



Damien LIGOT

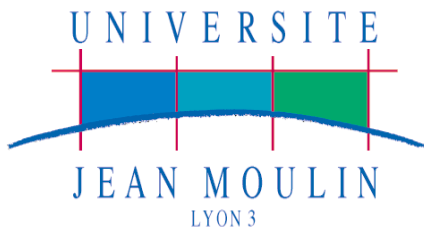
**TRANS-MUSICALITE « TAIKE » : distinction d'une nouvelle *taiwanité* au sein d'un
underground local (1990-2010)**

LIGOT Damien. *TRANS-MUSICALITE « TAIKE » : distinction d'une nouvelle taiwanité au sein d'un
underground local (1990-2010)*, sous la direction de Gregory B. LEE. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3),
2012.

Disponible sur : www.theses.fr/2012LYO30022



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



École Doctorale Lettres – Langues – Linguistique – Arts
Institut d'Études Transtextuelles & Transculturelles

Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat
Étude de l'Asie et de ses diasporas
et soutenue le 16 janvier 2012

TRANS-MUSICALITE « *TAIKE* »
Distinction d'une nouvelle *taiwanité*
au sein d'un *underground* local
(1990-2010)

Thèse présentée par
Damien LIGOT

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Gregory B. LEE

Jury composé de :

Monsieur Andreas STEEN, Professeur des Universités, Université Aarhus
(Danemark)

Madame Stéphanie TSAI Shuling, Professeur des Universités, Université
Tamkang (Taiwan)

Monsieur Florent VILLARD, Maître de Conférence, Université de Lyon – Jean
Moulin Lyon 3 (France)

Monsieur Gregory B. LEE, Professeur des Universités, Université de Lyon –
Jean Moulin Lyon 3 (France)

Trans-musicalité « *Taike* »

**Distinction d'une nouvelle *taiwanité*
au sein d'un *underground* local (1990-2010)**

Thèse de Doctorat

Présentée par
Damien LIGOT

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Gregory B. LEE

Université de Lyon – Jean Moulin Lyon 3

Décembre 2011

Remerciements

La réalisation de ce projet de thèse n'aurait pu aboutir sans le soutien moral, intellectuel – et même parfois financier ou logistique – de certaines personnes que je souhaiterais ici remercier. En effet, quelque soit la finalité vers laquelle mes études de doctorat m'ont amené, force est de constater que ces quelques années ont été jalonnées par de nombreux moments forts, des rencontres enrichissantes et des sursauts de joie que j'ai apprécié de partager, ou même parfois des échecs, que je n'aurais sans doute pu surmonter si personne ne m'avait tendu la main.

Ainsi, je tiens tout d'abord à remercier le Professeur Gregory B. Lee pour avoir accepté de diriger mon modeste travail, malgré les lourdes responsabilités dans lesquelles il se trouvait déjà grandement investi, et malgré l'allure hasardeuse que laissait entrevoir l'intitulé de mon sujet. Je salue donc plus que toute chose l'ouverture d'esprit dont il a fait preuve en m'accompagnant, de près ou de loin au gré de mes nombreux déplacements, tout au long de ses années de direction. Je le remercie également pour le dévouement et la passion sans limite avec lesquels il a promu la recherche universitaire dans ma ville natale. Indirectement à travers lui, je reconnais également tout ce que je dois aux nombreux auteurs scientifiques qui m'ont inspiré tout au long de mon cursus à l'Université Lyon 3.

Je ne saurais oublier tous mes camarades et amis de l'Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles avec lesquels j'ai vécu cette longue aventure. Chacun m'a apporté à sa manière la confiance, le réconfort ou encore l'affection qui me manquaient, pour m'aider lors de chacune de nos rencontres à développer mes connaissances et ma réflexion, mais aussi à surpasser mes angoisses. Ainsi, mes pensées sont dédiées tout particulièrement à mon ami de longue date Pascal Yan Sayegh, qui – outre le point de vue mélomane qu'il a porté sur mon travail – a toujours su m'*écouter* et me comprendre sans jamais trahir notre amitié. De même, je remercie Alban Couëffé et Alexandre Benod pour les encouragements répétés

qu'ils ont exprimés lors de la « dernière ligne droite » que nous avons parcourue ensemble. Merci également à Gwennaël Gaffric (et sa famille), Peng Lei, Gilles Guillot, Annabel Dreux, Song Yalan, Xu Kefei, Pierre-Mong Lim et Chen Fang-Hwey pour leur amitié, ainsi qu'à Florent Villard, Corrado Neri, Claire Dodane, Jon Solomon ou encore Ho Kin-Chung pour leurs conseils et leur bienveillance à mon égard. Aussi, je remercie Alain Labat de m'avoir transmis une *passion* certaine pour la *langue chinoise*, et Frédéric Plantier qui m'a vivement encouragé à persévérer dès mon entrée à l'Université Jean Moulin Lyon 3.

D'autre part, je souhaiterais manifester ma reconnaissance envers tous les artistes que j'ai eu l'occasion de fréquenter lors de mes séjours à Taiwan, et qui m'ont chaleureusement accueilli sur le chemin de la découverte, répondant à chacune de mes questions, et m'accompagnant vers toujours plus de rencontres au sein du réseau artistique taiwanais. Ainsi, je remercie le maître Chen Ming-chang 陳明章 *Chen Mingzhang* pour m'avoir fait l'honneur de me recevoir en tant qu'élève dans son cours de musique durant deux semestres, à l'association culturelle de Beitou 北投. De plus, j'adresse mes remerciements à Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian*, fishLin (*sic*) 林魚仔 *Lin Yuzai*, Chen Bo-wei 陳柏偉 *Chen Bowei*, Shutiao 薯條 aka « French Fry », A-Ch'iang 阿強 *A Qiang* aka BalaZ Lee (*sic*), Matzka 馬斯卡 *Masika*, Yeh Cho-yu 葉倬宇 *Ye Zhuoyu*, Lin Wang Hema 林王河馬 aka « Hippo », Indie Taiwan 音地台灣 *Yindi Taiwan*, A-Geng 阿庚 et tous les autres qui se sont exposés malgré eux à mes observations et ont eu la gentillesse et la patience de satisfaire toutes mes interrogations. Merci également DJ W. Hatfield pour son enthousiasme, ainsi qu'à mes deux amis *expatriés* Stan « Cash » Blewett et Ben Hlavaty pour tous les instants musicaux que nous avons partagés ensemble, à Zilly Chen et Peter Chang pour leur compagnie et les longs trajets en scooter à travers l'île, ainsi qu'au « camarade » Laurent pour m'avoir également épaulé dans les moments les plus difficiles.

Ce travail aurait sans doute été encore plus éprouvant sans l'immense soutien et la complicité sans borne de mon amie Juan Chien-han 阮芊菡 *Ruan Qianhan* qui m'a accompagné autant que possible durant toute la seconde partie de mon travail d'enquête de terrain. Guitariste *rock* et fervente amatrice de musiques en tous genres, elle fut tantôt mon assistante-photographe ou tantôt *camera-*

woman et preneuse de son lors de la réalisation de certains entretiens. Sa présence à mes côtés au sein du labyrinthe que représente le réseau de l'*underground* musical taiwanais s'est avérée être une aide particulièrement précieuse. Son frère Juan Chong-kai 阮仲凱 *Ruan Zhongkai* s'est lui aussi révélé en camarade d'exception, et je lui adresse de même toute ma reconnaissance et mon amitié.

La période durant laquelle je me suis consacré exclusivement à la rédaction a été sans nul doute celle qui nécessita le plus de courage et d'opiniâtreté, et ceci a inéluctablement eu des répercussions sur les personnes de mon entourage proche. Cependant, tous ont été d'une admirable gentillesse et d'une patience à toute épreuve, m'apportant à la fois conseils et encouragements pour m'aider à progresser sur ce « chemin initiatique ». Ainsi, toutes ces années, c'est une chance incommensurable d'avoir eu auprès de moi mon très cher Michaël – que j'ai lourdement porté dans mon cœur chaque jour, regrettant sa trop longue absence – et l'immense Rodolphe qui m'ouvrit bon nombre de portes secrètes. Je remercie également Loïc du Grand-Guignol pour ses conseils de lectures et pour l'accueil chaleureux qu'il m'a toujours réservé dans sa librairie/salle de concert, aujourd'hui devenue « ambulante ». J'adresse ma plus profonde amitié à Jean-Louis et Laurent pour m'avoir inspiré chacun à leur façon dans mon travail, et je (vous) salue Marie, Féebrile, Maxime, Joakim, Aymeric, Hugo Frnt, Alexis, Benoît, Élodie, Sylvain, Morgan, Dara, Fred, Odee & Sandrine, Christian & Muriel, Rachel, Aline et tous les autres que j'aurais bien aimé pouvoir nommer ici, qui d'une manière ou d'une autre m'ont soutenu lorsque je doutais.

Enfin, mes ultimes remerciements sont adressés à toute ma famille et en particulier à mes parents pour m'avoir toujours porté l'attention nécessaire malgré les aléas de la vie, ainsi qu'à Sophie et Pierre-Yves pour leur soutien littéralement fraternel, à Patrick pour son amitié sans faille depuis plus de vingt ans et à la petite Léa pour son sourire que j'espère radieux pour tous les temps à venir. Du fait de leur grand âge, tous mes grands-parents craignaient sans le dire de ne jamais connaître ma thèse autrement qu'en l'état d'insurmontable projet. Les obstacles les plus abrupts sont – je l'espère – désormais presque franchis ; aussi, malgré le *décalage* des pages qui vont suivre, c'est avec la plus grande humilité que j'ai décidé, à ma façon, de leur dédier ce travail.

Seule la musique est un soulagement...
(J.-L. C.)

Remarques préliminaires

- Les termes chinois sont généralement transcrits en *pinyin* standard. Lorsque les caractères chinois doivent se lire avec une autre prononciation que celle du mandarin – par exemple en langue taiwanaise *taigi* (台語 *taiyu*) – nous avons, dans la mesure du possible, ajouté également la transcription d'usage, variant parfois selon les documents que nous avons exploités (ex : LTK Commune 濁水溪公社 *Lô-chúi-khoe Kong-siā*) et accompagnée du symbole †. Le symbole ‡ apparaît également pour indiquer la transcription de mots en langue *hakka* (客家話 *kejiahua*). Les mots japonais ont quant à eux été transcrits selon le système de romanisation Hepburn (ヘボン式ローマ字 *Hebon-shiki Rōmaji*).
- Les caractères chinois utilisés sont en traditionnel, à l'exception de certains noms de groupes de musique de République Populaire de Chine, pour lesquels les caractères seront inscrits d'abord en chinois simplifié, puis en traditionnel (ex : 惘闻 / 惘聞 *Wang wen*).
- Les noms de personnes sont cités selon l'usage, le patronyme étant placé devant le prénom. À Taiwan, la romanisation des noms propres étant généralement transcrite selon le système Wade-Giles, nous avons ajouté – chaque fois qu'il était nécessaire – les caractères en chinois traditionnel, ainsi que la transcription en *pinyin* standard (ex : Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian*).
- Certains termes ont été abrégés selon l'usage par des acronymes (ex : 國民黨 *Guomindang* Kuomintang = KMT, 民進黨 *Minjindang* Democratic Progressist Party = DPP).

Table des matières

INTRODUCTION

3.....	Problématique
8.....	Bases terminologiques et théoriques
22.....	Orientation et choix du corpus
26.....	Développement

PREAMBULE

« Jeunesse(s) » en mutations

Introduction du Préambule.....	31
I – Portrait d'une « nouvelle jeunesse » taiwanaise.....	33
1 – Identifier la « jeunesse ».....	35
2 – Considération de la « jeunesse » à Taiwan.....	40
3 – La « jeunesse » et le concept des « nouveaux Taiwanais ».....	42
4 – Cohorte 1975-1995 : génération(s) mutante(s).....	45
II – Projection dans un réseau culturel mondial.....	51
1 – Au fil de l'Histoire... le tissage d'une identité plurielle.....	52
2 – Taiwan e(s)t ses Autres : dualités internes et externes.....	53
Bilan du Préambule.....	57

PREMIER NIVEAU

Facettes d'un prisme *trans-musical*

Introduction du Premier Niveau.....	61
-------------------------------------	----

I – Préliminaires : Histoires parallèles de la musique à Taiwan.....	66
1 – Classification générale de la musique à Taiwan.....	67
2 – Le cas de l'opéra <i>taiwanais</i>	71
3 – Autres histoires de la scène populaire locale.....	75
4 – Démocratisation politique, « <i>taiwanisation</i> » et <i>rock'n'roll</i>	78
 II - « Mutants de l'ombre » : un <i>underground</i> musical à Taiwan ?.....	86
 A – Définition d'un <i>underground</i> musical.....	87
1 – <i>Underground</i> et/ou <i>Indie</i> ?.....	92
2 – Être ou ne pas être <i>underground</i> ?.....	94
3 – Une <i>indépendance</i> (musicale) taiwanaise.....	96
 B – Spectacles souterrains et communauté <i>underground</i>	102
1 – Prologue au Spectacle d'une communauté en terrain « étudiant ».....	103
2 – Observation d'une première « <i>Live House</i> ».....	105
3 – Observation d'un « <i>Underworld</i> ».....	108
a – Première observation.....	109
b – Deuxième observation, etc.....	110
 C - « L' <i>underground</i> sort de l'ombre » : festivals et concerts en plein air.....	114
1 – Le cas du <i>Spring Scream Festival</i>	115
2 – Le cas du <i>Grass Festival</i>	119
3 – Festivals urbains.....	122
a – The HOWL.....	122
b – Free Tibet (événements <i>in & off</i>).....	125
c – Jump Festival 跳起來音樂節 (<i>Tiao qilai yinyue jie</i>).....	127
d – 228 搖滾春酒趴 (<i>Er er ba yaogun chun jiu pa</i>).....	129
 Bilan du Premier Niveau.....	133

DEUXIEME NIVEAU

Reflets d'une « *taiwanité* »

Introduction du Deuxième Niveau.....	137
I – Mutations <i>trans-musicales</i> et spécificités d'une <i>sous-culture</i> locale.....	140
A – Bricolage <i>trans-musical</i> , intertextualités et « <i>taiwanité</i> ».....	141
1 – <i>Trans-musicalité</i> et diversité de styles.....	142
2 – De « Su-siun-khi » à « Tiu Tiu Ssu Hsiang Chi ».....	146
a – Aux « sources » du <i>Su-siun-khi</i>	146
b – Du <i>folk</i> au <i>folk-rock</i>	148
c – Nostalgie en <i>Hip-hop style</i>	150
d – Aperçu du cas des musiques « régionales » en France.....	156
3 – « <i>Taiwanité</i> » et marqueurs identitaires.....	160
II – <i>Taike</i> en mutations : « <i>Taiwanité</i> » et <i>distinction</i>.....	166
A - « <i>Taike !</i> » : de l'humiliation des <i>indigènes</i> à la consécration du « kitsch »..	168
1 – Discrimination.....	169
2 – Récupération et <i>sens du style</i>	174
3 – À propos de la sous-culture <i>Punk</i>	181
B – Trans-musicalités <i>taike</i> : « <i>Taik</i> » et « <i>Taiwan Traditional Rap</i> ».....	185
1 – <i>TAlke</i> + <i>punK</i> = <i>TaiK</i>	187
a – Du <i>style</i> de LTK Commune.....	189
b – <i>Taik</i> et « <i>Yes future</i> ».....	194
2 – Depuis le Bronx jusqu'au « <i>Taiwan Traditional Rap</i> ».....	198
a – MC et <i>Traditions</i>	200
b – Sandales bleues, Masques noirs.....	204
3 – <i>Rap</i> et territoire/terroir.....	210
a – Bref aperçu comparatif d'un cas français.....	211
b - « <i>Yeah! Taiwanese Style Represent</i> ».....	213

Bilan du Deuxième Niveau.....	220
-------------------------------	-----

CONCLUSION

225.....	Bilan général
227.....	Avancement de la problématique
230.....	Constat et ouverture

ANNEXES

235.....	Paroles de chansons
240.....	Pochettes d'albums CD (Taiwan)
248.....	<i>Live Houses</i> (salles de concert)
257.....	Festivals et évènements spéciaux
266.....	Autres illustrations

BIBLIOGRAPHIE & DISCOGRAPHIE

271.....	Bibliographie sélective
289.....	Discographie sélective

INTRODUCTION

Problématique

Ce travail de thèse a été motivé par un certain nombre d'interrogations qui furent à l'origine¹ suscitées par une curiosité sans limite pour le monde *extérieur* et ses différences, et peut-être même par cet « exotisme »² qui rôde malgré tout autour de tout questionnement – égocentrique ou ethnocentrique – concernant l'Autre, que nous le voulions ou non. Ainsi, pour être honnête, peut-être devrions-nous d'emblée confesser que notre intérêt originel pour le monde chinois – et en particulier pour Taiwan – est de cette nature, c'est-à-dire qu'il est avant tout canalisé par une soif de découverte. Une quête à la recherche de l'Autre. Et parmi les terres que nous avons visitées, Taiwan est pour nous sans doute l'une de celles qui représente le mieux cette impression d'altérité.

Cependant, au fil de nos années de recherches, nous avons constaté que plus on va vers cet Autre, et plus on apprend à se connaître soi-même. On constate ses propres limites, ses propres forces et ses propres faiblesses, et c'est en prenant conscience de la place que l'on tient dans ce monde que l'on finit par *se trouver*, à *s'identifier* en tant qu'individu, à prendre avec soi les clés de son existence – à se *com-prendre*. De ce fait, nos interrogations se sont en retour dirigées également dans un sens davantage introspectif. Le sujet de notre thèse s'est alors constitué logiquement comme un pont entre cette introspection et Taiwan, cet « Autre » dont la complexité reflète à nos yeux tant de différences que de similitudes.

Constituer un travail de recherche ayant pour thème central « la musique »³ était pour nous un souhait de longue date. Notre⁴ rapport personnel à la musique – et à la pratique musicale – est depuis *presque* toujours, indissociable du quotidien,

1 Depuis le début de nos études concernant l'Asie, la Chine (2001), puis plus particulièrement l'île de Taiwan (2004).

2 Cf. TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 353 (« L'exotisme »).

3 Le terme est employé au singulier, avec un sens quasiment « universaliste », englobant en vérité toutes formes d'expressions sonores culturelles, *artistiques*, etc.

4 Ici, comme pour l'ensemble de cet ouvrage, le « nous » exclusif fait référence à l'auteur, et doit donc être compris tel un « je » dont on aurait soustrait le caractère égocentrique et solitaire, pour y substituer l'impression d'une réflexion commune, l'auteur étant notamment accompagné dans son raisonnement par la présence de son directeur de recherche.

ressenti comme un besoin vital. Nous ne saurions expliquer pourquoi, mais ces *pulsions* – et ces *pulsations* – nous ont conduit à vivre diverses expériences musicales, tant du domaine de l'écoute que de la pratique instrumentale. Ce parcours a été celui d'un musicien dilettante, se plaisant à visiter incessamment cet art sous toutes ses formes, depuis le son léger des flûtes à bec jusqu'au boucan des guitares électriques saturées, des hurlements *cacophoniques* de Jean-Louis Costes aux « Pleurs » de Sainte-Colombe, en passant par le son *électronique* de Kraftwerk, le *dadaïsme-industriel* de Einstürzende Neubauten, les « Cantigas » médiévales, le *xöömi*⁵, les airs tziganes, la *noise*⁶ expérimentale, le « Requiem » de Mozart puis le silence après Mozart ; la valse musette, l'accordéon, Jacques Brel, GG Allin et Marilyn Manson, ou encore les Chœurs de l'Armée Rouge, Iggy Pop, The Clash, The Ramones et « L'Hymne à l'Amour » chanté par Édith Piaf ; les variétés de Klaus Nomi à NTM en passant par The Police, Serge Gainsbourg, Antony Hegarty et Marc Almond ; la harpe, les comptines *dark-folk* déclamées en *spoken words* par David Tibet, toutes les cornemuses, les *gaida*⁷ bulgares et le *yaourt*⁸ « *yéyé-punk* » de Didier Wampas ; le son rebondi des *tablas* indiens, le sautilllement d'une guimbarde, le chant des cigales, des crapauds et d'Anna-Varney Cantodea, et le vrombissement d'un orgue de cathédrale ; « Stairway to Heaven » de Led Zeppelin ou « Highway to Hell » de AC/DC ; la rondeur apaisante du *oud* et le *kabuli rabâb*, le cri déchirant du *shakuhachi* (尺八) un jour de pluie et les « Gnossiennes » d'Erik Satie tombées au fond d'un verre d'absinthe. Voici en résumé – reflétant au fond certaines des facettes *mondialisées* constitutives de notre propre identité – la liste éclectique et non-exhaustive d'un tout « musical » omniprésent qui n'a de cesse de s'allonger de jour en jour, au fur et à mesure de nos découvertes et de nos rencontres.

Ainsi, ce n'est pas par hasard que nous est venue cette idée de l'étude des « *trans-musicalités* ». Depuis les musiques anciennes – dites « médiévales » – et

5 Également orthographié « *khoomii* », il s'agit du nom donné aux chants diphoniques – ou chants de gorge – pratiqués en Mongolie (« *xöömi* » est une adaptation romanisée de l'écriture cyrillique mongole).

6 Musique bruitiste.

7 Cornemuses pastorales de Bulgarie, dont principalement la *djura gaida* (« petite cornemuse ») et la *kaba gaida* (« grande cornemuse »). Le terme *gaida* – ou *gajda* – regroupant généralement l'ensemble des cornemuses des Balkans et d'Europe de l'Est jusqu'à la Grèce.

8 Technique de chant dont les paroles improvisées sont constituées de mots en désordre, d'onomatopées, de syllabes et de sons faisant penser à une langue réelle, le tout constituant des phrases incohérentes, brassées... d'où le nom « yaourt ».

autres musiques « traditionnelles » de Bretagne et d'ailleurs, jusqu'aux musiques *savantes* du Moyen-Orient et d'Asie Centrale (Turquie, Arménie, Iran, Afghanistan, etc.) et au *punk-rock* des sous-sols urbains, la pratique multi-instrumentiste ne pouvait que nous guider vers le besoin de partager cette diversité, semblant pour le coup certes très disparate et confuse, mais pourtant cohérente au sens que toutes ces différentes formes d'expression forment un ensemble de vibrations complémentaires au sein d'un tout nommé « musique ». C'est pourtant à partir de ce foisonnement que nous avons pensé la structure de cette thèse. Nous ignorons au moment présent si notre démarche est louable d'un point de vue épistémologique, mais il nous a paru essentiel de retranscrire ce caractère *transversal*. Espérons simplement que notre récit ne paraîtra aux yeux du lecteur pas aussi désordonné et « touche-à-tout » que cette pratique multi-instrumentiste que nous évoquons, l'objectif n'étant pas de perdre le lecteur dans un labyrinthe, mais plutôt de lui démontrer comment il est possible d'aborder à partir d'un même sujet des thèmes aussi variés que la musique classique et le *rock'n'roll*, les sous-cultures de l'*underground* urbain et un séjour ensoleillé en bord de mer, l'ombre et la lumière, la surprenante « beauté » d'une éructation et la décevante « laideur » d'une chanson convenue, les musiques « traditionnelles » érigées en fierté régionale et la musique *trash* hurlant en sourdine dans les bas-fonds, Aimé Césaire et Joey Starr, Taiwan et la France, les *punks* londoniens et les jeunes *taike* de Taipei, etc.

Étant déjà relativement proche des milieux artistiques dits « *underground* » de Lyon et d'autres grandes villes de France, il nous a semblé évident de saisir l'opportunité de nos séjours répétés à Taiwan pour tenter de partir là-bas à la recherche d'un *underground* local, ou du moins d'un univers dans lequel agirait une communauté comparable à ce que nous connaissions déjà. D'aucuns diront que cette avidité de connaissances pourrait receler un excès de « passion », incompatible alors avec l'objectivité requise dans tout travail universitaire. Et pourtant, nous croyons comme l'a écrit Simone Weil, que « l'acquisition des connaissances fait approcher de la vérité quand il s'agit de la connaissance de ce qu'on aime, et en aucun autre cas »⁹. Notre attrait *affectueux* pour ces sous-

⁹ WEIL Simone, *L'Enracinement*, éditions Gallimard, Paris, 1977 (première édition en 1949), p. 319.

cultures et ces musiques ne saurait alors en ce sens trahir quelque intention délictueuse de prendre parti. Certes, nous ne prétendons pas forcément détenir toute la vérité, mais nous tenterons d'exprimer – avec la plus belle honnêteté et la plus grande des clairvoyances (!) – ce que nous savons d'après notre expérience et nos lectures, et de rendre compte de nos observations de la manière la plus objective qui soit.

Alors que nous venons à l'instant d'expliquer les raisons qui nous ont menés vers ce champ d'étude, passons à présent à la problématique en elle-même. Ainsi, la première question concerne bien sûr l'existence ou l'absence d'un tel *underground*, mais aussi la définition même de l'*underground* en tant que tel. Si l'*underground* musical est une réalité, alors la société taiwanaise abrite-t-elle elle aussi en son sein une communauté s'affairant dans une telle structure sous-culturelle ? Aussi, si elle existe, sur quelles bases cette structure est-elle construite et maintenue ? De ce fait, nous avons voulu savoir où se trouvait cette structure, quelles étaient – *musicalement* parlant – ses modèles d'expression, et quels étaient les états d'esprit et les desseins de ces individus agissant dans cet *underground*. Mais par dessus toute chose, la question essentielle porte sur les particularités du cas sous-culturel taiwanais.

Grâce à un système d'approches dichotomiques ciblées entre « culture globale » et « culture locale », entre « modernité » et « tradition », mais aussi entre les différentes « catégories » sociales présentes dans la population taiwanaise, nous avons tenté – au travers d'une étude des « musiques indépendantes/*underground* » produites localement – d'analyser les mécanismes d'échanges et d'influences ayant contribué peu à peu à la construction à Taiwan d'une identité locale particulière, qui serait par ailleurs le produit des bouleversements géopolitiques, sociaux, culturels et techniques du XX^{ème} siècle qui ont finalement conduit la « mosaïque » – prétendument – *multiculturelle*¹⁰ locale à se redéfinir, à plus forte raison depuis l'enclenchement officiel de la *démocratisation* politique locale et l'abrogation de la Loi Martiale en 1987.

10 Cf. HONG Quan-hu 洪泉湖, *Taiwan de duoyuan wenhua* 台灣的多元文化 (The Multi-culture in Taiwan), Wunan tushu chubun gufen youxian gongsi 五南圖書出版股份有限公司, Taipei, 2005.

Au travers de la sous-culture *néo-taike*¹¹ développée à partir du milieu des années 1990, nous avons entraperçu comme une forme de représentation synthétique de la complexité culturelle et *identitaire* taiwanaise contemporaine. Aussi nous a-t-il semblé intéressant de nous consacrer à l'étude de cette sous-culture juvénile, et par la même occasion de tenter une approche théorique de cette « jeunesse ». Utilisant de ce fait la jeunesse de l'*underground* local comme un tropisme des *identités*, nous avons d'une certaine manière mis en parallèle la crise touchant la question des identités à Taiwan, et ce qui peut s'apparenter à un « crise juvénile », c'est-à-dire à cet état de « *mutation* active » ou de *métamorphose* qui accompagne le sujet dans son développement et donc dans la construction progressive de son identité, de son individualité et de son autonomie.

Ces quelques interrogations se sont révélées en nous comme autant de points névralgiques d'un même système de pensée, reliés entre eux par de longs filaments enroulés, noués ou entrecroisés, et dont la longueur plus ou moins importante peut parfois permettre de connecter¹² entre eux, comme nous le disions plus haut, des éléments qui de prime abord semblent distants et discordants. Notre travail consiste donc à suivre les méandres tortueux de ces filaments codés et torsadés comme des chaînes d'ADN, et à faire en sorte de saisir le sens du canevas qu'ils composent ; et même si nous n'en trouverons pas forcément toujours le bout, ce sera toujours pour nous un moyen de croiser de nouveaux « nœuds de connexion »¹³ à partir desquels nous suivrons d'autres pistes, pour nous disperser encore et toujours sur les voies interminables de la culture et de la connaissance.

11 Terme qui sera défini et analysé au cours du Deuxième Niveau de notre travail.

12 Cf. SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), pp. 25-39.

13 *Idem.* p. 31.

Bases terminologiques et théoriques

Cette seconde phase d'introduction propose de définir en amont quelques-uns des termes clés qui seront réutilisés au cours du récit de notre démonstration. Ces bases seront utiles pour comprendre la suite de notre raisonnement sans que nous ayons obligatoirement besoin de revenir sur ces définitions – ou du moins, nous l'espérons.

Trans-musicalité :

Dans cet ouvrage, nous avons choisi d'utiliser la musique comme un prisme subtil au travers duquel nous avons observé – puis tenté de décrypter – les différentes composantes culturelles d'une frange de la société taiwanaise contemporaine¹⁴, se démarquant les unes des autres telles les couleurs d'un spectre lumineux dont chacun des rayons se distingue des autres par son originalité tout en restant solidaire d'un tout, d'une unité harmonieuse, métissée et cohérente qui nous rappelle que « l'ensemble est plus grand que la somme de ses éléments »¹⁵.

Outre cet aspect purement fonctionnel de notre objet d'analyse, la « musique » a immédiatement retenu notre attention, car elle s'avère être un art généralement reconnu pour son « universalité »¹⁶, mais aussi pour sa très grande faculté à évoluer au gré des échanges humains et à susciter des rassemblements. Et parce qu'elle est l'une des forces d'expression permettant de traduire et partager les sentiments de la manière la plus directe et puissante qui soit, la musique est selon nous une facette essentielle de toute culture. Elle est un art vivant, qui ne cesse de s'étendre dans le temps et de *trans*-porter le cœur des hommes.

14 Essentiellement les Taiwanais nés entre le milieu des années 1970 et celui des années 1990, et ayant donc atteint leur majorité (18 ans) entre 1990 et 2010.

15 « The whole is greater than the sum of its parts. », in KEATING Jerome F., *Taiwan, The Search for Identity*, auto-édition, distribution par 南天書局有限公司, Taipei, 2008.

16 Cf. SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), p. 32 : « la musique [est] bien le langage le plus voisin de la langue universelle, ou de la *Mathesis universalis*. »

Aussi, comme nous venons de le dire, la musique est toujours liée au temps, à son temps, c'est-à-dire à une époque donnée, à un événement, un lieu, une « génération ». D'ailleurs, Bernard Prél nous confirme ceci lorsqu'il écrit que :

La musique [...] est l'un des meilleurs marqueurs générationnels. Elle laboure la sensualité en profondeur, imprègne souvent pour la vie, mieux encore que l'odeur d'une madeleine.¹⁷

Faisant référence à Marcel Proust, il souligne le fait indéniable que chaque individu tisse des liens très durables entre son vécu, ses souvenirs et sa sensibilité musicale. D'une même manière, il ne serait pas trop audacieux de soutenir que ce phénomène se produit également à l'échelle d'un groupe d'individus partageant – ou ayant partagé – la même expérience, ou même à l'échelle d'un peuple ou d'une « nation » entière¹⁸. À chacun sa comptine, sa chanson *populaire*, son « tube de l'été », sa marche militaire ou son hymne national !

La musique étant une production intellectuelle relative à l'intimité des sentiments humains, elle peut par essence comporter autant de variantes et de subtilités qu'il existe d'individus différents. Autrement dit, c'est parce que chaque musicien est « unique » que sa production musicale ne peut ressembler à nulle autre. Certes, on peut compter un grand nombre d'affinités entre les différents « styles », entre les différents « genres » musicaux. Ceci est du non seulement au mimétisme observé au cœur de chaque « mouvance » entre les artistes d'arrière-garde et leurs contemporains plus avant-gardistes, mais aussi à cette transmission « générationnelle » intrinsèque aux phénomènes culturels.

En ce qui concerne la « Culture », il y a plusieurs manières de la considérer. Tout d'abord, citons cette définition proposée par Denys Cuche :

17 PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005.

18 Les finalités des différentes échelles étant très certainement différentes, selon les proportions.

La culture apparaît comme un ensemble de conquêtes artistiques, intellectuelles et morales qui constituent le patrimoine d'une nation, considéré comme acquis une fois pour toutes, et qui fondent son unité.¹⁹

Cependant, loin de l'image d'une culture figée et de traditions immuables, la culture est avant tout « vivante ». Contrairement au « folklore », la culture n'est pas une pièce de musée. Elle est cette construction permanente, évolutive, mais elle est aussi et surtout ce « nœud de connexions » qu'évoque Michel Serres lorsqu'il dit que :

une culture, en général, construit, dans son histoire et par elle, une intersection originale [...], un nœud de connexions bien précis et particulier. Cette construction [...] est son histoire même. Ce qui différencie les cultures, c'est la forme de l'ensemble des raccordements, son allure, sa place, et, aussi bien, ses changements d'états, ses fluctuations. Mais, ce qu'elles ont en commun et qui les institue comme telles, c'est l'opération même de raccorder, de connecter.²⁰

Ou même plus simplement lorsqu'il affirme que :

La culture a pour tâche de déconnecter des espaces et de les reconnecter.²¹

C'est cette notion même de « connexion » qui plaide pour nous en faveur de l'utilisation du préfixe « trans- » appliqué à la musique. Ainsi, nous avons formé le mot « trans-musicalité ». De par sa nature néologique, il est vrai que ce mot interpelle. Ainsi composé, il suggère le caractère probablement « croisé », « hybride » ou encore *trans-versal*, *trans-frontalier*, *trans-culturel* ou parfois même *trans-textuel* de ces musiques dont est composé le corpus de notre analyse²².

