En ce sens, la scène de l'*O-pei-la* représente une sorte de médiation de la construction identitaire par laquelle se configure, d'une part, la position sociale des créateurs. D'autre part, l'identité individuelle des acteurs est imaginée et transfigurée en une sorte d'altérité artistique en subjectivant la culture collective.

Par ailleurs, d'après notre constat, la création du spectacle « Pai Hsiao-lan » et ses représentations ont été une sorte de deuil, par une démonstration sans détour ni enjolivée, du passé d'une communauté opprimée dont le *Gezai xi* n'était qu'un exemple parmi de nombreux d'autres. Né d'une famille de *Gezai xi* sans en avoir hérité les techniques, l'*O-pei-la-hi* est devenu un patrimoine familial aussi légitime qu'identifiable, au moins pour les praticiens du théâtre moderne. C'était par cette figure brute incarnée dans la « Pai Hsiao-lan » que le « Golden Bough » a réussi de passer de la dénégation de l'*O-pei-la* en tant que culture subalterne locale à la mise en valeur de ce même *O-pei-la*. Mais cette réorientation n'aurait pu avoir lieu si elle n'était pas opérée par le déplacement du champ du théâtre traditionnel à celui du

théâtre moderne exercé de manière avant-gardiste. Si la création de « Pai Hsiao-lan » consiste une tendance de préconiser l'*O-pei-la-hi* en tant que forme dotée du sens culturel taïwanais à l'échelle nationale, en retour, la légitimité obtenue de celui-ci rendrait hommage à la contribution de « Pai Hsiao-lan ». Ceci légitime, par la suite, la valeur du « Style d'*O-pei-la* » inventée par le « Golden Bough » en propageant le « goût taïwanais » conforme à celui des jeunes générations du théâtre, artistes et spectateurs tout inclus. Ce « goût taïwanais » rejoint au « Néo-Taike » qui réussit le combat contre le stigmate antérieurement attaché à « Taike ». Il conquiert la dénégation de celui-ci en le prenant pour Taïwanité, terme marqueur relié à l'identité culturelle taïwanaise sur le plan national. De ce fait, le « Golden Bough » est nommé comme « Théâtre de Taike » pour le « style d'*O-pei-la* » de ses œuvres alors digne d'être le représentant de la culture taïwanaise. C'est ce caractère emblématique du « style d'*O-pei-la* », corrélé en particulier avec la réputation du directeur artistique¹, Wang Rong-yu, qui, semble-t-il, favorise le « Golden Bough » de regrouper des mécènes au titre d'« association de sièges du Golden Bough » (*jinzhi yizihui*, 金枝椅子會, 2002-) jusqu'à devenir un financement solide pour les salaires des cinq acteurs à temps plein depuis 2006. En revanche, le « goût taïwanais » issu de « Pai Hsiao-lan » avec les gros mots et des gestuels érotiques sans délicatesse en particulier, caractérisé par une « vitalité du brut » aux yeux du directeur artistique du « Golden Bough », est pourtant critiqué comme « non distingué » et risquant de porter atteinte aux Taïwanais². À notre sens, cela ne correspond pas à l'attente des mécènes de la classe moyenne

¹A ce titre, il faut souligner que le directeur artistique n'est seulement connu en tant que est d'abord un acteur considérable et réputé par son rôle d'un moine demeurant immobile durant soixante-dix minutes en recevant la pluie des graines de riz à la fin du spectacle de *Songs of Wanderers* (*liulangzhe zhi ge*, 流浪者之歌, 1994-) de Cloud Gate Ensemble Dance (*yunmen yuji*, 雲門舞集). Un spectacle qui a eu ses tournées dans 73 villes des 24 pays répandu sur les quatre continents du monde.

²Interview avec Wang Rong-yu, le local à Tanshui, 10.01.2008: Wang Rong-yu: [...] la conjoncture politique de Taiwan est trop mauvaise, jusqu'au point où si on fait du spectacle de ce genre, les autres diront que les Taïwanais sont à l'origine non distingués et de même pour leur théâtre. Sous cette pression et ce genre de critique, laisse tomber, je n'en ferai plus. C'est la raison pour laquelle maintenant je ne fais que du théâtre des Taïwanais bien raffiné et de haute classe.

finançant une équipe d'acteurs permanents de la troupe, et qui vont interrompre en 2006 les tournées de « Pai Hsiao-lan », le premier spectacle promoteur de l'*O-pei-la-hi* depuis 1996. Et à la place, s'amorce non seulement un nouveau « style d'*O-pei-la* » avec les pièces *Happiness* et *Happiness Part2* par lesquels la scène fictive renvoie à la nostalgie d'un passé merveilleux de la vie familiale. Ceux-ci, fondés sur un paysage culturel où l'univers sociolinguistique est principalement en hokkien, représentent une sorte d'utopie localisée dans l'espace-temps théâtral pour un imaginaire national taïwanais vers le futur. Mais aussi le « Golden Bough » a créé *Troy, Troy, ... Taiwan* (2005) et *My Ancestors' Stories* (2008), entre lesquels le premier, adapté de l'*Illiad*e d'Homère, d'*Agamemnon* d'Eschyle et *Les Troyennes* d'Euripide, renonce à « une paix déshonorable conçue plus cruelle que la guerre » ; et le second adapté d'une classique chinoise *Shanhaijing* (山海經) s'adonne à configurer les héros mythiques de la nation taïwanaise. Tous les deux qualifiés du théâtre tragique et raffiné et dont le langage verbal était entièrement en hokkien littéraire, nous confirment que la charge du « Golden Bough » en tant que représentant de la culture taïwanaise consiste, en quelque sorte, à soigner l'image ethnoculturelle des Hok-lo. Cela va de pair avec *Happiness Part3 – A Time to Remember* (2009) dans lequel on fait appel à l'empreinte de l'*O-pei-la* comme patrimoine national de Taïwan par la fictionnalisation de l'histoire sur l'« incident de 28 février ». Et l'empreinte comme patrimoine familial du metteur en scène du « Golden Bough » par l'historicisation de la fiction en tant que passé généalogique des héros de la série *Happiness*.

L'aspect fragmenté et décontextualisé du langage corporel traditionnel ou populaire : l'économie du travail et l'économie de l'esthétique

En termes d'éthique du travail créateur dans l'ensemble du domaine de

théâtre moderne, l'appropriation du théâtre et des techniques du corps traditionnelles et populaires ne consiste en aucun cas en la reproduction de ceux-ci. Mais elle s'en sert comme sources créatives contribuant à enrichir l'expression scénique et support de se relier à la culture traditionnelle et locale ainsi que l'empreinte de celle-ci sur le corps de l'acteur. La plupart des membres n'ont pas suivi une formation du théâtre traditionnel à long terme, la modalité de l'appropriation des techniques du corps du théâtre traditionnel sera fortement conditionnée par l'économie du travail et l'économie de l'esthétique. C'est ce qui fait que les techniques du corps sont appliquées de manière fragmentaire et décontextualisée.

La fragmentation résulte, en premier lieu, d'une économie de l'esthétique intimement liée à l'éthique et l'esthétique du travail au théâtre moderne selon lesquelles la vocation première est de prouver sa propre créativité artistique par des formes d'expression constamment innovatrices. Cette fragmentation entraîne la décontextualisation des langages corporels qui deviendront plus tard des signes isolés. Cela permet, d'un côté, de se libérer de leurs sens originels, figés et attachés à des personnages stéréotypés. Il facilite, d'un autre côté, le travail de l'acteur car il pourrait plus facilement se concentrer sur quelques signes en les adoptant dans son jeu de manière à répondre à tel ou tel contexte dramatique donné, voire à l'ensemble de la mise en scène de l'œuvre concernée. Les signes sont mieux captés par l'acteur et adaptés de manière à offrir un effet plus spectaculaire dans une séquence ou dans une intrigue donnée.

En second lieu, l'aspect fragmenté et décontextualisé du langage permet une plus grande économie du travail dans le théâtre moderne. L'esthétique du théâtre traditionnel est hautement exigeante au niveau de l'exactitude des postures corporelles, pour parvenir à une certaine virtuosité. Ces postures exigent un entraînement du corps de l'acteur durant plusieurs années pour atteindre un niveau satisfaisant. Néanmoins,

dans une troupe de théâtre moderne, non seulement la durée de l'entraînement de l'acteur varie selon le budget de la production du spectacle en cours, mais en plus ni les recettes des représentations ni la subvention publique ne permettent à aucune troupe de fonder une équipe d'acteurs salariés à temps plein. C'est pourquoi il faut considérer que le contenu de travail est également à la mesure du projet en cours. La grande majorité des troupes effectuent leur production de spectacles avec les acteurs payés en cachet par la production qui comptabilise la durée de la répétition et celle de la représentation.

En ce sens, si les troupes telles l'U-Theatre et le Golden Bough Theatre s'étaient engagées et s'engagent constamment dans la transmission des savoir-faire traditionnels et/ou populaires (y compris l'apprentissage des coutumes populaires, des techniques du corps des arts martiaux, du *Jingju*, du tambour pour l'U-Theatre et du Gezai xi pour le Golden Bough Theatre, ainsi que la participation au pèlerinage de Mazu, etc.), malgré les contraintes économiques au niveau du temps et de l'esthétique de création, c'est parce que celle-ci a pour objet d'incorporer la transmission et la performance culturelles dans le processus d'édification de l'identification culturelle.

De l'invention de la tradition à l'invention d'une esthétique créatrice : le « style d'*O-pei-la* » du Golden Bough Theatre

Si nous considérons que la légitimation de l'*O-pei-la-hi* en tant que représentant de la culture taïwanaise fait partie d'une invention de tradition pour un nouveau pouvoir politique comme le PDP corrélée avec sa promotion d'un nationalisme taïwanais, l'invention du « style d'*O-pei-la* » représente une esthétique inventée en conceptualisant la caractéristique de celui-ci.

Tout d'abord, la caractéristique « chronotrope » de l'*O-pei-la-hi* en plein air

est conceptualisée, par le directeur artistique du Golden Bough Theatre, dans la formule « sans dynastie, ni époque », selon laquelle le chronotrope (le passage des trois mondes : traditionnel, fantastique et contemporain) de l'*O-pei-la-hi* est remplacé par une histoire d'amour comme intrigue principale en faisant intervenir des situations fantastiques (monde de mafia, déguisements exotiques, ou emplacement de techniques ou d'objets à une époque où ceux-ci n'existaient pas encore) et des informations achroniques (l'emplacement d'une expression verbale d'aujourd'hui à l'époque de l'occupation japonaise, par exemple). L'espace-temps théâtral du « style d'*O-pei-la* » est à la fois fantastique et exotique, tout comme à son originel, l'*O-pei-la-hi* en plein air.

De même, la notion d'« absorber tout ce qui existe » invite les acteurs à expérimenter et à bricoler toute sorte d'éléments empruntés à la masse média ; des éléments à la fois attractifs et nostalgiques d'un passé proche. Quant au langage scénique, étant donné que le monde traditionnel apparaît rarement dans le « style d'*O-pei-la* », les techniques du jeu d'acteur pourraient passer du chant et des gestuels du *Gezai xi*, au chant et à la danse contemporaine, à l'image du music-hall illustré durant les dernières créations du Golden Bough Theatre.

Par ailleurs, l'esthétique créatrice du « style d'*O-pei-la* », grâce à sa liberté d'expression, permet au directeur artistique de mettre en œuvre de manière narrative la figure de son identité envisagée au moment de la création, comme nous l'avons vu dans la série *Happiness*. Ainsi, le « style d'*O-pei-la* » en tant qu'une esthétique inventée pour une meilleure conceptualisation de la forme d'un théâtre populaire, conduit le « Golden Bough » à valoriser une tradition locale, à transmettre de manière accoutumée et performative une langue vernaculaire telle que le hokkien, de bénéficier de la liberté créatrice de juxtaposer différents langages corporels et imagiers, et de combiner différentes cultures temporelles et géographiques, etc. Enfin, il sert au «

Golden Bough » de médiateur pour figurer sa position sociale au moment de la création en configurant son identité conçue.

