5e Congrès Asie & Pacifique 2015 / 5th Congress of Asian & the Pacific Studies 2015

【Version française】

**Titre de l’atelier :**

Acteurs en déplacement : héritages, circulations et transformations du spectacle vivant. Approches pluridisciplinaires.

**Proposition :**

Selon le metteur en scène Peter Brook dans *L’Espace vide*, le théâtre s’accomplit grâce au déplacement de l’acteur. Cette mobilité de l’acteur, essentielle au spectacle vivant, ne se confine pas aux techniques de l’acteur mais se manifeste également au niveau culturel et/ou géopolitique. Dans notre atelier consacré au déplacement lié aux activités théâtrales, plusieurs problématiques seront abordées : Que se passe-t-il quand un acteur, une forme spectaculaire se déplace et rencontre une culture lointaine (dans le temps et l’espace) ? Quelles sont les influences d’un tel déplacement sur les choix esthétiques ? Ces choix, sont-ils pérennes ou bien occasionnels ? Qu’en est-il des transferts de formes dans un autre pays, voire en exil ?

L’enquête de Lo Shih-Lung aborde l’itinéraire d’un acteur chinois en Europe au XIXe siècle ouvrant ainsi la réflexion sous l’angle méthodologique historique. Éléonore Martin interroge le déplacement du *Yuju*, genre spectaculaire du Henan sur l’île de Taïwan après 1949 suite au conflit entre nationalistes et communistes. Entre désir de fidélité de la forme traditionnelle et adaptation à la culture locale, comment cette forme s’adapte puis se transforme dans un contexte d’extraterritorialité ? Nathalie Gauthard s’intéresse à la circulation des théories théâtrales héritées de metteur en scène polonais Jerzy Grotowski et sa mise en application dans les techniques de l’acteur de la troupe du U-Teater de Taïwan. Wang Jing analyse la réception du théâtre français et son engouement en Chine sur la scène contemporaine par le prisme de trois projets de production. Le travail de Françoise Quillet nous présente une adaptation du *Cid* par le théâtre kathakali, le passage de la littérature classique occidentale à l’art indien classique, cette mobilité des formes artistiques témoignant, si l’on reprend l’expression de Lyne Bansat-Boudon, de « la tremblante variation du même ».

*Mots clés : Déplacement, Arts du spectacle, Chine, Taïwan, Inde*

Titres des communications et disciplines concernées :

**Françoise Quillet** : L’adaptation du *Cid* par un grand maître de Kathakali, une approche du discours multiculturel **(études théâtrales)**

**Nathalie Gauthard** : Retour aux sources par le détour en occident : Jerzy Grotowski et le U-Theater de Taïwan **(ethnoscénologie)**

**Éléonore Martin** : Le *Yuju* ou « opéra du Henan » à Taïwan, une « indigénisation » du *Yuju* ?

L’exemple de la troupe *Henan Bangzi : Taiwan Yuju* **河南梆子 : 台灣豫劇  (ethnoscénologie)**

Jing Wang : Le théâtre français en déplacement, du texte à la scène **(études théâtrales, médiation culturelle)**

**Shih-Lung** **Lo**: Le voyage de Tian Axi : une enquête historique sur ses numéros d’acrobatie chinois dans le théâtre français du XIXe siècle **(histoire)**

**Françoise Quillet, « L’adaptation du Cid par un grand maître de Kathakali, une approche du discours multiculturel »**

Notre analyse du processus d’élaboration d’une « tragi comédie kathakalienne » nous permettra de montrer l’importance de l’acte créateur de Sadanam P.V Balakrishnan, travail de réécriture, de métamorphose, de transformation d’un œuvre littéraire (faite de mots), celle de Corneille, à une œuvre artistique (faite de gestes), en l’occurrence *Maharathi*. Un genre aussi codifié que la tragédie française (par ses modèles et ses règles), s’immerge dans un univers aux classifications tout aussi rigoureuses, le Kathakali. Comment s’articulent ces deux formes théâtrales si différentes ? Pour le Kathakali, la notion de représentation est essentielle, la tragédie privilégie, quant à elle, le mot, la phrase, la langue, le verbe. Quelle portée peut avoir une telle adaptation, quels changements, quels bouleversements sont introduits dans le paysage de ce théâtre traditionnel qu’est le Kathakali ? C’est bien de tradition de théâtre qu’il s’agit ici avec ce que le terme implique de fixité. Déplacer ou enfreindre une seule règle, un seul canon peut apparaître blasphématoire. Tout le génie de l’artiste s’apprécie donc dans ses écarts et ses tentatives « hors règles » qui échappent à l’irréductible modèle. La tragi comédie se situe dans ce même contexte à savoir une forme très réglementée où les auteurs ne cessent de dévier. L’objet de notre communication sera de suivre très précisément l’art de la modulation qui permet, pour reprendre l’expression de Lyne Bansat- Boudon, « la tremblante variation du même ».