19 CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, collection Repères (Sociologie), la Découverte, Troisième édition, Paris, 2004, p. 13.

20 SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), p. 31.

21 SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), p. 40 (discussion)

22 Le corpus sera présenté dans la partie suivante de cette introduction.

L'usage du terme « trans-musicalité » annonce donc à la fois un voyage analytique à travers la musique, le long d'un chemin tortueux *traboulant*²³ au cœur même du « tissu »²⁴ musical, revisitant les structures mé-tissée de l'oeuvre musicale. Mais il annonce également un voyage dans le temps et dans l'espace, grâce auquel nous pourrions mettre notre corpus en relation avec des musiques locales plus anciennes – appelées « musiques *traditionnelles*²⁵ » – et des genres musicaux développés ailleurs dans le monde dans d'autres pays d'Asie, d'Amérique ou d'Europe, à différentes époques et dans des environnements socio-culturels très variés.

Ainsi, le fait de baser notre étude sur un plan « trans-musical » nous permet une plus grande liberté, au-delà des catégories réductrices généralement attribuées aux différents genres musicaux. Ainsi, même si des catégories musicales seront parfois énoncées à titre indicatif (musique *punk*, *rock*, *rap*, *electro*, etc.) pour guider le lecteur par rapport au *format* de ses connaissances, nous avons choisi de nous enfermer le moins possible dans tel ou tel style de musique, et de faire primer l'*attitude* et la démarche artistique par rapport à une vision cloisonnée de la musique, tel qu'on pourrait le voir au rayon « CD » d'un quelconque supermarché !

D'autre part, tel que nous venons de le supposer implicitement, l'emploi de ce préfixe « trans- » nous permettra de mettre en lumière, dans toute leur complexité, les mécanismes de la mondialisation culturelle tels qu'il s'appliquent à la culture musicale taiwanaise contemporaine. Cependant, il ne faudra pas non plus nous perdre en oubliant que :

23 « Trabouler » : expression lyonnaise signifiant « traverser », du latin vulgaire *trabulare*, ou encore *trans ambulare*, signifiant « passer à travers ».

24 En référence à la métaphore utilisé par Michel Serres, lorsqu'il dit que la construction enchevêtrée des cultures fait se lever « l'image du tisserand » (SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF, (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007, p. 31)

25 Cf. WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Editions la Découverte (Collection Repères), Paris, 2004, p. 6 : « [La culture] se caractérise par son mode de transmission, que l'on désigne comme tradition. La *tradition* se définit comme « 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 transmettent » [Pouillon, 1991, p.710].

[La culture] est la boussole d'une société, sans laquelle ses membres ne sauraient ni d'où ils viennent, ni comment il leur convient de se comporter.²⁶

Distinction

Nous faisons ici bien évidemment référence à l'œuvre de Pierre Bourdieu intitulée *La distinction, Critique sociale du jugement* (1979). Nous nous servons de cet ouvrage comme d'une référence nous permettant de saisir des notions aussi relatives que celle de l'« esthétique » et du « goût ». Certes, d'un point de vue musical, la théorie de Pierre Bourdieu ne reflète visiblement pas encore le cas exceptionnel du mouvement *punk*, qui commença pourtant à toucher la France à partir de la fin des années 1970²⁷, mais dont l'apogée se situa *grosso-modo* entre 1983 et 1989. De plus, certaines assertions peuvent paraître inappropriées au regard de notre conception de la « trans-musicalité » et du système de valeurs propre à la localité en question. Ainsi, peut-être devons-nous prendre du recul lorsque Pierre Bourdieu oppose la « sonorité aigre et rugueuse de la corde pincée » à la « sonorité chaude et bourgeoise de la corde frappée »²⁸...

En dehors de cela, nous retiendrons surtout de son analyse tout ce qui concerne les différentes « *assignments statutaires* », qu'elles soient négatives (« stigmatisation ») ou positives (« valorisation », « ennoblissement »). Ainsi, outre le *Sens du style* – que nous iront d'autre part chercher du côté des *cultural studies* et de l'œuvre de Dick Hebdige²⁹ – nous nous intéresserons à ce principe de *distinction*, et notamment au « sens esthétique comme sens de la distinction »³⁰, ce qui nous permettra de développer nos théories *embryonnaires* concernant la sous-

26 WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Editions la Découverte (Collection Repères), Paris, 2004 (troisième édition), p. 5.

27 Par exemple : Métal Urbain (1976), Bérurier (1978) & Bérurier Noir (1983), Oberkampf Contingent (1978), etc. Viendront ensuite les Wampas (1983), Ludwig Von 88 (1983), Washington Dead Cats (1984), les Garçons Bouchers (1986), Parabellum (1984), la Mano Negra (1987), etc.

28 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 18.

29 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, Paris, 2008.

30 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 59.

culture *taike* et *néo-taïke*, qui n'est ni plus ni moins que le terme central que nous serons amenés à définir d'ici la fin du présent ouvrage.

Local / global & la problématique des identités

L'inévitable dichotomie entre le « global » et le « local » constitue la première dualité à laquelle nous devons nous intéresser pour analyser notre corpus musical, et souligner alors l'importance des échanges culturels, non seulement à l'intérieur d'un même ensemble culturel « national », mais aussi avec des éléments culturels *allochtones* venus contribuer à l'évolution – et à l'enrichissement – de la culture musicale locale.

Pour définir ce rapport entre le local et le global, rappelons avant-tout qu'il s'apparente à une échelle générale au rapport entre un groupe d'individus et « ses autres »³¹. De cette manière nous positionnons notre analyse du point de vue de la localité, c'est-à-dire de Taiwan 台灣, et en particulier de la capitale Taipei 台北. D'un point de vue géographique, et par opposition complémentaire, l'« autre » – ou plutôt les Autres – de Taiwan, seraient donc principalement la République Populaire de Chine³², le Japon, les États-Unis d'Amérique et bon nombre de pays d'Europe³³.

Cette prise en compte de l'Autre tient une place primordiale dans notre analyse, car la construction de l'identité passe toujours par cette nécessité du miroir lacanien, par l'influence de l'expérience et du modèle, par une sorte de mimétisme conscient ou inconscient provoqué par l'exotisme que suscite la rencontre. De cette manière, il ne faudra pas omettre que « la question de l'Autre apparaît comme constitutive de l'identité »³⁴.

31 Cf. TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres*, éditions du Seuil, Paris, 1989.

32 中華人民共和國 *Zhonghua Renmin Gongheguo*, aussi couramment appelée Chine continentale 中國大陸 *Zhongguo dalu*, par « opposition bipolaire » avec la République de Chine 中華民國 *Zhonghua Minguo* dont le gouvernement siège à Taipei depuis 1949.

33 Par la suite, nous allons principalement nous pencher sur le cas du Royaume-Uni et de la France, mais nous ferons aussi occasionnellement référence – entre autres – à des pays comme l'Allemagne, l'Espagne ou la Slovaquie.

34 BENOIST Jean-Marie, « Facettes de l'identité », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF, Paris, 2007, p. 17.

Mais plutôt que de parler d'opposition ou de complémentarité distinguant clairement la musique taiwanaise des musiques des « autres », il conviendra ici de considérer la musique locale comme un ensemble *poreux*, enchâssé au cœur de la mondialisation culturelle. Penser la musique locale nécessite donc avant tout de la replacer dans un contexte global et de décrypter les raisons de son évolution et de la richesse créatrice qu'elle cultive. Aussi, si la mondialisation est un concept dont les prémices datent des premières conquêtes et des premiers échanges coloniaux (XV^{ème} siècle), il est évident aux yeux de tous que la cadence s'est particulièrement accélérée depuis l'ouverture du monde à une modernité exacerbée au milieu du XX^{ème} siècle pour atteindre une apothéose dans les années 1990 avec le développement massif de la sphère cybernétique.

Jusque-là, la mondialisation culturelle se basait déjà sur des rapports hégémoniques. En ce qui concerne la musique populaire, rappelons par exemple que le rôle joué par les grandes maisons de disques telles que Virgin, EMI, Universal ou encore Warner Brothers a été d'une force comparable à celui – tant décrié – de grandes enseignes comme McDonalds ou Coca-Cola. La musique « pop » est bel et bien devenue une « arme de colonisation », telle que l'évoque la citation suivante :

Pop culture has done more for the expansion of English language dominance in the world than the British Empire did. The Beatles and The Rolling Stones are our most effective weapon of colonization to date.³⁵

La culture Pop a fait plus pour l'expansion dominatrice de la langue anglaise dans le monde que l'Empire Britannique ne le fit. Les Beatles et les Rolling Stones sont à ce jour notre arme de colonisation la plus efficace.

Cependant, grâce à l'Internet et à la mise sur le marché de moyens de production moins coûteux et donc accessibles à tous, la diffusion des productions intellectuelles s'organise différemment. Ce ne sont plus les maisons de disques qui décident seules de promouvoir tel ou tel artiste en fonction de ses talents et de son potentiel marchand, traquant sans relâche la tendance du moment. Désormais,

³⁵ Phrase attribuée à Michael STEWART, Secrétaire d'État aux Affaires Étrangères (GB), 1968. (Cité dans le livret de l'album « Volk » du groupe slovène LAIBACH (Mute Records Limited, 2006).

chacun est libre de créer et de diffuser sa musique avec un espace d'exposition au public presque équivalent à tous les autres, notamment grâce à des sites web tels que Myspace.com, Youtube.com, ou autres plateformes et interfaces intégrés à des domaines privés. Ainsi, même si l'hégémonie culturelle se fait encore largement sentir, le rapport de force entre le global et le local semble aujourd'hui peu à peu rééquilibré en ce qui concerne cet aspect de la culture.

C'est donc sur cette nouvelle ère de mondialisation par les échanges électroniques que nous nous pencherons principalement par la suite, prenant en fin de compte pour sujet ce que l'on appelle désormais la « génération Internet »³⁶.

Génération mutantes

Ce terme nous a été tout d'abord inspiré par Laurent Courau³⁷ grâce à son travail d'enquête sur les acteurs mutants de la *crash culture*³⁸, mais également fortement marqué par la lecture du travail de Bernard Préel, intitulé *Les générations mutantes*³⁹. Émettant l'hypothèse d'un cycle trentenaire, il décrit ces mutations générationnelles comme un processus qui :

se déclencherait lorsque se conjugueraient le retournement de contexte et la révolte culturelle, lorsqu'une génération surprise par le cours de l'Histoire inventerait « sa » solution dont elle trouverait l'inspiration dans la rébellion contre ses parents.⁴⁰

36 PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 201-270. La génération Internet correspondrait (du moins en France et dans les pays précurseurs, dont Taiwan), à la cohorte née entre 1975 et 1984 (p.21).

37 Entretien disponible sur : <http://www.lesmutants.com/courau.htm> (consulté le 05/01/2011)

38 COURAU Laurent, *Mutations pop et crash culture : Une anthologie de la Spirale.org*, éditions du Rouergue, Rodez, 2004.

39 Le titre complet est : *Les générations mutantes, Belle Epoque, Krach, Mai 68, Internet : quatre générations dans l'Histoire*. L'ouvrage retrace ainsi le parcours des français ayant vécu à ces différentes époques, toutes espacées d'une trentaine d'années environ. Bernard Préel plaide en effet en faveur d'une vision cyclique de la « mutation » sociale, qui s'opérerait tous les trente ans, au gré des événements historio-politiques, mais aussi selon un schéma familial composé de trois générations fondamentales : les grand-parents, les parents et les enfants.

40 PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 8-9.

Bernard Préel voit cette nécessaire adaptation comme une forme de contrainte imposée non seulement par les événements historiques, mais aussi par le conflit entre générations. Il observe d'ailleurs que les mouvements sociaux auxquels s'apparentent les principales mouvances musicales du XX^{ème} siècle ont tendance à évoluer tous les trente ans, comme si chaque génération avait besoin de marquer son époque en se démarquant du style représentatif de la génération précédente :

[...] se sont succédé tous les trente ans trois révolutions musicales : le jazz des années 1920-1930, le rock des années 1950-1960 et la techno des années 1980-1990.⁴¹

Certes, nous préférons prendre d'emblée nos distances par rapport à ce « cycle trentenaire », car il semble exclure ce que nous décrivions plus haut en tant que « trans-musicalité », marquant des frontières à notre goût trop simplistes entre les différentes « vagues ». Il nous faudra éviter également de porter un regard trop ethnocentrique sur ce type de phénomène, et bien prendre conscience du fait que Taiwan n'a pas suivi le même parcours que la France et d'autres pays « occidentaux » pour lesquels ce schéma de mutations aurait prétendument fonctionné. Mais, de manière plus « abstraite », force est de constater que ce concept de « générations mutantes » reste tout à fait valable en ce qui concerne la société taiwanaise. En effet, celle-ci a maintes fois été contrainte à s'adapter, et plusieurs « générations » se sont justement trouvées dans des situations de transition politique ou culturelle auxquelles elles ont du faire face. Pour résumer ceci, citons par exemple le maître Chen Ming-chang 陳明章 *Chen Mingzhang*, qui un jour nous a confié ces mots souvent entendus de la bouche de certains Taiwanais dits « de souche » :

Mes grand-parents étaient sujet de l'Empire Qing, mes parents sont nés japonais, et moi je suis citoyen de la République de Chine. J'espère qu'un jour mes fils pourront tout simplement être « taiwanais ».⁴²

41 PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 10.

42 Entrevue réalisée le 26 mars 2009 à Beitou 北投 (Taipei district). Citation d'après notes manuscrites : « 我阿公阿嬤是清朝出生的，我父母是日本統治時代的人民，我本人是中華民國。我希望我兩個兒子可以說他們是“台灣人”。 »

Bien que ce schème ne semble pas répondre à la fameuse loi cyclique des « trente années » décrite plus haut, il est indéniable que le peuple taiwanais est quelque part un peu l'archétype du peuple « mutant ».

Même si les époques précédentes ont leur importance, nous nous sommes davantage intéressés à la transition non plus subie, mais engagée par la dernière « génération », c'est-à-dire celle qui tend aujourd'hui depuis le début des années 1990 à se définir une identité spécifique, une nouvelle identité « taiwanaise », cette « taiwanité » que nous évoquons justement dans le titre de notre thèse.

Le mot « génération » impose une problématique, car il est vrai qu'il serait difficilement concevable de diviser une population en tranches d'âges homogènes et parfaitement délimitées. Ce mot est donc difficilement utilisable dans le cadre d'une étude sociologique, et pour éviter toute confusion, nous pourrions :

réserver le terme de « génération » au domaine de la parenté, et [...] conserver le terme de cohorte pour l'analyse sociologique générale.⁴³

Cependant, notre analyse se base tant sur un terme que sur l'autre, considérant tant le sujet étudié dans sa relation avec les « anciens », que comme une classe d'âge délimitée dans le temps, c'est-à-dire la cohorte née entre 1975 et 1995, correspondant à la fois à la « *génération* Internet » décrite par Préel (1975-1984), et à celle qui – née après 1987 – n'a connu Taiwan qu'en phase de démocratisation avancée.

Le sujet sur lequel porte notre analyse se définit donc autour de cette jeunesse taiwanaise « actuelle ». Mais comme une analyse globale des rapports entre l'ensemble des jeunes Taiwanais et l'ensemble de leurs musiques aurait été un travail tant pharaonique que fastidieux, nous avons choisi avec conviction de nous focaliser sur la marge de cette génération évoluant dans le domaine des musiques dites « indépendantes » ou même carrément « underground ».

43 GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Editions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007, p. 108.

*Underground*⁴⁴

L'*underground*⁴⁵ signifie littéralement « sous-terre », et caractérise de manière générale un ensemble de pratiques sociales ou artistiques qui ont justement lieu en milieu *souterrain*, c'est-à-dire à l'abri des regards. La culture *underground* est par essence une culture alternative, marginale et dont le contenu va le plus souvent à l'encontre du « bon goût » tel qu'il est défini par la culture de masse, et n'hésite pas à transgresser les tabous de la société dominante.

En chinois mandarin, il se traduit par les caractères 地下 *dixia*, ce qui correspond à une traduction littérale du terme anglophone d'origine. On parle alors de 地下文化 *dixia wenhua* pour désigner la culture *underground*, ou encore de 地下音樂 *dixia yinyue* pour la musique apparentée à ce milieu.

D'une manière générale, ce mot véhicule des fantasmes centrés sur ce qui est alors imaginé comme « caché », « secret », « interdit », « dangereux » ou encore « immoral ». Ainsi, ce monde souterrain ressemblerait pour certains un peu à l'Enfer : un univers sulfureux, débauché, infréquentable. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles une frange moins radicale de musiciens préfère utiliser un autre terme pour se définir, et parler alors de musique « indépendante » ou « indie », soit 獨立音樂 *duli yinyue*.

Quoiqu'il en soit, il semble important de noter que ces appellations correspondent elles-même à des classifications très galvaudées, la définition de « *underground* » ou de « label indépendant » étant déjà complexe, puisqu'elle fait autant référence à l'auto-production⁴⁶ qu'aux disques produits chez de petites maisons de disques auto-qualifiées comme « indépendantes » par opposition idéologique aux Majors.

44 Avertissement : le texte proposé ici sera partiellement repris pp. 87-91, afin de rappeler notre définition de l'*underground* tout en évitant de perdre le fil du texte et la logique de sa construction.

45 BIZOT Jean-François, *Underground, L'histoire*, éditions Actuel / Denoël, 2001.

46 C'est-à-dire en dehors du circuit classique de production passant par les maisons de disques et les producteurs.

Ainsi, les concepts de « culture *underground* » ou de « culture indépendante » s'opposent inéluctablement, et d'une manière étrangement manichéenne, à la culture dite « *mainstream* » (主流文化 *zhuliu wenhua*), qui correspond quant à elle à la culture dominante. Associée à toutes les musiques appartenant à un système davantage *commercial* (商業音樂 *shangye yinyue*) ou encore *populaire*⁴⁷ (流行音樂 *liuxing yinyue*), la musique « *mainstream* » tend à exercer une forme non négligeable d'hégémonie culturelle sur l'ensemble de la consommation musicale. À propos de ce type de domination, Marx et Engels affirmaient déjà que :

Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est aussi la puissance *spirituelle* dominante. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle, si bien que, l'un sans l'autre, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle sont soumises du même coup à cette classe dominante. Les pensées dominantes ne sont pas autre chose que l'expression idéale des rapports matériels dominants, elles sont ces rapports matériels dominants saisis sous forme d'idées, donc l'expression des rapports qui font d'une classe la classe dominante ; autrement dit, ce sont les idées de sa domination.⁴⁸

Cet « *overground* »⁴⁹ géré en grande majorité de près ou de loin par la classe dominante représente donc un penchant critiquable pour les acteurs de l'*underground*, dont l'éthique appliquée à la production artistique va au-delà de la conception de la musique comme simple objet de consommation. L'*underground* est alors un milieu qui se revendique souvent comme militant, ou du moins comme résistant face au rouleau compresseur culturel imposé par les réseaux « *mainstream* ».

47 Au sens qu'il est adressé massivement à la population, et non pas au sens anthropologique du terme, tel qu'il est décrit par Stuart HALL : « La culture populaire, ce sont toutes les choses que « le peuple » fait ou a faites. Nous sommes proches ici d'une définition « anthropologique » du terme : la culture, les mœurs, les coutumes et le folklore « du peuple ». Tout ce qui définit leur « mode de vie particulier » », [Cf. Stuart HALL, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, édition établie par Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 122.

48 MARX Karl & ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande*, cité dans HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008 (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, p. 18.

49 Anglicisme qui pourrait désigner ce qui se trouve « sur terre », par opposition à l'*underground*.

En ce sens, l'*underground* représente une facette de ce que l'on appelle communément les « sous-cultures », dans le sens du terme anglophone « *subcultures* ». Ces sous-cultures sont considérées comme des enclaves culturelles autonomes, cherchant à se libérer au mieux pour échapper au contrôle de la culture dominante *sous* laquelle elle se développe. Et pourtant, il ne faudrait pas penser que ce qui est *subculturel* est en conséquence satellisé en dehors de la société, car :

Les sous-cultures ne jouissent [...] d'aucun privilège d'extraterritorialité sociale, elle n'échappent pas au circuit fermé de la production et de la reproduction qui relie, au moins au niveau symbolique, les fragments autonomes de la totalité sociale.⁵⁰

D'autre part, il convient de bien différencier les « sous-cultures » et la « contre-culture ». En effet :

Le terme « contre-culture » désigne l'ensemble des cultures « alternatives » des jeunes de la classe moyenne – les hippies, les « *flower children* », les yippies – émergées au cours des années 1960 et ayant connu leur apogée pendant la période 1967-1970. [...] La contre-culture peut être distinguée des sous-cultures [...] par la forme explicitement politique et idéologique de son opposition à la culture dominante (intervention politique, philosophie cohérente, rédaction de manifestes, etc.), par la création d'institutions « alternatives » (presse underground, communes, coopératives, boulots alternatifs, etc.), l'extension de la phase de transition au-delà de l'adolescence et le brouillage des distinctions entre le travail, le domicile, la famille, l'école et le loisir, distinctions que les sous-cultures tendent à préserver de façon assez stricte. Alors que, dans les sous-cultures, l'opposition au système tend à se déplacer vers des formes de résistance symbolique, la révolte des jeunes de la classe moyenne est généralement plus consciente, plus sûre d'elle-même, plus directe dans son expression, et donc, de notre point de vue, plus facilement « lisible ».⁵¹

Tout au long de notre analyse, les mots « sous-culture » et « *subcultures* » seront tous deux utilisés à tour de rôle. En effet, nous avons souhaité utiliser le sens neutre du terme anglophone, qui selon nous définit ce type de culture en traduisant davantage son côté alternatif. L'autre expression évoque quant à elle

50 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008 (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, p. 91.

51 *Idem.*, p. 53 (en note de bas de page).

une soumission face à une culture *supérieure*, et réussit mieux à faire mettre en relief la dualité entre une culture de l'« élite » et une autre considérée comme « vulgaire ». Cette deuxième expression (sous-culture) sera entre-autre employée lorsque nous traiterons de la « sous-culture » *taike*⁵² (台客次文化⁵³ – *Taike ci wenhua*) et de la « revalorisation du dévalorisé ». Ainsi, il sera effectivement question de « sous-culture », au sens que cette culture est l'objet d'une dérision de la part d'une autre culture auto-proclamée souveraine.

52 Cf. Deuxième Niveau.

53 Le mot 次文化 (*ci wenhua*) signifie littéralement « culture secondaire » ou « culture inférieure ». C'est le terme employé par Tsai Yi-Gang 蔡宜剛 *Cai Yigang* pour la traduction de l'ouvrage de Dick Hebdige dont le titre original est *Subculture: The Meaning of Style*, traduit alors par 次文化:風格的意義 *Ci wenhua:Fengge de yiyi*. Le titre français est quant à lui : *Sous-culture, Le sens du style*.

Orientation et choix du corpus

Chercher à faire une analyse globale – et donc généraliste – de toutes les musiques jouées et écoutées à Taiwan de 1990 à 2010 n'était évidemment pas un projet réalisable ni souhaitable dans le cadre d'une thèse de doctorat ; aussi l'intérêt aurait été moindre et l'abondance superflue. Notre but initial étant ici d'exprimer un compte rendu de la culture juvénile à Taiwan sur deux décennies depuis le début des années 1990, il nous a semblé logique de centrer notre choix sur une tendance musicale à la fois cultivée par les jeunes et en même temps représentative des bouleversements culturels apparus localement durant toute cette période faisant suite à l'abrogation de la Loi Martiale en 1987. Nous nous sommes alors intéressés à la mouvance *rock'n'roll* et à l'apogée qu'elle a connue durant les années 1990, avec par exemple des groupes phares comme 伍佰 Wu Bai & China Blue, dont le premier album studio intitulé « 愛上別人是快樂的事 *Aishang bieren shi kuaile de shi* – Loving Others is a Happy Thing » est sorti en 1992.

À première vue, le style qui nous paraissait le plus remarquable était le *punk-rock*, car c'est vers cette classification – somme toute réductrice – que semblait se situer le courant musical le plus légitimement lié à notre projet d'étude. Cependant, le *punk* lui-même n'aime pas les *étiquettes*, et c'est donc tout naturellement que nous avons, certes au risque de nous reperdre encore une fois, étendu notre domaine de recherches à l'ensemble des courants musicaux *underground*, *indies* ou apparentés, en nous basant comme nous l'avons déjà précisé plus haut, non pas sur *un* ou *des* genres musicaux, mais plutôt sur une « scène ». Par ce mot, nous ne désignons pas un style musical⁵⁴ exclusif, mais plutôt un lieu : la scène, l'estrade.

Au cours de nos recherches, lors de plusieurs longs séjours effectués à Taiwan entre les années 2006 et 2010, nous avons eu l'occasion de nous rendre sur le terrain, c'est-à-dire dans des festivals, des salles de concerts indépendantes ou

54 On parle souvent de « scène rock », « scène punk », « scène métal », « scène hip-hop », etc.

autres pubs proposant des soirées *underground*. Nous y avons vu se produire la plupart des groupes de musiques *punk-rock*, *hard-rock*, *expérimentale*, *noise*⁵⁵, *garage*, *ska*, *reggae*, *hip-hop* ou *electro* du moment⁵⁶. Face à une telle diversité, il était bien sûr extrêmement difficile de chercher à compartimenter les musiciens et leurs publics respectifs. En effet, tout nous a semblé participer d'une même synergie. Tous les artistes et « habitués »⁵⁷ confondus paraissait se mêler dans un même lieu, dans un seul creuset, dans un seul et même univers. Et c'est d'ailleurs de là que nous est venue l'idée d'introduire le mot « trans-musicalité » que nous avons défini précédemment.

Grâce à ce que nous avons pu collecter sur place, puis à ce que nous avons ensuite rassemblé comme documents divers concernant le passé des précurseurs de cette « scène » depuis les années 1990⁵⁸, nous avons été capables de nous rendre compte de l'évolution, et de commencer alors à entreprendre notre réflexion. Aussi, en marge de notre travail d'immersion dans le milieu en tant qu'« observateur participant »⁵⁹, et afin de compléter au mieux nos connaissances sur le sujet, nous avons réalisé une série d'entretiens avec des personnalités telles que le chanteur du groupe LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* dénommé Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian*, le musicien folk Chen Ming-chang 陳明章 *Chen Mingzhang*, fishLin (*sic*) 林魚仔 *Lin Yuzai* du groupe Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao qiu qin*, Chen Bo-wei 陳柏偉 *Chen Bowei* de Black Hand Nakasi Worker's Band 黑手那卡西 *Hei shou nakaxi*, Shutiao 薯條 aka « French Fry » du groupe ChildrenSucker 表兒 *Biao'er*, A-Ch'iang 阿強 *A-Qiang* aka BalaZ Lee (*sic*) de 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi*, le *reggae-man* aborigène Matzka 馬斯卡 *Masika*, Yeh Cho-yu 葉倬宇 *Ye Zhuoyu* du groupe

55 Musique bruitiste.

56 Il y avait là de jeunes groupes d'à peine quelques années comme Random 隨性樂團 *Suixing yuetuan*, 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi*, Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao qiu qin*, Childrensucker 表兒 *Biao'er* ainsi qu'une multitude d'autres, mais aussi des précurseurs de cette « scène » comme LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe*, Black Hand Nakasi Workers' Band 黑手那卡西貢人樂隊 *Hei shou nakaxi gongren yuedui* ou même Chthonic 閃靈 *Shanling* dont le chanteur – un dénommé Freddy Lin – est aussi patron du *live house* The Wall 這牆 *Zhe qiang* à Taipei, l'un des plus grands centres culturels alternatifs de Taiwan proposant des concerts « *underground* » (Cf. <http://shinezine.fr/Freddy-Lin>)

57 Nous retrouvions certains participants quasiment à chaque concert. Ils sont généralement des habitués du lieu, et font parti de groupes d'amis, souvent eux-mêmes musiciens amateurs.

58 Articles de magazines, discographies, documents vidéos, archives disponibles sur l'Internet, etc.

59 Cf. PERETZ Henri, *Les méthodes en sociologie, L'observation*, éditions de La Découverte, Collection Repères (Sociologie), Paris, 2007, p. 49.

Random 隨性樂團 *Suixing yuetuan* ou encore Stan Blewett alias Stan Cash 錢史丹 *Qian Shidan*, un Américain installé à Taipei depuis le milieu des années 1990, et qui a évolué dans le milieu musical local aux côtés de groupes comme The Clippers 夾子 *Jiazi* avant de fonder She Bang A 死蚊子 *Si wenzi*, son dernier groupe en date. Ces rencontres « journalistiques » nous ont apporté une aide très précieuse, mais le contenu des interviews s'est malheureusement avéré difficile à exploiter dans le cadre de la rédaction de cet ouvrage. Nous en avons cependant conservé quelques impressions qui apparaîtront par bribes au fil du texte.

Enfin, précisons que si notre corpus se situe *trans-musicalement* à la nouvelle croisée des chemins entre des genres musicaux « globalisés » – *rock*, *garage*, *rockabilly*, *punk*, *grunge*, *heavy-metal*, *reggae*, musiques électroniques et culture *hip-hop* – nous n'avons pas manqué non plus de prolonger ces chemins et de les parcourir en sens inverse pour y retrouver les musiques populaires *traditionnelles* et *néo-traditionnelles* venues de Chine continentale, le *nakasi* 那卡西 (*nakaxi*) d'origine japonaise, l'opéra local *Koa-a-hi* † 歌仔戲 *Gezaixi*, mais aussi certaines influences importées notamment d'Europe et des États-Unis d'Amérique.

Mis à part ces éléments exclusivement relatifs à la musique – et donc à la musicologie –, nos recherches se sont tournées vers différents documents issus de plusieurs domaines scientifiques. En effet, il nous a fallu constituer un bagage théorique applicable à d'autres thèmes aussi variés que les « sous-cultures », l'identité, les mutations sociales, la mondialisation culturelle, la jeunesse, le spectacle, la démocratie, le nationalisme, ou même la psychologie et les « questions de goûts ».

La liste des ouvrages de référence que nous avons utilisés se trouve dans le répertoire bibliographique situé à la fin de ce volume. Nous ne cachons pas que nous avons été très largement inspirés par les « *cultural studies* » des pays dits « anglo-saxons », et notamment par des auteurs tels que Dick Hebdige, Stuart Hall ou encore S.H. Fernando Jr., qui nous ont permis de décoder les sous-cultures et de confirmer certains constats que nous avons réalisés lors de nos observations de terrain. Ainsi, *Sous-Culture, le sens du style* (1979) de Dick Hebdige a été l'une de

nos références privilégiées, sans laquelle nous aurions sans doute eu davantage de difficulté à réunir suffisamment d'information sur les pratiques sous-culturelles pour combler nos lacunes théoriques. D'autre part, notre travail concernant en partie les « jugements de valeurs », nous nous sommes de plus tournés vers Pierre Bourdieu, dont l'ouvrage intitulé *La Distinction* (1979) a également été pour nous une mine d'éléments de réflexion.

Il s'agissait là aussi d'une entreprise périlleuse, du fait qu'elle a nécessité d'aborder bien des domaines spécialisés. Cependant, nous sommes convaincus du bénéfice que peut apporter la *trans*-disciplinarité, et nous espérons que l'usage que nous en avons fait ne paraîtra pas trop simpliste aux yeux des spécialistes de chacune des disciplines concernées. Pour le reste, l'empirisme de notre travail – inspiré de manière assez large par les *cultural studies*, dont les méthodes sont à notre sens toujours trop peu exploitées en France – peut sans doute parfois ressembler à un manque de rigueur scientifique. En réalité, il faut être conscient du fait que notre sujet se situe à la croisée des chemins entre plusieurs domaines scientifiques, et qu'il a donc été par moments peu aisé de tous les manipuler avec autant d'habileté. De plus, le terrain de recherche concernant les nouvelles musiques « *indépendantes/underground* » de Taiwan ayant été encore très peu exploité, nous ne disposions alors que d'un nombre très réduit d'archives, et nous avons dû en conséquence constituer nous-même nos sources en allant directement enquêter sur place auprès des acteurs du système « sous-culturel » en question. La recherche de connaissances s'est donc effectuée en majeure partie grâce à l'empirisme ; aussi pourrions-nous sans doute nous rassurer et éviter tout surplus de contrition inutile en rappelant simplement que, selon Emmanuel Kant, « toute notre connaissance commence avec l'expérience »⁶⁰.

60 KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (titre original : *Kritik der reinen Vernunft* [1781 & 1787]), éditions Garnier Flammarion / Philosophie, Paris, 2001, (introduction de la deuxième édition de 1787).

Développement

Réunir une telle diversité culturelle et une foule si dense d'expériences en tous genres dans le creuset académique de ces quelques pages s'est avéré être pour nous une entreprise au sein de laquelle les difficultés croissaient à mesure que bouillait notre enthousiasme. En effet, certains des éléments les plus théoriques que nous avions prévu d'inclure se sont rapidement révélés difficiles à insérer de manière brute dans le corps du texte sans en plomber le rythme ni briser le « fil rouge » que nous souhaitions suivre. Finalement utilisés de manière diffuse tout au long du développement, ces éléments viendront rappeler de temps à autres l'autorité des auteurs de renom dont nous nous sommes inspirés.