La nostalgie du futur vers une société pluriculturelle

L'hégémonie d'une culture dans une société donnée ne peut pas être substituée par une autre culture même à travers le changement du pouvoir politique, non seulement parce qu'il s'agit d'un processus basé sur le rapport éducatif qui forme une idéologie distincte de la perception du monde, mais parce que la substitution d'une culture à une autre remet sur table le problème du rapport de domination. Il se peut qu'un renversement de l'hégémonie se traduise par la reconnaissance des cultures subalternes. De même, dans une société multiethnique comme Taïwan, après un grand événement d'opposition politique, de multiples mouvements de revendications identitaires se sont poursuivis, à savoir la construction du système de codes graphiques pour la langue hokkienne, la restitution de la langue Hakka, la réclamation des droits des autochtones (ATA, 1984), le mouvement de retour au terroir vers la fin des années 1980, etc. Ainsi, lorsque la question de « Taike » s'était posée à l'échelle nationale dans la première moitié des années 2000, s'était mise en place en parallèle une reconnaissance institutionnelle des cultures subalternes, et l'enseignement des langues vernaculaires dans le système de l'éducation nationale en particulier.

Si la démocratisation culturelle de Taïwan s'exprime largement par la reconnaissance des langues maternelles de la population, il ne demeure pas moins que ces langues sont utilisées en juxtaposant d'autres langues selon le contexte de la conversation. C'est un phénomène de métissage des langues qui est le reflet d'une décolonisation du chinois mandarin en diluant son image standard, tandis que celui-ci domine la majeure partie des secteurs tertiaires, notamment du secteur des services

dans les organismes publics. Ainsi, pourrions-nous dire que la nostalgie d'un futur taïwanais représentée dans le monde fictif de la série *Happiness*, ne serait finalement qu'un imaginaire national qui bouscule le monde réel d'un Taïwan actuel ?

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE EN FRANÇAIS ET ANGLAIS

Marc **Abélès**, *Anthropologie de la globalization*, Ed. Payot, Paris, 2008.

Paul **Allain**, *The Theatre practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Drama, London, 2009.

Benedict **Anderson**, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, titre original : *Imagined Collectivities*, ouvrage publié en 1983 à Londres, trad. De l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, 1996.

Arjun **Appadurai**, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, titre original : *Modernity at Large Cultural Dimensions of Globalization*, ouvrage publié en 1996 à Minnesota, trad. Français par Françoise Bouillot, Introduction traduite par Hélène Frappat, préface de Marc Abélès, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2005 (2001).

Marc **Augé**, *Génie du paganisme*, Ed. Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2008, 467p.

—, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Ed. Seuil, 1992.

Alain **Babadzan**, « L'‘invention des traditions’ et ethnologie : bilan critique », in Dejan Dimitrijevic (sous la dir. De), *Fabrication des traditions. Invention de modernité*, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2004, pp. 313-325.

Mikhaïl **Bakhtine**, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. De russe par Andrée Robel, Ed. Gallimard, Paris, 1970.

Etienne **Balibar** et Immanuel **Wallerstein**, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Ed. La Découverte, Paris, 1988.

George **Banu**, *Le Théâtre, sorties de secours*, Ed. Aubier, Paris, 1984.

Eugenio **Barba**, *Théâtre, solitude, révolte*, Ed. L'Entretemps, Saussan, 1999

Eugenio **Barba** et Nicola **Savarese**, *L'Energie qui danse ou l'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Ed. Bouffonneries-Contrastes, Lectoure, 1995.

Roger **Bastide**, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année Sociologique*, Vol. 21, PUF, 1970, pp.65-108.

Alexandre **Bénazet**, *Le Théâtre au Japon. Ses rapports avec les cultes locaux*, Ed. Leroux, Paris, 1901.

Bertolt **Brecht**, *Petit organon pour le théâtre*, Ed. de L'Arche pour la traduction française, Paris, 1948.

Homi K. **Bhabha**, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, titre original : *The Location of culture*, ouvrage publié en 1994, trad. De l'anglais par Françoise

Bouillot, Ed. Payot, Paris, 2007.

—, *Nation and Narration*, Ed. Routledge, London and New York, 2008 (1990).

Pierre **Bonte** et Michel **Izard** (sous la dir. De), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Ed. PUF, Paris, 2004 (1991).

Monique **Borie**, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989.

Monique **Borie**, Martine **de Rougemont** et Jacques **Scherer**, *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Ed. Sedes, Mayenne, 1982.

Joseph **Bosco**, 1992 "The Emergence of a Taiwanese Popular Culture." In *American Journal of Chinese Studies* 1 (1): 51-64; Reprinted in Murray A. Rubinstein (ed.), 2015 (1994), *The Other Taiwan, 1945 to the Present*. Armonk, NY, Routledge (M.E. Sharpe), pp. 392-403.

Pierre **Bourdieu**, *Langage et pouvoir symbolique*, Préface de John B. Thompson, Ed. Seuil, Paris, 2001(1991).

—, *La Domination masculine*, Ed. Seuil, Paris, 1998.

—, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Ed. Seuil, Paris, 1992.

—, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. Minuit, Paris, 1979.

—, « Disposition esthétique et compétence artistique », in Jean-Paul Sartre (sous la dir. De), *Les Temps Modernes*, No. 295, Février 1971, pp. 1345-1379.

—, *Eléments pour une théorie sociologique de la perception artistique*, manuscrit non publié, 1968.

Pierre **Bourdieu** et Loïc **Wacquant**, *Réponses pour une anthropologie réflexive*, Ed. Seuil, Paris, 1992.

Dominique **Bourgeon-Renault** *et al*, « Le marketing du spectacle vivant », *Revue française de gestion*, janvier 2003, No. 142, pp. 113-127.

Jean-Pierre **Cabestan**, « Spécificités et limites du nationalisme taïwanais », *Perspectives chinoises*, No. 91, septembre-octobre 2005, pp. 34-45.

Joseph **Campbell** (with Bill Moyers), *The Power of Myth*, Ed. Betty sue flowers, 1988.
—, *Le Héros aux mille et un visage*, trad. De l'américain par H. Crès, Ed. Escalquens, Oxus, 2010.

Joël **Candau**, *Anthropologie de la mémoire*, Ed. Armand Colin, Paris, 2005.

—, *Mémoire et Identité*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

Catherine **Capdeville-Zeng**, *Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes Savantes (Asie XXI), 2001.

Michel **De Certeau**, *La Culture au pluriel*, Ed. Seuil, Paris, 1993 (1974).

Christine **Chaigne**, Catherine **Paix**, Chantal **Zheng** (éds.), *Taiwan, enquête sur une identité*, Ed. Karthala, Paris, 2000.

Chang Bi-yu, « De la taïwanisation à la dé-sinisation. La politique culturelle depuis

les années 1990 », *Perspectives chinoises* [En ligne], 85 | septembre-octobre 2004, mis en ligne le 01 septembre 2007, consulté le 23 février 2015. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/682>

Chang Mau-kuei et **Yang** Dominic Meng-hsuan, « Comprendre les nuances des Waishengren. Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, No. 2010 /3, 2010, pp. 116-132.

Chen Fang-Fang, *La conception grotowskienne du mythe du retour aux sources dans l'œuvre de l'U-Theatre : Tension entre occidentalisme et indigénisme taiwanais*, Mémoire de master en anthropologie de l'EHESS, Paris, Oct. 2006.

Denis **Chevallier** (sous la dir. de), *Savoir faire et pouvoir transmettre. Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques*, Ed. MSH, Paris, 1991.

Chiu Fang-Hsuan, *L'évolution du Gezai-xi à Taiwan : l'institutionnalisation de la tradition*, thèse de doctorat en Ethnoscénologie, Université Paris 8-Saint-Denis, Paris, 2013.

Paul **Connerton**, *How Societies Remember*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2006 (1989).

Stéphane **Corcuff**, « Introspection Han à Formose. L'affaire des manuels scolaires “ Connaître Taïwan ” (1994-1997) », *Etudes Chinoises*, vol. XX, no. 1-2, printemps-automne 2001, pp. 41-84.

—, « Les ‘Continentalux’ de Taïwan. Une catégorie récente », *Perspectives chinoises*,

No. 57, janvier-février, 2000, pp. 74-84.

—, « Transition des commémorations politiques et identités nationales à Taïwan », in Christine Chaigne, Catherine Paix, Chantal Zheng (eds), *Taiwan : en quête d'une identité*, Ed. Karthala, Paris, 2000, pp. 127-146.

Michel **Corvin**, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Ed. Bordas, Paris.

Timothy J. **Craig** and Richard **King** (eds), 2003, *Global goes Local. Popular Culture in Asia*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 320 pages.

Dejan **Dimitrijevic** (sous la dir. de), *Fabrication des traditions, invention de modernité*, MSH, Paris, 2004.

Claude **Dubar**, *La Crise des identités, interprétation d'une mutation*, Ed. PUF, Paris, 2010 (2000 1^{er} éd.)

Jean **Duvignaud**, *Sociologie de l'art*, Ed. PUF., Paris, 1967.

—, *Sociologie du théâtre*, Ed. PUF., Paris, 1999 (1965).

—, *L'Acteur. L'esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965.

Norbert **Elias**, *Logique de l'exclusion*, 1965, Ed. Arthème Fayard pour la traduction française, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, 1997.

Franz **Fanon**, *Peau noire, masques blancs*, Ed. Seuil, Paris, 1952.

Paul **Faure**, *La Grèce au temps de la guerre de Troie 1250 avant J.-C.*, Ed. Hachette, 1994 (1^{er} éd. 1975)

Samia Ferhat-Dana, *Le Dangwai et la démocratie à Taïwan. Une lutte pour la reconnaissance de l'entité politique taïwanaise (1949-1986)*, Ed. L'Hamattan, Paris, 1998.

Samia Ferhat-Dana et Sandrine **Marchand** (sous la dir. De), *Taïwan, île de mémoire*, Ed. Tigre de papier, Lyon, 2011.

Mose I. **Finley**, *Mythe, mémoire, histoire*, Ed. Flammarion, Paris, 1981.

Michel **Foucault**, *L'ordre du discours*, Ed. Gallimard, Paris, 1971.

Hill **Gates**, « Ethnicity and Social Class », in Emily Martin Ahern and Hill Gates (eds), *The Anthropology of Taiwanese society*, Stanford University Press, Stanford, 1981, pp.241-281.

Nathalie **Gauthard**, « Retour aux sources par le détour de l'Occident: Jerzy Grotowski et le U-Theatre à Taïwan », in Nathalie Gauthard (dir.), « Renouveau et revitalisation des arts traditionnels asiatiques. Discours, pratiques et savoir-faire », Revue *L'Ethnographie-Création-Publics*, 2019.

—, *Les moines danseurs du Tibet : du monastère à la scène internationale. Le cas du monastère de Shechen*, Thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, soutenue le 17 décembre 2004.

Clifford **Geertz**, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.

—, *Old Societies and New States: The Quest for Modernity in Asia and Africa*, Free

Press of Glencoe, New York, 1963.

Ernest **Gellner**, *Nations et Nationalisme*, Ed. Payot, Paris, 1999.

Claude **Geoffroy**, *Le Mouvement indépendantiste taiwanais, ses origines et son développement depuis 1945*, L'Harmattan, Paris, 1997.

Christian **Ghasarian** (sous la dir. de), *De l'Ethnographie à l'anthropologie réflexive, nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Ed. Armand Colin, Paris, 2002.

Wafa **Ghermani**, *Cinéma et identité nationale. Le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, thèse de doctorat en Etudes cinématographiques et audiovisuelles, Sorbonne Paris Cité, Paris, 2015.

Erving **Goffman**, *Stigmate*, Ed. De Minuit, Paris, 1963, et 1975 pour la traduction française.

—, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Ed. Minuit, Paris, 1973.

—, *Façon de parler*, trad. De A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 1987.

Florence **Graezer**, « Catherine Capdeville-Zeng, Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise », *Perspectives chinoises* [En ligne], 75 | janvier - février 2003, mis en ligne le 19 juillet 2006, consulté le 09 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/68>

Jerzy **Grotowski**, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, réédition 1993.

Gilles **Guillot**, *Identités et mondialisation dans la création contemporaine à Taiwan*, Thèse de doctorat en Études de l'Asie et de ses diasporas, Lyon 3, Lyon, 2010.

Maurice **Halbwachs**, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Alcan pour la 1^{er} édition en 1925, Albin Michel pour la présente édition, Paris, 1994.

Stuart **Hall**, « Signification, représentation, idéologie : Althusser et les débats poststructuralistes », *Raisons politiques*, No. 48, avril 2012, pp. 131-162.

—, « Introduction: Who Needs Identity? », in Stuart **Hall** & Paul du **Gay** (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications Ltd., London, 2011(1966), pp. 1-17.