**Nathalie Gauthard, « Retour aux sources par le détour en occident : Jerzy Grotowski et le U-Theater de Taïwan »**

Les recherches du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski sur l’art de l’acteur l’ont conduit à explorer des techniques issues de pratiques asiatiques, ce qu’il enseigna à ces étudiants lors d’un séjour aux Etats-Unis. Parmi ses étudiants, l’artiste taïwanaise Ruo-Yu Liu le suivit durant un an lors d’un stage intensif dans une ferme en Californie. Cette expérience bouleversa sa manière de concevoir la scène artistique et l’attitude de l’individu face à la vie. En 1988, elle fonde sa propre troupe à Taïwan, retirée dans les collines de Laochuan, le U-Theatre, fondé sur une vie ascétique. La compagnie combine musique, théâtre, littérature, danse, mythologie et rituel avec des techniques de méditation, tai chi, arts martiaux et percussions conçus pour l’entraînement de leurs acteurs. Ils incarnent un renouveau des formes esthétiques chinoises fondées sur le Tao et l’expression de dynamiques esthétiques contemporaines.

**Eléonore Martin, « Le *Yuju* ou « opéra du Henan » à Taïwan, une « indigénisation » du *Yuju* ? L’exemple de la troupe *Henan Bangzi : Taiwan Yuju* 河南梆子 : 台灣豫劇 »**

En Chine et à Taïwan, le *Xiqu* 戲曲 (terme générique traduit en français par « opéra classique chinois ») a connu, de par son histoire, deux évolutions différentes. Sous ce terme générique se déclinent divers « opéras classiques régionaux (*Difang xi*地方戲) » dont le « *Yuju* 豫劇 ou Opéra du Henan ». Si tous les *Xiqu* possèdent des conventions communes, chaque forme spectaculaire possède des caractéristiques propres à sa région d’origine. Aussi la présence du *Yuju* dans le sud de l’île de Taïwan est-elle surprenante. On y retrouve cette forme spectaculaire à partir de 1949, quand le parti nationaliste chinois (Kuomintang 國民黨) s’installe à Taïwan. Le *Yuju* possède des caractéristiques esthétiques propres liées à sa province d’origine, le Henan. La compagnie *Henan Bangzi : Taiwan Yuju*河南梆子 : 台灣豫劇 , la seule compagnie de *Yuju* à Taiwan, a dû s’adapter au public taiwanais dans un contexte politique *a priori* peu favorable à son développement. Après une brève présentation du contexte taiwanais, nous présenterons les spécificités du *Yuju* à Taiwan. Eloignée de son terroir originel et confrontée à la modernisation de la société, la compagnie à Taiwan se distingue par la création d’un nouveau style, entre traditions et expérimentations.

**Jing Wang, « Le théâtre français en déplacement, du texte à la scène »**

Les relations entre le théâtre chinois et le théâtre français deviennent depuis la fin du 20ème siècle plus nombreuses et fécondes, à mesure de tous ceux qui les ont développé, les traducteurs, les dramaturges, les metteurs en scènes, les compagnies, les institutions et les politiciens. L’ensemble construit un immense objet d’étude qui couvre tout le champ du théâtre : de la création artistique à la production et diffusion.

Cette intervention essaie d’aborder les différentes médiations dans le processus de la réception du théâtre français à travers la complexité d’expérience vécue de quelques exemples de la pratique théâtrale chinoise qui se situe dans une époque charnière, dans laquelle la société chinoise connaît un grand changement.

1. *L’amour enterré de la tour de cloche* l’expérience de *Jingju* de répertoire français, une adaptation *Notre dame à Paris*
2. Collaboration franco-chinoise de la création de *cet enfant* en Chine
3. Le stage de l’Ecole du théâtre de Jaques Lecoq en Chine

Ce travail tente de montrer comment le théâtre chinois analyse et s’approprie le théâtre français en filtrant et en révélant certains traits culturels en fonction de ses propres intérêts et présupposées, Comment la Chine cherche elle sa propre identité culturelle moderne à travers des construction et reconstructions des œuvres françaises ? Comment cette appropriation active d’accompagne d’une série d’opération théâtrales.