Tout d'abord, nous avons choisi de débiter notre démonstration scientifique par un « Préambule » dont l'utilité est, non pas d'introduire le sujet – c'est-à-dire la « musique » – mais de définir les acteurs du système que nous comptons analyser par la suite. Ainsi, cette *avant-partie* intitulée « « Jeunesse(s) » en mutations » n'est autre qu'une définition de la/des « jeunesse(s) » de manière générale, puis de la/des « jeunesse(s) » taiwanaises en particulier. L'objectif est alors de cerner le sens donné à cette « catégorie sociale », et la place que celle-ci prend au sein de la société locale. De plus, nous tenterons d'expliquer les raisons pour lesquelles nous avons choisi de définir notre premier champ d'analyse d'après la « génération » de Taiwanais nés entre 1975 et 1995⁶¹, et nous expliquerons alors en quoi ces dates nous paraissent si importantes en ce qui concerne l'histoire locale, mais aussi l'histoire mondiale/globalisée. Nous introduirons aussi quelques notions à propos des mécanismes de la « mondialisation » et son influence sur l'évolution sociale, et notamment sur la/les « jeunesses ».

61 Il s'agit de la définition d'une classe d'âges, d'après deux dates marquantes qui seront expliquées en Préambule. Par ailleurs, en ce qui concerne notre « étude de cas », elle se basera quant à elle sur une « observation participante » effectuée à Taiwan entre 2005 et 2010. Cependant, la compréhension des événements s'étant produits en amont dès les années 1970 et 1980 est indispensable pour bien comprendre la période des années 1990 et 2000. Lors de notre étude de cas, nous parlerons d'ailleurs le plus souvent des « années 1990 », des « années 2000 », etc.

La suite de notre ouvrage est constituée de deux « Niveaux » formant le corps principal de notre analyse. Un « Premier Niveau » – intitulé « Facettes d'un prisme *trans-musical* » se proposera de fournir au lecteur un aperçu général de l'ensemble des musiques de Taiwan, depuis les styles les plus « traditionnels » tels que les chants *aborigènes*, les musiques classiques d'origines *chinoises*, l'opéra *taiwanais*, etc., jusqu'à l'explosion du mouvement *rock* local dans les années 1990, en passant par la vague *folk* des années 1970. Nous nous attarderons ensuite plus particulièrement sur la scène des années 1990 et 2000 pour aboutir à une analyse de la notion de « musique *indépendante/indie* » et de l'*underground*, que nous définirons au passage. Mais l'essentiel de ce « Premier Niveau » reposera sans doute sur la description originale de nos observations de terrain, réalisées à Taiwan entre 2005 et 2010. Ainsi, nous exposerons les différents lieux que nous avons visités, depuis les sous-sols de Taipei jusqu'aux plages de Kenting 墾丁 *Kending*, décrivant au passage certaines des personnalités du milieu musical alternatif local que nous avons rencontrées, rapportant alors certaines anecdotes marquantes qui nous permettront d' étoffer notre récit et d'apporter quelques pierres à l'édifice des études musicales taiwanaises.

Le « Deuxième Niveau » – intitulé « Reflets d'une "*taiwanité*" » sera quant à lui consacré à l'étude des « mutations *trans-musicales* » appliquées au cas des musiques de la scène alternative taiwanaise, puis à l'analyse de la construction d'une *identité* locale à travers une forme de musique « *punk-rock* » locale, ainsi que par le biais de l'expression *hip-hop* et d'un genre de « *rap traditionnel taiwanais* ». Nous apporterons donc quelques éléments de comparaison – que nous piocherons principalement du côté des *sous-cultures* britanniques et étasuniennes – puis nous expliquerons en quoi ces styles musicaux sont si particuliers, et en quoi ils constituent une même représentation de l'identité *Taike* 台客 – terme que nous serons d'ailleurs amenés à définir progressivement, mettant à jour la synthèse d'une identité taiwanaise contemporaine des années 1990 et 2000, construite par les générations de Taiwanais nés *grosso-modo* entre 1975 et 1995. En parallèle avec cette définition d'une probable *identité*, il s'agira également de proposer des bribes théoriques proposant de traiter des problèmes liés à la discrimination – ethnique, raciale, de classe, etc. – et de montrer comment les artistes que nous évoquerons se servent de leurs musiques pour inverser les échelles de valeur, et

ainsi parvenir à *revaloriser* ce que d'autres personnes – issues d'autres groupes ou rangs sociaux, culturels, ethnique, etc. – perçoivent comme négatif, dégradant ou de « mauvais goût ».

Ainsi, tout au long du développement de notre ouvrage, nous pouvons d'emblée faire remarquer que nous avons choisi d'utiliser ces pratiques musicales de l'« *underground* » comme un prisme permettant de décomposer les multiples éléments qui composent la musique, la culture et la société locale. De ce fait, nous souhaitons rendre compte de la complexité – et par ailleurs la cohérence – de cette nouvelle *identité* taiwanaise que nous proposons de définir.

PREAMBULE

« Jeunesse(s) » en mutations

Introduction du Préambule

« *We are young, should be wild* »⁶²

Dans son ensemble, notre travail a pour ambition principale de se centrer autour de deux objets que nous avons entrepris de déterminer : le milieu de l'« *underground musical* » et la « sous-culture *néo-taike* » (新台客次文化 *Xin Taike ciwenhua*). Tous deux sont sur certains points, que nous détaillerons, dépendants et imbriqués l'un dans l'autre. Cependant, avant-même de nous intéresser au cœur de la problématique, qui concerne la création musicale à proprement parler et l'imaginaire qui l'entoure et se construit dans un processus actif⁶³, nous allons tout d'abord – dans cette partie d'introduction consacrée à la « jeunesse » – chercher à dresser une présentation préliminaire, aussi succincte soit-elle, non pas de l'objet de nos recherches, mais du sujet interagissant – en terme de production et de consommation – au cœur de ce qu'il convient d'appeler l'« *underground musical* ».

Cette « jeunesse », que nous nous apprêtons à délimiter en tant que *catégorie sociale*, tient un rôle primordial dans le champ de notre étude, et c'est pourquoi nous avons décidé de la définir en amont de notre analyse « musicale »⁶⁴, davantage apparentée à une étude de cas, qui sera exposée dans les Premier et Deuxième Niveaux du présent ouvrage. Ce besoin de « délimiter » s'impose car le danger aurait été de généraliser notre étude au trop large ensemble de la « jeunesse » taiwanaise toute entière. En effet :

« [...] on commettrait un coup de force et un abus de langage en regroupant sous un même vocable – « les jeunes » – des catégories qui n'ont rien de commun, en particulier du point de vue de l'origine sociale et de l'ethos de classe. [...] Vouloir faire une sociologie de la jeunesse n'implique pas que l'on suppose une homogénéité du groupe

62 « 1995 台灣地下音樂檔案 III : 呼吸 荳荳紀念專輯 » *Yijiujiuwanian Taiwan dixia yinyue dang'an san*, 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1995, titre de la piste n° 3.

63 Consommation, récupération, re-création, etc.

64 À défaut d'une étude musicologique au sens stricte.

social considéré. Au contraire, il apparaîtra rapidement que l'intérêt sociologique de la démarche sera de faire une sociologie comparative des jeunesses. »⁶⁵

Notre but est ici de cerner les caractéristiques d'une certaine « jeunesse taiwanaise », et de décrire au lecteur – de manière évidemment non-exhaustive – comment cette « jeunesse » est liée aux « souterrains » de la création musicale locale. Ainsi, avant de nous plonger littéralement dans les profondeurs du prisme artistique, il s'agit d'observer au préalable l'étroit « faisceau » qui se révélera en lui, prenant en considération cette « jeunesse » au travers de ses différents plans sociaux(-politiques) et culturels, et de saisir au passage, tant que nous pouvons le ressentir, l'intensité de sa lumière. Mais il s'agira également d'approfondir grâce aux quelques moyens que nous avons à notre disposition en accentuant notre analyse sur le fait que cette « jeunesse » taiwanaise des décennies 1990 et 2000 a été sujette à une somme variée d'influences qui l'ont contrainte à s'adapter, faisant d'elle une « génération mutante »⁶⁶.

Nous exposerons alors ce que nous considérons comme étant sans doute la part la plus importante de ces mutations, en nous penchant un instant sur les mécanismes influents de la globalisation culturelle. Ceci se positionnera comme un préambule avant que nous exposions dans les « Niveaux » suivants une étude « musicale » et une analyse des phénomènes de récupérations identitaires – ou d'identifications – que l'on peut observer à partir de certaines formes de sous-cultures locales, et notamment au travers de la revalorisation du mot « 台客 *taike* », et du phénomène de *distinction* ou même de discrimination que ce mot impliquait à l'origine.

65 GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Editions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007, p. 52.

66 En référence au sens de « génération mutante », tel qu'il est défini par Bernard PREEL, dans son ouvrage : PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005.

I – Portrait d'une « nouvelle jeunesse » taiwanaise

Davantage qu'une catégorie sociale comprise à valeur égale avec les autres au sein des sociétés modernes, la « jeunesse » est un état, certes d'abord peut-être physique, mais aussi psychique. Il s'agit d'une provisoire façon d'être, d'un moment latent que tout individu est amené à traverser au cours de son développement personnel, d'une manière ou d'une autre. Ainsi, les « vieux » d'aujourd'hui sont les « jeunes » d'hier. Il est alors admis que la jeunesse n'est sans doute rien d'autre qu'un passage⁶⁷. C'est un fait que nous pourrions difficilement contester avec les moyens qui sont les nôtres.

Pour autant, loin de nous l'idée de cloisonner le temps en vagues successives clairement marquées, délimitées les unes des autres en fonction d'une quelconque échelle biologique graduée. Certes, on note au cours de l'Histoire, au gré des catastrophes et des périodes fastes, des « baby boom » et même des « papy boom » ; mais les courbes démographiques ne se résument fort heureusement pas à cela, et l'étagement des âges – en perpétuel changement – ne peut se définir que sur des statistiques, selon nous aussi difficiles à exploiter qu'elles sont imprécises. Cependant, malgré la prise en compte de cette complexité, nous avons bel et bien choisi d'avancer en premier lieu⁶⁸ une définition plutôt généraliste d'une « nouvelle jeunesse » taiwanaise.

Bien sûr, nous le verrons, cette cohorte est définie dans le temps, et regroupe en son sein une « génération » étendue sur de nombreuses années. Mais par-delà le simple principe de la « génération », c'est surtout le processus intrinsèque de la « jeunesse » – ou plutôt du fait de s'identifier comme « jeune » – qui a attiré notre attention. Car la « jeunesse » nous a semblé être le moment de la vie humaine où le phénomène de *mutation* est le plus visible et le plus marquant. Comme une phase de métamorphose, une part de métaphore. Mieux qu'un simple passage ou qu'une étape à franchir absolument, une phase de construction et de recherche accrue de soi-même.

67 L'adage ne dit-il pas d'ailleurs qu'« il faut que jeunesse se passe » ?

68 Première définition au sens large, précédent la définition plus précise d'une certaine « jeunesse » *underground*.

Dresser le portrait d'un groupe social en tenant compte de toute sa complexité devient forcément très vite une affaire colossale. En effet, même le plus restreint des groupes est inéluctablement composé de manière hétérogène d'une somme d'individualités singulières et toutes plus complexes les unes que les autres. En conséquence, le fait de chercher à établir une généralisation homogénéisatrice de ce groupe social serait une entreprise aventureuse et sans doute discutable.

Cependant, tout en tenant compte de cet avertissement méthodologique, il est malheureusement impossible de s'attarder sur une description précise de chacun des membres de ce groupe imaginé, et seule une considération synthétique peut permettre de tirer des conclusions théoriques intelligibles. En conséquence, nous devons donc nous contenter d'une approche, certes pas généraliste à outrance, mais disons étendue, du groupe social en question. Mais par la suite, pour éviter d'avoir à aborder un terrain trop large, le mot « jeunesse » – lorsque nous l'utiliserons – s'appliquera uniquement au *sous-groupe* que nous nous sommes proposés d'étudier, c'est-à-dire à celui qui gravite au sein de l'*underground* musical taiwanais, ce qui revient en quelque sorte à étudier une minorité sociale comme un trope de l'ensemble d'une société hétérogène sur laquelle elle exerce une forme d'influence diffuse.

Lorsque nous avançons en titre que nous souhaitons peindre le portrait d'une « nouvelle jeunesse taiwanaise », plusieurs questions se posent d'elles-mêmes concernant la validité de cette catégorie. Ainsi, outre le problème concernant son appartenance à la « société taiwanaise » en tant que catégorie sociale particulière – ce qui devrait normalement être plutôt aisé à résoudre –, nous pouvons nous interroger afin de déterminer en quoi ce groupe prédéfini serait-il « jeune », et en quoi il s'agirait d'une « nouvelle » jeunesse, par opposition peut-être à une « ancienne jeunesse », dont l'existence en tant que « catégorie sociale » ne se manifestait sans doute pas d'une manière identique à ce que l'on a pu observer depuis la fin des années 1980 jusqu'à la fin des années 2000.

C'est donc à ces questions que nous nous proposons de répondre dans un premier temps, en nous interrogeant sur la signification du terme « jeunesse ». En effet, qu'est-ce que la jeunesse et comment pouvons-nous déterminer – *distinguer* – en son sein différentes classes, différentes catégories sociales basées sur des aspects sociaux et culturels ? Pourquoi s'intéresser à cette catégorie sociale plutôt qu'à une autre dans le cadre de notre démarche ? Mais aussi pourquoi avoir choisi de qualifier ce groupe de « nouvelle jeunesse »⁶⁹ ?

Pour répondre à cela, nous essayerons d'expliquer tout d'abord ce qu'est selon nous la « jeunesse », mais aussi et surtout comment nous définissons plus particulièrement la « jeunesse » taiwanaise depuis les années 1990, par rapport aux générations précédentes, en insistant sur ses propres spécificités, du point de vue de son identité, ou plutôt de son identification à une image qu'elle s'est peu à peu construite.

Puis, après un détour par la présentation de l'émergence de la notion de « Nouveaux Taiwanais » dans le courant des années 1990, nous délimiterons – dans le temps mais aussi dans l'espace – la cohorte qui nous paraît tenir le rôle le plus significatif et le plus pertinent dans le contexte de notre analyse sur les sous-cultures musicales locales.

1 – Identifier la « jeunesse »

Avant de prétendre identifier véritablement le groupe en question, il nous faut tout d'abord procéder en faisant appel à la définition littérale du mot « jeunesse ». D'ailleurs, sans doute est-il inutile de préciser que si ce mot est écrit entre guillemets depuis le début, c'est bel et bien parce qu'il implique une certaine problématique. En effet, qu'est-ce que la « jeunesse » en tant que catégorie sociale ou en tant que tranche d'âge ? Aussi, ceci sous-entend une ambivalence avec des termes par rapport auxquels ils se distinguent – comme par exemple l'« enfance » – et d'autres contre lesquels il semble inévitablement s'opposer : l'« âge adulte » et la « vieillesse ». Mais alors, comment définir réellement qui sont les « jeunes » et qui

69 Ce qui insinuerait l'existence d'une « ancienne jeunesse » ?

sont les « adultes » et les « vieux » ? La réponse se trouve apparemment du côté de cette opposition entre les « générations », et dans la normalisation des âges que l'on peut observer dans la structure des sociétés complexes modernes.

Cette « génération » peut être considérée à la manière d'une « classe », non pas définie selon des critères intrinsèques clairement identifiables comme l'âge, mais comme un ensemble poreux dont les marqueurs biologiques ne constitueraient que des frontières théoriques :

La génération, dit Manheim, est équivalente à une classe ; c'est d'abord un fait objectif, une position dans la société qui ne dépend pas de la conscience de ses membres mais qui est fondée sur le rythme biologique de l'existence humaine. Mais, à la différence des positivistes, Manheim ne croit pas que ces facteurs biologiques permettent d'expliquer le phénomène social et historique de la génération ; au mieux, ils permettent de tracer la frontière générationnelle.⁷⁰

Souvent confondue avec l'« adolescence », la « jeunesse » est en réalité une donnée beaucoup plus vaste. Dans son ouvrage, Olivier Galland – citant le travail de Stanley Hall – rappelle que ce dernier :

consacre l'adolescence comme une “seconde naissance” (*new birth*), et comme une période marquée par un profond changement de la personnalité qui la distingue de l'enfance et de l'âge adulte, et même de la jeunesse proprement dite.⁷¹

La « jeunesse » est donc, de ce point de vue, indépendante du simple stade physiologique de l'adolescence, et semble alors s'étendre davantage sur une base idéologique que concrètement biologique, quelque part entre l'enfance et l'âge adulte.

En vérité, le problème de ce terme est peut-être justement sa fonction en tant que « mot ». En assurant que « la « jeunesse » n'est qu'un mot »⁷², Pierre

70 GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Editions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007, p. 105.

71 GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Editions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007, p. 37.

72 BOURDIEU Pierre, « La « jeunesse » n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métaillé,

Bourdieu met précisément l'accent sur la relativité de cette catégorie sociale – si l'on considère qu'elle en est une. Tout d'abord, il faut être conscient du fait que :

le fait de parler des jeunes comme d'une unité sociale, d'un groupe constitué, doté d'intérêts communs, et de rapporter ces intérêts à un âge défini biologiquement, constitue déjà une manipulation évidente.⁷³

Aussi avance-t-il que « les divisions entre les âges sont arbitraires »⁷⁴, mais également que « la frontière entre jeunesse et vieillesse est dans toutes les sociétés un enjeu de lutte »⁷⁵. De ce point de vue, la « jeunesse » – en dehors de son aspect strictement biologique, n'est donc sans doute pas une réalité en soi, mais plutôt un élément structurel de la société, permettant l'équilibre transitionnel entre les générations, dans un système de transmission – de pouvoir, de connaissances ou d'héritage culturel – entre les différentes classes d'âge. Aussi faut-il rappeler que :

Cette structure, qui se retrouve ailleurs (par exemple dans les rapports entre les sexes) rappelle que dans la division logique entre les jeunes et les vieux, il est question de pouvoir, de *division* (au sens de partage) des pouvoirs. Les classifications par âge (mais aussi par sexe ou, bien sûr, par classe...) reviennent toujours à imposer des limites et à produire un *ordre* auquel chacun doit se tenir, dans lequel chacun doit se tenir à sa place.⁷⁶

Être « jeune » serait donc se maintenir dans une sorte de « *no man's land* social »⁷⁷, en opposition marquée avec le rôle social attribué à la « vieillesse », c'est-à-dire les personnes âgées, mais aussi les adultes dont les responsabilités – dans le monde du travail et de la hiérarchie sociale – sont au-delà de celles,

paru dans *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des Ages, 1978, p. 520-530. Repris in *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, 1984. Ed. 1992 p.143-154. Disponible en version électronique sur Internet : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/jeuness.html> (consulté le 13/04/2011)

73 BOURDIEU Pierre, « La « jeunesse » n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métaillé, paru dans *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des Ages, 1978, p. 520-530. Repris in *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, 1984. Ed. 1992 p.143-154. Disponible en version électronique sur Internet : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/jeuness.html> (consulté le 13/04/2011)

74 BOURDIEU Pierre, *Idem*.

75 BOURDIEU Pierre, *Idem*.

76 BOURDIEU Pierre, *Idem*.

77 BOURDIEU Pierre, *Idem*.

moindres, qui sont confiées aux individus qui composent l'entre-deux que représente la « jeunesse ». Toujours d'après la définition proposée par Pierre Bourdieu :

se laisser maintenir en état de « jeunesse », c'est-à-dire d'irresponsabilité, [c'est] échanger contre un renoncement aux responsabilités les libertés d'une conduite irresponsable.⁷⁸

Il nous faut donc considérer ici – comme pour l'ensemble de notre analyse – la « jeunesse » comme un terme regroupant des individus davantage autour d'une idée – au sens idéologique du terme – fondée sur une *distinction* de ce qui les sépare du monde des responsabilités, plutôt qu'une « réalité sociale » de classes d'âges. D'ailleurs, rappelons à nouveau que :

l'âge est plus une norme construite historiquement, développée socialement et intériorisée psychologiquement qu'une force sociale.⁷⁹

Dans notre définition du « rapport de lutte » opposant la « vieillesse » à la « jeunesse », ajoutons également que cette dernière subit la représentation que les « vieux » font d'elle, souvent sans ménagement lorsqu'il s'agit de poser un jugement sur leurs attitudes qualifiées de « désinvoltes » ou parfois sur l'allure « débraillée » de leurs accoutrements. En retour, être « jeune », c'est aussi justement parfois se complaire dans cette image, et se reconnaître en elle en tant que « jeune ».

L'âge n'est donc qu'une « forme de marquage social que s'appliquent des groupes concurrents »⁸⁰. « Être jeune » est peut-être par-dessus toutes choses une question, non pas d'appartenance à une identité définie par l'âge, mais plutôt d'identification à une image dont les contours sont délimités par un système de représentation codifié.

78 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 557.

79 GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Editions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007, p. 47.

80 *Idem*, p. 51.

Au sujet du principe de l' « identification », nous pouvons dès à présent citer une autre définition, qui sera d'ailleurs valable aussi pour l'ensemble de nos analyses, qu'il s'agisse d'une « identification » à une catégorie sociale comme la « jeunesse », ou à un mouvement sous-culturel, comme ce sera le cas lorsque nous aborderons l'étude de l'*underground* dans notre Premier Niveau. Ainsi :

Dans le langage ordinaire, l'identification se construit sur la reconnaissance de caractéristiques ou d'une origine communes avec une autre personne, avec un groupe – ou avec un idéal –, et sur l'aboutissement naturel de la solidarité et de l'allégeance établies sur ce fondement. S'éloignant de cette définition « naturaliste », l'approche discursive considère l'identification comme une construction, un processus jamais achevé, toujours « en cours ». Elle n'est pas déterminée au sens où elle pourrait être « gagnée » ou « perdue », entretenue ou abandonnée. Bien qu'elle ait ses conditions déterminées d'existence, y compris les ressources matérielles et symboliques nécessaires à son maintien, l'identification est en définitive conditionnelle : elle se situe dans la contingence. Une fois assurée, elle n'annule pas la différence. La fusion totale qu'elle suggère est, en réalité, un fantasme d'incorporation (Freud parle toujours d'elle en relation avec la « consommation de l'autre »). L'identification est donc un processus d'articulation, une suture, une surdétermination – et pas une subsumption. Il y en a toujours « trop » ou « pas assez » ; c'est une surdétermination, un manque, jamais une totalité. Comme toutes les pratiques signifiantes, elle est soumise au « jeu » de la *différance*. Et parce qu'en tant que processus elle opère à travers la différence, elle implique un travail discursif, le traçage de frontières symboliques, la production d' « effets de frontière ». Elle requiert que ce qui reste à l'extérieur – son dehors constitutif –, vienne consolider le processus.⁸¹

Cette identification peut se faire évidemment au travers de l'âge durant l'adolescence (« jeunesse biologique »), mais aussi dans le rapport que l'individu entretient avec le milieu scolaire – précédant le rapport avec le monde du travail –, et enfin au travers des relations sociales qu'il maintient avec d'autres individus eux-mêmes identifiés ou non à cette « jeunesse », dans une forme de processus d'assimilation par contact.

Ainsi, si la « jeunesse » n'est qu'un mot, elle est aussi et surtout ce lien grâce auquel différents individus se reconnaissent au sein d'une même communauté dont les codes se démarquent de ceux d'autres classes sociales

81 HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, édition établie par Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 269.

marquées par des notions d'« âge » et de comportement lié à l'âge. Maintenant que nous avons, nous semble-t-il, fourni les éléments nécessaires pour définir ce que signifie « être jeune », nous pouvons alors nous appliquer à présent à recentrer cette définition en l'adaptant à une présentation générale de la « jeunesse » dans le contexte taiwanais de la période que nous aurons définie.

2 – Considération de la « jeunesse » à Taiwan

Au sein de la société moderne de Taiwan, tout comme en Chine continentale, l'organisation « traditionnelle » de la population se reconnaît selon un découpage échelonné sur différentes « tranches d'âges »⁸². Selon cette classification, l'« âge » qui nous paraît être le plus approprié au champ étudié est celui que l'on nomme « 青年 *qing nian* », correspondant *grosso-modo* à l'état latent de « jeunesse » tel que nous l'avons décrit précédemment. C'est d'ailleurs selon cette appellation – équivalente également au mot « 青春 *qingchun* », signifiant littéralement « jeunesse » ou « fleur de l'âge »⁸³ – que les individus concernés par notre étude se définissent eux-mêmes. En effet, nombre de chansons ou même d'albums contiennent dans leurs titres les mots « 青年 *qingnian* », « 青春 *qingchun* »⁸⁴ ou encore « 少年 *shaonian* »⁸⁵.

82 NERI Corrado, *Âges inquiets, Cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, éditions Tigre de Papier, Lyon, 2009, p. 21-22 : 1) *Ying'er shiqi* 嬰兒時期 : l'enfance ; 2) *You nian* 幼年 : l'adolescence (de quatre/cinq ans jusqu'à 15) ; 3) *Qing nian* 青年 : la jeunesse (Une époque de transition, de quatorze/quinze ans à trente. C'est l'âge qui se termine avec le mariage, la transition entre l'enfance et l'âge d'homme) ; 4) *Cheng nian / Zhong nian* 成年/中年 : l'âge adulte ; 5) *Lao nian* 老年 : la vieillesse (d'après Marion LEVY Jr., *The Family Revolution in Modern China*, Octagon Books, New York, 1963)

83 En référence au « printemps » (春 *chun*), première saison de l'année (l'année traditionnelle débutant par la fête du Printemps (春節 *Chunjie*)).

84 Par exemple, la chanson du groupe Random 隨性樂團 (*Suixing Yuetuan*) intitulée « 浪費青春 » (*Langfei qingchun*, selon la transcription en mandarin, ce qui peut se traduire littéralement par « Jeunesse gaspillée »). (Cf. Discographie)

85 Dans les paroles de la chanson « 熱血男兒硬起來 » (*Re xie nan'er ying qilai* - « Les gars au sang chaud l'ont dure ») du groupe ChildrenSucker 表兒 *Biao'er*, on peut lire : « 想到少年時度爛的青春 ». D'autre part, on peut également noter, entre autres, l'album du groupe pop rock indépendant Echo intitulé « 少年的最後旅行 » (*Shaonian de zui hou lüxing* – Le dernier voyage des jeunes années).

Cette période s'étale de l'âge de quatorze/quinze ans jusqu'à l'âge de trente ans environ. Elle ne correspond pas réellement à des critères biologiques, mais plutôt à des marqueurs imposés par la société. En effet, cet « âge » commence schématiquement aux années de l'enseignement secondaire (collège 國中 *guozhong* puis lycée 高中 *gaozhong*) et se termine « avec le mariage »⁸⁶. Cependant, dans un contexte comme celui de la société contemporaine taiwanaise où la tradition des mariages forcés est abolie, où les valeurs confucéennes tendent à se perdre et où les « jeunes » – de plus en plus préoccupés par une réussite professionnelle individualiste que par la réussite familiale – semblent penser de moins en moins à s'engager sur la voie du mariage, l'entrée dans le carcan stéréotypé de la famille – et donc de l'« âge adulte » (成年/中年 *cheng nian/zhong nian*) – se fait de plus en plus tardivement, ou peine parfois même à se réaliser ou ne se fait pas du tout.

D'autre part, on remarque que le mot « 青年 *qing nian* » est effectivement celui qui était déjà utilisé à Taiwan depuis la fin des années 1940⁸⁷ dans des expressions comme 「憤怒的青年」 (*Fennu de qingnian* : « Jeunesse en colère ») employée lors des manifestations étudiantes⁸⁸. Sans grande surprise, la « jeunesse » étudiante apparaît alors à Taiwan comme le fer de lance d'une forme *contre-culturelle* de protestation, ou du moins comme une alternative sociale sinon une menace pour l'« ordre » établi, de la même manière que l'on a pu l'observer, entre autres durant les événements de Mai 1968 en France, ou encore en ce qui concerne les contre-cultures américaines ayant atteint leur apogée historique dans les années 1950 puis 1960, lors de l'explosion spectaculaire des mouvements pacifistes de protestation organisés dans les campus puis investissant les cœurs des grandes villes et le pays tout entier, entre autres contre la guerre du Vietnam et contre la ségrégation raciale.

86 NERI Corrado, *Âges inquiets, Cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, éditions Tigre de Papier, Lyon, 2009, p. 21-22 : 1) *Ying'er shiqi* 嬰兒時期 : l'enfance ; 2) *You nian* 幼年 : l'adolescence (de quatre/cinq ans jusqu'à 15) ; 3) *Qing nian* 青年 : la jeunesse (Une époque de transition, de quatorze/quinze ans à trente. C'est l'âge qui se termine avec le mariage, la transition entre l'enfance et l'âge d'homme) ; 4) *Cheng nian / Zhong nian* 成年/中年 : l'âge adulte ; 5) *Lao nian* 老年 : la vieillesse (d'après Marion LEVY Jr., *The Family Revolution in Modern China*, Octagon Books, New York, 1963).

87 Correspondant notamment à l'arrivée du gouvernement de la République de Chine à Taiwan en 1949.

88 QIU Wei-jun 丘為君, *Taiwan xuesheng yundong* □ □ □ □ □ (1949-1979), Daoxiang chubanshe 稻鄉出版社, Taipei, 2003.

Aussi, à Taiwan comme dans la plupart des sociétés modernes, c'est l'amélioration des conditions de vie et du système scolaire – et en conséquence l'allongement général de la durée des études – qui tend à prolonger cette période de latence juvénile au-delà de la période définie biologiquement par l'état de métamorphose de l'adolescence. La scolarité entretient d'autre part un lien très intime avec les cultures juvéniles, du moins pour une majorité toujours grandissante de jeunes étudiants, pour qui l'école ou l'université représentent l'une des préoccupations centrales de leur vie quotidienne. Se développent alors en périphérie tout un ensemble de pratiques extra-scolaires, dont le sport ou encore la musique, etc.

D'ailleurs, comme nous aurons l'occasion de le rappeler plus tard au cours de notre analyse concernant les *live houses*, pubs et autres salles de concert, c'est généralement autour des campus universitaires que se trouvent les plus importantes concentrations de lieux de divertissements et de rencontres culturelles destinés à un public jeune⁸⁹.

3 – La « jeunesse » et le concept des « nouveaux Taiwanais »

Si selon Alexis de Tocqueville, « chaque génération est un peuple nouveau »⁹⁰, c'est parce qu'il est convenu de penser que l'avenir appartient à la « jeunesse », ou du moins qu'il dépend d'elle, de son évolution consciente et inconsciente – décidée ou subie – et de ce qu'elle est à chaque fois capable de réaliser, suivant le fil de ses inspirations, en partant d'une part d'héritage lui venant du passé, et de la base culturelle et politique instaurée par ses aînés, tout en s'adaptant du mieux qu'elle peut aux circonstances de son époque.

89 Nous faisons ici allusion aux pubs *underground* et autres *live houses* massés aux environs des campus universitaires de Shida (國立台灣師範大學 *Guoli Taiwan shifan daxue*, National Taiwan Normal University) et de Taida (國立台灣大學 *Guoli Taiwan daxue*, National Taiwan University). Une liste détaillée sera énoncée au cours du deuxième niveau du présent ouvrage.

90 *De la Démocratie en Amérique*, Editions Robert Laffont, Paris, 1996.

Cependant, le contexte taiwanais nécessite quelques explications supplémentaires. En effet, au-delà d'une simple construction linéaire de l'identité « nationale »⁹¹ telle que nous avons souvent tendance à l'imaginer à propos de tout peuple lié à un territoire, la construction de l'identité taiwanaise est certainement l'un des modèles les plus complexes – et du coup l'un des plus intéressants –, dans le sens où il se trouve que la reconnaissance du versant politique de cette identité – et donc toute la structure de l'« identité nationale » – demeure depuis plus d'un demi-siècle et encore aujourd'hui au cœur d'un débat teinté de ce qui pourrait ressembler à de l'hypocrisie, et auquel aucun des partis politiques ne semble être en mesure d'apporter de solutions acceptables à l'unanimité par tous les membres de la communauté concernée.

L'invention du concept de « nouveaux Taiwanais » (新台灣人 *Xin Taiwanren*) est attribué à Lee Teng-hui 李登輝 *Li Denghui*⁹², ancien Président taiwanais de la République de Chine de 1988 à 2000, qui lors d'un discours prononcé en 1999⁹³, soulignait sa volonté de remodeler les liens ethniques et culturels entre Taiwan et la Chine, proposant son point de vue sur les relations entre les populations chinoises issues des dernières vagues d'immigration et les populations dont les ancêtres avaient franchi le détroit il y a plusieurs siècles, proposant ainsi une forme de consensus culturel autour de l'idée d'une nouvelle société « homogénéifiée » autour d'un projet local commun. Il considérait qu'ayant été abandonnée par la Chine de l'Empire Qing, colonisée par les Japonais, puis manipulée par le gouvernement de la République de Chine en exil, Taiwan – c'est-à-dire le « peuple taiwanais » – n'avait pas eu la chance de décider de son propre destin, et que l'heure était alors venue de redéfinir la nature composite du peuple taiwanais.