Stuart **Hall** and Paul **du Gay** (eds), *Questions of cultural identity*, Sage Publications Ltd., London, 2011(1966).

Dick **Hebdige**, *Sous-culture. Le sens du style*, Ed. La Découverte, trad. fr., 2008 (La version originale est publiée sous le titre *Subculture. The Meaning of Style* par Methuen & Co. Ltd en 1979).

Nathalie **Heinich**, *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Ed. Gallimard, Paris, 2005.

André **Helbo**, J. **Dines Johansen**, Patrice **Pavis**, Anne **Ubersfeld**, *Théâtre, Modes d'approche*, Ed. Labor, Buxelles, 1987.

Eric **Hobsbawm**, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Eric **Hobsbwam** and Terence **Ranger**, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003(1983).

Homère, *L'Iliade*, traduit du grec par Philippe Brunet, Ed. Seuil, Paris, 2010; Homère, *Iliade*, traduit et présenté par Mario Meunier, préface de Fernand Robert, Index et notes de Luc Duret, Ed. Albin-Michel en 1956 pour le texte, Ed. LGF en 1972 pour la préface.

Hong Yi-Chen, *La Profession artistique dans les arts du spectacle contemporain à Taiwan*, Thèse de doctorat en sociologie, Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, décembre 2009, 404p.

Axel **Honneth**, *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Ed. La Découverte, Paris, 2006.

—, « Invisibilité: sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Réseaux*, No. 129-130, janvier 2005, pp. 39-57.

—, « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », *Revue du Mauss*, No. 23, janvier 2004, pp. 133-136.

—, *La lutte pour la reconnaissance*, Ed. Cerf (pour la tr. Française), Paris, 2002.

Huang Min-Yuan, *Mémoire collective et conflit d'interprétation sur l'identité nationale : évolution des discours identitaires autour de la littérature taiwanaise (1977-2007)*, thèse en sociologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

(EHESS), Paris, 2009.

Huang Shu Ping, *La fabrique mémorielle et identitaire dans le théâtre contemporain taiwanais : exemple du Théâtre Golden Bough* (Jin Zhi Yan She), thèse de doctorat en Ethnoscénologie, Université Paris 8-Saint-Denis, Paris, 2016.

Fredric **Jameson**, « Nostalgia for the Present », in Fredric Jameson, *Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, pp. 517-537.

Frank **Kermode**, *The Sense of an Ending, studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, New York, 1967.

Anthony D. **King**, *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University of Minnesota Press, 1997 (1991), 184 pages.

Henning **Klöter**, « Vers une société multilingue? », *Perspectives chinoises* [En ligne, 85], septembre-octobre, 2004, mis en ligne le 1^{er} septembre 2007, consulté le 17 février 2015. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/685>

Jennifer **Kumiega**, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London, 1987.

Christian **Lagarde**, *Identité, langage et nation, Qu'est-ce qui se joue avec les langues ?*, Ed. Trabucaire, Canet (Catalunya), 2008.

Marc **Le Bot**, « Pensée artistique et expérience de l'altérité », op. cit. in *Esprit*, Juillet-Août 1991, pp.123-133, document en ligne : <https://esprit.presse.fr/article/le-bot->

marc/pensee-artistique-et-experience-de-l-alterite-11955

David **Le Breton**, « Le comédien et ses doubles : anthropologie du comédien », in Colette Méchin, Isabelle Bianquis-Gasser et David Le Breton, *Le Corps, son ombre et son double*, Ed. Harmattan, Paris, 2000, pp. 153-168.

Athena S. **Leoussi** (eds), *Encyclopaedia of Nationalism*, Anthony D. Smith, consultant advisor, New Brunswick, New Jersey, 2001.

Andre **Leroi-Gourhan**, *Le Geste et la parole, la mémoire et les rythmes*, Ed. Albin Michel, Paris, 1965.

Claude **Lévi-Strauss** (séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF, Paris, 1977.

—, *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon, 1960.

—, « L'efficacité symbolique », in Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, Ed. Plon, Paris, 1974.

Liang Peilin, “From Grotowski to la Vie Bohème: Aesthetics, Performance Pedagogy and the Taiwanese Body after U Theatre”, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 27, No. 2, 2017, pp. 216-230; article en ligne: <https://nus.academia.edu/PeilinLiang>

—, “Re-articulating Cultural Hybridity: The Golden Bough Performance Society and The Lady Knight-Errant of Taiwan- Peh-sio-lan”, *Theatre Research International*, Vol. 36, No. 1, 2011, pp. 20-32; article en ligne: <https://nus.academia.edu/PeilinLiang>

Giovani **Lista**, *La Scène moderne - Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Actes Sud, Arles-Paris, 1997.

Marc **Lits** (eds), *Populaire et populisme*, Ed. CNRS, Collection « Les Essentiels d'Hermès », Paris, 2009.

LU Ai-Ling, *Historique et analyse de la formation et du développement du théâtre de rue et de plein air de la Chine à Taiwan*, thèse en études théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), Paris, 2006, 504p.

Marielle **Magliozzi**, *Art brut, architectures marginales. Un art du bricolage*, L'Harmattan, 2008.

John **Makeham** and A-Chin **Hsiau** (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan, Bentuhua*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.

Rémi **Mathieu**, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne. 1. Traduction annotée du Shanhaijing*, Institut des hautes études chinoises, Collège de France, Paris, 1983.

Gérard **Mauger**, *L'Accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Ed. Croquant, Broissieux, 2006.

Marcel **Mauss**, « Sociologie et anthropologie : 'Les techniques du corps' », article originellement publié dans *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

Pierre-Michel **Menger**, *Le Travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Ed. Seuil/Gallimard (dans la collection d'« Hautes Etudes »), Paris, 2009.

Edgar **Morin**, *L'Esprit du temps* (nouvelle préface d'Edgar Morin et introduction d'Eric Macé, Ed. Armand Colin (Ed. Grasset Fasquelle pour la 1^{er} édition en 1962), 2008.

—, *Commun en France, la métamorphose de Plodemet*, Ed. Fayard, Paris, 1967.

Michel **Naepels**, « Anthropologie et histoire : de l'autre côté du miroir disciplinaire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/4 (65^e année), Ed. de l'EHESS, pp. 873-884.

Daniel **Nettle** et Suzanne **Romaine**, *Ces Langues, ces voix qui s'effacent. Menaces sur les langues du monde*, trad. de l'anglais par Marion Guilbault, Ed. Autrement, Paris, 2003 (version originale est sous le titre *Vanishing Voice. The Extinction of the World's Languages* publiée par Oxford University Press, New York, 2000).

Patrice **Pavis**, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin/VUEF pour la présente édition, Paris, 2002.

Philippe **Poutignat** et Jocelyne **Streiff-Fenart**, *Théories de l'ethnicité*, suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières par Fredrik Barth, PUF, Paris, 1995.

Janine **Rannou**, « Les métiers artistiques du spectacle vivant et leurs catégorisations », cf. In Pierre-Michel Menger (sous la dir. de), *Les professions et leurs sociologies, modèles théoriques, catégorisation, évolution*, Ed. MSH, Paris, 2003, pp.83-100.

Ming-Yeh T. **Rawnsley**, « Cinema, Identity, and Resistance : Comparative

Perspective on A City of Sadness and The Wind That Shakes the Barley », op.cit. in *Taiwan in Comparative Perspective*, vol. 4, Special Issue: Taiwan and Ireland in Comparative Perspective (edited by Fang-Long Shih and John McNeil Scott), 2012, pp. 95-98.

Thomas **Richards**, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Paris, 1995.

Paul **Ricoeur**, *Parcours de la reconnaissance*, Ed. Gallimard, (Stock), 2004.

—, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Seuil, Paris, 2000.

—, *Soi-même comme un autre*, Ed. Seuil, Paris, 1990.

—, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Ed. Seuil, Paris, 1985.

—, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Seuil, Paris, 1984.

Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, préface de Chantal-Meyer Plantureux, Ed. Complexes, Paris 1903.

Edward W. **Said**, *L'Orientalisme*, Ed. Seuil, Paris, 1997.

—, *Culture et impérialisme*, Ed. Fayard Le Monde diplomatique, 2000.

Edward **Sapir**, *Anthropologie*, Ed. de Minit, pour la version française, Paris, 1967.

Jean-Paul **Sartre** (sous la dir. De), *Les Temps Modernes*, No. 295, Février 1971.

Heinrich **Schliemann**, *La Fabuleuse découverte des ruines de Troie*, Ed. Flammarion, 2009 (Ed. Pygmalion pour 1^{er} édition en 1992).

Dan **Sperber**, *La Contagion des idées*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1996.

Joël **Thoraval**, « L'usage de la notion d' " ethnicité " appliquée à l'univers culturel chinois », *Perspective chinoise*, no. 54, août 1999, pp. 44-59.

Tsai Fang-Fei, *L'assimilation ethnique et le pluralisme linguistique de Taiwan : comparaison avec Singapour*, thèse en sociologie, Université de Provence (Aix-Marseille I), 2008, 362p.

Tsai Hsiao-Ying, *La construction socio-médiatique d'une identité taiwanaise*, thèse en sociologie, Université de Paris VIII, 2002, 609p.

Tseng Jii-Rong, *Un art national se dissout-il dans la mondialisation de l'art ? : comment l'art à Taïwan et dans la diaspora taïwanaise depuis 1987 est parti de son nationalisme pour en arriver à sa position cosmopolite*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris 10, Nanterre, 2009.

Tseng, Yong-yi, *Chine, Le Theatre*, Traduction de chinois en français par Jacques Pimpaneau, Ed. Philippe Picquier, Paris, 1990.

Edward **Vickers**, « Les lieux de mémoire : les enjeux du nationalisme taïwanais », *Revue Outre-Terre*, No. 15, 2006/2, pp. 307-319. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-outre-terre1-2006-2-page-307.htm>

Reginald Yin-**Wang Kwok** (ed.), *Globalizing Taipei, The political economy of spatial*

development, Routledge, New York, 2005.

Théodore **Wiesengrund-Adorno**, « Industrie culturelle », *Communication*, No. 3, 1964, pp. 12-18.

Lisa **Wolford** & Richard **Schechner** (eds), *Grotowski's Sourcebook*, Routledge, London, 1997.

YAO Wen-Chian, 2007. *Une nouvelle page de l'histoire théâtrale chinoise – le petit théâtre de Taiwan dans les années 1980 : discussion autour de sa naissance, de son essor, du contexte politique et social de sa création et de son avenir*, thèse en Humanités et Arts, Université de Provence (Aix-Marseille I), Aix-Marseille, 2007, 386p.

Zong Liang, *Le théâtre à Taiwan : structures et fonctionnement (1980-1990)*, thèse en théâtre, Paris 10, 1995.