**Shih-Lung Lo, « Le voyage de Tian Axi : une enquête historique sur ses numéros d’acrobatie chinois dans le théâtre français du XIXe siècle »**

Sur la scène des Variétés, les Parisiens ont témoigné, en 1851, du déroulement d’un spectacle donné par une troupe chinoise, dont un acteur se nommait Tian Axi. Dès lors jusqu’aux années 1880, son nom était régulièrement cité dans la presse. Ses numéros chinois, soit achevés par lui-même tout seul, soit en collaborations avec ses compatriotes, étaient bien appréciés et considérés comme une de merveilleux de l’époque. Sa réputation se manifeste même dans les journaux intimes des diplomates chinois de la fin du XIXe siècle. M’appuyant sur les documents historiques tels la presse et les archives inédites, je vais examiner dans ma communication les itinéraires de Tian Axi ainsi que ses activités théâtrales. Qu’est-ce qui de « chinois » créait-il au cours de ses représentations ? À travers ses numéros, comment les spectateurs ont-ils conçu « le » spectacle chinois ? Comment les critiques français et les écrits des diplomates chinois ont-ils concouru à formuler une/des image(s) chinoise(s) ? Dans l’histoire du théâtre, Tian Axi n’était qu’un personnage tombé dans l’oubli. Mais le rôle qu’il a joué sur la scène des échanges sino-français mérite notre redécouverte.

【English Version】

**Workshop Topic:**

Actors in Movement: Heritages, Circulations and Transformations of Performing Arts. Multidisciplinary Approaches.

**Proposal:**

According to *The Empty Space* written by the director Peter Brook, the theatre is fulfilled by the actor’s movement. The mobility of an actor, which is an essential component of the performance, does not only mean physical techniques confined in a theatre space but also means an action exhibited on the cultural and/or geopolitical stage. Our workshop will deal with the movements relating to theatrical activities. Several issues will be examined, such as: What happens when an actor or a form of performing arts travels and encounters with another culture which is different from the origin of the actor or the art? During their movement, what influences can be observed on their esthetic choices? Are these choices made seriously or arbitrarily? What about the artistic forms which are transferred, or even exiled in another country?

Following the itinerary of a Chinese actor in 19th-century Europe, the survey of Lo Shih-Lung paves the way for his historical research. Éléonore Martin questions the movement of the *Yuju*, a kind of performing art born in Henan and travelled to Taiwan after 1949 due to the military conflicts between the Nationalists and the Communists. Should it be faithful to its original form, or should it take the local culture into account? Between these two options, how does *Yuju* adapt itself and transform itself into the context of another land? Nathalie Gauthard queries the circulation of the theatre theories which are inherited from the Polish director Jerzy Grotowski, and wonders how these theories were applied to the techniques of the actors of the U-Theater of Taiwan. Wang Jing focuses on three theatre productions, and analyzes the reception of French theatre on the stage of contemporary China which shows high interest in foreign culture. The presentation of Françoise Quillet will take us to the discussion on an adaptation of *Le Cid* by the Kathakali theatre. From Western classical literature to ancient Indian art, the mobility between these artistic forms has, if we take Lyne Bansat-Boudon’s words, witnessed the “trembling variation of itself”.

*Keywords: Movement, Performing Arts, China, Taiwan, India*

Presentations’ Titles and Discipline Concerned:

**Françoise Quillet**: The Adaptation of *Le Cid* by a Great Master of Kathakali, an Approach of Multicultural Discourses **(Theatre Studies)**

**Nathalie Gauthard**: Return to the Roots by the Bend in West: Jerzy Grotowski and U-Theater from Taïwan **(Ethnoscenology)**

**Éléonore Martin**: The Yuju or “Henan Opera” in Taiwan, localization of the “Yuju”? Case Study of the Theatre Troupe “Henan Banzi: Taiwan Yuju” **(Ethnoscenology)**

**Wang Jing**: The French Theatre in Movement: From Text to Stage **(Theatre Studies, Culture Studies)**

**Lo Shih-Lung**: The Journey of Tian Axi: A Historical Survey of His Chinese Performances in the Nineteenth Century France **(History)**

**Françoise Quillet, “The Adaptation of *Le Cid* by a Great Master of Kathakali, an Approach of Multicultural Discourses”**

In this paper, I will analyze the process of the elaboration of a “Kathakalian tragicomedy” by which I will demonstrate the importance of the creative act of Sadanam P.V Balakrishnan. This act of creation is accomplished by the rewriting, metamorphosis and transformation of Corneille’s literary work (made of words), through which the master turns it into Maharathi, an artistic work made of gestures. By doing so, a literary genre as codified as the French tragedy (in terms of its models and rules) immerses itself into the world of Kathakali, whose classification is as strict as the French tragedy. How can one combine these two theatrical forms so different? For the Kathakali, what is essential is the notion of representation. For the tragedy, however, what are taken into account are the word, the sentence, the language and the verb. Through which operation can such an adaptation be fulfilled? What kind of transformation and impact are brought into the landscape of a traditional theatre as the Kathakali? The question is related to the tradition of theatre, since the term tradition implies something fixed. To move or to break every single rule by any means of attack seems to be blasphemous. The artist’s talent is thus appreciated because of his “ruleless” ruptures and attempt which help him to get rid of the irreducible model. The tragicomedy is placed in the same context, that is, a highly regulated form from which the authors continue to deviate. The object of my presentation is to follow closely the art of modulation, which will allow me to show, by Lyne Bansat-Boudon’s expression, “the trembling variation of itself”.