91 L'idée de « nation » indépendante n'étant pas officiellement reconnue en ce qui concerne Taiwan (République de Chine), nous préférons ici faire usage des guillemets afin de ne pas nous confondre dans l'engrenage des débats politiques. De ce fait, ce terme fait ici référence davantage à la notion d'espace culturel et social qu'à celle d'entité politique.

92 Partisan du KMT (國民黨 *Guo Min Dang* – Parti Nationaliste de la République de Chine), Lee Teng-hui a été le premier « Taiwanais de souche » (本省人 *Ben sheng ren*) à obtenir le poste de Président de la République de Chine.

93 <http://www.inmediahk.net/node/261381> & http://www.wufi.org.tw/republic/rep1-10/no07_05.htm : “凡是認同台灣、熱愛台灣、將台灣看做家鄉，願意和台灣共命運的人，無論是第幾梯次遷徙來台灣，都是台灣人，都是台灣獨立後平等的新國民。”

Selon ce concept de « nouveaux Taiwanais », il est impératif de reconnaître le fait que ce territoire insulaire – ce « pays » en devenir – a été construit grâce aux efforts des immigrés, arrivés sur l'île en vagues successives. Ainsi, depuis les premiers habitants – les « Aborigènes » 原住民 *Yuanzhumin*⁹⁴ – venus très vraisemblablement du Pacifique, jusqu'aux Chinois continentaux débarqués massivement en 1949, en passant par les groupes Hakka 客家 *Kejia* et Hok-lo 河洛 *Heluo*⁹⁵ venus eux aussi du continent, il n'est plus question – d'après cette vision inspirée du « nationalisme civique »⁹⁶ – de classer les « résidents » insulaires selon leur ordre d'arrivée ou selon leurs origines « ethniques ». Le sens de ce concept est aussi d'éteindre toute identification basée sur les « liens du sang » pour privilégier davantage les « liens du sol »⁹⁷, et donc accepter l'idée d'un espace complexe – ethniquement et culturellement parlant – mais consensuel et cohérent.

Transcendant alors le clivage entre 本省人 *Benshengren* – Taiwanais « de souche » – et 外省人 *Waishengren* – Continentaux immigrés à Taiwan en 1949 –, les « nouveaux Taiwanais » sont représentés par la « nouvelle génération », cette « jeunesse » née après 1975, qui, « taiwanaise de souche ou non, a grandi avec la démocratisation dans un environnement de liberté sociale et morale croissante et s'identifie à Taiwan et non à la Chine »⁹⁸.

94 Signifiant littéralement « le peuple qui habitait à l'origine », ce terme désigne des peuples d'origine austronésienne, qui seraient arrivés par l'océan depuis les îles du sud-est asiatique et de l'Océanie. Sa traduction française par le mot « Aborigène » fait référence au fait que ces peuples ont été les premiers à s'installer sur ce territoire, avant d'être ensuite colonisés par d'autres peuples, se retrouvant alors dans une position de soumission, et minoritaire tant d'un point de vue démographique que d'un point de vue culturel.

95 Le peuple Hakka ont semble-t-il commencé à s'installer à Taiwan aux alentours de l'an 1000 (après J-C), tandis que les Hok-lo, venus de la province continentale du Fujian 福建, seraient arrivés plus tardivement aux alentours du 16ème siècle.

96 « 公民民族主義 » (*Gongmin minzu zhuyi* – *Civic nationalism*) par opposition à « 族群民族主義 » (*Zuqun minzu zhuyi* – *Ethnic nationalism*). Cf. « 新台灣人論的虛妄性格 », consulté le 13/06/2009 sur : <http://www.ios.sinica.edu.tw/cll/newtaiwanese.htm>

97 Concernant les théories de filiation, Cf. : KUPER Adam, « Lineage Theory: A Critical Retrospect », in *Annual Review of Anthropology*, n°11, 1982, p. 71-95.

98 MUYARD Franck, « Naissance d'une nation à Taiwan ? Essor de l'identité nationale taiwanaise et nouvel échec du Kuomintang à l'élection présidentielle », in *Perspectives chinoises*, n°82, mars-avril 2004, Taipei, consulté le 09/03/2009 sur <http://perspectiveschinoises.revues.org/document1342.html>, paragraphe 51.

4 – Cohorte 1975-1995 : génération(s) mutante(s) ?

Sans forcément chercher à faire de parallèle entre l'évolution culturelle et une quelconque « théorie darwinienne » appliquée aux sciences sociales, précisons tout de même que le terme « génération mutante » est en réalité assez redondant, car les « générations » sont en elles-mêmes une « métaphore pour le changement social »⁹⁹. Ensuite nous reste-t-il encore à délimiter dans le temps la genèse de ces moments culturels incarnés par les « jeunesses » successives.

L'année 1975 semble correspondre en soi à une période charnière de la fin du XXème siècle. En effet, cette date coïncide, tant sur le plan local que global, avec l'annonce de divers faits marquants, laissant entrevoir les prémices d'une ère nouvelle pour Taiwan, sur le plan de l'espoir d'une ouverture politique tout comme sur le plan de la politique culturelle, notamment parce que cette date coïncide avec la disparition du Généralissime Chiang Kai-shek 蔣介石 *Jiang Jieshi*, président de la République de Chine à Taiwan jusqu'à sa mort le 5 avril 1975.

Premièrement, comme nous venons de le voir dans une précédente citation, l'année 1975 correspond à la « naissance » d'une « nouvelle génération » taiwanaise, dont les membres ont vécu leur adolescence – et donc leur période d'épanouissement individuel – en phase avec la démocratisation politique de Taiwan, engagée d'abord durant le mandat de Chiang Ching-kuo 蔣經國 *Jiang Jingguo* puis annoncée officiellement de manière plus prononcée avec l'abrogation de la Loi Martiale en 1987.

Aussi, puisque nous comptons nous concentrer par la suite sur l'évolution de certaines musiques populaires locales, il sera important de retenir que 1975 correspond également aux débuts de la nouvelle scène de musique *folk* à Taiwan¹⁰⁰. Nous aurons à nouveau l'occasion d'aborder ce sujet au cours du Premier Niveau de notre analyse, consacré à l'Histoire musicale de Taiwan.

99 ROWE David, *Popular Cultures, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Sage Publications, London, 1995, p. 4 : « the generations as a 'metaphor for social change' (Hall & Jefferson, 1976).

100 Il s'agit de l'album intitulé 中國現代民歌集 *Zhongguo xiandai minge ji* (« Compilation de chansons populaires modernes chinoises ») de Yang Hsuan 楊玄 *Yang Xuan*, sorti en septembre 1975.

Ensuite, cette date est également celle que retient Bernard Prél lorsqu'il évoque la « génération Internet »¹⁰¹ dans son ouvrage consacré aux mutations sociales et culturelles. Cet aspect non négligeable – appliqué à la jeunesse française dans le contexte décrit par Bernard Prél – tient ici une place capitale, au sens que la « génération Internet » est, comme nous allons le voir plus loin, cette « génération mutante » qui, profitant des avancées technologiques développées en amont par ses aînés, s'est offert la possibilité de multiplier quasiment sans limite les échanges internationaux et donc interculturels, accompagnant par la même occasion le renforcement d'une culture mondialisée, évoluant de manière synchronique à l'échelle du Globe, tel un nouveau « village planétaire »¹⁰².

Toujours du point de vue de l'Histoire à l'échelle globale, c'est en 1975 à Londres que fut formé le groupe emblématique des Sex Pistols, qui initia le mouvement *punk* au Royaume-Uni avant que ses membres ne deviennent les idoles *punk* de l'année 1977. À ce propos, c'est également aux alentours de l'année 1975 que l'on commença réellement à évoquer par ces mots l'invention d'une sous-culture « *punk* », qui éclata ensuite de manière plus étendue et davantage médiatique – aux États-Unis et au Royaume-Uni – entre 1976 et 1977¹⁰³.

Bien que ce mouvement culturel et musical n'ait pas eu d'écho immédiat à Taiwan, il est cependant indéniable que la cohorte des Taiwanais nés après 1975 est justement celle qui participa à l'explosion de la scène *rock* – et *punk-rock* – locale à partir des années 1990, puis à la multiplication des styles musicaux dans le milieu artistique « indépendant ». Ils sont aussi les premiers à avoir mis en place de nouveaux types de structures permettant l'organisation de concerts *underground*, notamment en ce qui concerne les *live houses* et les festivals de musiques *indie*¹⁰⁴.

101 PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 21.

102 Cf. McLUHAN Marshall, *Message et Massage, un inventaire des effets*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968.

103 Cf. HEYLIN Clinton, *Babylon's Burning [Du punk au grunge]*, traduit de l'anglais par Stan Cuesta, éditions Au diable vauvert, Paris, 2007. [p. 13-283 : proto-punk en 1971-1975 ; naissance du « mouvement » Punk en 1976 ; consécration en 1977]

104 « Indépendantes ». Cf. définition des termes *indie* et *underground* dans le Premier Niveau de notre étude.

Même s'il est sûr que l'histoire ne s'arrête pas là et qu'elle est entraînée dans un processus continu qui dépassera sans doute largement les limites temporelles du présent ouvrage, précisons que l'an 1995 correspond quant à lui de manière plus ou moins arbitraire mais inévitable à la fin chronologique (provisoire) de cette cohorte, de la même manière que l'année 1975 en marque le début d'une manière complètement abstraite, compte tenu des réalités qui, nous le savons, ne sont jamais si faciles à cerner clairement et efficacement.

En vérité, davantage qu'appliquée à une « génération » imaginée, cette période 1975-1995 correspond à la phase préliminaire ayant permis l'apogée d'un certain « esprit rock » et l'éclosion d'une véritable scène musicale « indépendante » et/ou *underground* au cours des années 1990 et 2000. Ainsi, il convient de souligner que le point qui nous importe ici n'est pas forcément d'étudier en détail le développement de cette jeunesse d'un point de vue « biographique », mais plutôt de considérer ces vingt années comme la contextualisation d'une période de transition entre deux cas de figures, avec 1987 comme pivot central, point de bascule entre la rigueur imposée jusque dans les années 1970 et le sentiment de liberté offert par la démocratisation effective de Taiwan dans les années 1990.

En dehors de tout cela, nous admettons qu'il est possible que le fait d'étudier une « jeunesse » dont les membres peuvent avoir entre eux jusqu'à vingt ans d'écart paraisse gênant. Et pourtant, en ce qui concerne les pratiques réelles, nous constatons que des personnes d'âges différents se retrouvent dans ces mêmes cercles, et qu'une continuité existe bel et bien entre les « anciens » et les « nouveaux venus »¹⁰⁵ au sein d'une même sous-culture, considérée de par son caractère irresponsable¹⁰⁶ comme une sous-culture « juvénile ».

Par exemple, concernant notre analyse de terrain des années 2005 à 2010¹⁰⁷, nous prenons en compte tant de très jeunes adolescents de quinze/seize ans que des personnes plus « mûres » parfois même proche de la trentaine voire de

105 Faut-il voir ici un écho à ce que le principe de « Nouveaux Taiwanais » a enseigné au sujet du rééquilibrage entre les anciens et les nouveaux immigrants ?

106 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 557.

107 Période correspondant à notre étude de terrain au cœur réseau *underground* taiwanais.

la quarantaine, pour certains d'entre eux, qui sont souvent parmi les plus marginaux. Mais là encore, rappelons que ces frontières temporelles ne doivent pas être considérées comme étant totalement imperméables, car le développement individuel de chaque personne ne saurait être cadré de force dans des stéréotypes imposant à chaque tranche d'âge ses devoirs et sa part de vécu.

Concernant l'histoire de la musique à Taiwan, notons d'autre part que c'est durant l'année 1995 que le groupe « *Loh-Tsui-Kweh †* » LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* sortit son premier album¹⁰⁸, dont les sonorités aux tendances *punk-rock* ouvrirent plus largement la voie à la scène punk locale, mais aussi et surtout au style « *Taik* »¹⁰⁹ (台客搖滾 *Taike yaogun*) dont ces artistes – nés aux environs de 1970 – furent les inventeurs. Cet album inspira par la suite toute une « génération » de musiciens plus jeunes, qui aidèrent à développer de plus belle le versant « *underground* » du rock taiwanais.

Aussi, comme nous le verrons plus loin au cours de notre étude portant sur l'histoire des rassemblements populaires gravitant autour du domaine des musiques « indépendante », c'est également en 1995 qu'ont eu lieu les premiers grands festivals du genre (*underground/indie*), dont le précurseur a été le Spring Scream Festival 春天吶喊 *Chuntian nahan*¹¹⁰ organisé depuis, tous les ans, à Kenting 墾丁 *Kending*.

Pour ces différentes raisons, nous pouvons donc considérer que ces Taiwanais nés dans les années 1970 à 1990 sont bel et bien situés malgré eux au centre d'un ensemble de mutations¹¹¹ – politiques, technologiques et musicales – dont ils sont les bénéficiaires, mais aussi parfois les acteurs. L'environnement économique et politique local a été pour eux suffisamment prospère pour leur permettre de développer – dans toute sa richesse et sa diversité – un mode

108 LTK COMMUNE 濁水溪公司 (*Loh Tsui Kweh † Commune*), « 壹玖玖伍, 台灣地下音樂檔案 *Yijiujiuwu, Taiwan dixia yinyue dangan* », 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1995.

109 Ce terme sera expliqué au « Deuxième Niveau » du présent ouvrage.

110 HSU Yi-fan 許逸凡, aka KYO 不然 (*Buran*), *Dixia haoyue, Renshi dixiayinyue ni bu ke cuoguo de yi ben shu* □ □ □ □ , □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ (Fun Indie Band Music), Shuquan chuban she 書泉出版社, Taipei, 2008, p. 200.

111 Ces mutations que nous évoquons se déroulent sur une période dépassant les dates établies pour la définition de la cohorte 1975-1995. Il s'agit d'un processus évolutif, toujours en cours au moment même de la rédaction de notre ouvrage.

d'expression (sous-)culturel qui leur est propre. Cependant, la persistance des tensions concernant le statut de Taiwan sur la scène politique internationale, et du même coup celle des problèmes concernant la définition de leur(s) « identité(s) » leur ont sans doute apporté la quantité de « frustration » – et donc l'énergie et la motivation – nécessaires toute véritable création artistique¹¹².

Pour reprendre les mots d'Alexis de Tocqueville, cette « génération » née durant les années 1970 et 1990 a en effet, comme d'autres avant elle, eu la capacité de s'adapter aux circonstances, mais elle a aussi en partie modifié la société taiwanaise, en affirmant une « identité locale » dont l'importance grandissante – pour ne pas dire « hégémonique »¹¹³ – a notamment « précédé la victoire politique »¹¹⁴ du Parti Démocratique Progressiste (DPP - 民進黨 *Min Jin Dang*) de Chen Shui-Bian 陳水扁 en l'an 2000, même si cela n'est vraisemblablement qu'un épiphénomène comparé à la constance avec laquelle le milieu culturel que nous avons étudié a continué à s'affirmer depuis, et jusqu'à la fin des années 2000 (du moins, tel que nous pouvons le dire au moment présent de cette rédaction).

La légitimité de cette « cohorte » peut selon nous être renforcée par le fait que la période dans laquelle cette « somme d'individus » s'est développée a été un tournant historique majeur à Taiwan. L'année 1987 peut alors se présenter comme un :

« événement fondateur » au contact duquel une génération « est censée forger son identité, éprouver sa contemporanéité, s'approprier son temps, y sourcer une mémoire collective » (Favre, *in* Congrès de l'Association Française de science politique, 1981) [...] Il y a

112 Cette affirmation peut paraître infondée. Et pourtant, la « frustration » - ou plutôt la souffrance – est très souvent invoquée comme étant le moteur de l'art, et d'autant plus si l'on observe le mouvement *punk* (ou d'autres mouvements artistiques semblables), dont l'étincelle originelle fut justement un certain état d'« apocalypse » [Cf. HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 28 : « Il n'est guère étonnant qu'un amalgame aussi « contre nature » que le punk ait atterri sur le pavé de Londres pendant cet étrange été. L'apocalypse était dans l'air, et la rhétorique du punk était saturée de motifs apocalyptiques, puisant à l'imagerie éprouvée de la crise et du changement brusque. »]

113 Nous nous sommes à l'instant retenus d'introduire le mot « hégémonie », cher à Antonio Gramsci. Et pour cause ! Il aurait été en effet inapproprié d'utiliser ce terme teinté de « totalitarisme culturel » dans le cas de la revalorisation d'une culture locale sans cesse « dominée » depuis presque un siècle par des gouvernements considérés comme « étrangers », d'autant plus que nous sommes ici censés traiter d'un aspect « sous-culturel » de la société taiwanaise contemporaine (1987-2010).

114 « L'hégémonie idéologique et culturelle précède la victoire politique » [Attribué à Nicolas Sarkozy par Tristan-Edern Vaquette, *in* « La conjuration de la peur » (2010), d'après Antonio Gramsci]

accélération de la production générationnelle en période de bouleversement historique ; mais la conscience générationnelle se cristallise essentiellement au moment de la socialisation, c'est-à-dire pendant la période de l'adolescence ou de la jeunesse.¹¹⁵

Ainsi, nous pensons que cette « cohorte » que nous identifions à une « génération », s'est plus ou moins clairement définie en fonction du processus de démocratisation qui a modifié le visage de la société taiwanaise, et donc son identité. Mais avant d'aborder un peu plus en profondeur le sujet des « identités » et des « sous-cultures » – que nous traiterons mieux en détails au fil de notre étude –, observons au passage les mécanismes de la mondialisation culturelle, et leurs influences croissantes sur cette « jeunesse » taiwanaise, telle que nous l'avons définie plus haut.

115 GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Editions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007, p. 106.

II – Projection dans un réseau culturel mondial :

Parce que nous partons du principe que les frontières nationales et culturelles ne sont depuis toujours rien d'autre que des fantasmes matérialisés sur les cartes géographiques, et parce que nous prenons en compte la multitude des échanges *transculturels* – lorsque ceux-ci ne sont pas entravés par des blocus ou des murs infranchissables – et que nous reconnaissons la richesse et la complexité des identités de chaque groupe et même de chaque individu, alors notre travail ne pourrait s'effectuer sans un court rappel préalable de certaines notions concernant les mécanismes de la mondialisation culturelle, en reconnaissant tout d'abord l'ampleur des échanges culturels et leur accélération depuis les années 1990 au travers de la construction d'un réseau cybernétique mondial.

Même si Taiwan – ou du moins l'île principale sous contrôle du gouvernement de la République de Chine – est une terre insulaire dont les frontières naturelles évidentes semblent clairement délimiter un espace « *national* » et surtout un espace culturel « à part », il ne faut pas oublier d'une part la réalité de son histoire mouvementée et la composition de sa population, très hétérogène par rapport à la superficie restreinte du territoire¹¹⁶, et d'autre part sa position nodale au sein de l'Extrême-Orient et du Pacifique, quelque part dans une zone liant entre eux la Chine, le Japon et d'autres pays d'Asie et d'Océanie.

Voyons ainsi dans un premier temps quelle est la place tenue par Taiwan au sein de cette trame culturelle asiatique, lancée depuis toujours dans un processus de tissage sans fin.

116 D'autres cas comme celui de Singapour sont par exemple plus marqués concernant le sujet du pluralisme ethnique et culturel sur un espace insulaire restreint. Pour plus d'informations, Cf. : TSAI Fang-Fei, *L'assimilation ethnique et le pluralisme linguistique de Taiwan. Comparaison avec Singapour* (Thèse de doctorat), Marseille, Université Aix-Marseille 1 - Université de Provence, 2008.

1 – Au fil de l'Histoire... le tissage d'une identité plurielle

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, l'identité plurielle en présence à Taiwan est le fruit d'une histoire extrêmement complexe. En effet, après avoir – semble-t-il exclusivement – été le fief de plusieurs groupes aborigènes¹¹⁷ d'origine *austronésienne* depuis l'époque Néolithique (environ 6000 ans avant J-C), l'île vit ensuite arriver sur ses côtes les immigrants Hakka 客家 *Kejia* venus probablement du Guangxi 廣西 et du Guangdong 廣東 vers l'an 1000 de notre ère, puis d'autres Continentaux venus de la province du Fujian 福建 durant l'époque Ming (1358-1644).

Ainsi, pendant quelques siècles, Taiwan demeura au simple statut de « terre d'exil » et de base de départ pour des commerçants chinois et japonais ainsi que pour la piraterie. Par la suite, l'« Ilha Formosa »¹¹⁸ a maintes fois été la proie des convoitises colonialistes qui l'ont tour à tour menée à des remaniements, certes parfois de faible amplitude, mais laissant tout de même toujours une trace dans son histoire et donc dans la construction de son identité.

Ainsi, après une tentative d'annexion de la part des Japonais en 1593, les navigateurs européens se disputèrent ce point stratégique de l'Asie du sud-est. Les Espagnols s'étaient installés dans le nord du pays en 1624, mais ils en furent repoussés en 1642 par les Hollandais qui occupaient déjà la partie sud de l'île¹¹⁹ depuis 1624. En 1661, l'île tomba finalement aux mains d'un loyaliste Ming nommé Koxinga (Zheng Chenggong 鄭成功) qui parvint à chasser toutes les autres présences colonialistes et à prendre possession des terres. Taiwan passa ensuite sous le contrôle des Mandchous de l'Empire Qing 清 (officiellement contrôlée de 1885 à 1895), avant que ces derniers ne la cèdent aux Japonais à l'issue de la première guerre Sino-japonaise et de la signature du Traité de Shimonoseki (馬關條約 *Maguan tiaoyue*) en 1895.

117 Officiellement, on dénombre actuellement quatorze groupes d'Aborigènes à Taiwan. Ils sont regroupés en deux catégories principales : les Aborigènes des plaines (平埔族 *Pingpu zu*) et ceux des montagnes (高山族 *Gaoshan zu*).

118 « Belle-île », ainsi que les navigateurs portugais la baptisèrent lorsqu'ils atteignirent ses côtes au XVIème siècle (vers 1590).

119 Plus particulièrement à Anping 安平, dans la région de Tainan 台南.

Les Japonais l'occupèrent administrativement puis culturellement¹²⁰ pendant cinquante années, de 1895 à 1945, après quoi le territoire insulaire fut rétrocédé à la République de Chine, qui ne tarda pas à y envoyer des hommes pour « libérer » le peuple taiwanais de l'emprise des Japonais, et le « resiniser » pour effacer les traces de l'« œuvre civilisatrice » nipponne.

En 1949, suite à la victoire du Parti Communiste Chinois sur le continent et à la proclamation de la République Populaire de Chine, Chiang Kai-shek 蔣介石 *Jiang Jieshi* et ses hommes, vinrent se retrancher à Taiwan, et installèrent un gouvernement d'exil à Taipei. On assista alors à une immigration massive de Chinois continentaux sur l'île. Parallèlement, suite aux événements du 28 février 1947 (228 事件 *Ererba shijian*) qui se produisirent en réaction à « l'occupation chinoise », le gouvernement Kuomintang (KMT - 國民黨 *Guomindang*) déclara à Taiwan l'application d'une loi martiale. Ce n'est qu'en 1987 que cette loi fut abrogée, et qu'après une série de remises en questions, Taiwan s'ouvrit enfin à une ère de démocratisation et de *taiwanisation* tant sur le plan politique que sur le plan culturel.¹²¹

C'est sur les bases de ce passé que la « nouvelle génération » que nous avons définie plus haut a été amenée à construire sa propre vision d'elle-même, fouillant parfois au-delà du réel dans certaines « sources » fantasmées pour parvenir à faire jaillir un futur encore hésitant. Réussissant parfois à chasser les fantômes/fantasmes du passé, elle a gommé peu à peu certains anciens clivages, tout en projetant en avant de nouvelles alternatives menant à la création inévitable d'autres nouvelles formes d'altérités.

2 – Taiwan e(s)t ses Autres : dualités internes et externes

Nous atteignons à présent un nouveau versant de la question de l'identité, ou plutôt des identités ou encore de l'*identification*. Afin d'éviter d'avoir à traiter

120 En 1937, le mouvement du Kominka (皇民化運動 *Huangminhua yundong*) eut pour but de renforcer la propagation de la culture nipponne à Taiwan.

121 Pour davantage de détails concernant l'histoire générale de Taiwan, se reporter entre autres à : LEE Hsiao-feng, *Histoire de Taiwan*, traduit en français par Hsia Hou-Yan, collection Points sur l'Asie, éd. de L'Harmattan, Paris, 2004.

de sujets trop polémiques auxquels nous n'aurions peut-être pas pu apporter de réponse immédiate, nous aurions sans doute préféré nous tourner uniquement vers l'aspect culturel de cette/ces identité(s). Cependant il est indéniable que « la question de la culture [...] est absolument et incontestablement une question politique »¹²². L'aspect politisant de la « question identitaire » fera donc sans doute surface malgré elle au cours de notre analyse. Mais ceci ne devrait pas pour autant modifier l'objectivité de nos propos, ou du moins nous l'espérons, ne devrait pas révéler de parti-pris désobligeant.

De manière plus ou moins entremêlée, penchons-nous alors sur les dualités politiques et culturelles qui ont agi sur la construction de l'identité locale, en ce qui concerne sa charpente interne, mais aussi au travers des flux culturels globalisés et globalisants qui, amplifiés par les nouveaux réseaux technologiques de la fin du XXème siècle, ont eu des effets non négligeables sur l'épanouissement *pluri-culturel* local.

L'*Autre*, c'est celui qui a chaque fois fait irruption dans l'environnement pré-établi par les sujets déjà présents. En l'occurrence, si l'on se restreint à considérer la composition de la population insulaire en remontant jusqu'à environ un siècle en arrière, on peut dire que les *Continentaux* (外省人 *waishengren*) sont les *Autres* des « *Taiwanais de souche* » (本省人 *benshengren*)¹²³, qui sont eux-mêmes les *Autres* sujets de l'Empire Nippon que le mouvement Kominka (皇民化運動 *Huangminhua yundong*) voulut assimiler. À cela, il faut ajouter un *Autre* plus intime, dont la présence sur l'île est très probablement antérieure à celle des ethnies d'origine chinoise. Il s'agit des *Aborigènes*, dont l'histoire se résume à un lot de discriminations et de soumissions face à tous les autres groupes exogènes ayant conquis le territoire tout au long de l'histoire.

De manière plus diffuse, mais tout autant mutagène pour la société locale, les *Autres* que représentent les pays « occidentaux » – principalement l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord – ont joué un rôle décisif dans l'évolution de la

122 HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, édition établie par Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 9.

123 Catégorie qui regroupe les différents groupes ethniques d'origine chinoise installés à Taiwan avant l'arrivée massive des *Continentaux* à la fin des années 1940.

culture populaire locale, et dans l'*identification* des « jeunes générations » post-1970 à des modèles autres que le modèle japonais – certes *occidentalisé* – et le modèle *traditionnel* « chinois » continental.

La « jeunesse » ayant œuvré sur la scène (sous-)culturelle locale durant les années 1990 et 2000, forte des mutations intrinsèques à sa « génération », s'est retrouvée ceci dit malgré elle dans l'étau d'un certain nombre de dualités offrant parfois la liberté du choix mais aussi souvent des contradictions. Elle s'est donc trouvée resserrée – jusqu'à l'implosion – entre différentes tendances d'*identifications*. Aussi, à l'heure de la démocratisation et de l'ouverture, cette « génération » s'est vue confier pour tâche de synthétiser en elle-même toute la complexité socio-culturelle cumulée à Taiwan au cours des siècles précédents.

Cependant, si l'on se rapporte encore davantage au sujet central de notre étude – c'est-à-dire à la « jeunesse » taiwanaise que nous avons été amenés à fréquenter au sein de l'*underground* local et des milieux dits « indépendants » – on peut saisir une autre dimension, une autre altérité révélant l'existence d'une caractéristique supplémentaire venant complexifier davantage le schéma des relations duales de domination et de soumission, d'un point de vue tant social que culturel. En définitive, cette « jeunesse » se place dans une position de soumission multiple qui nous invite à nous interroger quant à sa marginalité et à la réalité ou non d'une quelconque forme de résistance face à la société « *mainstream* » par laquelle elle est tantôt banalisée et assimilée, et tantôt mise à part et exposée telle un « phénomène de foire » :

D'une part, l'Autre peut être banalisé, naturalisé et domestiqué. Dans ce cas, la différence est tout simplement niée, l'altérité est réduite à l'identité. Inversement, l'Autre peut être transformé en phénomène exotique au-delà du sens, devenir « pur objet, spectacle, guignol » (Barthes, 1957). La différence est alors confinée à un espace au-delà de toute analyse possible. C'est précisément en ces termes que les sous-cultures spectaculaires sont constamment redéfinies.¹²⁴

124 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 102.

C'est de cette complexité qu'est née la « nouvelle génération » que nous évoquons dans ces pages. Ces altérités ont toutes été, à des degrés divers, les éléments constitutifs de l'identité culturelle de cette « génération » qui tend à fusionner sous la bannière d'une « nouvelle *taiwanité* ».

Il est vrai que Taiwan, en tant que *localité* et en tant qu'entité culturelle – et malgré tout aussi politique – doit sans cesse se re-situer par rapport à la dynamique géopolitique mondiale. Ainsi en va-t-il de sa pérennité et de la liberté, toute relative, de ses habitants. Et même si le différend géopolitique concernant l'indépendance officielle de Taiwan – et par là-même la légitimité de l'appellation « République de Chine » pour désigner le gouvernement local en place depuis la rétrocession japonaise – est à ce jour encore d'actualité, il semble en effet que la « jeunesse » taiwanaise a pris suffisamment de distance avec les anciens clivages pour se sentir appartenir pleinement à une « communauté » locale, indépendante, et légitimement distincte de tout raccourci nationaliste auquel on voudrait encore la contraindre à se soumettre.

Bilan du Préambule

Nous venons de parcourir – en ne soulignant que quelques-uns des principaux traits – l'immensité de la problématique que constitue la définition de la « jeunesse », puis nous avons également introduit des notions de base à propos de bribes de l'Histoire de Taiwan et des événements qui ont précédé l'avènement de la « génération » que nous prétendons avoir cernée sous l'appellation de « nouvelle génération ».

Certes loin d'être exhaustif, ce préambule nous a permis cependant d'exposer en amont de notre étude de cas la manière dont nous concevons le positionnement des acteurs du phénomène que nous avons souhaité étudier, et de faire ainsi une première mise au point concernant les aspects fondamentaux de l'*identification* du sujet qui a suscité notre intérêt. Notre objectif n'était pas ici d'établir une étude poussée de cette jeunesse, car ceci aurait nécessité des renforts venant d'autres disciplines – telles que la psychologie par exemple – dont nous ne possédons malheureusement pas toutes les clés.

En réalité, ceci ne constitue qu'une phase d'introduction, et nous aurons bien évidemment l'occasion, tout au long de cet ouvrage, de poursuivre notre analyse de cette « nouvelle jeunesse », et de l'Histoire de Taiwan dont elle est – au moment du tournant décisif que représentent selon nous les décennies 1990 et 2000 – à la fois le produit et le vecteur de sens et d'une nouvelle prise de conscience de l'*identité* locale. Nous retiendrons alors simplement de ce préambule qu'une *nouvelle génération* est « née » à partir de 1975, et qu'une partie d'elle a été active au sein d'un « *underground* » musical local dès le début des années 1990, suite à l'abrogation de la Loi Martiale en 1987, dans un climat de mondialisation accélérée et de développement des cyber-cultures. Ceci étant dit, entrons à présent dans le vif du sujet, sur une spirale qui nous mènera des musiques « traditionnelles » jusqu'aux musiques amplifiées des mouvements *rock*, *punk*, *hip-hop*, etc. – et inversement.

PREMIER NIVEAU

Facettes d'un prisme *trans-musical*

Introduction du Premier Niveau

除了搖滾, 這一代的年輕人很難被感動了!¹²⁵

*Sans le rock'n'roll, la jeunesse de cette
époque aurait été difficile à émouvoir !*

Avant toute chose, importons quelques notions élémentaires concernant la définition des « musiques populaires » telles qu'elles sont perçues dans le contexte de la *modernité* depuis la première moitié du XXème siècle. À ce sujet, Gregory B. Lee écrit :

La musique populaire, comme véhicule moderne, enregistrée et transmise par des moyens mécaniques et électroniques, a fait des progrès et s'est répandue tout au cours du 20e siècle, et les enregistrements phonographiques, sur bande magnétique et sur disque compact, ont eu un impact presque aussi fort en Asie qu'en Occident et dans d'autres sociétés qui ont pu disposer de technologies d'enregistrement et de diffusion.¹²⁶

La musique¹²⁷ est utilisée de notre point de vue comme un prisme au travers duquel nous allons tenter – au travers de la représentation qu'elle offre d'elle-même – de décrypter tel un « sous-groupe social » la *jeunesse* taiwanaise des années 1990-2000 ayant des affinités avec ce qu'ils définissent eux-mêmes comme l'*underground*¹²⁸ musical local, soit un genre d'« *underground* générationnel »¹²⁹ ?

Cependant, le fait d'analyser une musique au regard de la localité dans laquelle elle est produite et écoutée revient également à rattacher la musique à une histoire sociale et humaine, ainsi qu'à un territoire. On peut alors se demander

125 « TAIWAN INDEPENDANT COMPILATION 另國歌曲 *Aiguo gequ* », 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 000), Taipei, 1999 (inscrit au dos de la pochette du disque).

126 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, traduit de l'anglais par Éliane Utudjian Saint-André, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002, p. 131.