BIBLIOGRAPHIE EN CHINOIS

于善祿 (Yu Shanlu), 《變與不變：一九七〇年代台灣現代戲劇研究》, 戲劇學系劇場藝術碩士論文, 國立臺北藝術大學, 台北, 1996。

王甫昌 (Wang Fu-Chang), 〈社會運動〉, 收錄於王振寰 (Wang Zhenghuan)、瞿海源 (Qu Haiyuan) (合編), 《社會學與台灣社會》, 巨流出版社, 台北, 2014。

—, 《當代台灣社會的族群想像》, 群學出版社, 台北, 2003。

一，〈族群接觸機會？還是族群競爭？本省閩南人族群意識內涵與地區差異模式之詮釋〉，《台灣社會學》，第四期，2002 年 8 月，頁 11-74。

一，〈民族想像，族群意識與歷史——《認識台灣》教科書風波的內容與脈絡分析〉，《台灣史研究》，2，卷 8，2001 年 12 月，頁 145-208。

一，〈台灣反對運動的政治動員——一九七九至一九八九年兩次挑戰高峰的比較〉，《台灣政治學刊》，1，1996 年 7 月，頁 129-210。

一，〈省籍融合的本質——一個理論與經驗的探討〉，張茂桂（Chang Mau-kuei）主編，《族群關係與國家認同》，業強出版社，台北，1993，頁 53-110。

王美珍（Wang Mei-chen），《文化「台」風意味著什麼？——「台客文化」的社會想像與認同形構》，新聞研究所碩士論文，國立政治大學，台北，2007，90 頁。

王淳美（Wang Chun-Mei），《台灣戒嚴前期的《中華戲劇集》研究》，中國文學系博士論文，國立成功大學，台南，2005，399 頁。

王梅香（Wang Mei-Hsiang），《肅殺歲月的美麗/美力？戰後美援文化與五、六○年代反共文學、現代主義思潮發展之關係》，台灣文學研究所碩士論文，國立成功大學，台南，2005，210 頁。

王錫堦（Wang Xichen），〈荷珠新配〉，《幼獅文藝雜誌》，第 323 期，1980 年 11 月。

史明（Shih Ming），《台灣民族主義與台灣獨立革命》，前衛出版社，台北，2001。

石光生（Shih Kuang-Sheng），《跨文化劇場：傳播與詮釋》，書林出版社，台北，

2008。

石婉舜 (Shih Wan-shun)，〈黑暗時期顯影：皇民化運動下的台灣戲劇(1936.9-1940.11)〉，《民俗曲藝》，第 159 期，2008 年 3 月，頁 7-81。

司黛蕊 (Teri J. Silvio)，〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與台灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉，《戲劇研究》，第 4 期，2009 年 7 月，頁 45-74。

一，〈胡撇仔的分裂時空－從「本土文化」之外再看歌仔戲〉，《民俗曲藝》，第 148 期，2005 年 6 月，頁 7-42。

李立亨 (Li Liheng)、周思芸 (Zhou Siyun) (記錄整理)，〈台灣劇場有沒有身體?〉，《表演藝術雜誌》，第 43 期，1996 年 5 月，頁 61-64。

呂健忠 (Lü Jianzhong)，〈古事新調一輓歌，評「祭特洛伊」〉，《表演藝術雜誌》，第 62 期，1998 年 2 月，頁 58-59。

吳乃德 (Wu Naide)，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》，第 8 期，2008 年 1 月，頁 39-70。

吳文翠 (Wu Wentsui)，〈國際觀察報告之一－身體的族群性與空間性〉，收錄於吳文翠，《身體的藝術－身與意之表演筆記》，台北市文化局 90 年度補助案成果報告書，未出版，2002。

吳忻怡 (Wu Hsin-Yi)，〈從認同追尋到策略導向：雲門舞集與台灣社會變遷〉，社會學博士論文，國立台灣大學，台北，2008。

吳非 (Wu Fei)，〈潦過濁水溪之前〉，《表演藝術雜誌》，第 39 期，1996 年 1

月，頁 37。

吳孟芳 (Wu Menfang)，〈用身體與風俗思考，金枝演社還戲於民〉，《新台灣新聞週刊》，2000 年 7 月 16-22 日，頁 58-60。

吳宣穎 (Wu Xuanying)，《表演藝術團體行銷研究 – 以三個中小型現代劇團為例》，社會教育學系碩士論文，國立台灣師範大學，台北，2009，147 頁。

吳靜吉 (Wu Jing-Jyi)，《蘭陵劇坊的初步實驗》，遠流出版社，台北，1982。

吳騰達 (Wu Tengda)，《台灣民間陣頭技藝》，東華書局，台北，1999 (1996)。

沈玲玲 (Shen Ling-Ling)，《台南人劇團經營、發展與作品評析之研究 1987-2004》，藝術研究所碩士論文，國立成功大學，台南，2004，141 頁。

呂鍾寬 (Lü Chuikuan)，〈台灣漢族傳統音樂〉，收錄於許常惠 (Xu Changhui)、呂鍾寬 (Lü Chuikuan)、鄭榮興 (Zheng Rongxing) (合編)，《台灣傳統音樂之美》，晨星出版，台中，2002。

一，〈台灣傳統音樂之美〉，收錄於林明德 (Lin Mingde) 主編，《台灣民俗技藝之美》，台灣省政府文化處，南投，1998，頁 47-84。

邱坤良 (Chiu Kunliang)，《台灣劇場與文化變遷，歷史記憶與民眾觀點》，台原出版社，台北，1997。

一，《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究(1895-1945)》，自立晚報出版社，台北，1992。

邱貴芬 (Chiu Kuei-fen)，〈「發現台灣」—建構台灣後殖民論述〉，收錄於張京媛 (Zhang Jingyuan) (編)，《後殖民理論與文化認同》，麥田出版社，台北，1995，頁 169-192。

邱麗文 (Qiu Liwen)，〈優劇場，在自己的寧靜中擊鼓—將東方的「優人神鼓」推向世界：劉靜敏〉，《新觀念》，第 182 期，2003 年 5 月，頁 22-29。

林明德 (Lin Mingde) 主編，《台灣民俗技藝之美》，台灣省政府文化處，南投，1998。

阿台 (A-Tai)，〈玄機暗藏，意在象外：優人面具之堂奧〉，《表演藝術雜誌》，第 9 期，1993 年 7 月，頁 81-85。

林乃文 (Lin Naiwen)，〈英雄 最後必須超越自己〉，《表演藝術雜誌》，第 186 期，2008 年 6 月，頁 48。

林建成 (Lin Jiancheng)，《台灣原住民藝術田野筆記》，藝術家出版社，台北，2002。

林勃仲 (Lin Bozhong) 與劉還月 (Liu Huanyue)，《變遷中的台閩戲曲與文化》，台原出版社，台北，1989。

林清玄 (Lin Qing-xuan)，〈觀實驗劇《荷珠新配》兼談中國戲劇的常與變〉，《時報雜誌》，第 33 期，1980 年 7 月 20 日。

林鶴宜 (Lin Heyi)，《從田野出發：歷史視角下的台灣戲曲》，稻香出版社，台北，2007。

一，〈暗夜，金枝，胡撇仔，評金枝演社《台灣女俠白小蘭》〉，《表演藝術雜誌》，第 51 期，1997 年 2 月，頁 54-55。

周慧玲 (Zhou Huiling)，〈莎士比亞不是 Shakespeare – 評「莎士比亞在台北」藝術節〉，《表演藝術雜誌》，第 127 期，2003 年 7 月，頁 49-51。

一，〈語言的混沌與認同的困境，評金枝演社《潦過濁水溪》〉，《表演藝術雜誌》，第 41 期，1996 年 3 月，頁 77-78。

姚一葦 (Yao Yi-Wei)，《戲劇與人生：姚一葦評論集》，書林出版社，台北，1995 年。

一，〈一個劇場系的誕生〉，收錄於李強 (Li Qiang)，《劇場家書》，書林出版社，台北，1997。

洪惟仁 (Ang Uijin)，〈台灣的語種分布與分區〉，《語言暨語言學》，第十四期第二卷，2013 年一月，頁 315-369。

俞大綱 (Yu Dagang)，《寥音閣劇作》，河洛出版社，台北，1977。

施正峰 (Shih Cheng-Feng)，《族群與民族主義，集體認同的政治分析》，前衛出版社，台北，2001 (1998)。

一，施正鋒 (編)，《語言政治與政策》，前衛出版社，台北，1996。

施如芳 (Shih Ju-fang)，〈以胡撇仔戲為名，薪傳《望鄉之夜》、金枝《可愛冤仇人》相對看〉，《表演藝術雜誌》，第 111 期，2002 年 3 月，頁 69-71。

施敏輝 (Shih Minhui) (編)，《台灣意識論戰選集》，前衛出版社，台北，

1988。

紀慧玲 (Ji Huiling)，〈浮浪貢的躊躇，通俗的宿命？〉，《文化快遞》，第 112 期，2009 年 9 月 1 日，詳見台新銀行文化藝術基金會官方網站 http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/4_commentary_detail.php?MID=4&AID=348

徐永樹 (Hsu Yong-shu)，《身體表演，角色與自我轉化之經驗敘說：關於劇場演員的身體民族誌》，社會人類學研究所碩士論文，國立清華大學，新竹，1997，146 頁。

袁國興 (Yuan Guoxing)，《中國話劇的孕育與生成》，東北師範大學博士論文，文津出版社，台北，1993。

馬森 (Ma Sen)，《現代戲劇》，時報文化出版社，台北，1991。

張京媛 (Zhang Jingyuan) (編)，《後殖民理論與文化認同》，麥田出版社，台北，1995。

梁培琳 (Liang Peiling)，〈幸福遊走江湖：金枝演社的幸福美學與臺式幽默〉，收錄於梅家玲 (編)，《台灣研究新視界：青年學者觀點》，麥田出版社，台北，2012，頁 297-320。

陳板 (Chen Ban)，〈流浪的現代劇場〉，《表演藝術雜誌》，第 56 期，1997 年 8 月，頁 49-50。

陳明才 (Chen Mingcai), 〈我真是一個台灣人〉, 收錄於陳明才, 《奇怪的溫度》, 聯合文學, 台北, 頁 41-42。

一, 〈阿道的身體〉, 收錄於陳明才, 《奇怪的溫度》, 2005。

陳亞平 (Chen Yaping), 《我國政府對表演藝術團體補助之實證研究 – 以台北縣市表演藝術團體為例》, 公共行政暨政策學系碩士論文, 國立臺北大學, 台北, 2001, 110 頁。

陳芳明 (Chen Fangming), 《二二八事件學術論文集 台灣人國殤事件的歷史回顧》, 前衛出版社。台北。1988 年。

陳祺勳 (Chen Chi-shun), 《台灣地區小劇場消費文化行為研究》, 藝術管理研究所碩士論文, 國立中山大學, 高雄, 2005, 221 頁。

陳銘鴻 (Chen Ming-Hung), 《拒絕漂流 – 李國修劇作主題之研究》, 中國文學碩士論文, 靜宜大學, 台中, 2005, 154 頁。

陳慧勻 (Chen Hui-Yun), 《台灣廖添丁劇場研究》, 台灣文學研究所碩士論文, 國立成功大學, 台南, 2004, 282 頁。

陳培豐 (Chen Pei-Feng), 〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像: 重組類似凸顯差異再創自我〉, 《台灣史研究》, 卷 15, 2, 2008 年 6 月, 頁 79-133。

陳謙貞 (Chen Qianzhen), 〈魏京生與施明德同台演出〉, 《新文化》〔新劇運〕, 第 4 期, 1989 年 5 月。

黃文博 (Huang Wenbo)，《台灣民間信仰與儀式》，常民文化出版社，台北，1997。

一，《台灣民間藝陣》，常民文化出版社，台北，2000。

黃淑媛 (Huang Shu-Yuan)，《談扮演之中、之外與之後：以《群蝶》作為扮演論述的基礎與對象》，劇場藝術研究所碩士論文，國立臺北藝術大學，台北，2001，71 頁。

黃慧敏 (Huang Hui-min)，《解嚴後台北地區小劇場本土化現象研究》，藝術研究所碩士論文，國立成功大學，台南，108 頁。

黃瓊華 (Huang Qionghua)，〈向下扎根的結果－蘭陵劇坊的誕生〉，收錄於吳靜吉，1982。

曾永莉 (Zeng Yongli)，〈溯回戲劇的源頭—劉靜敏和「優」劇場〉，《婦女雜誌》，第 260 期，1990 年 5 月，頁 103-107。

傅裕惠 (Fu Yu-hway)，〈這真的是「莎士比亞」?!，談「莎士比亞在台北」藝術節〉，《表演藝術雜誌》，第 125 期，2003 年 5 月，頁 41-44。

游蕙芬 (Yu Hui-fen)，〈與胡撇仔戲相遇〉，《幼獅少年》，第 310 期，2002 年 8 月，頁 88-91。

一，游蕙芬，〈吊鋼索的人，亞洲小劇場網路〉，《Little Asia – Asian Little Theatre Exchange Network》，25/08/2000-30/09/2000, Kyoto, Shenzhen, Taipei, Sydney, p.19.