**Nathalie Gauthard, “Return to the roots by the bend in West: Jerzy Grotowski and U-Theater from Taïwan”**

The researches of the Polish director Jerzy Grotowski on the Art of the actor lead him to explore techniques stemming from Asian practices, what he taught to his students during a stay in United States. Among his students, the Taiwanese artist Ruo-Yu Liu followed him for one year during an intensive course in a farm in California. This experience upset the way she conceive the artistic stage and “an individual’s attitude toward life“. In 1988, she founded her own Theater Compagny in Taïwan in the hills of Laochan based on an ascetic life. The aesthetic of U-Theatre combined music, literature, drama, dance and ritual with meditation, tai chi, martial arts and percussion practice for training. It’s both a traditional renewal of Chinese forms based on the Tao and a Taiwanese expression of the dynamics in contemporary art.

**Eléonore Martin, “The Yuju or “Henan Opera” in Taiwan, localization of the “Yuju”? Case Study of the Theatre Troupe “Henan Banzi: Taiwan Yuju” 河南梆子 : 台灣豫劇 ”**

In China and Taiwan, the *Xiqu* 戲曲 (which is a generic term translated in English by "Chinese classical opera") had, by its history, two different developments. This generic term is available in several different "regional classic operas (*difang xi*地方 戲)" like the spectacular form "*Yuju* 豫劇 or Henan Opera". If all *Xiqu* have some common convention, each spectacular form has some characteristics belong to its region of origin. So the presence of *Yuju* in the south of the island of Taiwan is surprising. This spectacular form moved with the Chinese Nationalist Party (Kuomintang 國民黨) on Taiwan in 1949. The *Yuju* has its own aesthetic characteristics related to his home province of Henan. In this way, the company *Henan Bangzi Taiwan Yuju* 河南 梆子: 台灣 豫劇, the only company of *Yuju* in Taiwan, had to adapt to a Taiwanese audience, in a political context which seems to be unfavorable to its development. After a brief presentation of the taiwanese context, we will describe the characteristics of *Yuju* inTaiwan. Moved away from its original soil and confronted with the modernization of society, this company in Taiwan is marked out by the creation of a new style, between tradition and experimentation.

**Jing Wang, “The French Theatre in Movement: From Text to Stage”**

Since the end of the 20th century, the Sino-French bilateral cooperation in theatre production has been more and more frequent because of the involvement of translators, playwrights, directors, companies, institutions and even the politics. From the creation to the distribution of an artistic work, every issue relating to cross-national productions has become a topic of research.

In this paper, I will give several examples chosen from Chinese theatre practices and analyze the process of the reception of French theatre in contemporary China. These examples include: (1) Experimental Beijing opera entitled Love Buried under the Bell Tower, adapted from the French novel The Hunchback of Notre Dame; (2) Sino-French coproduction of This Child on the Chinese stage; (3) Apprenticeship courses of Jacques Lecoq’s School of Drama in China.

Through a case study of the productions mentioned above, I will examine how the Chinese theatre, according to its own profits and necessity, appropriates the French repertory by filtering and highlighting some specific traces. Besides, I will discuss how the Chinese theatre tries to find out her own cultural identity through the deconstruction and the reconstruction of French plays, and how the activities of appropriation be observed in a series theatre experiences.

**Shih-Lung Lo, “The Journey of Tian Axi: A Historical Survey of His Chinese Performances in the Nineteenth Century France”**

In 1851, the Parisian audience had witnessed a musical-acrobatic show given by a Chinese troupe in the Variétés Theater. One of the performers was called Tian Axi. Since then through the 1880s, his name had been regularly quoted in newspapers whenever there was a Chinese performance presented on the French stage. Tian’s performances – either one-man show or in collaboration with others – were considered as one of the marvels in his times. His reputation even allowed him to be noted in the diaries of late Qing Chinese diplomats. By cross-reading of archives and documents, I will examine the theatrical activities of Tian Axi in his itinerary. Several questions will be particularly discussed: How was the Chinese body conceived by the French audience through Tian Axi’s Chinese performances? How did the theater reviews and diplomats’ writings recount and thus shape the image and imagination of Chinese body in audience’s mind? In the history of Sino-European cultural exchanges, Tian Axi might be a small character, but he did played an important role.