127 Ici considérée au sens le plus large, « la musique » désigne toute forme d'expression sonore, mélodique et chantée.

128 Pour désigner le type de musiques étudié, certains parlent de musiques « alternatives » ou « autres » (Hennion, 2006, in *Copyright Volume!*), « cachées » ou encore parfois « amateur ».

129 HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 189.

comme Yves Raibaud, si la musique peut être considérée non seulement comme un fait historique, mais aussi comme un « objet géographique ». Concernant les études sur la musique, ce dernier remarque d'ailleurs qu'il existe différentes manières de penser ceci, selon les perspectives engagées :

Pour les unes la musique est prise comme fil conducteur de la lecture d'un territoire [...]. Pour d'autres, un territoire est analysé à travers sa production musicale [...]. Dans tous les cas, la musique apparaît comme une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés et même [...] comme principe d'organisation territoriale.¹³⁰

Nous soutenons qu'il est tout à fait légitime de considérer la musique comme un élément d'analyse pertinent dans le cadre de l'étude d'un groupe de population donné, car elle est sans doute l'un des arts qui rassemble le mieux les individus en communautés distinctes. Partageant les mêmes goûts, les mêmes idéaux, les mêmes émotions et souvent les mêmes expériences, ces individus sont comme liés entre eux par les fils invisibles des mélodies entêtantes qui font irrésistiblement hocher les têtes en rythme lors des concerts, ou même reliés les uns aux autres par le « *style* » ou par des attitudes codifiées au sein de l'univers propre à ces musiques. Même s'il est important de ne pas confondre la « culture » et le simple « phénomène culturel », la musique telle que nous la présentons ici fait preuve d'un pouvoir fédérateur. Elle n'est donc :

pas appréhendée comme « un objet dans la culture », mais « en tant que culture » (Merriam, 1964). Le fait musical est analysé au prisme des relations triangulaires entre le son, ses significations et les comportements des acteurs.¹³¹

Alors, dans cette optique, on peut également accorder le fait que :

À l'échelle d'un groupe, d'un peuple, d'une nation, [la musique] peut devenir également un métalangage concentrant sur des énoncés sensoriels les émotions collectives.¹³²

130 RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, p. 15.

131 GUIU Claire, « Les géographies sonores, Rythmes et contrepoints », in RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, p. 34.

132 RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éditions de la Maison des

Mais au-delà de cette capacité qu'a la musique de relier les gens entre eux, nous verrons également comment les musiciens peuvent aussi relier les musiques entre elles, sortant ainsi de la notion basique de la production locale isolée¹³³ pour transcender la recherche constructive d'un territoire géographique et percevoir davantage la création culturelle comme un réseau hybride, ce qui se rapproche de la théorie des « branchements »¹³⁴ de Jean-Loup Amselle. On peut ainsi, à l'instar d'Yves Raibaud, reconnaître que :

La musique « brouille les cartes » : sa fluidité est adaptée à l'organisation en réseaux, aux connections, aux branchements [...], la musique se démultiplie avec les technologies de l'information et de la communication. Il faut en tenir compte pour analyser les changements qui semblent parfois ne rien devoir aux structures héritées du passé, qu'il s'agisse de l'émergence de nouveaux territoires mondiaux [...], du transfert à l'échelle mondiale de référence d'un territoire d'origine [...], de la recomposition des identités locales disparues par l'emprunt de cultures frontalières...¹³⁵

Avant même de prétendre pouvoir scruter Taiwan au travers de ce prisme à facettes multiples, encore faut-il donc explorer ne serait-ce que la surface de ces nombreuses facettes. L'exploration des « musiques taiwanaises » que nous souhaitons étudier – comme pour le reste des musiques populaires locales commerciales ou non – nécessite à la fois un regard critique sur la production directement liée au territoire, à la localité et à la « tradition », mais aussi un autre regard plus large sur les musiques provenant d'autres zones culturelles du monde – ou par lesquelles ces musiques ont transité – comme le Japon, l'Europe et les États-Unis d'Amérique, et donc porter inmanquablement un regard sur la modernité et sur les aspects « globalisés » de la création locale contemporaine alors « glocalisée » au sein d'un réseau mondial toujours plus étendu.

La musique – en tant que création artistique individuelle – est donc une construction relative à un lieu ou un territoire, mais elle s'inscrit également au cœur d'une chronologie. Outre le fait que la musique est – dans une certaine

Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, p. 15.

133 D'aucuns diraient « authentique »...

134 AMSELLE Jean-Loup, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

135 RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, p. 16.

mesure – paraît-il « l'art de la mémoire par excellence »¹³⁶, elle est donc aussi une « production historique », fruit de son époque et des circonstances sociales, politiques, culturelles et matérielles offertes ou délimitées par celle-ci. C'est pourquoi il est fondamental que le point de vue de notre analyse se positionne tout d'abord sur un plan historique permettant de replacer contextuellement la catégorie musicale étudiée – soit les musiques *indépendantes/underground* – par rapport à son environnement et aux autres formes d'expressions musicales l'ayant précédée ou bien qui l'ont accompagnée synchroniquement durant sa phase de développement.

Partant d'un angle très ouvert permettant d'embrasser l'ensemble des genres musicaux produits et/ou consommés à Taiwan durant le XXème siècle, nous affinerons ensuite pour nous concentrer autour de l'objet véritable de notre analyse, c'est-à-dire la création musicale dite « *indépendante* » ou « *underground* » au courant des années 1990 et des années 2000, et correspondant de manière générale à ce que l'on qualifie de musique « amplifiée », englobant différents styles issus de tendances comme le *rock'n'roll*, le *psychobilly*, le *punk-rock*, le *rap* et la musique électronique (musique *electro*, ou encore musique *techno*)... le tout étant bien sûr replacé dans le contexte social et culturel taiwanais de l'époque concernée.

Mais auparavant, il importe de donner au lecteur une idée de ce qu'a pu être l'évolution des musiques présentes sur le territoire insulaire taiwanais, et l'influence que celles-ci ont eu par la suite sur le développement des tendances musicales les plus récentes, dont l'ultime événement marquant a été la création du

136 Citation de Jordi SAVALL, extrait du texte « Du temps et de l'instant », Cardona, printemps 2005 : « La musique est l'art de la mémoire par excellence, puisqu'elle n'existe qu'à l'instant où elle est concrétisée par les ondes sonores produites par la voix humaine ou les instruments, et c'est cette limitation même qui en fait à la fois le plus humain et le plus spirituel des arts. La musique est, de ce fait, l'un des moyens d'expression et de communication les plus universels et la mesure de son importance et de sa signification ne se détermine pas selon des critères d'évolution du langage – dans le sens de l'histoire et du progrès – mais d'après son degré d'intensité expressive, de richesse intérieure et d'humanité. Dans cette perspective, la signification historique d'une œuvre d'art est donnée, non par le nécessaire développement du matériau sonore (mélodie, harmonie, rythme, timbres etc.), mais par la volonté d'expression de ceux qui s'en servent (compositeurs et interprètes). » (Texte intégrale disponible sur Internet : http://www.ariannasavall.com/fr/d_duTemps.php , consulté le 15 mars 2011)

courant des musiques « 台客 *taike* »¹³⁷ au milieu des années 1990, dont la portée sur la construction d'une « identité locale » a été sans précédent dans l'histoire de la musique à Taiwan.

137 Musiques rattachées au mouvement de mode « Néo-Taïke » (新台客 *Xin Taïke*), dont le « Taïk » (台客搖滾 *Taïke yaogun* - Rock *taïke*) et le « *Taiwan Traditional Rap* » (台灣傳統味道的唸歌 *Taiwan chuantong weidao de niange*) que nous développerons à la fin de notre Deuxième Niveau.

I – Préliminaires : Histoires parallèles de la musique à Taiwan

D'un point de vue général, nous pourrions préciser avant toute chose que depuis le début du XXème siècle le champ musical taiwanais s'est particulièrement complexifié, à l'image même de la société locale, dont l'organisation n'a eu de cesse de subir des bouleversements au cours de son histoire. En effet, autrefois sans cesse contrainte à s'adapter à l'arrivée de nouveaux immigrants ou de nouvelles forces dominatrices¹³⁸, la société locale contemporaine – fruit de ce métissage – peut être considérée comme une construction plurielle, tant du point de vue ethnique que culturel. Cependant, la base de cette pluralité musicale repose sur une filiation semble-t-il rigoureuse de plusieurs catégories musicales primaires.

Pour en arriver au niveau de diversité de genres aujourd'hui reconnue à Taiwan – comme dans l'ensemble des pays participant au système d'une culture de masse globalisée – la création musicale est passée par différentes étapes de développement, de modernisation et de fusion. C'est donc tout d'abord le mécanisme de ce « métissage *progressiste* » que nous nous proposons de présenter.

Le paysage musical taiwanais est aujourd'hui très vaste et ouvert tant sur les possibilités de l'inspiration autochtone que sur les musiques venues des quatre coins de la planète « culture & business ». Tous les goûts s'y retrouvent, et qu'ils soient considérés comme purement « commerciaux » ou revendiqués comme profondément « artistiques » ou même simplement « amateurs », les musiciens se posent aujourd'hui en explorateurs face aux myriades de possibilités expressives qui surgissent – ou non – dans leur imagination, elle-même souvent guidée par des imaginaires cristallisés autour de symboles, de *styles*, et d'*attitudes*.

138 Concernant l'histoire du XXème siècle, nous retiendrons essentiellement la colonisation japonaise (1895-1945), ainsi que la « récupération » de l'île après la Seconde Guerre Mondiale par le gouvernement de la République de Chine et l'immigration massive des partisans nationalistes chinois du KMT (國民黨 *Guo min dang*) après leur défaite face aux communistes et la proclamation de la République Populaire de Chine en 1949.

Mais avant d'aboutir à la diversité musicale dont on a pu constater l'épanouissement depuis 1987 durant les deux décennies consécutives à l'entrée de Taiwan dans une phase de démocratisation, un certain nombre de genres musicaux étaient bien évidemment déjà assez largement produits, diffusés, écoutés et consommés sur l'île, confirmant que la musique populaire¹³⁹ – ou musique *pop* – ne date pas d'aujourd'hui, et que la musique en tant que culture de masse, ou même dans certains cas en tant que culture minoritaire, est en soi un fait social dont l'aspect central est indéniable.

Si la musique peut – comme nous l'avons cité plus haut – nous aider à dresser une cartographie géographique ou historique des sociétés, encore faut-il au préalable nous armer de quelques connaissances élémentaires à propos de la « cartographie » même de ces musiques, et de la manière dont elles sont classifiées, musicologiquement parlant.

1 – Classification générale de la musique à Taiwan :

On considère généralement qu'il en existe trois grandes catégories, permettant chacune de regrouper plusieurs sous-catégories musicales présentes sur le territoire insulaire, et faisant respectivement référence à une chronologie fonctionnant en parallèle avec l'arrivée des différentes vagues de populations *austro-nésiennes*¹⁴⁰, chinoises continentales, ou encore japonaises et « occidentales ».

Dans une étude musicologique ayant pour sujet la Musique de Taiwan, Hsu Tsang-Houei 許常惠 *Xu Changhui* et Cheng Shui-Cheng énoncent ainsi ces catégories :

139 « Musique populaire », ou bien « musique pour les masses » (?)

140 Considérés comme les premiers habitants de l'île, les peuples *Aborigènes* (原住民 *Yuanzhumin*) seraient arrivés à Taiwan par l'Océan Pacifique, en naviguant depuis les archipels austro-nésiens situés plus au sud.

- la musique des *Aborigènes*, divisée en deux sous-catégories généralisatrices, ne prenant pas en compte la diversité ethnique et culturelle, et distinguant la création musicale selon des données d'ordre principalement géographique :
 - musique des *Aborigènes* des plaines (平埔族音樂 *Pingpuzu yinyue*).¹⁴¹
 - musique des *Aborigènes* des montagnes (高山族音樂 *Gaoshanzu yinyue*).¹⁴²

- la musique chinoise continentale des *Han* (漢族音樂 *Hanzu yinyue*)¹⁴³, importée du continent chinois en plusieurs vagues successives depuis le XVI^{ème} siècle, mais dont l'origine remonte à l'époque Song (宋朝 *Song chao*). Elle regroupe également les musiques de l'ethnie *Fulao* 福佬 ou bien *Hoklo* 河洛 *Heluo*¹⁴⁴ et de celles des *Hakka* 客家 *Kejia*¹⁴⁵, importée antérieurement à l'occupation japonaise (1895-1945). Cette musique est pratiquée sous différentes formes (épopées chantées, théâtres, opéras, ensembles instrumentaux et musiques religieuses¹⁴⁶).

- La musique « occidentale »¹⁴⁷, qui s'est implantée sur le territoire par le biais de l'invasion japonaise (1895-1945), puis de la diffusion sur le marché de supports de musiques enregistrées (disques vinyles, Audio-K7, CD, etc.), mais aussi en raison de la présence de militaires américains en poste à Taiwan¹⁴⁸. Aussi, l'augmentation du nombre d'expatriés de différentes origines et la facilitation de l'organisation de tournées musicales internationales ont également joué en faveur d'une diffusion plus large et variée des musiques « occidentales ». Enfin, dès les années 1990, l'Internet – avec le téléchargement de fichiers mp3 et les possibilités

141 CHENG Shui-cheng et HSU Tsang-houei, *Musique de Taiwan*, éd. Guy Trédaniel (éd. de la Maisnie), Paris, 1992, pp. 27-38.

142 *Idem*, pp. 39-65.

143 *Idem*, pp. 69-216.

144 *Idem*, pp. 69-100.

145 *Idem*, pp. 101-120.

146 *Idem*, pp. 121-216.

147 *Idem*, pp. 217-285.

148 Suite à la guerre de Corée (1950-1953) et à la signature d'un Traité de défense mutuelle entre les États-Unis d'Amérique et la République de Chine (Taiwan), des bases américaines sont implantées sur le territoire insulaire. Cf : <http://www.taiwandocuments.org/mutual01.htm> (consulté le 23/03/2011)

accrues de diffuser de la musique originale via des plateformes comme Myspace Music, etc. – a considérablement facilité les échanges, et les Taiwanais ont plus ou moins subitement pu découvrir de manière plus aisée – et même la plupart du temps « gratuite » – une multitude de musiques produites sur tous les continents, avec un accès quasi-égal entre les productions des grandes maisons de disques et les productions indépendantes ou autres enregistrements amateurs.

Contrairement aux deux premières catégories – musiques des *Aborigènes* et musiques d'origine chinoise continentale – qui tendent à faire davantage référence au passé et à la « tradition », cette troisième et dernière catégorie comprend un nombre théoriquement *infini*¹⁴⁹ de genres musicaux (musique classique, variétés populaires, folk, rock, etc.), et constitue *grosso-modo* l'aspect « moderne » de la musique à Taiwan, ou du moins la face la plus largement représentée, écoutée et pratiquée par la jeunesse, et ce même depuis les années 1950 et les prémices du rock'n'roll, importé très tôt à Taiwan, du fait de la présence de soldats de l'US Army durant la guerre de Corée.

Ainsi, les musiques dites « occidentales » font référence plutôt à un passé récent, au présent et au futur, et se placent d'une certaine manière en opposition face aux deux autres catégories qui sont qualifiées de musiques « traditionnelles », censées être « authentiques » et représentatives – à tort – d'une culture musicale locale repliée sur elle-même. Dans la suite de notre ouvrage, nous allons justement observer cette troisième catégorie, mais en prenant bien soin de ne pas l'isoler des deux autres, afin de mettre en évidence les interactions ambivalentes entre ce qu'il est convenu d'appeler « le local » et « le global », ou encore entre « la modernité » et « la tradition ». Nul ne peut prédire comment la musique taiwanaise évoluera dans les décennies à venir, mais elle ne peut en principe

149 Nous entendons en ces termes que la musique « traditionnelle » se trouve en quelque sorte « muséifiée » et que le répertoire peut être clairement délimité et classé. En revanche, les musiques de la « troisième catégorie » sont en constante évolution, et leur production est tellement vaste et incontrôlable qu'elle paraît « *infinie* ».

qu'évoluer vers un phénomène de fusion de plus en plus étendu. Il nous faudra considérer le métissage et la fusion comme une chance d'amener la créativité vers une plus grande diversité, et non pas comme un danger qui risquerait de tout fondre dans un seul grand moule homogène et uniforme¹⁵⁰. Nous aurons par la suite l'occasion de revenir sur ce point.

Concernant les deux premières catégories, nous ne sommes pas en mesure de fournir ici davantage de détails historiques et esthétiques permettant de retracer leur(s) évolution(s). Nous ne pouvons pas nous permettre de nous accorder la prétention de donner un compte rendu exhaustif de toute leur genèse, et nous n'en avons d'ailleurs pas les moyens.

Cependant, avant d'aborder véritablement les « souterrains » de la pratique musicale postérieure à 1987, citons tout de même un exemple représentatif de la culture musicale taiwanaise de l'ensemble du XXème siècle. Ainsi, afin de rendre compte brièvement de tous ces bouleversements dont nous avons parlé précédemment, et dans le but de souligner les aspects positifs ou négatifs des interactions entre les créations locales et les influences extérieures, ou encore les rapports de pouvoir culturel entre la/les culture(s) « locale(s) » et d'autres cultures « exogènes », prenons le cas d'un genre de représentation théâtral, mais aussi et surtout musical : l'opéra taiwanais *Koa-á-hì* † 歌仔戲 (prononcé *Gezaixi* en 國語 *guoyu*)¹⁵¹.

150 Cf. LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), p. 14 : « 'L'exclusive fatalité, l'unique tare qui puissent affliger un groupe humain et l'empêcher de réaliser pleinement sa nature, c'est d'être seul', écrit Lévi-Strauss, appelant donc chaque identité culturelle à sortir des limites de son ethnocentrisme ; mais en même temps, la collaboration entre les hommes risque d'apporter cette homogénéisation des cultures dans l'horizon de l'identité : 'au cours de cette collaboration, ils voient graduellement s'identifier les apports dont la diversité initiale était précisément ce qui rendait leur collaboration féconde et nécessaire.' » (Race et histoire, Méditations, Gonthier, 1961, nouvelle édition 1973, p. 21) »

151 Dans les ouvrages et les articles rédigés en anglais ou en français à propos de l'opéra taiwanais, on retrouve tant la transcription en *taigi* (台語 *taiyu*) qu'en mandarin. Alors que le mot en taiwanais est souvent transcrit de manière aléatoire, le mandarin impose quant à lui une vision sinisée d'un art qui se revendique au contraire comme « particulier » face à l'hégémonie de la culture chinoise centralisatrice. Ici, par un souci de faciliter la lecture aux nombreuses personnes sinophones ne maîtrisant pas la prononciation du taiwanais, nous avons choisi d'inscrire les deux transcriptions, et de privilégier malgré tout la transcription en *pinyin* chinois pour ce mot ainsi que pour d'autres termes cités dans cette partie du texte en rapport avec l'opéra.

2 – Le cas de l'opéra *taiwanais* :

Parmi toutes les formes d'arts dramatiques présentes à Taiwan¹⁵², l'opéra taiwanais 歌仔戲 *koa-á-hì* † / *gezaixi* est considéré comme étant le seul à avoir été créé et développé sur l'île. En plus d'un siècle d'histoire, il a survécu en tant que tel et suivi une évolution assez particulière, oscillant toujours entre le piédestal de la gloire et la fosse de la censure. Cependant, grâce à son extraordinaire capacité d'adaptation, l'opéra taiwanais a réussi à surmonter les tourments du XX^{ème} siècle, pour aboutir finalement de nos jours à une revalorisation méritée. En effet, l'histoire du *koa-á-hì* consiste en une série de mutations, tant au niveau du contenu que du mode de représentation, qui lui ont permis de continuer à vivre auprès du peuple jusqu'à être enfin – dans les années 1990 – reconsidéré officiellement comme le principal genre théâtral représentatif de la culture taiwanaise.

Si nous avons choisi de nous attarder tout d'abord un moment sur cette forme d'expression artistique, c'est avant tout parce que l'opéra taiwanais est – contrairement à l'opéra de Pékin 京劇 *Jingju* – un opéra populaire au sens qu'il a toujours été « proche du peuple et de son quotidien », et que son contenu n'est pas figé par essence dans une littérature classique particulière, ce qui fait de lui un art réellement vivant, à l'instar des musiques que nous nous présenterons plus loin dans notre analyse.

Exclusivement chanté en langue taiwanaise *taigi* † 台語 *taiyu*¹⁵³, il s'agit d'un mode d'expression oral et vernaculaire, exécuté sur un ton extrêmement libre, et les acteurs se permettent régulièrement d'improviser sur des thèmes d'actualité ou de jouer des farces sans prétention, ou encore de se produire dans le simple but de divertir le public, même si leur présence au sein de la société est initialement conditionnée à des fins religieuses, pour divertir les divinités à l'occasion des

152 ZENG Yong-yi 曾永義, YOU Zong-rong 游宗蓉 et LIN Ming-de 林明德, *Taiwan chuantong xiqu zhi mei* 臺灣傳統戲曲之美 (La beauté des théâtres traditionnels de Taiwan), collection Taiwan minsu yishu 臺灣民俗藝術 (Arts populaires taiwanais), n°6, Taichung, Morning Star Publishing Inc. 晨星出版, 2003, p.7-99 (Première partie : *Taiwan daxi* 臺灣大戲 (Les grands théâtres taiwanais), par ZENG Yong-yi et You Zong-rong).

153 Langue issue du groupe linguistique du 閩南語 *minnanyu*, parlé au Fujian 福建 de l'autre côté du détroit.

festivités organisées dans les temples (廟會 *miao hui* – littéralement « réunions de temple »).

Considéré comme étant originaire de la région de Ilan 宜蘭 *Yilan*¹⁵⁴, l'opéra taiwanais était à la base un théâtre chanté, joué dans les rues à même le sol par un nombre réduit d'acteurs. Cette forme embryonnaire d'opéra était en réalité issue de la fusion entre deux formes de distractions populaires : les *koa-à* 𠵿 / *gezai* 歌仔¹⁵⁵ et le *chia-ku* 𠵿 / *chegu* 車鼓¹⁵⁶.

Ainsi, les *gezai* sont à l'origine de la partie chantée et de la structure heptamétrique (七字調 *qizidiao*) des phrases musicales de l'opéra taiwanais *gezaixi*, tandis que le *chegu* lui a apporté la partie visuelle de la danse et du jeu de scène. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, les premières représentations d'opéras résultant de l'union entre les *gezai* et le *chegu* étaient appelées « balayages » (落地掃 *luodisao*), car le spectacle se déroulait sur un espace délimité au sol par quatre hampes de bambou¹⁵⁷. Les acteurs étaient à l'origine tous des hommes qui se travestissaient pour jouer les rôles féminins. Les costumes ainsi que les accessoires étaient improvisés et donc assez minimalistes.

Principalement représenté en plein air (野台歌仔戲 *Yetai gezaixi*) devant les temples à l'occasion des festivités religieuses, l'opéra taiwanais a par la suite – à partir de 1925, suivant le développement des infrastructures construites par les

154 YANG Fu-ling 楊馥菱, sous la direction de ZENG Yong-yi 曾永義, *Taiwan gezaixi shi* 臺灣歌仔戲史 (Histoire de l'opéra taiwanais), collection Taiwan minsu yishu 臺灣民俗藝術 (Arts populaires taiwanais), n°5, Taichung, Morning Star Publishing Inc. 晨星出版, 2004 (deuxième édition), p. 54.

155 YANG Fu-ling 楊馥菱, *Taiwan gezaixi shi* 臺灣歌仔戲史 (Histoire de l'opéra taiwanais), p. 34-39. / Les *gezai* sont des chants populaires dont l'origine relativement ancienne remonte à l'époque où des immigrants venus de Zhangzhou 漳州 (dans la province du Fujian 福建 en Chine continentale) vinrent s'installer à Yilan. Ces chants en langue *minnanyu* 閩南語 furent donc introduits à Taiwan dès le 17^{ème} siècle, et connurent à partir de là une évolution à l'échelle locale, s'enrichissant peu à peu de l'expérience de ces colons sur leur nouvelle terre.

156 WU Teng-da 吳騰達, *Taiwan minjian yizhen* 臺灣民間藝陣 (Défilés d'arts populaires), collection Taiwan minsu yishu 臺灣民俗藝術 (Arts populaires taiwanais), n°4, Taichung, Morning Star Publishing Inc. 晨星出版, 2002, p. 209-219. / Le *chegu* est arrivé à Taiwan sensiblement à la même époque, importé par les colons venus du continent. Il s'agit d'un art théâtral sans prétention accompagné par des tambours joué généralement par deux acteurs (le plus souvent un rôle féminin *dan* 旦 et un clown *chou* 丑), appelé aussi pour cette raison *erren xiaoxi* 二人小戲.

157 YANG Fu-ling 楊馥菱, *Taiwan gezaixi shi* 臺灣歌仔戲史 (Histoire de l'opéra taiwanais), p. 46.

colons japonais – été amené à être jouer sur des scènes d'intérieur, au cœur des théâtres des grandes villes. Ce style de spectacle payant appelé 內台歌仔戲 *neitai gezaixi*¹⁵⁸ a conduit les troupes d'opéra à travailler davantage leurs pièces. C'est donc à cette époque que la musique et les textes ont commencé à se raffiner davantage et à emprunter les différentes influences venues de l'opéra de Pékin, ou encore à s'inspirer de la rigueur des styles d'atours musiques *classiques* importées de Chine continentale, comme le 南管 *nanguan*, le 北管 *beiguan*, ou encore le 四平 *siping* et le 亂彈 *luan tan*¹⁵⁹. Ces différentes influences continentales montrent bien que le *koa-á-hì* †, bien qu'étant considéré avant tout comme un opéra local, est surtout le fruit de nombreuses vagues d'immigration et du « multiculturalisme » de l'île.

Plus tard, à partir des années 1950, les moyens de communication modernes tels que la radiophonie, puis la télévision – mais aussi le cinéma, seulement à partir de 1955 – ont permis une très large diffusion commerciale de ce type d'opéra sous forme de longs métrages ou de feuilletons¹⁶⁰. En passant de la scène au petit écran, l'opéra taiwanais était ainsi devenu *soap opera*. Mais dans notre étude, encore davantage que le succès que l'opéra taiwanais a rencontré au cours son évolution, ou même davantage que sa capacité à exploiter l'ensemble des média dans un but de diffusion commerciale, ce qui importe est surtout sa capacité à se comporter en *mutant*¹⁶¹ et à manier aisément la *transtextualité*¹⁶² qui s'opère en lui, ou encore le fait notable qu'il s'agit du seul genre d'opéra ou d'art dramatique – et donc de musique – qui soit en mesure de représenter assez

158 YANG Fu-ling 楊馥菱, *Taiwan gezaixi shi* 臺灣歌仔戲史 (Histoire de l'opéra taiwanais), p. 70.

159 A New Spring for Taiwan's Ke-tse opera 梨園春曉 臺灣歌仔戲 (« La renaissance du Ke-tse hsi, l'opéra taiwanais »), 2003, produit par Arthur IAP et MENG Fan-peng, distribué par Kwang Hwa Mass Communications, DVD, 26 minutes. Disponible en ligne sur : http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/av/sou_sig/sight04_33.htm

160 YANG Fu-ling 楊馥菱, *Taiwan gezaixi shi* 臺灣歌仔戲史 (Histoire de l'opéra taiwanais), p. 128.

161 Au sens où il a su s'adapter à son époque en empruntant aux autres genres théâtraux entre autres leurs styles musicaux.

162 On note des cas d'adaptations de pièces classiques chinoises, japonaises (durant la colonisation), ou même de pièces issues de la littérature occidentale, telles que *Hamlet* de Shakespeare, *L'inspecteur général* de Nikolai Vassilievitch Gogol, ou encore *Le Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux. Nous avons déjà cité ces adaptations dans le cadre de notre mémoire de Master, intitulé « *Opéra et identité, Le Gezaixi comme représentation de la société taiwanaise* » (sous la direction du Pr. Gregory B. LEE, Université Jean Moulin Lyon 3, 2006).

majoritairement la culture dite « locale » durant l'ensemble du XX^{ème} siècle¹⁶³ et de ce début de XXI^{ème} siècle.

Pour autant, comme nous l'avons déjà insinué, il serait faux de considérer que ce particularisme et que ce titre proclamé de « représentant de la culture taiwanaise » l'écartent de ses liens avec les *cultures étrangères*, car le principe d'« authenticité » ne saurait en aucun cas s'appliquer dans ces cas extrêmement complexes de métissages culturels. En effet, qu'il s'agisse des mélodies ou des styles scéniques importés de Chine continentale, ou encore des contraintes imposées par le Japon durant le mouvement *Kominka*¹⁶⁴ (皇民化運動 *Huangmin hua yundong*), ou encore l'influence de l'« Occident », l'opéra taiwanais a su s'accommoder d'une grande variété d'influences qui – n'ayant jamais réussi à l'entraver réellement¹⁶⁵ – ont en réalité poussé ce mode d'expression artistique populaire à s'enrichir au fur et à mesure tout au long de son histoire.

Au travers de ce premier exemple, il peut nous paraître évident – vu sous cet aspect – qu'il s'agit là d'un cas d'« *authentique culture hybride* », et que la complexité de l'histoire récente de Taiwan a considérablement profité à la richesse de sa culture. Cependant, même s'il est aisé de tirer de telles conclusions en examinant aujourd'hui le passé, il est important de noter que ce « métissage » ne s'est pas réalisé sans concessions, et que la « revalorisation »¹⁶⁶ de l'opéra

163 Contrairement aux musiques des *Aborigènes*, par exemple, qui n'ont eu qu'une place limitée dans l'espace culturel jusqu'à très récemment.

164 CHANG Bi-yu, « Reclaiming Cultural Ownership – Indigenous *Xiqu* and the Construction of Taiwanese Identity », University of London, p. 3 et 4, consulté le 18/03/2005 sur Internet : <http://www.soas.ac.uk/taiwanstudiesfiles/EATS2005/panel8Changpaper.pdf>

165 Entre 1945 et 1977, durant l'« époque de lutte anti-communiste et de renaissance de la culture chinoise » (*Fangong yu fuxing zhonghua wenhua shidai* 反共與復興中華文化), des réformes furent appliquées afin de contrôler et même d'anéantir la culture locale. Parmi elles, on note principalement la « réforme du folklore et des cérémonies religieuses » (*Gaishan minsu, jiejue baibai* 改善民俗, 節約拜拜) en 1951, dont le but était de réduire la fréquence des célébrations religieuses locales. Elle eut pour effet d'assimiler l'opéra à une superstition, le considérant alors comme une pratique arriérée. Pour contrer cette méprise, la majorité des troupes abandonnèrent le côté autrefois strictement religieux de leur art pour se consacrer exclusivement au côté lucratif du *neitai gezaixi*. C'est d'ailleurs en partie grâce à cette mesure qu'a débuté l'âge d'or de l'opéra taiwanais dans les années 1950. (Cf. CHANG Bi-yu, « Reclaiming Cultural Ownership – Indigenous *Xiqu* and the Construction of Taiwanese Identity », p. 4 et 5.)

166 Cette revalorisation intervient au moment où la langue locale majoritaire – le taiwanais (台語 *taiyu* (prononcé *taigi* en taiwanais) ou 閩南語 *minnanyu*) – se libère de la censure. Auparavant les « dialectes » locaux étaient muselés, au profit de chinois mandarin (國語 *Guoyu* : langue nationale), ce qui participait à soutenir l'hégémonie de la culture élitiste chinoise – importée par le KMT – à Taiwan.

taiwanais opérée avec succès durant les années 1990 est en vérité le fruit d'une lutte politique, le fruit de la démocratisation de Taiwan depuis 1987, date de l'abrogation de la Loi Martiale qui fut en vigueur pendant une quarantaine d'années.

Certes, le cas de l'opéra taiwanais ne concerne pas directement la scène *rock* et le milieu « *underground* » que nous prétendrons étudier plus loin. D'ailleurs, les chemins qu'ils ont empruntés en parallèle ne se croisent pour ainsi dire quasiment jamais, si ce n'est justement par quelques clins-d'œil réciproques, parce que ces deux mondes, bien que différents en ce qui concerne le sens artistique de ses protagonistes et les publics respectifs, sont en réalité réunis – dans une certaine mesure que nous définirons le moment venu – dans un même esprit « local » et une même manière de définir leur identité, ou plutôt de *s'identifier* en tant que « Taiwanais ».

3 - Autres histoires de la scène populaire locale :

Même s'il demeure à nos yeux l'un des exemples les plus marquants, l'opéra taiwanais n'était de toute évidence pas le seul genre musical développé localement durant toute cette première période du XX^{ème} siècle. En simultanée, notamment à partir des années 1950, nombre d'artistes populaires locaux tels que 文夏 *Wen Xia* connaissaient déjà un certain succès. En effet, alors que Taiwan subissait le régime autoritaire dicté par la Loi Martiale et la prohibition des langues locales – ce chanteur s'illustrait en tant que « Roi de la chanson formosane » (寶島歌王 *Baodao ge wang*) au travers des ventes de disques, puis en tant qu'acteur de cinéma :

從一九五五年[...]後，台語電影整整在台灣歷史上風光了近二十多年，各種類型的台語電影風起雲湧，也間接與台語流行歌曲發生密切關係。台語電影發展至後期，台語歌唱片成了流行，許多當紅的台語歌手成了電影主角，讓台灣觀眾可藉由電影形式，同時欣賞到歌手的影像與歌聲歌曲。¹⁶⁷

167 陳乃菁 Chen Nai-jing, « 文夏, 請你要多保重! » (WenXia, prenez bien soin de vous !), New Taiwan 新台灣 n°338, 13/09/2002 : <http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=2542> (consulté le 10/06/2010)

À partir de 1955, le cinéma en taiwanais (*taigi*) connu dans l'histoire de Taiwan près d'une vingtaine d'années de gloire, et toutes sortes de films en taiwanais s'avancèrent en force, créant indirectement des liens étroits avec les chansons populaires en taiwanais. Les disques de chansons en taiwanais devinrent à la mode, et un certain nombre de chanteurs à succès [dont WenXia] obtinrent des premiers rôles au cinéma. Ceci fit que le public taiwanais les assimila en tant que figures du cinéma, et qu'il put jouir ainsi à la fois de l'image et des chansons des chanteurs.