一，《白沙屯媽祖進香儀式象徵意義體系之分析》，社會人類學碩士論文，國立

清華大學，新竹，1996。

焦桐 (Jiao Tong)，《台灣戰後初期的戲劇》，台原出版社，台北，1990。

新文化月刊社，〈優劇場，為何而憂？訪優劇場負責人劉靜敏〉，《新文化》，第 4 期，1989 年 5 月，頁 32-39。

賈亦棣 (Jia Yidi) 與吳若 (Wu Ruo)，《中國話劇史》，行政院文化建設委員會，台北，1985。

楊鎮吉 (Yang Cheng-chi)，《論台客搖滾的後殖民與次帝國意涵》，電訊傳播研究所碩士論文，國立中正大學，嘉義，2008，125 頁。

翟強 (Zhai Qiang)，〈美援與台灣經濟的起飛〉，收錄於盧漢超 (Lu Hanchao) (主編)，《台灣的現代化和文化認同》，Global Publishing Co. Inc. 八方，USA，2001。

廖抱一 (Baoyi Liao)，〈春天的花蕊 美麗的實驗〉，《表演藝術雜誌》，第 33 期，1995 年 7 月，頁 94-95。

廖咸浩 (Liao Hsien-hao)，〈在解構與解體之間徘徊—台灣現代小說中「中國身份」的轉變〉，收錄於張京媛 (Zhang Jingyuan) (編)，《後殖民理論與文化認同》，麥田出版社，台北，1995，頁 193-212。

廖經庭 (Liao Ching-Ting)，〈從土台客到台客：台客文化的敘事分析〉，《研究與動態》，第 15 期，2007 年 1 月，頁，35-71。

葉子華 (Yeh Tzu-hua)，《金枝演社的胡撇仔美學》，戲劇學系碩士論文，台北藝術大學，台北，2010，138 頁。

葉素伶 (Yeh Suling)，《台灣小劇場運動中的葛羅托斯基》，戲劇學系研究所碩士論文，國立臺北藝術大學，台北，2004。

葉根泉 (Yeh Ken-chuan)，〈試探七〇至九〇年代台灣現代劇場的身體技術做為一種實踐〉，《戲劇學刊》，第 18 期，2013 年 7 月，頁 7-49。

劉秀庭 (Liu Hsiu-ting)，《賣藥團——一個另類歌仔戲班的研究》，傳統藝術研究所碩士論文，國立藝術學院，台北，1999，140 頁。

—，〈胡撇仔戲與胡撇仔戲母子〉，《表演藝術雜誌》，第 52 期，1997 年 3 月，頁 60-63。

劉昶讓 (Liu Changrang)，《優劇場溯計劃的理念與實踐之研究》，戲劇學系研究所碩士論文，國立臺北藝術大學，台北，2005，120 頁。

劉還月 (Liu Huanyue)，《台灣民間信仰小百科，迎神卷》，台原出版社，台北，1994。

—，《台灣民俗誌》，洛神出版社，台北，1986。

劉靜敏 (Liu Jingmin)，〈感謝您，葛羅托斯基先生〉，《表演藝術雜誌》，第 75 期，1999 年 3 月，頁 82-83。

—，〈優人的身體，東方的大自然〉，《表演藝術雜誌》，第 35 期，1995 年 9 月，頁 20-22。

—，〈優之路，追溯東方的生命特質〉，《表演藝術雜誌》，第 9 期，1993 年 7

月，頁 75-76。

—，〈八年之後的超越 徒步進香與優劇場表演訓練之接觸〉，《雄獅美術》，第 245 期，1991 年 7 月，頁 143-146。

—，〈明山寺之行〉，《丹道文化》，第 2 期，1989，pp. 18-21。

蔡曜先 (Tsai Yao-hsien)，《公共生活的踰越與再造 – 台客文化》，公共行政與政策研究所碩士論文，南華大學，嘉義，2005，119 頁。

盧建榮 (Lu Jianrong)，《分裂的國族認同 1975-1997》，麥田出版社，台北，1999。

盧漢超 (Lu Hanchao) 主編，《台灣的現代化和文化認同》，Global Publishing Co. Inc. 八方，USA，2001。

賴以婷 (Lai Yi-Ting)，《媒體建構的台客幻想世界 – 以“兩代電力公司”為例》，大眾傳播學研究所碩士論文，輔仁大學，新莊 (新北市)，2006，150 頁。

閻鴻亞 (Hong Hong 鴻鴻)，《跳舞之後，天亮以前：台灣劇場筆記 1987-1996》，萬象出版社，台北，1996。

鍾明德 (Chung Mingder)，《台灣小劇場運動史，尋找另類美學與政治》，揚智出版社，台北，1999。

—，〈繼續前衛：尋找整體藝術和台北的當代文化〉，書林出版社，台北，1996。

蕭新煌 (Hsiao Hsin-Huang Michael)，《台灣社會文化典範的轉移》，立緒文化，台北，2002。

謝筱玫 (Hsieh Hsiao-mei)，〈從精緻到湖撇－國族認同下的台灣歌仔戲論述〉，
《民俗曲藝》，第 155 期，2007 年 3 月，頁 79-110。

一，〈歌仔戲胡撇仔劇目研究〉，收錄於蔡欣欣(主編)，《百年歌仔，2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會，論文集》，國立傳統藝術中心出版，宜蘭，2003，
頁 187-212。

謝瑩潔 (Hsieh Ying-Chieh)，《我國藝術補助機制之檢討—以組織、運作及財源籌措為討論》，政治學研究所碩士論文，國立台灣大學，台北，2001，212 頁。

戴君芳 (Tai Chun-Fang)，《台北地區小劇場之文化生產場域分析，從收編論談起 1986-1995》，新聞研究所碩士論文，國立政治大學，台北，1996，120 頁。

戴雅雯 (Catherine Diamond)，《做戲瘋，看戲傻：十年所見台灣劇場的觀眾與表演 (1988-1998)》，呂建忠譯，書林出版社，台北，2000。

蕭阿勤 (Hsiao A-Chin)，〈1980 年代以來台灣文化民族主義的發展：以台灣 (民族) 文學為主的分析〉，《台灣社會學研究》，第三期，1999，頁 1-51。

蘇桂枝 (Su Guizhi)，《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，文史哲出版社，台北，2003。

蘇岱崙 (Su Dailun)，〈小劇場走過 10 年，金枝演社展現草根生命力〉，《Cheers 雜誌》，2002 年 10 月，頁 186-189。

蘭陵劇坊 (Le Theatre Lan Ling)，《蘭陵劇坊作品本事 1979-1988》，蘭陵劇坊，台北，1989。

JOURNAUX

王右君 (Wang Youjun), 〈站在信仰與肢體之間, 王榮裕尋找戲劇與本土的共通性〉, 自立晚報, 1995 年 12 月 26 日。

王凌莉 (Wang Lingli), 〈文藝愛情喜劇《可愛冤仇人》金枝演社拼貼時代風貌〉, 自由時報, 2001 年 12 月 25 日。

王賀白 (Wang Hebai), 〈優劇場溯回本土〉, 民眾日報 (The Commons Daily), 1989 年 9 月 28 日。

王墨林 (Wang Molin), 〈從跨文化到異國風情〉, 民生報, 2005 年 10 月 26 日。
—, 〈流放的身體 錯置的記憶〉, 民生報, 1996 年 12 月 9 日。

王頤 (Wang Yi), 〈台北人的環保劇表演 : 「七彩溪水落地掃」引起共鳴〉, 自由時報, 1990 年 10 月 11 日。
—, 〈中國人的劇場語言〉, 自由時報, 1989 年 3 月 12 日。

民生報 (Minshengbao), 〈歌仔戲闢新徑 古典與新潮 新舊併一台〉, 民生報, 台北, 1995 年 5 月 3 日。
—, 〈新舊合流 歌仔換步數 春天的花蕊 實驗意味濃〉, 民生報, 1995 年 4 月 29 日。

自立晚報 (Ziliwanbao), 〈城裡人演庄腳戲, 不賴喔〉, 自立晚報, le 24 octobre 1990 年 10 月 24 日。

江世芳 (Jiang Shifang)，〈王榮裕坐了八小時現行犯，立委議員及多位藝文人士聲援 化解僵局〉，中國時報，1997 年 12 月 6 日。

—，〈金枝演社順利祭特洛伊，劇場界人士、滿滿的觀眾齊來聲援打氣〉，中國時報，1997 年 12 月 5 日。

—，〈金枝演社今晚員林搬演白小蘭〉，中國時報，05/01/1997 年 1 月 5 日。

—，〈金枝演社挑戰街頭文化，胡撇仔戲台灣女俠白小蘭絕對「聳擺有力」〉，中國時報，1996 年 12 月 1 日。

—，〈金枝演社潦過濁水溪，王榮裕帶領都會男女修行人間〉，中國時報，1995 年 12 月 21 日。

李玉玲 (Chen Yuling)，〈本土《羅密歐與茱麗葉》俗擺有力，金枝演社融入本土味 胡撇仔風格詮釋莎翁劇作〉，聯合報，2003 年 5 月 8 日。

李昂 (Li Ang)，〈落花如有恨，墜地也無聲〉，聯合報，2007 年 4 月 20 日。

周美惠 (Zhou Meihui)，〈胡撇仔戲，夜市開演，金枝演社新戲《台灣女俠白小蘭》，下月將**草根性**登場〉，聯合報，1996 年 11 月 13 日。

紀慧玲 (Ji Huiling)，〈庶民新喜劇 政治也入味〉，民生報，2004 年 11 月 17 日。

—，〈莎士比亞演胡撇仔戲，羅密歐與茱麗葉聳而俗豔〉，民生報，2003 年 5 月 8 日。

—，〈胡撇仔新作《可愛冤仇人》通俗文化集大成 金枝演社拼上台〉，民生報，2001 年 12 月 27 日。

—，〈發現小劇場 兩新作一起演出，金枝演社聳到家，符宏征游泳池上舞台〉，民生報，2001 年 11 月 29 日。

- ，〈金枝演社《群蝶》將在香港釜山演出〉，民生報，2000 年 8 月 16 日。
- ，〈應邀扮仙酬神，金枝演社殷勤做功課〉，民生報，1997 年 1 月 5 日。
- ，〈廢酒場劇場感，觀眾喜歡極了，首演忐忑順利，行家說太棒了〉，民生報，1997 年 12 月 5 日。
- ，〈胡撇仔戲今起巡迴夜市 頂著寒流「聳」到最高點〉，民生報，1996 年 12 月 1 日。
- ，〈王榮裕經驗儀式性體悟，《潦過濁水溪》心靈的歷程〉，民生報，1995 年 12 月 21 日。
- ，〈《春天的花蕊》要使年輕觀眾一番驚艷〉，民生報，1995 年 4 月 7 日。

張必瑜 (Zhang Biyu)，〈鍾馗之死溯中國肢體語言，破文化殖民瓶頸〉，聯合報，1989 年 8 月 1 日。

陳雅雯 (Chen Yawen)，〈王榮裕與金枝演社—用身體與風俗思考的俗民劇場風景〉，破 (週報)，1999 年 11 月 26 日-12 月 5 日。

陳維仁 (Chen Weiren)，〈金枝演社新戲，玉梅與天來 明晚熱鬧登台〉，自由時報，29/12/2004 年 12 月 29 日。

陳慕義 (Chen Muyi)，〈賴聲川 細漢偷挽瓠〉)，自由時報電子報，2011。
<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/nov/3/today-o4.htm>

曹麗蕙 (Cao Lihui)，〈群蝶 金枝演社三度搬演 榮獲新加坡藝術節邀請 將在六月前往演出〉，人間福報，2004 年 5 月 28 日。

黃昭勇 (Huang Zhaoyong)，〈王榮裕讓金枝演社變成明珠〉，經濟日報，2008 年 4

月 4 日。

傅佳霖 (Fu Jialin)，〈當華山特區變成舞台〉，民生報，1997 年 12 月 8 日。

傅裕惠 (Fu Yuhui)，〈真能過得歡喜就好〉，民生報，2006 年 10 月 18 日。

游蕙芬 (Yu Hui-fen)，〈打造屬於台灣的劇場—金枝演社〉，《藝合團》，2006 年 10 月，頁 3。

彭顯鈞 (Peng Xianjun)，〈學術團體痛批台客遭污名化〉，自由時報電子報，2005 年 8 月 19 日

<http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/aug/19/today-fo7.htm>

楊亮功 (Yang Lianggong)，〈二二八事件〉，聯合報，1988 年 3 月 5 日。

楊莉玲 (Yang Liling)，〈《女俠白小蘭》出沒夜市，「金枝演社」胡撇仔戲〉，自由時報，1996 年 12 月 2 日。

—，〈停頓 展現愛欲拉扯〉，自由時報，1994 年 8 月 12 日。

楊馥菱 (Yang Fuling)，〈優劇場備選 台東劇團、金枝演社除名，現代劇場落選名單令人唏噓〉，明日報，2001 年 1 月 20 日。

葉詩婷 (Ye Shiting)，〈創立金枝演社 王榮裕推動草根美學〉，玉山週報，第 41 期，2010 年 3 月 25 日。

劉美好 (Liu Meiyu)，〈胡撇仔的美麗與哀愁—專訪《大國民進行曲》導演王榮

裕》，破報，2010 年 8 月 6 日。

劉潔妃 (Liu Jiefei)，〈金枝《羅密歐與茱麗葉》今夜笑翻天，劇中大玩反串戲，以台灣「本土味」演出〉，人間福報，2003 年 5 月 8 日。

劉靜敏 (Liu Jingmin)，〈中國人的身體與戲劇新形態的探索—訪劉靜敏談『優』劇場，林寶元訪談整理〉，民眾日報，1992 年 11 月 30 日。

—，〈踩在這塊土地上：優劇場《山月記》南下巡迴演出〉，台灣時報，1992 年 5 月 23 日。

蔡珠兒 (Cai Zhu-er)，〈鍾馗之死撼動劇場〉，中國時報，1989 年 11 月 7 日。

潘雅君 (Pan Yajun)，〈人類學劇場新標兵，金枝演社宣告成年〉，自由時報，1993 年 11 月 7 日。

盧健英 (Lu Jianying)，〈來自歌仔戲的活力〉，中時晚報，1995 年 4 月 29 日。

賴淑雅 (Lai Shuya)，〈金枝演社重建歌仔戲 綻放春天的花蕊〉，立報，1995 年 5 月 2 日，

樊雯 (Fan Wen)，〈潦過濁水溪 — 從生活擷取，庶民風格強烈〉，民眾日報，1996 年 1 月 14 日。

TRACTS, BROCHURES DU SPECTACLE, ARTICLES ALLIÉS

文化建設委員會 (Council for Cultural Affairs)，台灣胡撇仔戲：台灣女俠白小

蘭，藝文作伙 台灣尚讚 2005 表演藝術巡演，演出傳單，演出團隊：金枝演社劇團，演出地點：台中市，12 月 9 日-10 日，2005。

王文德（Wang Wende），〈淺談山海經的聲、韻、音，收錄於金枝演社劇團〉，收錄於金枝演社劇團，《山海經》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：淡水滬尾砲台（新北市），4 月 20 日-4 月 27 日，2008，頁 17。

王榮裕（Wang Rong-yu），〈1945 春秋大夢〉，收錄於金枝演社劇團，《大國民進行曲》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台中中山堂（11 月 13 日），台南市文化中心（12 月 11 日），台北國家劇院（12 月 25 日、12 月 26 日），2010。

—，〈從家族到國族的浮浪貢開花〉，收錄於金枝演社劇團，《浮浪貢開花 Part3—勿忘影中人》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：台中中興堂（5 月 22 日-5 月 23 日）、高雄中山大學逸仙館（6 月 20 日-6 月 21 日）、台北城市舞台（7 月 17 日-7 月 19 日），2009，頁 2。

—，〈導演答客問〉，葉子華整理，收錄於金枝演社劇團，《山海經》，演出節目冊，金枝演社劇團，淡水滬尾砲台，4 月 20 日-4 月 27 日，2008，頁 11。

—，〈導演心內話〉，王榮裕口述，葉子華整理，收錄於金枝演社劇團，《浮浪貢開花 Part2》，演出節目冊，金枝演社劇團，台北，2007，頁 16-18。

—，〈玩出生命新價值〉，收錄於金枝演社劇團（Golden Bough Theatre），《浮浪貢開花》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：台北紅樓劇場（9 月 29 日-10 月 8 日）、台中市文英館迴廊咖啡劇場圓夢廳（11 月 4 日）、桃園中央大學藝文中心（11 月 15 日）、淡水市立圖書館演藝廳（11 月 25 日）、嘉義縣表演藝術中心實驗劇場（12 月 9 日）、高雄中山大學逸仙館（12 月 16 日），2006，頁 24-25。

—，〈自序，母語的呼喚：從本能到使命〉，收錄於金枝演社劇團，《祭特洛伊-完

整版》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：淡水滬尾砲台，淡水（新北市），10月12日-23日，2005年，頁4-5。

一，〈用戲劇讓生活更美好〉，收錄於金枝演社劇團《玉梅與天來》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：國立臺灣藝術教育館，台北，2004，頁11。

金枝演社劇團（Le Golden Bough Theatre），《大國民進行曲》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台中中山堂（11月13日），台南市文化中心（12月11日），台北國家劇院（12月25日、12月26日），2010。

一，《浮浪貢開花 Part3—勿忘影中人》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：台中中興堂（5月22日-5月23日）、高雄中山大學逸仙館（6月20日-6月21日）、台北城市舞台（7月17日-7月19日），2009。

一，《浮浪貢開花 Part1 & Part2》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北（8月7日-10日）、台中（8月22-23日）、嘉義（10月4日），2008。

一，《山海經》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：淡水滬尾砲台，淡水（新北市），4月20日-4月27日，2008。

一，《浮浪貢開花 Part2》，演出節目冊，演出地點：台北紅樓劇場（8月16-19日）、高雄中山大學逸仙館（8月24-25日），2007。

一，《浮浪貢開花》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：台北紅樓劇場（9月29日-10月8日）、台中市文英館迴廊咖啡劇場圓夢廳（11月4日）、桃園中央大學藝文中心（11月15日）、淡水市立圖書館演藝廳（11月25日）、嘉義縣表演藝術中心實驗劇場（12月9日）、高雄中山大學逸仙館（12月16日），2006。

一，《祭特洛伊-完整版》，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：淡水滬尾砲台，淡水（新北市），10月12日-23日，2005。

一，《玉梅與天來》，演出節目冊，金枝演社劇團，台北國立臺灣藝術教育館，2004。

一，《胡撇仔戲 台灣女俠白小蘭》，演出節目單，金枝演社劇團，巡演時間與地點：桃園（7月31日）、新竹（8月7日）、台北縣（8月21日），2004。

一，《羅密歐與茱麗葉》，演出節目單，金枝演社劇團，台北國家劇院實驗劇場，2002。

一，《觀音山恩仇記》，演出節目單，金枝演社劇團，淡水殼牌倉庫，2002。

一，《可愛冤仇人》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北幼獅藝文中心，12月27日-30日，2001。

一，《胡撇仔戲 台灣女俠白小蘭》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北永康公園（6月2日）、台北永樂廣場（6月3日）、台北西門徒步區（6月9日），2001。

一，《群蝶》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：牯嶺街小劇場，台北，1999。

一，《天臺之蛙》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北商業大樓樓頂，台北，1998年8月12日-14日。

一，《古國之神 祭特洛伊》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北華山舊酒廠，台北，12月4日-8日，1997。

一，《潦過濁水溪》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北國家劇院實驗劇場，台北，1996年1月。

一，《春天的花蕊》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北皇冠小劇場，台北，1995年5月。

一，《停頓》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：台北耕莘小劇場，台北，1994年8月。

一，《成年禮》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：人性空間咖啡館，台北，1993年11月。

卓明 (Zhuo Ming)，〈當我們在一起—介紹蘭陵劇坊的胚胎耕莘實驗劇團〉，收錄

於吳靜吉，1982。

金士傑 (Jin Shijie)，〈寫在蘭陵劇坊演出之前〉，第一屆實驗劇展節目冊，台北，1980。

一，〈苦不堪言的接納－寫在蘭陵劇坊演出之前〉，收錄於吳靜吉，1982。

施信民 (Shi Xinmin)，〈挽救環境危機的新興力量〉，收錄於優劇場劇團，《七彩溪水落地掃》，演出節目單，1990 年 11 月。

素人才 (Su Rencai)，〈踏出台灣人的腳步〉)，收錄於優劇場劇團，《七彩溪水落地掃》，演出節目單，優劇場劇團，1990 年 10-12 月。

陳聰書 (Chen Congshu)，全文詳見游蕙芬 (Yu Hui-fen)，〈心靈的故鄉〉，收錄於金枝演社劇團 (Le Golden Bough Theatre)，《浮浪貢開花 Part2》，演出節目冊，台北：8 月 16-19 日；高雄：8 月 24-25 日，2007，頁 21-22。

游蕙芬 (Yu Hui-fen)，〈心靈的故鄉〉，收錄於金枝演社劇團 (Le Golden Bough Theatre)，《浮浪貢開花 Part2》，演出節目冊，台北：8 月 16-19 日；高雄：8 月 24-25 日，2007，頁 20-24。

一，〈越是苦悶的日子，越要大聲歡笑〉，收錄於金枝演社劇團 (Le Golden Bough Theatre)，《浮浪貢開花》，演出節目單，金枝演社劇團，演出地點：，2006，頁 26-27。

一，〈尚美麗的所在就是咱的故鄉〉，收錄於金枝演社劇團，祭特洛伊-完整版，演出節目冊，金枝演社劇團，演出地點：淡水滬尾砲台，淡水 (新北市)，10 月 12 日-23 日，2005 年，頁 14-15。

曾文通 (Zeng Wentong), 〈山海經的中心〉, 收錄於金枝演社劇團, 《山海經》, 演出節目冊, 演出地點: 淡水滬尾砲台, 淡水 (新北市), 2008, 頁 14-15。

賴宣吾 (Lai Xuanwu), 〈山海經的一千萬種可能〉, 金枝演社劇團, 《山海經》, 演出節目冊, 金枝演社, 演出地點: 淡水滬尾砲台, 淡水 (新北市), 頁 16。

劉靜敏 (Liu Jingmin), 〈實驗中的尋找, 尋找中繼續實驗〉, 《鍾馗之死》國家劇院實驗劇場演出節目單, 優劇場劇團, 演出地點: 台北國家劇院實驗劇場, 台北, 1989。

優劇場劇團 (U-Theatre), 《重審魏京生》, 演出節目單, 演出地點: 台北永琦百貨萬象廳, 台北, 1989。

— 《鍾馗之死》, 演出節目單, 演出地點: 台北國家劇院實驗劇場, 1989。

— 《七彩溪水落地掃》, 演出節目單, 演出地點: 野台演出全省巡迴 15 場, 優劇場劇團, 1990 年 10-11 月。

—, 〈各位鄉親父老〉, 收錄於優劇場劇團, 《七彩溪水落地掃》, 優劇場劇團, 1990 年 10-11 月。

—, 《聽海之心》, 演出節目單, 演出地點: 台北國家劇院, 2000。

BLOG

aleswang, 〈劇場同樂會 – 《浮浪貢開花 2》〉, 發表於【PChome 個人新聞台】, 2008 年 8 月 19 日: <http://mypaper.pchome.com.tw/aleswang/post/1293289663>

Choga, 〈劇評-《浮浪貢開花 Part 2》〉, 發表於【痞客邦/藝文評論】-- 逼良為娼, 這個世界總是這樣, 2008 年 8 月 8 日: <http://choga.pixnet.net/blog/post/21108050-%5B%E5%8A%87%E8%A9%95%5D->

[%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1part2](#)

Dadaism，〈浮浪貢開花 Part1&2〉，發表於【痞客邦/不設分類】-- 左邊的右邊是中間，2008 年 8 月 10 日：<http://dadaism.pixnet.net/blog/post/18265460-%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1part1%262>

echocd 吳清源，〈[劇評] 金枝演社《浮浪貢開花》〉，發表於【批踢踢實業坊】，看板 Drama，2006 年 11 月 18 日：<http://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1163855712.A.B1B.html>

Fuhoren，〈金枝演社浮浪貢開花〉，發表於【痞客邦/圖文創作】，2007 年 8 月 7 日：<http://fuhoren.pixnet.net/blog/post/7200376-%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE%E2%80%94%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1>

Kuri，〈浮浪貢開花 2〉[金枝演社]，發表於【隨意窩】-- Kuri 的備忘錄，2008 年 8 月 22 日
[http://blog.xuite.net/minisan/Memorandum/18666489-20080810--%5B%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B12%5D\(%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE\)](http://blog.xuite.net/minisan/Memorandum/18666489-20080810--%5B%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B12%5D(%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE))

Rita0202，〈浮浪貢開花 – 勿忘影中人〉，發表於【無名小站】-- Rita 的幸福花園，2009 年 5 月 24 日：<http://www.wretch.cc/blog/rita0202/12107875>

Selena Thomas，〈金枝演社浮浪貢開花〉，發表於【無名小站】，部落格，2006 年 11 月 25 日：<http://www.wretch.cc/blog/SelenaThomas/12931719>

Ziru Mu (穆子如), 〈[觀後感]金枝演社《浮浪貢開花 Part2》〉, 發表於【痞客邦/藝文評論】-- 天海流星, 穆子如's Blog, 2008 年 8 月 23 日:

[http://muzju.pixnet.net/blog/post/21153275-](http://muzju.pixnet.net/blog/post/21153275-%E3%80%90%E8%A7%80%E5%BE%8C%E6%84%9F%E3%80%91%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE%E3%80%8A%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1-part-2-%E3%80%8B)