Cependant, bien que coexistant en tant que genre mineur face à la scène occupée par les chansons en chinois mandarin plus largement diffusées par les médias officiels, la musique populaire – au sens de « musique pop » – stagna jusque dans le milieu des années 1970 dans une sorte de manque de créativité. Ce n'est en effet qu'à partir de 1975 que le – jeune – public commença à s'intéresser à la musique folk moderne (台灣現當代民謠 *Taiwan xian/dangdai minyao*), un nouveau style de musique réputé plus *frais* et de nature « moins commerciale » né dans les campus universitaires, et s'inspirant notamment de la *country music* et de la musique folk d'outre-Pacifique.

Cette date, considérée comme le point de départ du mouvement folk (民歌元年 *Minge yuannian*¹⁶⁸) à Taiwan, coïncide avec la sortie du premier album de Yang Hsuan 楊玄 *Yang Xuan* en septembre de la même année, intitulé 中國現代民歌集 *Zhongguo xiandai minge ji*, « Compilation de chansons populaires modernes chinoises »)¹⁶⁹. Considéré aujourd'hui comme l'un des plus importants de l'histoire de l'industrie du disque à Taiwan¹⁷⁰, cet album fut à l'époque accompagné du succès grandissant d'artistes tels que Hu Te-fu 胡德夫 *Hu Defu*, rejoint plus tard par des chanteurs tels que Lo Ta-yu 羅大佑 *Luo Dayou*.

168 TAO Xiao-Qing 陶曉清, MA Shi-Fang 馬世芳 & YE Yun-Ping 葉雲平, □ □ □ □ □ 200 □ □ □ □ (1975-1993 ~ 1975-2005) (Les 200 meilleurs albums de la musique pop à Taiwan (1975-1993 et 1975-2005)), 中華音樂人交流協會, 時報出版, 2009, p. 44.

169 TAO Xiao-Qing 陶曉清, MA Shi-Fang 馬世芳 & YE Yun-Ping 葉雲平, □ □ □ □ □ 200 □ □ □ □ (1975-1993 ~ 1975-2005) (Les 200 meilleurs albums de la musique pop à Taiwan (1975-1993 et 1975-2005)), 中華音樂人交流協會, 時報出版, 2009, p. 44.

170 N°15 au classement des 200 meilleurs disques des années 1975-2005 (Cf. TAO Xiao-Qing □ □ □, MA Shi-Fang □ □ □ & YE Yun-Ping □ □ □, □ □ □ □ □ 200 □ □ □ □ (1975-1993 ~ 1975-2005) (Les 200 meilleurs albums de la musique pop à Taiwan (1975-1993 et 1975-2005)), 中華音樂人交流協會, 時報出版, 2009, p. 44).

Yang Hsuan, véritablement considéré comme le « père du folk moderne chinois »¹⁷¹ (中國現代民歌之父 *Zhongguo xiandai minge zhi fu*), a en quelque sorte inspiré une douce révolution musicale dans les campus universitaires, et bien que les discours élogieux n'aient pas été forcément unanimes, une certaine classe intellectuelle de la jeunesse universitaire de l'époque ne tarda pas à organiser des concerts et à s'engager dans le mouvement, la guitare à la main, vantant l'idéal d'une « autre » musique, différente de la majorité des *produits* musicaux diffusés massivement¹⁷², et accompagnant d'autre part les révoltes étudiantes (台灣學生運動 *Taiwan xuesheng yundong*) jusqu'à la fin des années 1970¹⁷³.

Ce qui fait toute l'importance de ce mouvement *folk* – et par là-même le lien par rapport à ce qui va suivre – est contenu justement dans cette prise de conscience par la « jeunesse » de la possibilité de s'investir « artistiquement » au travers de la musique, d'écrire ses propres textes, et de se donner ainsi les moyens de se faire soi-même une place dans le monde de la chanson sans passer par les circuits du vedettariat imposés par les grandes maisons de disques et les gros producteurs. La « jeunesse » commençait ainsi à s'approprier le devant de la scène, et à occuper le champ de l'expression musicale populaire ainsi que le marché du disque.

C'est d'ailleurs peu de temps après que des labels « indépendants » tels que Rock Record Co., Ltd. 滾石國際音樂股份有限公司 *Gun shi guoji yinyue gufen gongsi* (ou plus simplement nommé 滾石唱片 *Gun shi changpian*) furent créés¹⁷⁴, préparant alors le terrain pour la décennie qui allait suivre, durant laquelle les chanteurs et groupes « indépendants » devinrent de plus en plus nombreux, notamment après l'abrogation de la Loi Martiale en 1987 et l'ouverture à une plus grande liberté d'expression. Somme toute difficilement comparable à une véritable

171 À l'époque, conformément à l'idéologie imposée par le Parti Nationaliste chinois (KMT) « en exil », il n'était pas encore question de parler de « Taiwan ».

172 Musiques « pop », dont le caractère souvent trop *lisse* et ultra-commerciale tendait déjà à réveiller une certaine réaction d'opposition artistique.

173 QIU Wei-jun 丘為君, *Taiwan xuesheng yundong* □ □ □ □ □ (1949-1979), Daoxiang chubanshe 稻鄉出版社, Taipei, 2003.

174 Créée tout d'abord en 1980 avec un statut de maison d'édition (滾石有聲出版社 *Gun shi yousheng chubanshe*), l'entreprise fut ensuite établie en 1986 et se trouve depuis en tête des plus gros labels « indépendants » de Taiwan et même d'Asie.

*longue marche du rock'n'roll*¹⁷⁵, la naissance du mouvement rock taiwanais a cependant nécessité un certain concours de circonstances indispensables à sa genèse.

Ainsi, la fin des années 1980 vit surgir l'affirmation de nouvelles tendances, et la révolution *rock* pouvait à son tour se mettre en marche sur l'île de Taiwan, annonçant avec elle le début d'une nouvelle époque, ou peut-être d'une nouvelle ère, mais en tous les cas très certainement l'avènement d'une nouvelle « jeunesse » – de nouveaux « acteurs » – ainsi que d'une nouvelle prise de conscience et d'une conception encore inexpérimentée de la musique et de la culture locales.

4 – Démocratisation politique, « taiwanisation » et rock'n'roll :

L'année 1987 est – tel que nous l'avons déjà maintes fois énoncé auparavant – considéré comme scellant, du moins officiellement, la fin de quatre décennies de domination de l'espace insulaire par un parti unique. Le Kuomintang (國民黨 *Guomindang* – KMT), gouvernement de la République de Chine (中華民國 *Zhonghua minguo*) en retraite – initialement considérée comme provisoire – à Taiwan, instaura un régime dont le but était d'une part de maintenir une opposition à distance face à la République Populaire de Chine et le gouvernement de Mao Zedong 毛澤東, et d'autre part de « re-siniser » le peuple taiwanais après cinquante années d'occupation japonaise.

L'époque de la Loi Martiale, dont les décrets ont été adoptés en avril 1948¹⁷⁶ et maintenus jusqu'en juillet 1987, est aujourd'hui reconnue par la majorité des résidents de Taiwan – d'autant plus par ceux qui se désignent encore en tant que « Taiwanais de souche » (本省人 *Benshengren*) – comme une période austère,

175 D'après la chanson du rocker chinois Cui Jian 崔健, intitulée « La nouvelle longue marche du rock'n'roll » 新長征路上搖滾 (*Xin changzheng lu shang yaogun*) [<http://www.chine-nouvelle.com/chinois/chanson/detail/171/xinchangzheng.html>], consulté le 02/04/2011].

176 Une loi martiale avait déjà été instaurée en 1947 suite aux événements du 28 février (二二八事件 *Ererba shijian*). En 1949, après la proclamation de la République Populaire de Chine par les Communistes sur le continent, Chiang Kai-shek 蔣介石 (*Jiang Jieshi*) se retire sur l'île de Taiwan, instaure un gouvernement provisoire et remet en place la loi martiale.

du fait qu'on ne laissait que très peu de liberté à l'expression des cultures locales. Tout était canalisé et centralisé autour d'un modèle censé représenter la « culture chinoise », c'est-à-dire avec le mandarin comme langue officielle et l'histoire de Chine comme filiation culturelle. Ainsi, ce qui concernait l'histoire locale à proprement parlé n'était pas enseigné dans les écoles, les langues locales telles que le *taigi* † 台語¹⁷⁷ *taiyu*, la langue des Hakka 客家話 *kejiahua* et les langues des Aborigènes 山地話 *shandihua* étaient proscrites, et la géographie du continent chinois importait davantage que celle de l'île sur laquelle vivait la population taiwanaise.

Suite à cette abrogation, même si la réconciliation avec ce passé prohibitif semble d'un certain point de vue avoir su se faire sans trop d'amertume¹⁷⁸, il est indéniable que l'entrée de Taiwan dans une phase de démocratisation est apparue aux yeux des « Taiwanais de souche » comme une opportunité de créer enfin une alternative, et de refaçonner « leur » île en la libérant des contraintes imposées par l'objectif de *re-sinisation* que le KMT s'était fixé depuis la prise du contrôle du territoire par la République de Chine en 1945¹⁷⁹ afin de « libérer » la société locale de la *japonisation* qu'elle avait « endurée » sous l'influence du mouvement culturel Kominka (皇民化運動 *Huangminhua yundong*) dès 1937.

177 Aussi désignée comme langue *minnan* de Taiwan 台灣閩南語 *Taiwan minnanyu* ou langue des *Hoklo* † 河洛 *Heluo*, originaires du Fujian 福建. Souvent traduit en français par « taiwanais » ou « langue taiwanaise », ce qui est impropre, puisque ceci induit le fait qu'il s'agirait de la langue parlée par tous les Taiwanais, reléguant les langues aborigènes et *hakka* 客家 *Kejia* au rang de langues de seconde zone.

178 Selon un article extrait du site officiel du Government Information Office de la République de Chine (<http://www.gio.gov.tw/info/echos/22/p2.htm#21>, consulté le 20/05/2011) datant du 08/11/1997 (le président de l'époque étant Lee Teng-huei (KMT)), la Loi Martiale aurait imposé à Taiwan « près de 40 années de régime fort », et avait pour but premier – outre la répression des soulèvements populaires ayant fait suite aux événements du 28 février 1947 (二二八事件 *Ererba shijian*) – de « faire face aux menaces militaires et aux menées subversives des communistes chinois ». De plus, toujours d'après cette même source, « maintenir une stabilité politique indispensable au redressement national dans l'île, puis à son développement économique, social et culturel ». Ces propos certes très atténués, puisque tenus par la presse officielle du gouvernement, reflète un aspect plutôt accepté de cette période révolue.

179 Même si les Japonais quittèrent le territoire après la défaite de leur empire et la restitution des terres le 25 octobre 1945, Taiwan fut en réalité officiellement rendu à la République de Chine lors de la signature du traité de San Francisco en septembre 1951 (Cf. HSU Tsang-houi 許常惠 (Xu Changhui) et CHENG Shui-cheng, *Musique de Taiwan*, éd. Guy Trédaniel (éd. de la Maisnie), Paris, 1992, p. 21)

À partir de 1987, par l'engagement d'un processus de démocratisation – organisé par Chiang Ching-kuo 蔣經國 *Jiang Jingguo*, fils de Chiang Kai-shek¹⁸⁰ – le gouvernement de la République de Chine à Taiwan retira ainsi le poids de l'hégémonie culturelle « continentale » chinoise qui pesait jusque-là sur les épaules de la population locale, considérée elle-même comme « envahie » par une autre population ne partageant à l'origine ni leur langue ni leur mode de vie : les 外省人 *Waishengren*¹⁸¹.

Cette démocratisation, qualifiée par certains observateurs de « Révolution tranquille »¹⁸², est comme nous l'avons dit, une chance pour les acteurs culturels locaux de faire valoir la « culture locale », en la décentralisant du fantasme chinois. C'est donc un travail sur l'identité qui s'engagea, et l'expression d'une

180 Par ailleurs, il est intéressant de constater que c'est le KMT qui a lancé la démocratisation politique de Taiwan, après avoir lui-même été aux commandes de la dictature martiale. Ceci montre à quel point le Parti Nationaliste s'est adapté au fil des ans, en s'investissant de plus en plus à l'échelle locale, et en se résignant à renoncer à ses rêves de reconquête du continent Chinois. (Cf. : CORCUFF Stéphane, « Le Kuomintang, parti nationaliste taiwanais ? Quelques réflexions sur le « paradoxe identitaire » à Taiwan », publié en avril 2008 sur Sens Public (Revue électronique internationale), consulté le 13/06/2009 sur http://www.sens-public.org/article.php?id_article=547)

181 Le clivage entre « immigrés continentaux » (外省人 *waishengren*) et « Taiwanais de souche » (本省人 *benshengren*) date de la fin des années 1940, lorsque les Chinois « continentaux » (par opposition à des « Chinois insulaire » ?!) ont commencé à immigrer à Taiwan, nouvellement « rendue » par le Japon. Ce fossé entre les deux populations s'est fait sentir déjà au moment des événements du 28 février 1947 (二二八事件 *ererba shijian*), au travers de la répression que la population locale a subi de la part du nouveau gouverneur chinois venu du continent et donc considéré comme un « étranger » sur le territoire insulaire. Toujours dans ce climat de tension, le clivage a continué de s'accroître à partir de 1949, quand les partisans du KMT sont venus se réfugier en masse pour fuir la Chine communiste. En contact rapproché durant près de quatre décennies, les Taiwanais anciennement installés sur l'île et les nouveaux arrivants de 1949 se sont progressivement rapprochés les uns des autres. Tandis que les Continentaux immigrés lors de la vague de 1949 – notamment les soldats – habitaient des quartiers séparés appelés 眷村 *juancun* (prononcé *kòan-chhun* en « taiwanais » (台語 *taigi*)) constituant de véritables enclaves de *waishengren* jusque dans les années 1970, leurs descendants nés à Taiwan aux alentours des années 1960-1970 ont plus tard grandi dans le même environnement que la majorité de la population locale. Même s'il arrivait que certains *waishengren* refusent de se mélanger avec les *benshengren*, par exemple en épousant un membre de cette communauté, beaucoup d'hommes – souvent des militaires – épousèrent des femmes de la communauté locale. Il se pouvait aussi, par exemple, que des filles de *waishengren* épousent des Taiwanais *de souche*, parfois contre l'accord de leurs parents qui pouvaient voir cela comme une déchéance sociale pour leur fille, les *benshengren* étant souvent l'objet de préjugés supposant chez eux un manque d'éducation et un caractère rustre. Cependant, à la fin des années 1980 et surtout à partir des années 1990, le clivage s'étant estompé au fil des générations, la construction progressive d'une société taiwanaise autour du multiculturalisme (多元文化 *duoyuan wenhua*) est devenue une réalité cohérente. Et même si la société locale garde parfois encore dans les années 2000 les cicatrices de ce passé, la réussite de cette démocratisation reste indéniable.

182 « Xe anniversaire de la levée de la loi martiale ; La révolution tranquille », PD : 08/11/97, consulté le 20/05/2011 sur <http://www.gio.gov.tw/info/echos/22/p2.htm#21>

« prise de conscience identitaire taiwanaise » devint de plus en plus légitime et de plus en plus libre de s'imposer. On entra à partir des années 1990, dans une nouvelle phase de « politique des identités »¹⁸³ :

C'est avec la démocratisation qu'une seconde phase [de l'identité taiwanaise] s'ouvrait, dans les années 90. Le projet alternatif des Taiwanais de souche cessait d'être réprimé, par la levée de toute une série de dispositions juridiques répressives et le changement de l'attitude politique d'un KMT dirigé désormais par un Taiwanais natif [Lee Teng-Hui 李登輝 *Li Denghui*, Président de la République de Chine de 1988 à 2000], décidé à « taiwaniser activement » les institutions, les manuels scolaires, et les symboles politiques.¹⁸⁴

Le terme « *taiwaniser* » employé dans la citation retranscrite ci-dessus reflète la nature de l'objectif lancé dès les années 1990 sous le mandat du Président Lee Teng-hui – et poursuivi ensuite de plus belle dans les années 2000 avec l'accession au pouvoir du Parti Démocrate Progressiste (DPP - 民進黨 *Minjindang*). En effet, il s'agissait de recentrer le discours sur la localité et sur la culture taiwanaise, mais sans pour autant chercher à « *indigéniser* » ou à « *désiniser* » Taiwan pour autant. La valorisation de la culture insulaire ne pouvait pas se faire au travers d'une négation abrupte de son passé récent, et il fallait intégrer cette facette de son histoire – tout comme la colonisation japonaise – dans l'ensemble de la construction de son identité :

The Japanese were a majority that wanted to impose their identity on the minority Taiwanese. The KMT on the other hand were a minority that strove to impose their identity on the majority Taiwanese. In either case, the KMT and Japan have both been a part of Taiwan's past, but the whole is greater than the sum of its parts.¹⁸⁵

Les Japonais étaient une majorité qui voulut imposer son identité sur une minorité taiwanaise. D'un autre côté, le KMT était une minorité s'employant à imposer son identité sur une majorité taiwanaise. Dans chacun des cas, le KMT et le Japon ont tous deux été une part du passé de Taiwan, mais le tout est plus grand que la somme de ses composants.

183 CORCUFF Stéphane, « Le Kuomintang, parti nationaliste taiwanais ? Quelques réflexions sur le « paradoxe identitaire » à Taiwan », publié en avril 2008 sur Sens Public (Revue électronique internationale), consulté le 13/06/2009 sur http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=547, p. 6.

184 CORCUFF Stéphane, « Le Kuomintang, parti nationaliste taiwanais ? Quelques réflexions sur le « paradoxe identitaire » à Taiwan », publié en avril 2008 sur Sens Public (Revue électronique internationale), consulté le 13/06/2009 sur http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=547, p. 8.

185 KEATING Jerome F., *Taiwan, The Search for Identity*, auto-édition, distribution par SMC Publishing Inc. 南天書局有限公司, Taipei, 2008.

Ayant conscience de ces nouvelles ouvertures, les artistes locaux d'origine *benshengren* (« Taiwanais de souche »), sensibles aux questions de la souveraineté culturelle de Taiwan, ou tout simplement excités par les nouvelles perspectives de liberté de création qui s'offraient enfin à eux, ne tardèrent pas à occuper le terrain. Parmi eux, des musiciens et chanteurs commencèrent à s'avancer sur le devant de la scène.

À Taiwan, les années 1970 avaient été, comme nous l'avons vu précédemment, l'âge d'or de la nouvelle musique *folk* et de la « chanson de campus ». Loin de constituer un milieu « *underground* » au sens que peuvent lui donner les partisans du genre, cette musique se positionnait cela-dit en tant qu'alternative à la chanson *pop* largement diffusée sur le marché à cette même époque.

La fin des années 1980 et les années 1990 voient quant à elles naître l'ère du *rock'n'roll* ¹⁸⁶, à tel point qu'il est devenu le genre musical de prédilection pour une grande partie des jeunes musiciens Taiwanais dès la fin des années 1990 et durant les années 2000 :

走在大學校園裡，現在[2007]最酷炫的歌者姿態，已經不再是以往那種揹著一把木吉他，希望有朝一日能到西餐廳賣唱的民歌手，而是扛著電吉他、拖著音箱、踩著效果器，與幾個好友閉關練功的搖滾樂團，期待有一天能登上「野台開唱」或「海洋音樂祭」的舞台、在數萬名觀眾嘶吼聲中發光發熱。¹⁸⁷

En déambulant dans les campus universitaires, on observe que l'attitude la plus tendance n'est depuis longtemps plus celle des chanteurs folk portant une guitare acoustique en bandoulière [comme c'était le cas dans les années 1970] et espérant pouvoir un jour aller se produire dans les restaurants *occidentaux*, mais plutôt de saisir une guitare électrique accompagnée d'un ampli et d'une pédale d'effet, et de faire du rock avec quelques bons amis, en attendant qu'on puisse un beau jour monter sur la scène de festivals comme « Formoz » ou « Hohaiyan » devant des milliers de fans en délire.

186 Nous entendons par cette classification toute musique apparentée à ce style en terme d'identification à un mouvement ou à un style codifié.

187 CHANG Shih-Lun 張世倫 *Zhang Shilun*, « Independant Sounds from Taiwan - 獨立音樂, 百花齊放 » (*Duli yinyue, baihua qifang*), traduit du chinois en anglais par Scott Gregory, in 台灣光華 (Taiwan Guanghua) Taiwan Panorama, février 2007, p. 24.

Certes, nous l'avions noté, le rock avait déjà fait son entrée à Taiwan par le biais de la présence de troupes militaires américaines qui, dans les années 1950, se divertissaient déjà dans les pubs du quartier « Combat Zone »¹⁸⁸ de Taipei, au son de cette nouvelle musique venant tout juste d'émerger aux États-Unis d'Amérique¹⁸⁹. Cependant, ce n'est donc qu'à la fin des années 1980 et surtout au début des années 1990 que la jeunesse taiwanaise redécouvre le rock'n'roll, et que certains jeunes musiciens – encouragés par la démocratisation et une liberté d'expression soudain retrouvée – se « lancent dans l'aventure », créant des groupes à l'image de ce qu'ils voient à la télévision ou dans les magazines.

Mais la principale influence ayant inspiré les nouveaux *rockers* taiwanais de cette époque ne vient vraisemblablement pas du monde « occidental », mais plutôt de Hong-Kong et donc du rock hong-kongais chanté en langue cantonaise (香港搖滾樂 *Xianggang yaogun yue*). En effet, alors que le paysage musical taiwanais des années 1970-1980 en était encore dépourvu¹⁹⁰, la concession britannique comptait déjà quelques *pop-rockers* tels que Samuel Hui Koon-kit (許冠傑 *Xu Guanjie*)¹⁹¹.

188 FERRERO Stéphane, « La musique pop et rock à Taiwan », basé sur des articles de Pat GAO et Oscar CHUNG, consulté le 28/01/2008 sur <http://stephfer.free.fr/musique%20taiwan.htm>

189 Rappelons que le rock des origines s'est inspiré du *rythm and blues* afro-américain des années 1940. On a tendance à le considérer comme une musique « blanche », parallèle au jazz et au blues qui sont quant à eux appelés musiques « noires ». Cependant, même si les différents genres musicaux ont des pratiques particulières qui peuvent permettre de les définir selon des classes sociales et des groupes ethniques, les appellations « noire » ou « blanche » ont peu à peu perdu leur sens au fil du temps et des mélanges fusionnels (par exemple, le *jazz-rock fusion* dans les années 1970).

190 Par exemple, selon Hsiao-Ko 小柯 (*Xiao Ke*, aka Ko Jen-chien 柯仁堅 (*Ke Renjian*)), leader du groupe LTK Commune (濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* – référence incontestable du rock taiwanais), ses souvenirs d'enfance se résument à des « chants patriotiques » (愛國歌劇 *aigu geju*) et des « chants populaires » de type *minge* (民歌). Pour lui, avant la fin des années 1980, « il n'y avait pas de rock taiwanais » (『我小時候[...]台灣沒有什麼搖滾』 *Wo xiao shihou [...] Taiwan mei you shenme yaogun* – *Quand j'étais petit, il n'y avait pas de rock [taiwanais] à Taiwan*) [extrait d'une interview réalisé en avril 2009 à Taipei].

191 Né en 1948 à Canton, il s'est illustré dès les années 1970 en tant que star de la *cantopop* (粵語流行音樂 *Yueyu liuxing yinyue* – chanson pop en cantonnais). Son oeuvre, parfois inspirée du rock'n'roll américain des années 1950, reste tout de même dans un esprit très « pop » et se teinte souvent de mélodies douces et de rythmes de type « mambo ». Son goût pour le rock s'exprime davantage au travers de son style vestimentaire (blouson en cuir, accessoires avec tissu léopard, etc.). Son nom a été cité par Ko Jen-chien 柯仁堅 (*Ke Renjian*) alors qu'il évoquait les influences « rock » qu'il a reçues durant son enfance à Taiwan.

En 1989, l'une des figures les plus marquantes du « rock » taiwanais commença à faire ses premiers pas dans le monde de la musique « *underground* » taiwanaise. Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian*, puisque c'est de lui dont il s'agit, a en effet confié que la levée de la loi martiale a pour lui été vécue comme une libération. Né en 1970, il avait donc 17 ans cette année-là. Deux ans plus tard, il quittait Kaohsiung 高雄 *Gaoxiong*, sa ville natale, pour venir étudier dans la capitale à l'Université Nationale de Taiwan (國立台灣大學 *Guoli Taiwan daxue*). Son caractère particulier le conduisit à se faire exclure de l'université pour faute de comportement¹⁹². En parallèle, alors qu'il participait à des manifestations étudiantes, il commença à organiser des performances durant lesquelles il détruisait des objets sur scène.

C'est à partir de cela – en 1989 donc – qu'il eut ensuite l'idée, avec quelques-uns de ses camarades, de monter un groupe et de jouer du « *rock'n'roll* », dans l'unique but d'animer ces mouvements étudiants (學生運動 *xuesheng yundong*). Ne sachant pas jouer de la guitare¹⁹³, il apprit par ses propres moyens, rappelant alors d'une certaine manière le parcours de « musiciens » tels que Sid Vicious, dans les mains duquel la guitare basse ressemblait davantage à une tronçonneuse qu'à un instrument de musique ! Ce n'est que bien plus tard, en 1995, qu'il eut l'opportunité de se lancer plus sérieusement dans la musique et d'enregistrer un premier album portant le nom du groupe : « *Loh-Tsui-Kweh* † » LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe*.

Dans la foulée, sensiblement au même moment, d'autres groupes se créaient. Parmi eux, le chanteur Wu Bai 伍佰 et son groupe China Blue, dont le premier album sortit en 1992, devint une véritable icône de la musique *pop-rock* locale. Très influent, notamment par le fait qu'il a été l'un des premiers chanteur de rock taiwanais à toucher un public très large, il a cependant été parfois décrié par les artistes du milieu auto-étiqueté « *underground* » à cause de l'orientation finalement très commerciale de son œuvre.

192 On raconte qu'il aurait déterré des ossements humains dans un cimetière.

193 Il avait étudié le piano quand il était à l'école primaire.

Au cours de quatre étapes successives, nous venons de décrire les grandes lignes de l'histoire de certaines des principales musiques populaires de Taiwan. Ceci nous a permis d'appréhender le bouillonnement déclenché par la démocratisation, et de poser les bases de l'histoire des musiques de la vague « *indie / underground* ». Dans les pages qui suivent, nous allons justement nous intéresser pour l'essentiel à ces tendances d'expressions musicales plus déterminées, connues sous l'appellation de « musique *underground* » (地下音樂 *dixia yinyue*) ou « musique *indie / indépendante* » (獨立音樂 *duli yinyue*), et suivre alors l'évolution de ces « mutants de l'ombre » durant les décennies 1990 et 2000.

II – « Mutants de l'ombre » : un *underground* musical à Taiwan ?

Nous émettons ici l'hypothèse de la réalité d'un « milieu *underground* » à Taiwan, centré autour de l'expression musicale. Cela suppose donc l'existence de différents niveaux de positionnement des artistes dans la sphère culturelle locale, avec donc d'un côté des artistes musiciens « *underground* », censés représenter la face obscure ou déviante, et de l'autre des artistes musiciens « *mainstream* »¹⁹⁴, composant de même un ensemble hétérogène de genres musicaux, mais avec une exposition médiatique plus large et une éthique parfois perçue comme étant guidée davantage par le profit et la poudre aux yeux du *star system* que par une réelle conscience du rôle de l'artiste, dont le but devrait être de réveiller le monde plutôt que de l'endormir.

Outre le principe relativement évident de ce type de rapport entre catégories – entre « classes » –, le qualificatif « *underground* » contient intrinsèquement une problématique dont la solution dépendra souvent du point de vue de l'observateur, et de la conviction que ce dernier lui attache au cours de son raisonnement. En effet, le phénomène social que l'on a innocemment tendance à décrire selon ce terme de « culture *underground* » relève souvent tant d'une réalité que d'un fantasme exalté par les observateurs profanes et les membres mêmes de ces « groupuscules obscures » se revendiquant comme les acteurs d'une alternative culturelle, ou même d'un mode de vie alternatif, la plupart du temps opposé au courant culturel dominant ou volontairement « déconnecté » d'un paysage culturel hégémonique sponsorisé par l'économie marchande et promu par les autorités politiques.

En amont d'une étude un peu plus approfondie du contexte proprement « local », il convient tout d'abord de définir plus largement – au regard des contextes européens et étasuniens – ce que nous entendons par « musique indépendante » ou « musique *underground* », afin de faire au préalable un petit tour d'horizon concernant l'évolution de ces tendances avant même qu'elles ne se

¹⁹⁴ En mandarin, « *underground* » se traduit par 地下 *dixia* (litt. « souterrain ») et « *mainstream* » par 主流 *zhuliu* (litt. « courant principal »).

soient implantées et développées à Taiwan. Ainsi, bien que ces définitions ne constituent en elles-mêmes que des propositions, elles nous permettront par la suite de penser ce système de représentation au sein de la société taiwanaise.

A – Définition d'un *underground* musical :¹⁹⁵

Reprenons ici ce qui a été dit précédemment en introduction, afin de rappeler au lecteur cette notion telle que nous l'avons déjà abordée : L'*underground*¹⁹⁶ désigne littéralement ce qui est « sous-terre », et caractérise de manière générale un ensemble de pratiques sociales ou artistiques qui ont justement lieu en milieu *souterrain* – au sens figuré comme au sens propre –, c'est-à-dire à l'abri des regards du plus grand nombre, des « profanes ». La culture *underground* est par essence une culture *alternative*, qui peut être considérée comme une culture marginale dont le contenu va très souvent à l'encontre du « bon goût » tel qu'il est défini par les cultures de masse. Ainsi n'hésite-t-elle pas à transgresser volontiers les tabous de la société dominante.

À l'origine plutôt issu du domaine cinématographique américain indépendant, le terme « *underground* » se dotait déjà dans les années 1960 de connotations semi-politiques adaptées au contexte de l'époque. Évidemment, les époques antérieures ont également connu leurs lots d'activistes *underground* et de « sociétés secrètes », etc. ; mais ce n'est que dans la seconde moitié du XXème siècle que l'*underground* semble avoir pris l'ampleur d'un réseau culturel mondial, dont l'Internet a été en date le dernier grand vecteur d'amplification.

D'une manière générale, ce mot véhicule des fantasmes centrés sur un univers qui est alors imaginé – de l'intérieur, comme depuis l'extérieur – comme « caché », « secret », « interdit », « dangereux » ou encore « immoral ». Ainsi, ce

195 Avertissement : le texte proposé ici reprend partiellement les pp. 18-21, afin de rappeler notre définition de l'*underground* tout en évitant de perdre le fil du texte et la logique de sa construction.

196 BIZOT Jean-François, *Underground, L'histoire*, éditions Actuel / Denoël, 2001, p. 7 : « - Pourquoi donc avoir choisi de se grouper sous la bannière d'un mot américain ? - Parce qu'il fallait un mot simple, à vocation mondiale, lisible par les regards éveillés de toutes les nations. - Pourquoi pas contre-culture ? - Parce que trop de contre, et trop de culture. »

monde souterrain ressemblerait pour certains un peu à l'*Enfer* : un univers sulfureux, débauché, infréquentable. Concernant la musique, c'est d'ailleurs sans doute l'une des raisons pour lesquelles une frange moins radicale de musiciens préfère se démarquer de cet « *underground* », et utiliser un autre terme pour se définir, parlant alors plus simplement de musique « indépendante » ou « *indie* » (獨立音樂 *duli yinyue*, en chinois mandarin, dans le contexte taiwanais).

Quoiqu'il en soit, il semble important de noter que ces appellations correspondent elles-même à des classifications très galvaudées, la définition de « *underground* » ou de « label indépendant » étant déjà complexe, puisqu'elle fait autant référence à l'auto-production¹⁹⁷ qu'aux disques produits chez de petites maisons de disques auto-qualifiées comme « indépendantes » par opposition idéologique aux Majors.

Ainsi, les concepts de « culture *underground* » ou de « culture indépendante » s'opposent inéluctablement, et d'une manière souvent étrangement manichéenne, à la culture dite « *mainstream* » (主流文化 *zhuliu wenhua*), qui correspond quant à elle à la « culture dominante » et à « des chansons promues par l'industrie musicale comme de pures et simples marchandises »¹⁹⁸. Associée à toutes les musiques appartenant à un système davantage *commercial* (商業音樂 *shangye yinyue*) ou encore *populaire*¹⁹⁹ (流行音樂 *liuxing yinyue*), la musique « *mainstream* » tend en effet à exercer une forme non négligeable d'hégémonie culturelle sur l'ensemble de la consommation musicale. À propos de ce type de domination, Marx et Engels affirmaient déjà que :

Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques,
les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance
matérielle dominante de la société est aussi la puissance *spirituelle*

197 C'est-à-dire en dehors du circuit classique de production passant par les maisons de disques et les producteurs.

198 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002, p. 133.

199 Au sens qu'il est adressé massivement à la population, et non pas au sens anthropologique du terme, tel qu'il est décrit par Stuart HALL : « La culture populaire, ce sont toutes les choses que « le peuple » fait ou a faites. Nous sommes proches ici d'une définition « anthropologique » du terme : la culture, les mœurs, les coutumes et le folklore « du peuple ». Tout ce qui définit leur « mode de vie particulier » », [Cf. Stuart HALL, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, édition établie par Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 122.

dominante. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle, si bien que, l'un sans l'autre, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle sont soumises du même coup à cette classe dominante. Les pensées dominantes ne sont pas autre chose que l'expression idéale des rapports matériels dominants, elles sont ces rapports matériels dominants saisis sous forme d'idées, donc l'expression des rapports qui font d'une classe la classe dominante ; autrement dit, ce sont les idées de sa domination.²⁰⁰

Cet « *overground* »²⁰¹ géré en grande majorité de près ou de loin par les classes dominantes représente donc un penchant critiquable pour les acteurs de l'*underground*, dont l'éthique appliquée à la production artistique va au-delà de la conception de la musique comme simple objet de consommation. En s'offrant la possibilité d'une plus grande liberté d'expression et de production artistique, l'*underground* est alors un milieu qui se revendique souvent comme militant, ou du moins comme résistant face au rouleau compresseur culturel imposé par les réseaux « *mainstream* ».

En ce sens, l'*underground* représente une facette de ce que l'on appelle communément les « sous-cultures », dans le sens du terme anglophone « *subcultures* »²⁰². Ces sous-cultures sont considérées comme des enclaves culturelles autonomes, cherchant à se libérer au mieux pour échapper au contrôle de la culture dominante *sous* laquelle elle se développe. Et pourtant, il ne faudrait pas penser que ce qui est *subculturel* – pour reprendre un temps l'anglicisme – est en conséquence exclus du « système global » et hermétique aux cultures dominantes, car malgré une volonté d'éloignement, elles sont en réalité toujours satellisées malgré elles autour des *planètes* culturelles dominantes, et donc reliées d'une manière ou d'une autre à l'ensemble de la société, car :

200 MARX Karl & ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande*, cité dans HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008 (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, p. 18.

201 Mot parfois utilisé pour désigner ce qui est « sur-terre ».

202 Après avoir hésité quant au choix entre le terme anglophone clairement défini par les *cultural studies* ou bien le terme français à double-sens « sous-culture » (culture « parallèle » ou culture « inférieure » ?) , nous avons finalement opté pour un emploi majoritaire de ce dernier, que le traducteur de Dick Hebdige a d'ailleurs traduit de la sorte, et qui offre finalement une plus grande marge de manœuvre. Ponctuellement, l'anglicisme pourra cependant faire irruption dans le texte, sans que le sens en soit pour autant clairement modifié.

Les sous-cultures ne jouissent [...] d'aucun privilège d'extraterritorialité sociale, elle n'échappent pas au circuit fermé de la production et de la reproduction qui relie, au moins au niveau symbolique, les fragments autonomes de la totalité sociale.²⁰³

De même comme nous le rappelle Stuart Hall à propos des « alternatives culturelles » opposées aux « cultures populaires de masse » :

« [...] il n'existe pas de culture populaire authentique et autonome échappant au champ de forces des relations de pouvoir et de domination culturels. Cette alternative, de surcroît, sous-estime considérablement le pouvoir de l'implantation culturelle. Il s'agit là d'une question délicate, car on peut être accusé, dès qu'on l'aborde, de souscrire à la thèse de l'incorporation culturelle. L'étude de la culture populaire ne cesse d'aller de l'un à l'autre de ces pôles, tous deux inacceptables : la pure « autonomie » ou le total enfermement. »²⁰⁴

D'ailleurs, les deux tendances sont la plupart du temps liée dans un système mutuel de création/récupération, dans lequel elles jouent chacune un rôle à la manière de vases communicant :

[...] si tous les consommateurs étaient tout le temps satisfaits de ce que l'industrie leur offre, alors on ne verrait pas émerger de nouveaux styles musicaux et l'industrie ne serait pas contrainte d'investir pour se les approprier. Les styles nouveaux, comme le punk, le reggae et le rap sont, naturellement, très vite récupérés par le discours dominant ; peut-être pour satisfaire les aspirations du public à la nouveauté, mais aussi pour que les bénéfices de l'industrie musicale se maintiennent en commercialisant une musique qui, à l'origine, menace d'opposer une résistance à la société officielle et à ses priorités capitalistes.²⁰⁵

Il convient d'autre part de bien différencier les « sous-cultures » et la « contre-culture ». Certes, l'*underground* présente souvent des tendances semi-politiques ou militantes, diffusant des idéologies anarchistes, etc. ; mais ce n'est pas là l'essentiel de son caractère, et l'action se produit le plus souvent de manière davantage symbolique que concrète. En effet :

203 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008 (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, p. 91.

204 HALL Stuart, *Identités et Cultures, Politiques des Cultural Studies*, éd. Amsterdam, Paris, 2008. Chapitre V : Notes sur la déconstruction du « populaire », p. 120.

205 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, Paris, 2002, p. 137.

Le terme « contre-culture » désigne l'ensemble des cultures « alternatives » des jeunes de la classe moyenne – les hippies, les « *flower children* », les yippies – émergées au cours des années 1960 et ayant connu leur apogée pendant la période 1967-1970. [...] La contre-culture peut être distinguée des sous-cultures [...] par la forme explicitement politique et idéologique de son opposition à la culture dominante (intervention politique, philosophie cohérente, rédaction de manifestes, etc.), par la création d'institutions « alternatives » (presse underground, communes, coopératives, boulots alternatifs, etc.), l'extension de la phase de transition au-delà de l'adolescence et le brouillage des distinctions entre le travail, le domicile, la famille, l'école et le loisir, distinctions que les sous-cultures tendent à préserver de façon assez stricte. Alors que, dans les sous-cultures, l'opposition au système tend à se déplacer vers des formes de résistance symbolique, la révolte des jeunes de la classe moyenne est généralement plus consciente, plus sûre d'elle-même, plus directe dans son expression, et donc, de notre point de vue, plus facilement « lisible ».²⁰⁶

Les mots « sous-culture » et « *subculture* » sont ici tous deux utilisés à tour de rôle. En effet, nous avons souhaité conférer au terme anglophone un sens plutôt neutre, qui selon nous définit ce type de culture en traduisant davantage son côté alternatif. L'expression en français évoque quant à elle une soumission face à une culture *supérieure*, et selon nous elle réussit mieux à faire mettre en relief la dualité entre une culture de l'« élite » et une autre considérée comme « vulgaire ».

Cette deuxième expression « sous-culture » sera entre-autres employée lorsque nous traiterons de la « sous-culture *taike* »²⁰⁷ (台客次文化²⁰⁸ *Taike ci wenhua*) et de la « revalorisation du dévalorisé ». Ainsi, il sera effectivement question de « sous-culture », au sens où cette culture est l'objet d'une dérision de la part d'une autre culture auto-proclamée supérieure de par son soit-disant raffinement, et souveraine de par son positionnement dans un processus de politique culturelle.

206 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 53 (note de bas de page).

207 Pour une définition, Cf. Deuxième Niveau, p. 162.

208 Le mot 次文化 (*ci wenhua*) signifie littéralement « culture secondaire » ou « culture inférieure ». C'est le terme employé par Tsai Yi-Gang 蔡宜剛 (Cai Yigang) pour la traduction de l'ouvrage de Dick Hebdige dont le titre original est *Subculture, The Meaning of Style*, traduit alors par 次文化: 風格的意義 (*Ci wenhua: Fengge de yiyi*). Le titre français est quant à lui : *Sous-culture, Le sens du style*.

1 – *Underground* et/ou *Indie* ?

Les deux termes sont clairement démarqués, bien que souvent associés. Alors que l'*underground* correspond à une « caste » artistique, et donc davantage à une démarche de positionnement des sous-cultures face aux cultures dominantes, le terme *indie* (abrégé anglophone du mot « indépendant ») fait référence à une éthique de production commerciale, dont le principe serait de s'imposer en marge des systèmes marchands dans lesquels les « affaires » comptent davantage que la qualité « artistique » de la production. En effet, en se détachant des circuits de la grande diffusion et des grands labels, une majorité de musiciens de l'*underground* cherchent à affirmer leur indépendance et leur liberté d'expression, et se veulent alors être des rebelles irréprochables. Ceci n'empêche pas que – à la manière des Sex Pistols qui signèrent chez EMI²⁰⁹ en 1976 puis chez Virgin Records en 1977 – il arrive que certains groupes issus de l'*underground* sortent du système « *indie* » pour rejoindre des gros labels leur offrant davantage de visibilité. Ils n'en restent pour autant pas moins des icônes de l'*underground*, dont on ne cesse de préserver la « légende ». Nous pourrions alors citer Gregory B. Lee qui, à ce sujet, précise que :

[...] on peut s'appropriier et employer en principe n'importe quelle technologie ou n'importe quelle pratique dans un but d'émancipation, malgré et même contre ceux qui la dominent.²¹⁰

Il y a en effet différentes manières de cerner le comportement de tels groupes vis-à-vis de leurs « *éthiquettes* ». Tandis que certains jugent que sortir de l'auto-production et de l'indépendance est une trahison de l'éthique *underground*, d'autres affirment que l'enfermement dans un système indépendant est aussi, d'une autre manière, une forme de privation de liberté, voire même de manque d'ouverture ou de dictat. Le fait de s'exprimer toujours dans un milieu restreint, peu exposé médiatiquement, et donc peu accessible, est de ce point de vue presque antidémocratique.

209 La chanson « EMI Unlimited Edition » incluse dans le premier album des Sex Pistols « Never mind the Bollocks », est justement une critique ironique de leur propre label.

210 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, Paris, 2002, p. 133.

Ainsi, des groupes comme les Wampas²¹¹ – malgré leur chanson « Manu Chao »²¹² adressée à quelques-uns des groupes du mouvement Alternatif français ayant « trahi » leurs idéaux pour entrer dans la logique du profit au sein de grands label – n'ont eux non plus pas hésité à signer chez des Majors tels que BMG en 1993 ou encore Universal Music en 2009. D'après les membres du groupe, le fait de travailler avec de « vrais professionnels » leur a au contraire permis de créer certains de leurs albums avec plus d'aisance, tant au niveau des moyens de production que des conditions d'enregistrement en studio. Aussi, leur signature chez Universal Music ne les a pas empêché de débiter l'album « Les Wampas sont la preuve que Dieu existe » par une chanson intitulée « U.N.I.V.E.R.S.AL »²¹³, dans laquelle ils montrent leur refus de certaines conditions initialement imposées par le producteur, critiquant avec virulence leur label de la même manière que les Sex Pistols l'avaient ironiquement fait avec leur titre « EMI Unlimited Edition ».

En réalité, tout ceci montre d'un côté peut-être une certaine inconstance chez les artistes prétendument *underground*, et participe alors à l'établissement d'une grande incertitude concernant la définition de ce qu'est l'*underground* et de la manière avec laquelle agissent ses acteurs. Cependant, si l'on suit l'exemple décrit ci-dessus, on peut y comprendre une logique en accord avec l'éthique de base énoncée par la partie militante de l'*underground*. En effet, on peut considérer que :

les moyens par lesquels les idées sont diffusées au sein de la société (à savoir principalement les mass média) ne sont pas également accessibles à toutes les classes sociales. Certains groupes sociaux ont plus d'influence, plus d'opportunités de dicter les règles et d'organiser le sens, tandis que d'autres occupent une position moins

211 Groupe français de rock alternatif (se revendiquant aussi comme « yéyé-punk »), formé à Paris en 1983 par Didier Chappedelaine, dit Didier Wampas.

212 Titre extrait de l'album « Never trust a guy who after having been a punk, is now playing electro » (2003). Extrait de paroles : « Si j'avais l'portefeuille de Manu Chao, j'partirais en vacances au moins jusqu'au Congo, Si j'avais l'compte en banque d'la Louise Attaque, j'partirais en vacances, au moins jusqu'à Pâques ». Ironie du sort, ce titre fut le premier gros succès commercial du groupe Les Wampas (Cf. Philippe WAMPAS (Martinot), *Dictionnaire bordélique des Wampas*, éditions Hors Collection, Paris, 2007, p. 100)

213 Titre extrait de l'album « Les Wampas sont la preuve que Dieu existe » (2009). Extrait de paroles : « U uniquement pour le pognon / N n'importe quoi général / I idiots et inadaptés / V voleurs que fait la police / E des œufs pourris dans l'omelette / R rigolez bien mes poussins / S salaud ça vaut pas la peine / et AL, allez on y va ! [...] Universal / C'est pour ça qu'on a signé / Universal / Et qu'on s'ra virés / Universal / C'est pour ça qu'on a signé comme / Universal / Avec les pieds / Universal / Fais pas la gueule / Universal / Y'a pas d'single / Universal / Fais pas la gueule / Universal / On n'est pas tout seul ».

favorable et ne disposent pas à un même degré du pouvoir de produire et d'imposer leurs définitions du monde.²¹⁴

Or, si l'un des membres de cette « classe sociale » stigmatisée comme étant « inférieure » se voit offrir la possibilité de pénétrer dans cette sphère supérieure et de diffuser son art à plus grande échelle, sans pour autant se contraindre à l'auto-censure, alors il a tout intérêt à se laisser porter par cet « opportunisme », qui même s'il sera forcément critiqué par les autres membres de sa classe pour « trahison », est pourtant la meilleure manière de combattre l'hégémonie culturelle depuis l'intérieur même de sa structure.

En quelque sorte, les grands labels ne seraient selon ce point de vue rien d'autre que des petits labels qui ont réussi, tandis que les petits labels pourraient pour la plupart d'entre eux être perçus comme des entreprises stagnantes dans une incapacité chronique à se développer davantage pour pouvoir prendre de l'importance sur le marché. Le même problème se pose d'ailleurs à propos des groupes de musique eux-mêmes. En effet, nous sommes en droit de nous demander quelles sont les raisons qui poussent un artiste à rester *underground* ou bien à le devenir.

2 – Être ou ne pas être *underground* ?

Il est une question légitime qui anime la polémique concernant la raison d'être des artistes *underground* : pourquoi être *underground*, pourquoi le devenir et pourquoi le demeurer ? Il y a là aussi différentes façons d'envisager la réponse, soit en accord avec l'éthique militante organisée autour d'une volonté de « résistance » dirigée contre la culture de masse et les systèmes de domination orchestrés par les grands médias, soit avec un regard plus critique faisant usage de la dérision.

214 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008 (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, p. 17.

En effet, alors que le premier point de vue reconnaît sans conteste les qualités artistiques des acteurs de l'*underground*, auxquelles on ajoute alors une qualité « héroïque » – quasi-sublimatrice – liée à l'action contre-culturelle, la deuxième soupçonne chez certains autres musiciens une médiocrité certaine qui serait à l'origine d'un non-succès de leurs œuvres. Le manque de créativité et de talent feraient alors d'eux des artistes *maudits*, non pas à cause de la « dangerosité » de leurs messages artistiques²¹⁵, mais plutôt à cause d'une incapacité à s'attirer les faveurs du public. Telle serait alors leur « malédiction » !...

Nous aurions aimé citer ici quelques noms, mais ceci ne tiendrait qu'à notre propre jugement. Nous nous simplifierons donc la tâche en suivant l'adage selon lequel les goûts et les couleurs ne se discutent pas. Or, cette critique dépréciative concernant les artistes *médiocres* peut aussi s'appliquer à bon nombre de *pop stars* et autres chanteurs à la mode projetés sur le devant de la scène du *star system* par les grandes maisons de disques soucieuses non pas de la qualité mais de la rentabilité de leurs « produits artistiques ».

C'est d'ailleurs l'exemple dont les artistes « médiocres » de l'*underground* se servent volontiers pour illustrer et argumenter leur défense face aux attaques des critiques²¹⁶ pour qui l'amateurisme ne doit pas se montrer comme une excuse à

215 On peut penser ici notamment à l'artiste *underground* français Jean-Louis Costes, dont l'œuvre – extrêmement riche et complexe au demeurant – n'a eu de cesse d'être attaquée en justice depuis 1997, accusée entre autres pour incitation à la haine raciale à cause d'un album intitulé « Livrez les blanches aux bicots » dont les paroles très crues et « ouvertement xénophobes » avaient été diffusées sur son site Internet. Bien que ces accusations se soient révélées être en tort, l'artiste a tout de même été classé parmi les « infréquentables » ou même les « irrécupérables » (*dixit* J.-L. Costes, « Irrécupérable », in *Cancer!*, n°7, décembre 2002-mars 2003, consulté sur Internet le 13 mai 2010 : <http://www.homme-moderne.org/musique/groupe/costes/irrecup.html>) de l'*underground* mondial. Ceci lui vaut aujourd'hui d'être à la fois adoré par quelques milliers de *fans* à travers le monde, et tout autant haï par toute autre personne qui n'aurait pas acquis la « sensibilité » nécessaire à la compréhension de la dimension semble-t-il « humaniste » de son œuvre.

216 On remarque que dans la plupart des concerts « *underground* » présentant de nouveaux artistes encore peu reconnus, le public est rarement critique vis-à-vis de la qualité de la performance. Il est le plus souvent canalisé dans une sorte d'attitude mêlée de curiosité et de « tolérance » (peut-on cependant parler de « tolérance » s'il s'agit d'un concert de Oi fréquenté par des *skinheads* d'extrême-droite ?!) qui lui interdit presque de huer, imposant au mieux des applaudissements forcés, ou au pire un silence gêné. Dans tous les cas, pour prendre l'exemple de la grande majorité des concerts « *punk* » ou « *noise* » (bruitistes) auxquels nous avons nous-mêmes assisté, il faut reconnaître que le bruit se suffit à lui-même pour satisfaire l'auditoire (tout en faisant baisser son audition), et que la qualité du jeu musical ou de l'écriture des paroles importent peu (même dans le cas où un chant articulé constitué de mots aurait pu clairement être distingué d'un quelconque aboiement, n'en déplaise

une certaine « nullité » se légitimant parfois derrière le masque du « grotesque » et du « second degré ».

Quoi qu'il en soit, le fait d'appartenir à l'*Underground* est, pour les nombreux artistes qui se revendiquent comme tel, avant tout une question d'identification. Tout comme nous l'avons énoncé précédemment à propos de la jeunesse, chacun est libre de se *distinguer* ou de rejoindre une catégorie ou un milieu social, du moment que sa propre condition est un minimum adaptée et que les circonstances le permettent. Les réalités de ce phénomène qui alimentent les fantasmes étant très délicates à cerner, tout est alors une histoire de *distinction* dichotomique et de revendications artistiques.

3 – Une *indépendance* (musicale) taiwanaise :

Tout d'abord, pour tenter de résumer *grosso-modo* la raison pour laquelle nous nous intéressons ici principalement à ces musiques « indépendantes » et « *underground* », disons simplement que leur qualité majeure réside dans le fait qu'elles sont, selon nous, celles qui parmi l'ensemble des musiques créées à Taiwan seraient les plus représentatives de ce que nous considérons comme étant l'une des formes les plus directes d'expression des « sentiments populaires ».

En effet, parce que ces artistes échappent en quelque sorte à l'hégémonie directe des politiques culturelles officielles, ils orientent leur(s) discours avec une liberté dont d'autres artistes « subventionnés » par le gouvernement ou produits par des entreprises culturelles influentes – et influencées – ne disposent pas forcément. En ce sens, l'*indépendance* serait un gage, sinon de vérité, du moins d'une forme de « sincérité » dans l'acte artistique – même si celui-ci est parfois volontairement orienté selon les besoins d'un projet particulier ou même d'une « propagande » orchestrée par l'artiste lui-même.

à ceux qui exècrent l'auto-dérision !). Au pire, le public pourra jeter des cannettes de bière ou autres objets sur le chanteur comme cela se fait régulièrement lors des concerts *punk*, mais cela ne fera qu'ajouter un côté festif à ces performances qui se déroulent, il faut le reconnaître, dans une ambiance souvent alcoolisée (à l'exception peut-être des *Straight punk* qui ne consomment pas de substances telles que l'alcool et autres drogues), peu propice à une réflexion sensée et objective quant à la qualité artistique des musiciens.

À Taiwan, davantage que la question portant sur la taille du label ou sur son statut de label « indépendant » ou non, la principale des préoccupations sera davantage centrée sur le fait que les labels « *indie* » sont avant tout des labels locaux, « *made in Taiwan* ».

Parmi eux, le label indépendant Taiwan Colors Music (TCM - 角頭音樂 *jiaotou yinyue*) produit en majeure partie des groupes locaux jouant des musiques « populaires », « folk » ou « traditionnelles » locales²¹⁷, mais aussi même parfois des artistes japonais proposant une ouverture à des tendances musicales minoritaires²¹⁸ en leurs pays d'origine, mais en rapport indirect avec la culture taiwanaise, ou partageant une même sensibilité et un même projet artistique. Certains de ces groupes se considèrent littéralement comme *indépendants*, parce qu'ils sont de petites structures artistiques peu médiatisées dont la diffusion se fait par l'intermédiaire d'une entreprise positionnée comme « indépendante » sur l'échiquier international des maisons de disques.

L'application des termes « *underground* »²¹⁹ et « *indie* »²²⁰ à la musique locale est en réalité un fait très récent dans l'histoire de la musique taiwanaise. En effet, comme nous l'avions présenté en conclusion de la première partie de ce Premier Niveau, ce n'est qu'au début des années 1990 – avec la démocratisation du système politique et la naissance d'un mouvement rock taiwanais – que des petits labels indépendants voient le jour en plus grand nombre, afin de satisfaire les nouveaux besoins de production sur le marché local du disque.

217 On peut citer par exemple 陳建年 *Chen Jian-nian*, aka Pau-Dull (un musicien Aborigène de l'Île des Orchidées 蘭嶼 *Lanyu*), The backQuarter Band 四分衛 *Si fen wei* (formation rock), The Hohak Band 好客樂隊 *Haoke yuedui* (groupe folk inspiré par la musique Hakka), T-HO 鐵虎兄弟 *Tie hu xiongdi* (musiciens d'origines aborigènes (*Tao* et *Paiwan*)), mélangeant « esprit traditionnel aborigène » et tendances hip-hop / reggae / drum'n'bass), mais aussi une compilation de rock indépendant taiwanais (n°000, premier disque produit), ainsi qu'un album du groupe LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* (rock « taïke »), un autre du groupe 88 BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi*, mais aussi un album du groupe de rock metal ChthoniC 閃靈 *Shanling*.

218 Par exemple, Oki (加納沖 *Jianachong*) musicien né d'une mère japonaise et d'un père originaire du peuple aborigène des Ainu, ou encore l'album des Champfers (チャンプラーズ *wakanatsu* / 千博樂家族 *Qianbo yue jiazu*), groupe « familial » de l'île nipponne d'Okinawa, située non loin au nord de Taiwan.

219 En chinois mandarin, il se traduit par les caractères 地下 (*dixia*), ce qui correspond à une traduction littérale du terme anglophone d'origine. On parle alors de 地下文化 (*dixia wenhua*) pour désigner la culture *underground*, ou encore de 地下音樂 (*dixia yinyue*) pour la musique apparentée à ce milieu.

220 Traduit par 獨立音樂 (*duli yinyue*), le mot 獨立 (*duli*) signifiant « indépendant ».

En 1994, King's Music Group 精實 *Jingshi* et 友善的狗 *Friendly Dogs* produisent une compilation intitulée « Taiwan 地下音樂檔案 I (*Taiwan dixia yinyue dang'an I* / *Underground Music in Taiwan*) » – signifiant littéralement « Archives de la musique *underground* taiwanaise, n°1 »). Suivent alors les volumes II (1994) et III (1995), puis le premier album du groupe LTK Commune 濁水溪公司 (*Loh Tsui Kweh Commune*), « 壹玖玖伍, 台灣地下音樂檔案 *Yijiujiuwu, Taiwan dixia yinyue dang'an* », toujours en 1995. Le mot « 地下 *dixia* / *underground* » fait ainsi son entrée sur le marché local du disque en tant que catégorie musicale déterminée.

En 1999, la production par le jeune label Taiwan Colors Music 角頭音樂 *Jiaotou yinyue* de la compilation n° 000 (*opening*) intitulée « 另國歌曲 Taiwan independant compilation – 台灣角頭音樂獨立搖滾樂團發表專輯 *Aiguo geju – Taiwan jiaotou yinyue duli yaogun yuetuan fabiao zhuanji* » (*Compilation de groupes de rock indépendants, Taiwan Colors Music*) concrétise le mouvement « indie » en révélant ostensiblement l'existence d'un courant musical rock « indépendant » en marche depuis déjà près d'une décennie.

La définition des termes « *underground* » et « *indie* » – associés également à celui de « musique alternative », soit 另類音樂 *linglei yinyue* – prend alors une signification particulière pour les musiciens taiwanais qui tendent chacun à se reconnaître dans telle ou telle catégorie :

五年前，這個名詞[□□□□]還不普遍，當時媒體慣用的標籤是「另類音樂」或「地下音樂」。然而對音樂人來說，前者太容易聯想到國外「另類搖滾」(Alternative Rock)的樂風，定義流於狹隘；後者給人得意象，則彷彿非主流音樂永遠只能躲在不見天日、煙霧瀰漫的地下室裡孤芳自賞，而沒有走到地上、打開視野，並與主流市場一較長短的氣魄。²²¹

Cinq ans auparavant, le terme « musique indépendante » n'était pas encore très courant. À ce moment là, les média utilisaient plutôt les expressions « musique alternative » ou « musique underground ». Cependant, selon les musiciens taiwanais, la première expression risquait d'être trop facilement associée au « rock alternatif » étranger et semblait trop élitique, tandis que la deuxième semblait être une musique non-mainstream condamnée à rester cachée dans les sous-sols brumeux pour toujours sans voir la lumière, sans jamais monter en surface pour se montrer au grand jour et conquérir le marché.

221 CHANG Shih-Lun 張世倫 (Zhang Shilun), « Independant Sounds from Taiwan - 獨立音樂, 百花齊放 » (*Duli yinyue, baihua qifang*), traduit du chinois en anglais par Scott Gregory, in 台灣光華 (Taiwan Guanghua) Taiwan Panorama, février 2007, p. 23.

Bien que cette version des faits soit dans le fond réaliste – notamment à propos de l'aspect péjoratif que peut revêtir le mot « *underground* », elle paraît cependant un peu trop généraliste lorsqu'elle avance que « les musiciens taiwanais » – dans leur ensemble (?) – ont une préférence pour le terme « musique indépendante » (獨立音樂 *duli yinyue*).

En effet, ce n'est par exemple pas du goût de A-Ch'iang 阿強²²², chanteur et *leader* du groupe 88 BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi* – 88 Guava Seeds, qui opte volontiers pour l'expression « 地下 *dixia* » (« *underground* ») lorsqu'il lui faut définir le *style* de sa musique²²³ – décrit comme étant « *on the edge of Blues and Punk* »²²⁴ (à la frontière entre *blues* et *punk*) – et de l'environnement dans lequel son groupe évolue depuis sa formation à la fin des années 1990. Selon lui, le mot « *underground* » comprend une notion d'« interdit » qui renforce l'intérêt de sa démarche artistique. De plus, toujours d'après A-Ch'iang, puisque la « musique indépendante » ne possède pas cette part d'« interdit », elle peut très bien tomber dans le moule des « musiques à la mode » (流行音樂 *liuxing yinyue*) ou des « musiques commerciales » (商業音樂 *shangye yinyue*) et perdre alors de sa sincérité à mesure qu'elle s'éloigne des petites structures et de son public²²⁵.

En fait, si A-Ch'iang manifeste tant de résistance face au terme « 獨立音樂 *duli yinyue* » (« *indie music* »), c'est aussi et surtout en raison d'un différend personnel qui l'oppose à Freddy Lin, *leader* du groupe de *black metal* ChthoniC 閃靈 (*Shanling*). Reconnu comme l'un des principaux promoteurs de la « scène

222 Interrogé lors d'une interview informelle à Taipei, le 23 juin 2009.

223 Même si les média qui s'intéressent à ce groupe le qualifient parfois de « Craziest *Indie* Band in Taiwan ».

224 LIN Ronald, « Band: 88 BalaZ / On the Edge of Blues and Punk », traduit du chinois par Ann Lee, juillet 2008, publié dans la rubrique « music » du site Internet Taiwanfun.com : <http://www.taiwanfun.com/music/0807/080788Balaz.htm>, consulté le 15/07/2010.

225 À propos de ce phénomène de distanciation par rapport au public, A-Ch'iang a cité le groupe 1976 (*yijiuqiliu*) qui après avoir oeuvré dans le milieu indépendant (et voir même *underground*) pendant des années, s'est progressivement transformé en groupe de musique « pop ». Cela n'enlève sans doute rien à la qualité de leur musique, mais il semble que ce soit un point critiquable du point de vue de la sphère *underground*. En France, comme nous l'avons évoqué plus haut, les Wampas ont eux aussi attaqué – de bonne guerre – le même genre de problème dans leur chanson « Manu Chao », ce qui se ressent d'ailleurs jusque dans le titre de l'album duquel est extrait ce titre : « Never trust a guy who after having been a punk, is now playing electro », ce qui semble être un résumé du parcours de l'artiste en question, ex-Mano Negra devenu concurrent au Top 50.

rock » taiwanaise²²⁶, Freddy Lin a en quelque sorte été l'importateur du concept de « 獨立音樂 *duli yinyue* » (« *indie music* ») à Taiwan au milieu des années 1990. Le marché local du disque étant à cette époque concurrencé par les grands labels internationaux fraîchement implantés, il a voulu encourager le développement local de nombreuses petites maisons de disques, mieux capables de promouvoir la musique locale, dont le nouveau courant *rock'n'roll* constituait alors l'élément le plus prometteur en matière d'innovation artistique.

À partir des années 2000, on dénombre alors plus d'une dizaine de labels dits « indépendants », dont TCM 角頭音樂 *Jiaotou yinyue*), Willin Music 林暉哲音樂社 *Lin Weizhe yinyue she*, Music 543 音樂五四三 *Yinyue wu si san*, White Wabbit 小白兔橘子 *Xiao bai tu juzi*, Wonder Music 彎的音樂 *Wande yinyue*, Click Music 典選 *Dian xuan*, Trees Musics & Art 大大樹音樂圖像 *Da da shu yinyue tuxiang* ou encore Silent Agreement 默契音樂 *Moji yinyue*²²⁷.

On peut comprendre qu'une telle floraison de petits labels ait été en partie due à une question de « besoins » ou de « volonté », mais elle est aussi et surtout due au fait que le progrès en matière d'informatique et un accès plus facile à du matériel d'enregistrement haut de gamme ont fourni les moyens technologiques nécessaires à l'établissement de ces micro-structures. Dix ou vingt ans en arrière, il aurait en effet été beaucoup plus difficile pour un artiste taiwanais d'auto-produire des enregistrements de bonne qualité et de rester tout à la fois « indépendant » des grandes entreprises, ou du moins cela aurait été réservé uniquement à ceux qui en auraient eu les moyens financiers.

Les termes « 獨立音樂 *duli yinyue* » (« *Indie music* ») et « 地下音樂 *dixia yinyue* » (« *underground music* ») sont, comme nous l'avons dit, tout d'abord des artefacts médiatiques, car ce qui est primordial pour définir le positionnement d'un groupe, c'est peut-être avant tout l'attitude de ces groupes vis-à-vis de leur public et de leur démarche artistique. Ainsi, il convient d'éviter les clichés, même s'il

226 Notamment en tant que patron du label TRA Music et gérant de The Wall 這牆 *Zhe qiang*, figurant parmi les plus importantes salles de concert « indépendantes » ou « *underground* » (*live houses*) de Taiwan.

227 CHANG Shih-Lun 張世倫 Zhang Shilun, « Independent Sounds from Taiwan - 獨立音樂, 百花齊放 » (*Duli yinyue, baihua qifang*), traduit du chinois en anglais par Scott Gregory, in 台灣光華 *Taiwan Guanghua* Taiwan Panorama, février 2007, tableau p. 23.

existe toujours quelques complaisances de la part de certains groupes soucieux de se donner une image de « vrais rebelles ». Mais nous ne devons pas mélanger marché du disque et création artistique, car nous risquerions de dévaluer injustement la qualité de groupes ayant signé chez des majors, et de nous confondre naïvement dans les reflets d'apparences souvent trompeuses.

Le terme « *indie* » – ou « indépendant » – se laisse définir en suivant les règles du marché du disque, tandis que l'*underground* nous semble être davantage rattaché à la question du positionnement des « sous-cultures » face à l'hégémonie prohibitive d'une culture dominante. Mais si dans ce cas l'*underground* est un état d'esprit, alors pour l'analyser en de bonnes conditions sans avoir à prendre le risque de s'embourber dans les pièges tendus par les marchands racoleurs – pour lesquels l'*underground* est un slogan vendeur – et par l'image que renvoient d'eux-mêmes des musiciens parfois naïfs ou prétentieux, il faudrait prendre le soin d'enquêter sur les vecteurs psychologiques et idéologiques qui conduisent ces musiciens à s'identifier à telle ou telle pratique imaginée. Et c'est justement parce qu'il s'agit avant toute chose d'une *praxis*²²⁸, que la meilleure façon de cerner l'*underground* – avec tout ce qu'il a d'« authenticité » mais aussi de fantasmes – est sans doute de le définir non pas à partir de ce que les artistes prétendent être à travers le reflet que les média renvoient d'eux, mais plutôt des lieux – ou du milieu – dans lesquels ces artistes se forment et évoluent.