[%E3%80%90%E8%A7%80%E5%BE%8C%E6%84%9F%E3%80%91%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE%E3%80%8A%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1-part-2-%E3%80%8B](http://muzju.pixnet.net/blog/post/21153275-%E3%80%90%E8%A7%80%E5%BE%8C%E6%84%9F%E3%80%91%E9%87%91%E6%9E%9D%E6%BC%94%E7%A4%BE%E3%80%8A%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1-part-2-%E3%80%8B)

Xiaodi (小弟), 〈台語有八聲好難〉, 發表於【隨意窩】-- Xuite 日誌, 2006 年 12 月 16 日:

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QbSZ-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QbSZ-wSXYTEJ:blog.xuite.net/athena/my/9401054-%25E6%25B5%25AE%25E6%25B5%25AA%25E8%25B2%25A2%25E9%2596%258B%25E8%258A%25B1+%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%2B%E5%82%85%E8%A3%95%E6%83%A0&cd=2&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw)

[wSXYTEJ:blog.xuite.net/athena/my/9401054-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QbSZ-wSXYTEJ:blog.xuite.net/athena/my/9401054-%25E6%25B5%25AE%25E6%25B5%25AA%25E8%25B2%25A2%25E9%2596%258B%25E8%258A%25B1+%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%2B%E5%82%85%E8%A3%95%E6%83%A0&cd=2&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw)

[%25E6%25B5%25AE%25E6%25B5%25AA%25E8%25B2%25A2%25E9%2596%258B%25E8%258A%25B1+%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%2B%E5%82%85%E8%A3%95%E6%83%A0&cd=2&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QbSZ-wSXYTEJ:blog.xuite.net/athena/my/9401054-%25E6%25B5%25AE%25E6%25B5%25AA%25E8%25B2%25A2%25E9%2596%258B%25E8%258A%25B1+%E6%B5%AE%E6%B5%AA%E8%B2%A2%E9%96%8B%E8%8A%B1%2B%E5%82%85%E8%A3%95%E6%83%A0&cd=2&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw)

ENREGISTREMENTS AUDIO-VISUELS

金枝演社劇團,《西仔反》, DVD, 金枝演社劇團, 演出地點: 淡水滬尾砲台公園, 淡水 (新北市), 2009。

—,《浮浪貢開花 Part3 – 勿忘影中人》, DVD, 演出地點: 金枝演社劇團, 台中中興堂, 台中市, 2009。

—,《山海經》, DVD, 金枝演社劇團, 演出地點: 淡水滬尾砲台, 淡水 (新北市), 2008。

—,《浮浪貢開花 Part 2》, DVD, 金枝演社劇團, 演出地點: 紅樓劇場, 台北。

2007。

—，《浮浪貢開花》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：紅樓劇場，台北，2006。

—，《祭特洛伊（完整版）》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：淡水滬尾砲台，淡水（新北市），2005。

—，《玉梅&天來》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：國立臺灣藝術教育館，台北，2004。

—，《羅密歐與茱麗葉》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：國家戲劇院實驗劇場，台北，2003。

—，《觀音山恩仇記》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：淡水殼牌倉庫戶外劇場，淡水（新北市），2002。

—，《可愛冤仇人》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：幼獅藝文中心，台北，2001。

—，《群蝶》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：牯嶺街小劇場，台北，1999。

—，《古國之神・祭特洛伊》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：台北舊酒廠，台北，1997。

—，《台灣女俠白小蘭》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：關渡宮，淡水（新北市），2001年版。

—，《台灣女俠白小蘭》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：萬華，台北，1996年版。

—，《潦過濁水溪》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：國家戲劇院實驗劇場，台北，1996。

—，《春天的花蕊》，DVD，金枝演社劇團，演出地點：皇冠小劇場，台北，1995。

Annexes

Liste des interviews

Chen Wei-Cheng (陳偉誠), Interview, Chen FangFang, Taipei (台北), le 18 janvier 2002.

Gao Mingqian (高銘謙), Interview, Chen FangFang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 7 janvier 2008.

—, Interview, Chen FangFang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 30 mai 2008.

—, Interview, Chen FangFang, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 23 juin 2010.

Huang Caiyi (黃采儀), Interview, Chen FangFang, Taipei (台北), le 22 juin 2010.

Huang Jiefei (黃婕菲), Interview, Taipei (台北), le 21 juin 2010.

Huang Shuping (黃叔屏), Interview, Paris (台北), le 24 février 2008.

Li Yunzhong (李允中), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 7 janvier 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 2 juin 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 23 juin 2010.

Lin Pei-an (林淇安), Interview, Taipei (台北), le 20 juin 2010.

Liu Shouyao (劉守曜), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 28 décembre 2007.

Liu Shujuan (劉淑娟), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 28 décembre 2007.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 2 juin 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 23 juin 2010.

Shih Tung-ling (施冬麟), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui

(淡水), le 28 décembre 2007.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 2 juin 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 23 juin 2010.

Wang Rong-yu (王榮裕), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 28 décembre 2007.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 10 janvier 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), 3 juin 2008.

Wu Pengfeng (吳朋奉), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 30 mai 2008.

Wu Wentsui (吳文翠), Interview, Paris, le 21 juillet 2009.

Wu Yizhen (吳怡臻), Interview, Taipei (台北), le 23 juin 2010.

Yan Kunqi (顏琨琪), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 28 décembre 2007.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 30 mai 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 23 juin 2010.

Yu Hui-fen (游蕙芬), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 2 juin 2008.

Zeng Huaxuan (曾鐸萱), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 28 décembre 2007.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 30 mai 2008.

—, Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 23 juin 2010.

Zeng Ruilan (曾瑞蘭), Interview, Local du Golden Bough Theatre à Danshui (淡水), le 11 janvier 2008.

Tableau I
Festival de théâtre expérimental – analyse des œuvres
(1980-1984)

Tableau I : Festival de théâtre expérimental (1980-1984)

Année	Titre du spectacle	Source de création				Formes	Repères Mémoires			Groupe social d'appartenance					
		Textes traditionnels	Textes occidentaux	Romans contemporains locaux	Dramaturgie contemporaine locales	création Nouvelle	Modernisation de la scène traditionnelle	Individuel	Humain universelle	Lan Ling	U. C. C.	En	Et	N.T.A.A	N.I.A./
1980	1. Fardeau (baofu, 包袱)					●		●		●					
9	2. Nouveau Mariage de Hechu (hezhu xinpei, 荷珠新配)	●					●		●	●					
0	3. Essayons d'avancer ensemble (women yitong zouzou kan, 我們一同走走看)				●				●		●				
	4 L'homme ordinaire (fanren, 凡人)			●	●			●							
	5 Le Beau fils imbécile (sha nüxu, 傻女婿)	●					●		●		●				
1981	6 Devoir à domicile (jiating zuoye, 家庭作業)					●		●		●					
8	7 Le Coq et l'appartement (gongji yu gongyu, 公雞與公寓)					●	●			●					
1	8 Le lit en bois et le Simons (muban chuang yu ximengsi, 木板床與席夢思)				●						●				
	9 Petit déjeuner (zaocan, 早餐)														
	10 Un char à boeufs pour le troussseau (jiazhuang yi niuche, 嫁妝一牛車)		●	●					●		●				
	11 Sauver la vie mondaine (jiu fengchen, 救風塵)	●							●		●				
	12 Les aveugles (qunmang, 群盲)		●						●					●	
	13 Six personnages en quête d'auteur (liuge xunzhao juzuo jia de juzhongren, 六個尋找劇作家的劇中人)		●						●					●	

Tableau II
Liste chronologique des œuvres du
Golden Bough Theatre

Année	Titre du spectacle	Style qualifié	Lieu de représentation	Nombre de sièges
1993	<i>The Rite of Passage</i> (chengnianli, 成年禮)	—	Espace Humain (salon de café, Taipei)	—
1994	<i>Stop the World</i> (tingdun, 停頓)	Corps raffiné	Le petit théâtre de Gengxin (Taipei)	—
1995	<i>Heart of Spring Flowers</i> (chuntian de huarui, 春天的話蕊)	Corps raffiné & Gezai xi traditionnel	Crown Theatre (Taipei)	100-200
1996	<i>Wading Through The ChoShui River</i> (liaoguo chuoshuixi, 潦過濁水溪)	Corps raffiné	Théâtre expérimental du Théâtre National de Taipei	190-240
1996	<i>Taiwan Opera: The Female Robin Hood</i> —Pai Hsiao Lan (hupiezai xi taiwan nüxia baixiaolan, 台灣女俠白小蘭)	<i>O-pei-la &</i> <i>Gezai xi</i>	Marchés de nuit, des parcs, auprès des temples, ou même juste dans la rue	—
1997	<i>Troy, Troy,... Taiwan</i> (guguo zhisheng jit eluoyi, 古國之神 祭特洛伊)	<i>Environmental</i> <i>Theatre</i>	Hall de Huashan, ancienne usine de la fabrication d'alcool (Taipei)	200
1998	<i>The Roof</i> (tiantai zhiwa, 天台之蛙)	<i>Environmental</i> <i>Theatre</i>	Sur le toit d'une tour commerciale (Taipei)	100
1999	<i>Butterflies</i> (qundie, 群蝶)	Théâtre de la cruauté	Guling Street avant-garde Theatre (Taipei)	50-70
2001	<i>She is so lovely</i> (ke-ai yuanchouren, 可愛冤仇人)	<i>O-pei-la</i>	Youth Cultural & Artistic Centre (Taipei)	375
2002	<i>Dice</i> (guanyinshan enchouji, 觀音山恩仇記)	<i>Environmental</i> <i>Theatre</i>	Tamsui Shell Factory	—

2003	<i>Romeo & Juliet</i> (<i>luo mi-ou yu zhu li-ye</i> , 羅密歐與茱麗葉)	<i>O-pei-la</i>	Théâtre expérimental du Taipei National Theatre	190-240
2004	<i>Yumay & Tenlai</i> (<i>yumei yu tianlai</i> , 玉梅與天來)	<i>O-pei-la</i>	National Taiwan Arts Educational Centre (Taipei)	508
2005	<i>Troy, Troy... Taiwan</i> (<i>ji teluoyi</i> , 祭特洛伊)	Environmental Theatre	Hobe Fort (Danshui)	300
2006	<i>Happiness</i> (<i>fulanggong kaihua</i> , 浮浪貢開花)	<i>O-pei-la</i>	Red House Theatre (Taipei)	200-300
2007	<i>Happiness Part 2</i> (<i>fulanggong kaihua part2</i> , 浮浪貢開花 Part2)	<i>O-pei-la</i>	Red House Theatre (Taipei)	200-300
2008	<i>My Ancestors' Stories</i> (<i>shanhaijing</i> , 山海經)	Environmental Theatre	Hobe Fort (Danshui)	300
2009	<i>Happiness Part 3 - A Time to Remember</i> (<i>fulanggong kaihua part3 wuwang yingzhongren</i> , 浮浪貢開花 勿忘影中人)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	Chung Hsing Hall (Taichung)	1195
2009	<i>Légende de la guerre sino-française</i> (<i>xizai fan chuanshuo</i> , 西仔反傳說)	Environmental Theatre	Le Parc du Hobe Fort (Danshui)	—
2010	<i>Sayonara 1945</i> (<i>daguomin jinxingqu</i> , 大國民進行曲)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	Taipei National Theatre (Taipei)	1498
2011	<i>Pirates and Formosa</i> (<i>huangjin haizeiwang</i> , 黃金海賊王)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	The Metropolitan Hall The Taipei Cultural Center (Taipei)	1002
2012	<i>The Amazing Journey of Tamsui</i> (<i>wuhugang qihuan zhiliu</i> , 五虎崗奇幻之旅)	Environmental Theatre	Sur la vieille rue de Danshui	—

2013	<i>Happiness Part4 — Happy Husband</i> (fulanggong kaihua part4 xingfu dazhangfu, 浮浪貢開花 Part4 – 幸福大丈夫)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	Huashan 1914 Creative Park (les premières représentations) (Taipei)	200-300
			Chung Shan Hall	1557
2014	<i>La Métamorphose taïwanaise</i> (taiwan bianxingji, 台灣變形記)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	National Taiwan Arts Education Centre (Taipei)	508
2015	<i>Troy, Troy,... Taiwan</i> (ji teluoyi, 祭特洛伊)	<i>Environmental</i> <i>Theatre</i>	Outdoor place of Cloud Gate Theatre (Danshui)	1000
2016	<i>Edipe roi</i> (yidipasi, 伊狄帕斯)	<i>Environmental</i> <i>Theatre</i>	Outdoor parking of Taipei National Theatre (Taipei)	—
2017	<i>Piégeur</i> (zhengrenwang, xinbian qiu wangshe, 整人王 新編邱岡舍)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	National Taichung Theater Play House (Taichung)	794
2018	<i>As You Like it</i> (huanxi jiu hao, 歡喜就好)	<i>O-pei-la</i> Comédie musicale	The Metropolitan Hall The Taipei Cultural Center (Taipei)	1002
2019	<i>La Guerre sino-française 1884</i> (zhanji 1884, 戰祭 1884)	<i>Environmental</i> <i>Theatre</i>	Le parc du Hobe Fort (Danshui)	—

* Le symbole « — » signifie que le manque de l'information nous empêche de connaître le résultat du travail ou le nombre de personnes qui pouvaient assister à la représentation du spectacle.

Tableau III
Analyse du spectacle : *Taiwanese Opera:*
The Female Robin Hood Pai Hsiao-lan

No	Événements	Expressions principales	Accessories	Musique
1.1	L'enlèvement de la culotte du gouverneur par Pai Hsiao-lan	Mouvement corporel légèrement codifié	Masque	Bruitage traditionnel
1.2	la poursuite des polices	Chœur en mouvement mimique et symbolique avec parole en vers, danse	Lunettes noires	Bruitage traditionnel et moderne
2	L'actrice Caiying offrant une chanson	Chant en hokkien	Eventail aux plumes	Chanson contemporaine en hokkien
3.1	La vie dans la famille de Gezai xi : la condition de vie de l'actrice Caiying en esclavage et fortement battue par sa mère adptrice étant livrée au jeu d'argent (Majiang)	Chœur en gestuel mimique et symbolique , et dialogue	—	Bruitage moderne
3.2	La proclamation du mandat d'arrêt de Pai Hsiao-lan qui a enlevé la culotte du gouverneur général	Mouvement symbolique et rythmé avec parole en vers	Gong	Bruitage traditionnel et moderne
3.3	La dispute sur qui est le héros : Heida ou Pai Hsiao-lan	Dialogue, choeur en mouvement mimique et symbolique	—	Bruitage moderne
6	Autoprésentation de Pai Hsiao-lan et le combat avec ses ennemies	Chant en hokkien et combat en mouvement mimique et symbolique , monologue avec des gestuels légèrement codifiés	Sabre japonais	Chanson contemporaine en hokkien et bruitage traditionnel
7	Autoprésentation de Rose Noir et sa rencontre avec un bel homme	Chant en mandarin, danse, parole, mouvement mimique et symbolique , dialogue	Masque, lunettes noires, éventail	Chanson en mandarin, bruitage traditionnelle et moderne, chanson anglaise
8	Pai Hsiao-lan vient chercher Rose Noir	Dialogue, mouvement légèrement codifié, mouvement mimique et symbolique	Masques, sabre japonais	Musique et brutage moderne
9	Avant propos par Asan et autoprésentation de Heida	Parole avec mouvement symbolique, parole rythmé avec gestuel codifié, dialogue	—	Bruitage traditionnel et moderne (vers la fin)
10	Spectacle de Gezai xi <i>La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai</i> ; la vente de magnolia Yulan	Chant et mouvement corporel codifié ; gestuel quotidien (réaliste)	magnolia Yulan	Bruitage et musique traditionnels
11	Caiying refuse l'invitation de Heida d'aller passer la soirée avec lui, ainsi est fortement battue par Laibula	Dialogue, chœur en mimique et symbolique	—	Bruitage et musique moderne (symphonie)
12	Le chant de Caiying en tant qu'autoprésentation et son espérance de se libérer du malheur familial en partant avec Junhong (qui joue le <i>Xiaosheng</i> de la troupe, jeune rôle principal de <i>Gezai xi</i>)	Chant, dialogue, gestuel quotidien (réaliste)	—	Chanson en mélodie de Gezai xi et en hokkien
13	Heida et son serviteur Asan outragent des femmes	Parole, mouvement mimique et symbolique	—	Bruitage et musique moderne
14	Asan raconte au public qu'il, sous le consigne de son patron Heida, a piégé Laibula par un jeu d'argent pour ensuite forcer Caiying à s'épouser avec Heida	Parole, dialogue, mouvement mimique et symbolique	—	Bruitage moderne et traditionnel
15	Laibula a eu une grosse dette à cause du jeu d'argent ; Asan lui conseille de faire semblant d'être battue pour que Caiying aille se rendre visite à Heida en lui demandant son aide ; la relation fornicquée entre ces deux.	Dialogue, gestuel et mouvement mimique et symbolique	—	Bruitage moderne et traditionnel
16.1	Asan informe à Heida que le plan de piéger Laibula est sur le point d'être abouti	Dialogue, gestuel codifié	—	Musique symphonie, bruitage moderne et traditionnel
16.2	Le plan de piéger Laibula et Caiying est appris par Pai Hsiao-lan ainsi que se lance le premier combat entre la bande de Heida et le duo Pai Hsiao-lan/Rose Noir.	Dialogue, mouvement symbolique et mimique, et gestuel codifié	Masques, Sabres japonais, fouet en cuir, culotte	Musique et bruitage moderne et musique latine
17	Le chant d'amour avec du mouvement mimique présenté par un nombre de couples entre lesquels Caiying et Junhong.	Danse, mouvement corporel symbolique, dialogue (parole en vers), gestuel quotidien (réaliste)	Masques, parapluie,	Chansons contemporaines en hokkien, et en mandarin, bruitage moderne
18	La rencontre entre le couple de la famille de Gezai xi et le duo héroïque ; l'avenir de Caiying ne dépend qu'à sa propre effort ; l'enlèvement de la culotte du gouverneur général est une vengeance contre le fait que le trésor du « parti » est en connexion avec le trésor publique.	Dialogue, gestuel codifié, gestuel quotidien (réaliste)	Masques, sabres japonais	Bruitage moderne, musique de Pai Hsiao-lan
19	Le « vrai jeu » que Laibula est battue par un voyou sur le plateau de Gezai xi. Elle est même menacée de se faire enlever le tendon de sa jambe contre la dette qu'elle doit au tripot ; Caiying est poussée à se rendre visite à Heida à titre de lui demander une aide financière.	Dialogue, mouvement physique mimique et symbolique	Masque, sabres japonais	Musique neo-folklorique, bruitage moderne, musique de fond en style de mélodrame de feuilleton en hokkien
20	Pai Hsiao-lan vient montrer à la famille de Gezai xi la preuve enregistrée en cassette vidéo par laquelle on apprend que Heida est en complice avec le gouverneur général pour des affaires illégales et que la dette que Laibula a eu envers le tripot n'était qu'un piège avant été lancé par Heida.	Dialogue, gestuel codifié (léger), mouvement mimique et symbolique	Masque, sabres japonais, vidéo-cassette, lunettes noirs,	Musique de Pai Hsiao-lan, bruitage moderne, musique de Jazze, musique du style symphonique,
21	La famille de <i>Gezai xi</i> et le duo héroïque sont entrés en cachette au domicile de Heida	Mouvement mimique et symbolique, parole, dialogue	Masques, sabres japonais, objets divers	Musique contemporaine du style symphonique, bruitage moderne
22	Asan informe à Heda que Caiying viendra ce soir	Dialogue, gestuel symbolique et gestuel codifié	—	Bruitage moderne
23	Caiying se rend visite à Heida	Dialogue, gestuel codifié, gestuel quotidien (réaliste) et gestuel symbolique	Mouchoir en soie	Bruitage moderne, musique contemporaine
24	Le combat entre la bande de Heida et la famille de <i>Gezai xi</i> avec l'aide du duo héroïque	Dialogue, chœur en mouvement mimique et symbolique,	Masques, sabres japonais, objets divers	Bruitage moderne, chanson contemporaine anglo-saxone, bruitage du style japonais, chanson contemporaine en langue étrangère

Le brutage traditionnel est souvent constitué des instruments de musique, tels cymbales (Ba), gong (Luo) et poisson de bois (Muyu). En dehors des caractéristiques de *Gezai xi* qu'on peut démontrer par l'illustration photographiques et l'analyse des formes de mise en scène, il nous est indispensable de souligner que dans le cadre du *Gezai xi* en plein air, le jeu « pour le public » est remarquablement impliqué non seulement dans le jeu d'action mais aussi dans le jeu narratif (chant et récit). Ce jeu pour le public est intériorisé par l'acteur après la pratique régulière de jouer sur le plateau de *Gezai xi* en plein air. Cela deviendra un rythme dynamique du jeu pour le public qui ne pourrait en avoir chez un acteur de théâtre moderne ayant tout simplement appris le gestuel et le chant de *Gezai xi*.

FangFang Chen

**La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre.
 L'exemple du Golden Bough Theatre**

Résumé

Le phénomène de l'appropriation des techniques du corps traditionnelles et populaires dans le théâtre moderne taïwanais d'entre 1980 et 2010 est indissociable de la transformation sociopolitique et culturelle de son temps. Le parcours du Golden Bough Theatre (*jinzhi yanshe jutuan*, 1993-) dans ses expérimentations théâtrales au nom de l'*O-pei-la* en est un exemple remarquable. Son style d'*O-pei-la* jalonne une localité basée sur le hokkien (langue vernaculaire) comme langage principal de la scène théâtrale, en intégrant une forme de music hall avec une ambiance nostalgique du passé proche de l'île de Taïwan. Cette localité traduit une esthétique subvertissant celle rattachée à la langue standard avec une pensée urbaniste élitare et cosmopolitiste comme c'était le cas du théâtre moderne taïwanais d'entre les années 1949 et 1990. Elle correspond notamment au mouvement de l'« indigénisation » (*bentuhua*) que promeut le nationalisme taïwanais. Le parcours du Golden Bough Theatre s'avère analogue au phénomène des « traditions inventées » tel qu'il est démontré par Eric Hobsbawm.

L'objectif de cette recherche est, dans un premier temps, d'analyser la manière à laquelle les praticiens du théâtre moderne s'approprient le passé et les traditions pour la reconstruction d'une identité taïwanaise, tant individuelle que collective, artistique que sociale, nationale que culturelle. Dans un deuxième temps, nous clarifierons les utilités et les embarras qui y sont impliqués. En dernière instance, nous essayerons d'en relever une typologie de reconstruction identitaire à Taïwan en montrant à la fois le mécanisme de ce phénomène et la singularité du Golden Bough Theatre dans son expérience de la création du « style d'*O-pei-la* ».

Mots-clés : Golden Bough Theatre, théâtre moderne, *O-pei-la-hi*, *Gezai xi*, indigénisation, nationalisme taïwanais, traditions inventées

Summery

The phenomenon of appropriating traditional and popular physical technics in Taiwanese modern theatre from 1980 to 2010 is inseparable from the socio-political and cultural transformation over this period of Taiwan. The creation experience of Golden Bough Theatre in name of *O-pei-la* is a noteworthy example among numerous others. Its « *O-pei-la* style » line a local particularity based on a form of music hall with hokkien (vernacular language) as principal language of the stage and a nostalgic ambiance of the recent past of Taiwan. This local particularity expresses an aesthetics which subverts the mainstream of Taiwanese modern theatre attached to the standard language (mandarin) with an élitare urbanist and cosmopolitanist though, as it has been the case during 1949 and 1990. In particular, it corresponds to the “indigenisation” movement (*bentuhua*, 本土化) promoted by the Taiwanese nationalism. This situation is proved to be analogous to the phenomenon of invented traditions what has been demonstrated by Eric Hobsbawm.

The goal of our study is, firstly, to analyse the manner by which practitioners of modern theatre appropriate the past and the traditions for reconstructing a Taiwanese identity, in individual sense as well as in collective, artistic, social, national and cultural sense. Secondly, we will clarify the usefulness and embarrassments that are involved in it. Then finally, we will try to notice a typology of identity reconstruction in Taiwanese modern theatre, as well as to show the mechanism of this phenomenon and the peculiarity of the Golden Bough Theatre in its experience of theatrical creations by the name of “*O-pei-la* style”.

Keys-Words: Golden Bough Theatre, modern theatre, *O-pei-la-hi*, *Gezai xi*, indigenisation, Taiwanese nationalism, invented traditions