Ainsi, si l'on veut enquêter à propos des groupes *underground* du moment, le mieux est de favoriser une observation participante dans le milieu concerné. Plutôt que de chercher à regrouper les musiques *underground* en nous basant sur les listes de disques vendus au rayon « 地下音樂 *Dixia yinyue* » (« Musiques *underground* ») ou même « 獨立音樂 *Duli yinyue* » (« Musiques *indie* ») des nombreux disquaires de Taipei, le meilleur moyen pour constater l'étendue et la qualité de la scène *underground* est encore – autant que possible – d'aller les mesurer sur le terrain, afin d'en ressentir non seulement la valeur *esthétique*, artistique ou « humaine », mais aussi le sens rituel de ces pratiques musicales différemment orientées par rapport au reste du paysage musical local.

228 Cf. Jean-Paul SARTRE, Pierre BOURDIEU, etc.

B - Spectacles souterrains et communauté *underground* :

Parce que l'*underground* est un lieu avant d'être un concept, il nous a semblé indispensable de nous plonger – au sens littéral – dans les tumultes de ce milieu artistique, infiltrant les concerts, pour la plupart ouverts au public et annoncés grâce à des *flyers*²²⁹, ou parfois seulement réservés à un cercle restreint d'initiés avertis par bouche à oreille ou par un système d'annonce *via* une « *mailing list* »²³⁰. Ainsi, nous atteignons dans ce chapitre une phase descriptive que nous pourrions désigner comme constituant le premier volet de notre étude de cas.

Cette étude a été réalisée concrètement sur deux périodes de sept et six mois, la première se déroulant du début du mois de février jusqu'à la fin du mois d'août 2009, et l'autre du début du mois de janvier 2010 à la fin du mois de juin de la même année. Le terrain sélectionné pour nos observations se situait principalement à Taipei 台北, dans les alentours des deux universités NTNU²³¹ et NTU²³², car c'est là – dans un environnement fréquenté par une population d'étudiants taiwanais originaires de toute l'île, ainsi que par de très nombreux étrangers²³³ – que se trouve la plus importante concentration de salles de concerts, de pubs et de *live houses* organisant ce genre de concerts dits « *underground* ».

Il est important de noter que cette observation a été effectuée à la fin des années 2000, et se veut donc être en quelque sorte une représentation – sous forme de bilan – de l'aboutissement de près d'une vingtaine d'années d'évolution des pratiques musicales au sein de l'*underground* local. En ce qui concerne les événements s'étant produits à des dates antérieures, nous nous sommes reportés à

229 Affichettes décrivant le programme du concert, localement aussi appelées 禰卡 *kuka*.

230 Liste d'adresses électroniques constituée par certaines associations ou organisateurs d'événements. Les adresses sont inscrites lors de l'adhésion des personnes à ces associations ou à ces groupes sociaux, lors de concerts par exemple.

231 National Taiwan Normal University - 國立台灣師範大學 *Guoli Taiwan Shifan Daxue*, communément aussi appelée 師大 *Shida*.

232 National Taiwan University - 國立台灣大學 *Guoli Taiwan Daxue*, aussi appelée 台大 *Taida*.

233 Ces personnes sont majoritairement des étudiants originaires des États-Unis, d'Europe, d'Amérique Latine ou d'autres pays d'Asie, d'Afrique et d'Océanie, inscrits pour la plupart d'entre eux dans les centres d'apprentissage linguistique des universités. Après avoir étudié dans ces Centres de Mandarin, certains – comme Stanley Blewett alias « Stan Cash », ancien étudiant à Shida devenu enseignant d'anglais dans une école privée de Taipei – choisissent de s'installer dans les environs, profitant alors plus longtemps de l'ambiance estudiantine locale.

des témoignages livrés au cours de discussions et d'interviews informelles. Ces données peuvent permettre ponctuellement d'apporter d'autres points de vue sur un phénomène dont l'évolution ne s'est pas produite de manière linéaire, tout comme l'ensemble de l'histoire socio-politique et culturelle de Taiwan.

Justement, pour en revenir à cette « localité », soulignons que le terrain d'analyse est situé en milieu urbain, et qui plus est dans la capitale taiwanaise. Ce choix a tout d'abord été déterminé pour des raisons pratiques et financières relatives aux moyens limités dont nous disposons pour ces recherches de terrain, mais il s'est également révélé judicieux, dans la mesure où les autres grandes villes disposent de réseaux *underground*, certes tous aussi constructifs et actifs, mais moins étendus et donc moins influents à l'échelle du *pays* tout entier.

D'autres observations ont été réalisées en d'autres endroits de l'île, notamment lors des deux grands festivals excentrés que sont le « Spring Scream Festival » de Kenting (墾丁春天吶喊音樂節 *Kending Chuntian Nahan Yinyuejie*) et le « Grass Festival » dans le comté de Ilan (宜蘭縣小草地音樂節 *Yilan xian Xiao Caodi Yinyuejie*). Cependant, nous verrons que ces rassemblements sont en réalités fréquentés en bonne majorité par le même public que celui des concerts de Taipei, comme si ces festivals étaient l'occasion pour la jeunesse urbaine de migrer sur les plages le temps d'une fête – pas toujours si « *underground* » que cela, d'ailleurs...

1 – Prologue au spectacle d'une communauté en terrain « étudiant » :

Signalons avant toute chose que l'étude objective d'une communauté nécessite la réunion d'un certain nombre de conditions auxquelles il est impératif de ne pas déroger. En effet, il convient d'une part de réaliser une observation depuis l'intérieur de cette communauté afin d'en comprendre les mécanismes, le sens des relations entre les individus, les codifications, les rituels, etc.

Ceci ne peut se faire qu'en participant activement aux rassemblements – ou en l'occurrence aux concerts de musique en milieu *underground* – et en prenant la

peine de se renseigner quant aux projets que les uns ou les autres souhaitent mettre en œuvre au sein du groupe.

D'autre part, il faut également tâcher de prendre suffisamment de recul par rapport à la communauté pour pouvoir la considérer d'un œil extérieur, et éviter ainsi toute complaisance ou manque d'objectivité qui résulteraient d'une trop grande implication et d'une inéluctable sensibilité affective, d'un attachement quasi-passionnel avec quelques-uns des individus fréquentés. Ainsi, quand un « objet d'analyse » devient un « ami », le travail du chercheur est aussi de parvenir à se débarrasser au mieux de tout ravissement qui risquerait de trahir sa pensée et de corrompre la neutralité supposée de son discours²³⁴.

Soulignons à nouveau que l'analyse d'une communauté se définit d'après un lieu – en l'occurrence les salles de concert *underground* décrites plus haut – sur une période donnée. En ce qui nous concerne, l'étude directe du terrain est plutôt concentrée dans le temps, puisqu'elle ne s'étend que sur deux années, dont un total de treize mois d'observation effective.

Dans les lieux qui abritent les concerts fréquentés par le milieu *underground* que nous nous sommes proposé de prendre en considération, il semble ne pas y avoir de distance, ni même de séparation entre la « scène » et l'espace « public »²³⁵. Bien que les individus présents à ces soirées soient tous confinés chacun dans un rôle prédéfini²³⁶, ils investissent tous ensemble l'espace de la salle de concert. Lors du type de concert que nous proposons de décrire, à la différence d'une représentation de type *classique* – c'est-à-dire tel qu'on peut le constater dans les milieux artistiques « *mainstream* » ou « commerciaux » qui favorisent la « starification » des musiciens – tout l'espace peut ici être occupé par l'ensemble des personnes qui se trouvent dans la salle.

Ainsi, même si ce sont les artistes qui font une « représentation », au sens spectaculaire du terme, celle-ci n'est pas figée comme l'est par exemple un tour de

234 PERETZ Henri, *Les méthodes en sociologie, L'observation*, éditions de La Découverte, Collection Repères (Sociologie), Paris, 2007, p. 47-76.

235 « fosse » ou « piste de danse », etc.

236 Les musiciens sont défrayés pour venir jouer, et le public paye un billet d'entrée pour assister au concert.

chant d'un quelconque chanteur de charme. Les musiciens tout comme les personnes du public peuvent aller et venir dans tout l'espace du concert. Plus qu'un concert entre musiciens face à la foule, c'est réellement un « concert » – une « communion » – qui se met en place entre toutes les personnes présentes. Aussi, le bruit étant la plupart du temps assourdissant, on peut sans nul doute assurer que les « spectateurs » assistent au concert davantage pour l'ambiance festive ou « *trash* » qu'ils recherchent comme une expérimentation de leurs propres limites²³⁷ que pour réellement se délecter d'un quelconque ravissement esthétique.

2 – Observation d'une première « *Live House*²³⁸ » :

Cette observation a débuté en février 2009, lorsque nous avons assisté pour la première fois à Taipei à un concert *officiellement* désigné comme « *indie* » – voire même « *underground* », selon les fantasmes de chacun. Il s'agissait d'une soirée organisée sous la forme d'un mini-festival nommé « Puts Sound », qui avait lieu dans la salle de concert du complexe « The Wall *live house* » (這牆 *Zhe qiang*)²³⁹, situé au sous-sol d'un immeuble au numéro 200 de la quatrième section de l'avenue Roosevelt (羅斯福路 4 段 200 號 *Luosifu lu si duan erlingling hao*), à deux pas de l'Université Nationale de Taiwan (國立台灣大學 *Guoli Taiwan daxue* - NTU) et du marché de nuit de Gong-guan (公館夜市 *Gongguan yeshi*). Ce lieu culturel a été ouvert sous l'initiative de Freddy Lin – chanteur du groupe ChthoniC 閃靈 – et d'un expatrié américain simplement nommé Jimi.

Ce lieu a beau être le plus grand et le plus important du genre à Taipei – et à Taiwan en général – l'entrée se montre cependant très discrète. Un simple panneau indique d'une flèche un petit escalier tournant en quart de cercle à mesure qu'il s'enfonce vers le sous-sol. Sur le mur, un *graphe* représentant le logo de « The Wall » semble s'imposer en imitation de quelques cages d'escaliers mal famées d'un « *ghetto* » à l'américaine, comme pour nous rappeler que nous mettons les pieds dans un espace à part – en marge – et dédié à la « subversion ».

237 Par rapport au bruit, à la consommation d'alcool ou encore au bousculades lors d'un *po-go*.

238 Ce genre de lieu accueille des concerts mais peut aussi organiser des expositions d'art, à la manière d'une galerie.

239 <http://www.thewall.com.tw/>, consulté le 18/04/2011

Une fois arrivé dans le hall d'entrée, on peut déjà remarquer que – contrairement aux squats que nous étions auparavant habitués à fréquenter en Europe – l'endroit est particulièrement bien équipé et sécurisé. Des casiers ont été prévus pour que les gens puissent y déposer leurs effets personnels avant de pénétrer dans l'agitation de la foule. Un dédale d'une trentaine de mètres environ serpente de ce hall jusqu'à la porte de la salle de concert. Ce dédale est lui-même « habité » par un studio de tatouage, un studio de répétition pour les groupes de musique amplifiée, un bar et une boutique du label musical White Wabbit Records 小白兔 (*Xiao Bai Tu*).

Les groupes présents ce soir-là sont, par ordre d'apparition sur scène²⁴⁰ : Sorry Youth 拍謝少年 *Paixie shaonian*, jeune groupe local jouant une musique *rock* fortement inspirée par un certain groupe nommé Sonic Youth ; UsePenToSing 用筆來唱歌 *Yong bi lai changge*, autre jeune groupe – ou groupe de jeunes – de Taipei, dont le son à tendance « bruitiste » mêle guitare saturée et hurlements incompréhensibles pour qui n'aurait pas lu les paroles au préalable ; She-Bang-A 死蚊子 *Si wenzi* en 國語 *guoyu* – mais le plus souvent prononcé en *taigi* †, d'où le nom romanisé du groupe), trio *rock instrumental* constitué d'une guitare électrique, d'une basse et d'une batterie²⁴¹ ; Tin Pan Alley 錫盤街 *Xi pan jie*, trio local de *rock progressif instrumental* ; puis le groupe *post-rock* chinois Wang Wen 惘聞²⁴² venu de Beijing 北京 (RPC) pour l'occasion.

L'ambiance semble pareille à ce que nous pouvions *imaginer* d'un concert « du même genre » partout ailleurs dans ce type de « lieux alternatifs », ou du moins en France, comme au « Grrrnd Zero / Rail Théâtre »²⁴³, au « Sonic », à l'ex-« Grand Guignol » et l'ex-« Robinetterie » de Lyon et au « Clacson »²⁴⁴ de

240 Cf. photos en annexe.

241 Ce groupe a la particularité d'être composé de deux taiwanais (basse et batterie) et d'un guitariste américain nommé Stanley Blewett aka « Stan Cash » ou 錢史丹 *Qian Shidan*. Arrivé à Taipei au début des années 1990 pour étudier le mandarin à l'Université Normale de Taiwan (NTNU), il a d'abord été – entre autres – guitariste du groupe The Clippers 夾子 (*Jiazi*) pour quelques dates, avant de monter son propre projet. Personnalité emblématique de l'*underground* local, il s'est intégré au quartier de la rue *Shida* (師大路 *Shidalu*) et apparaît fréquemment lors des concerts organisés à l'*Underworld* 地下社會 (*Dixia shehui*).

242 惘聞 en sinogrammes *traditionnels*.

243 <http://www.grrrndzero.org/>, consulté le 18/04/2011

244 <http://www.clacson.fr/>, consulté le 18/04/2011

Oullins, au encore la « Miroiterie » et le « Point Éphémère »²⁴⁵ de Paris, entre autres. L'esthétique « *underground* » est au rendez-vous sous son aspect le plus stéréotypé et « mondialisé », avec ses banderoles taguées et quelques symboles types dont le fameux « *Anarchy* » en auto-collant sur les murs jusque dans les cuvettes des urinoirs. Dans cette salle, il est encore autorisé de fumer, ce qui confère au lieu un certain air – enfumé – de transgression²⁴⁶.

Dans le public, on peut aisément repérer une bonne dizaine d'individus accoutrés selon la « *panoplie* » des punks britanniques des années 1970, avec blouson en cuir, badges, cheveux rasés ou coupés « en iroquois » et chaussures Dr Martens© montantes. Autant de symboles d'une *identification* à un courant sous-culturel influent de par le monde depuis plus de trente années. Ce groupe de jeunes, dont la moyenne d'âge se situe aux environs de 20-25 ans, semble s'être déplacé plus spécialement pour venir encourager les membres de UsePenToSing, dont ils sont apparemment de bons amis. Mis à part eux, les autres « jeunes » ont des styles vestimentaires plus simples, que nous pourrions qualifier au premier abord de « *grunge* », tels que nous pourrions nous figurer les *fans* de Nirvana ou autres groupes du genre. Quelques étrangers – notamment un groupe d'étudiants anglophones originaires des États-Unis, d'Afrique du Sud et d'Australie inscrits aux cours de mandarin de la NTNU – expriment leur enthousiasme sur la piste, un gobelet de bière à la main, hochant la tête en gardant les yeux rivés vers ces idoles d'un soir²⁴⁷.

Certes, nous ne sommes ici que dans une phase d'approche générale, basée sur les apparences, sur une observation de surface, censée constituer ce qui a été notre première impression du milieu *underground* local. Et justement, dans cette atmosphère fortement teintée de culture *anglo-américaine*, tout observateur à la recherche d'un quelconque « parfum d'*authenticité* » *local* aurait été déçu par le manque d'exotisme du décor. Et pourtant, c'est bien de Taipei dont il s'agit. Sans doute est-ce ce que l'on pourrait appeler une *authentique* soirée *rock* transculturelle, *glocalisée* dans une ville cosmopolite évoluant avec son temps

245 <http://www.pointephemere.org/>, consulté le 18/04/2011

246 La loi interdisant en principe la consommation de tabac dans les lieux publics, tout comme le fait la Loi Evin du 10 janvier 1991 en France.

247 Ou plus, si affinités (!).

sous l'influence diffuse de sous-cultures issues de diverses localités, devenues peu à peu une « norme » culturelle internationale pour une partie de la « jeunesse ».

D'autre part, s'il nous était possible d'évoquer une quelconque stratification de la société à Taiwan, nous pourrions dire que le public est en grande majorité issu de la classe moyenne, et même d'une certaine classe intellectuelle, vu que nombre d'entre eux sont étudiants dans les universités toutes proches. En quelque sorte, ces concerts au « The Wall *Live House* » seraient davantage qu'une pratique *underground*, une partie intégrante de la vie étudiante locale.

3 – Observation d'un « *Underworld* » :

Non loin de The Wall, ce premier lieu faisant en réalité davantage office de « centre culturel alternatif » que de véritable « tripot », il existe un bar minuscule proposant des concerts « *underground* » tous les mercredi, vendredi et samedi. C'est Stan Cash – le guitariste de She-Bang-A – qui nous a informé de l'existence de cet endroit à la devanture quasi-invisible et pourtant situé dans un quartier fréquenté, rue de Shida (師大路 *Shida lu*), en plein dans la zone du marché de nuit de Shida (師大夜市 *Shida yeshi*), à mi-chemin entre la NTNU et l'avenue Roosevelt (羅斯福路 *Luosifu lu*).

Nous avons pris rendez-vous avec Stan Cash le 7 mars 2009, à 21:00. Nous voici donc au numéro 45 de la rue, devant une petite porte étroite flanquée de part et d'autre de panneaux en ardoise sur lesquels sont écrits les dates des prochains concerts, puis ces quatre caractères « 地下社會 *Dixia shehui* », traduit en anglais par « *Underworld* »²⁴⁸. Au-dessus, le dessin stylisé d'un crâne humain apporte une touche plus ou moins « mystérieuse » et « macabre » à cette antre, un peu comme une vanité placé en avertissement à l'embouchure d'une caverne ou – de manière plus ludique – à l'entrée du train fantôme ; à moins qu'il ne s'agisse plutôt d'un symbole « rebelle », comme les *skulls* fétichisés par les *rockers*, de Motörhead à The Offspring en passant par Sepultura et autres, ou tout simplement de la tête de mort de l'étendard des pirates !

248 Cf. <http://upsaid.com/underworld/>, consulté le 18/04/2011

Ce bar en sous-sol a été ouvert en 1996 par un certain Lin Tsung-ming 林宗明 *Lin Zongming*. L'espace est vraiment minuscule, peut-être à peine cinquante mètres carré. On y descend par un escalier presque vertical allant à la « cave », comme on peut en voir dans bon nombre d'immeubles du quartier. Ce qui retient l'œil au premier regard, c'est tout d'abord la fresque murale – devrions-nous dire « peinture rupestre » – qui recouvre la totalité des murs et du plafond. Un tunnel de couleurs psychédéliques dans lequel s'entremêlent monstres tentaculaires, petits chats et *aliens* de l'*outer space*, sur fond de ciel noir constellé de grosses étoiles jaunes et de fleurs multicolores... L'éclairage est beaucoup plus sommaire et moins « professionnel » qu'à « The Wall Live House » : une rampe de quelques lampes éclairant l'espace scénique disposé sans estrade à même le sol, et une boule à rayons lumineux tournant – version électrique de la « boule à facettes » *disco* – pour égayer l'ambiance et faire chavirer les têtes. Une toute petite table de mixage est installée au fond de la salle, et souvent gérée par le patron lui-même. Au petit bar longeant le côté gauche de la salle (lorsqu'on entre), on vend des bières en bouteilles et autres boissons en cannettes. Ici aussi, l'interdiction de fumer dans les lieux publics n'a pas été mise en pratique, et rare sont ceux qui ne profitent pas de cette « liberté ».

a – Première observation :

Stan Cash est présent ce soir-là. Assis à une table, il partage une bouteille de Taiwan Beer 台灣啤酒 (*Taiwan piju*) avec quelques-uns de ses amis. Je²⁴⁹ me joins à eux et l'on me verse une dose du *précieux* alcool dans un verre minuscule portant le nom de la marque. « 乾杯! *Gan bei!* » (À notre santé !). À 21:30, le concert commence.

Il s'agit de Sonic Deadhorse, un projet soliste arrangé par un étudiant de Taipei. L'air concentré derrière une table sur laquelle sont posés son ordinateur et quelques boîtes à rythmes et *samplers*, il porte un t-shirt à manches longues sérigraphié, il a les cheveux mi-longs, des lunettes avec de larges montures noires

249 Nous avons privilégié le « nous » pour l'ensemble de notre ouvrage, afin de lui conférer une certaine neutralité. Cependant, dans certaines situations, il nous est obligé de revenir au « je », pour simplifier le récit et éviter tout malentendu d'allure schizophrénique.

rectangulaires, et la mine plutôt réservée. Sa musique peut être qualifiée d'*électro-expérimentale*. Sur fond de boucles sonores électroniques, il colle un jeu de guitare saturée ou parfois même de *Mélodica*²⁵⁰. Par moment, on entend quelques paroles prononcées en *taigi* qui s'échappent d'une bande enregistrée ajoutée au montage d'une des musiques. « *Bô huat-dor †* », équivalent de « 沒辦法 *Mei banfa* » (« Pas moyen ! »). Vision type d'une jeunesse désabusée, exprimée au travers d'un vacarme organisé en boucles successives, hurlant sur une ligne de basses rappelant tant le lent fracas du train le long de la voie ferrée que le doux battement rythmique d'un cœur maternel ressenti *in utero*.

Le public n'est pas venu faire salle comble, mais nous revoyons tout de même quelques personnes croisées à « *The Wall Live House* ». Nous nous rendrons compte par la suite qu'ils sont en réalité des « habitués » du milieu, présents quasiment à tous les événements musicaux du genre, comme ce garçon surnommé A-Blue qui travaille dans un café situé de l'autre côté de la rue Shida, et qui assume un look facilement repérable : cheveux longs égalisés en coupe à la *stone* avec une frange courte sur le front, lunettes cerclées noires, t-shirt et jeans moulant « *slim* »²⁵¹.

Cette première observation n'a pas été très concluante du point de vue de notre objectif d'origine qui était de mesurer la capacité de ce lieu à rassembler une « communauté ». En réalité, cette première fois fait figure d'exception, car dès le deuxième concert, nous avons pu nous rendre compte de son potentiel réel et d'un certain paroxysme auquel nous ne nous serions de prime abord par attendu.

b – Deuxième observation,... etc. :

Le vendredi 17 avril 2009, nous voici donc de retour à l'*Underworld*. On annonce un important concert « *punk* » (« 龐克搖滾表演 *Pangke yaogun biaoyan* »). Trois groupes sont présents : Random 隨性樂團 *Suixing yuetuan*²⁵²,

250 Orgue à bouche en forme de petit clavier alimenté en air par un tuyau flexible par lequel le musicien souffle.

251 Cf. photo en annexe, avec son aimable autorisation.

252 Formation de quatre garçons se réclamant ouvertement du « *punk rock* » et dont le chanteur, âgé à l'époque d'une petite vingtaine d'années, déploie une énergie formidable à scander ses

Inhuman Band 非人物種 *Feiren wuzhong*²⁵³ et 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi*²⁵⁴. Pour l'occasion, tous les membres des trois groupes ont décidé de revêtir des costumes « traditionnels » d'opéra *koa-a-hi* †, ce qui ajoute à la fête une forte dimension tant d'*auto-orientalisme* que d'auto-dérision. Lorsqu'on leur demande pourquoi ces « déguisements », A-Chiang 阿強 *A Qiang* répond que le but d'un concert est avant tout de s'amuser (« 因為好玩! *Yinwei haowan* » – *Parce que c'est marrant !*). Ce qu'il entend par-là, c'est une volonté marquée de se moquer du trop grand sérieux dans lequel se complaisent les chanteurs populaires comme Jay Chou 周杰倫 *Zhou Jielun* ou même Mayday 五月天 *Wuyue tian* et le groupe de *black metal* indépendant ChthoniC 閃靈 *Shanling* – pourtant eux-aussi « costumés » et maquillés de masques outranciers – mais dont A-Chiang critique volontiers le manque d'*humour*.

Prôner la dérision et même l'auto-dérision pour contrer la prétention et le sérieux, n'est-ce pas là le propre de l'esprit *punk* ? D'ailleurs, remarquons au passage que le mot « sérieux » a pour synonyme le mot « adulte », tandis que le mot « dérision » se voit assimilé aux « enfantillages »²⁵⁵. Ceci nous ramène d'une certaine manière au constat que nous avons établi dans notre Premier Niveau, à propos de cette « irresponsabilité » caractéristique de la « jeunesse », telle qu'elle est décrite par Pierre Bourdieu²⁵⁶.

Les personnes présentes dans le public réagissent très positivement à cette ambiance de bal masqué grotesque, et semblent de leur côté participer grandement à l'extravagance de la soirée. Entraînés par l'effet « psychotrope » de la musique, une bonne quinzaine de garçons et de filles se livrent en transe, surexcités, sur la piste de danse, interférant avec les musiciens sur lesquels ils jettent de-ci de-là une cannette vide ou une injure, comme on lancerait des fleurs à une diva. Entre

textes en *taigi* traitant sans surprise des tracas de la « jeunesse », et passe son temps entre deux chansons à se plaindre du service militaire qu'il doit effectuer dans quelques mois

253 Également composé de quatre jeunes garçons, le groupe semble grandement influencé par des groupes comme LTK Commune, précurseurs du rock *Taike*. Leurs textes sont aussi majoritairement en *taigi*.

254 Trois garçons et une fille. Une musique *punk rock* énergique elle aussi, et des textes exclusivement chantés en mandarin.

255 Dictionnaire en ligne des synonymes, développé par l'Université de Caen : http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/trouvebis2?requete=s%E9rieux&refer=%23&proc=1127_29390b, consulté le 18/04/2011.

256 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 557.

chacune des chansons, quand s'arrêtent le *po-go*, on peut entendre régulièrement dans la foule fuser des « 姦汝娘 ! *gàn lin-niǎ †* »²⁵⁷ et quelques « *fuck you !* »²⁵⁸ mondialisés mêlés à des rires et autres plaisanteries adressées aux chanteurs alors interrompus en plein discours.

Autant de détails qui révèlent, semble-t-il ici comme partout ailleurs, le modèle caractéristique *standard* de ce qu'est un « concert *punk* », comme si au fil des expériences ceci devenait une évidence. Du moins, ce concert est emblématique de l'ensemble des observations que nous avons réalisées par la suite.

En effet, pendant toute la durée de nos deux séjours à Taipei, nous nous sommes très souvent rendus à 地社 *Dishe* (diminutif d'usage pour désigner 地下社會 *Dixia shehui – Underworld*), à raison de une à trois fois par semaine, tentant de couvrir l'ensemble de la programmation, sans faire d'impasse, même lorsque les soirées se montraient peu attrayantes²⁵⁹. Ceci nous a sans doute permis de porter un regard total et impartial sur cette programmation. De nombreux styles de musiques y ont été présentés²⁶⁰. Hormis les groupes brièvement présentés ci-dessus, nous avons eu l'occasion de voir les performances de nombreux autres groupes taiwanais²⁶¹, principalement originaires de Taipei.

257 Aussi écrit avec les caractères « 幹領娘 » (*gan lin-nia / gan ling niang †*), c'est l'équivalent en 台語 *taigi* du mandarin « 幹你娘 » (*gan ni niang*) ou encore « 禽你媽 » (*cao ni ma*), signifiant littéralement « Fuck your mother » ou « Nique ta mère » – comme dans beaucoup de langue où l'invective est immanquablement destinée à salir l'honneur de la figure maternelle...

258 Ce soir-là, nous entendons même soudain un « *enculé !* » prononcé à quelques pas de là. Apparemment, le poète n'était autre qu'un Français d'origine taiwanaise, venu à Taipei – comme la majorité des étudiants étrangers rencontrés dans ce quartier de la ville – pour étudier le chinois mandarin. Accompagné de deux amies, françaises elles-aussi, il apportait aux oreilles des Taiwanais présents dans la salle un petit vent d'exotisme, d'un autre genre que le « romantisme à la française » (法國浪漫主義 *Faguo langman zhuyi*) persistant dans l'imaginaire local.

259 Pour l'investissement financier que cela représente, nous tenons à remercier tout particulièrement le Bureau de Représentation de Taipei en France pour la bourse qu'il nous a gracieusement attribuée durant notre stage de perfectionnement en chinois mandarin à la NTNU, de mars à août 2009.

260 Sans parler des groupes étrangers – souvent japonais (Melt Banana, Recoride) ou américains – en tournée à Taiwan *Metal* (Ashen, 666), *electro-pop* (GoChic ; 閃閃閃閃 *Shan shan shan shan* – The Shine & Shine & Shine & Shine), *girls' punk* (BBBomb), *ska* (Skaraoke), *reggae* (馬斯卡 Matzka & the Hots ; 盪在空中 *Dang zai kong zhong*), *punk* « *taike* » (表兒 *Biao'er* – *ChildrenSucker*), *funk* (放克兄弟 *Fangke xiongdi* – Funky Brothers), etc. / Certains de ces groupes seront décrits ultérieurement au fil de cet ouvrage.

261 Parce qu'il serait fastidieux de les citer tous dans ces pages, et parce que nous nous devons

Cependant, la scène²⁶² *underground* locale ne se limite heureusement pas aux deux lieux précédemment décrits. On compte encore à *Taipei city* au moins trois autres lieux présentant les mêmes caractéristiques, et ils sont également situés dans la même « zone de campus », c'est-à-dire aux alentours des deux universités NTU et NTNU. Il s'agit de The Witch House 女巫店 *Nüwu dian*²⁶³, Riverside 河岸留言 *He an liuyan*²⁶⁴ et de Kafka café 海邊的卡夫卡 *Hai bian de Kafuka*²⁶⁵. Il existe également quelques *live houses* isolées dans les autres grandes villes de Taiwan, principalement à Kaohsiung 高雄 *Gaoxiong*, Taichung 台中 *Taizhong* et Tainan 台南 *Tainan*²⁶⁶.

Le public y est cependant légèrement différent, moins nombreux et pas toujours aussi étudiantin ; quant aux concerts, ils s'y déroulent vraisemblablement de la même manière, avec la participation des mêmes groupes que dans la capitale, mais avec aussi la participation d'autres petits groupes locaux, pas forcément reconnu à l'échelle *nationale*.

Les membres des groupes de musique *rock* – pour généraliser – se rencontrent souvent en milieu scolaire au lycée ou à l'université. Aussi, la plus importante concentration de grandes universités se situant dans la capitale, il est logique que le noyau dur de la musique « juvénile » – *underground* ou non – se soit formé dans le comté de Taipei, même si les membres sont parfois originaires d'autres villes, comme par exemple Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian*, leader du groupe LTK Commune, qui est originaire de Kaohsiung.

Nous venons de présenter l'essentiel des structures physiquement représentatives de l'espace *underground* taiwanais. Pourtant, depuis déjà le milieu des années 1990, cette tendance musicale ne s'est pas contenté de rester confinée

d'en venir ici à l'essentiel, nous laissons au lecteur le soin de se reporter dans la discographie située en fin d'ouvrage, à la rubrique « Musiques de Taiwan ». La plupart des artistes répertoriés ont été vus en concert, soit à l'*Underworld* et à *The Wall*, soit lors de festivals ou de concerts sauvages.

262 En tant que « lieu d'expression ».

263 <http://www.witchhouse.org/>, consulté le 18/04/2011.

264 <http://www.riverside.com.tw/cafe>, consulté le 18/04/2011.

265 <http://kafka.myweb.hinet.net>, consulté le 18/04/2011.

266 Cf. : HSU Yi-fan 許逸凡, aka KYO 不然 (Buran), *Dixia haoyue, Renshi dixiayinyue ni bu ke cuoguo de yi ben shu* □ □ □ □, □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ (Fun Indie Band Music), Shuquan chuban she 書泉出版社, Taipei, 2008, pp. 62, 66, 82, 94 et 98.

aux seuls petits bars enfumés de Taipei. En effet, grâce à différentes initiatives, prises entre autres au départ par des expatriés américains *fans* de *rock'n'roll*, l'*underground* taiwanais est passé de l'ombre des sous-sols du nord à la lumière des plages tropicales du sud. Ainsi, en 1995, le premier grand festival de musiques indépendantes « voyait le jour ».

C – « L'*underground* sort de l'ombre »: festivals et concerts en plein air

Afin de replacer les événements dans leur contexte, précisons tout d'abord que cette « sortie de l'ombre » n'est en réalité pas un étape consécutive à la création des *live houses*, mais plutôt une manière complémentaire dont les artistes locaux se sont servi pour permettre la diffusion de ces musiques auprès d'un public plus large, en réunissant les amateurs de différents styles – allant du *folk* à la musique *techno* en passant par le *rock* et le *rap* – dans un même festival concentré sur deux ou trois jours, accentuant par la même occasion la vocation première du concert de musique qui est de « rassembler ».

C'est là un aspect supplémentaire du résultat de plusieurs années de pleine liberté d'expression artistique et d'un accroissement des actions de promotion de la musique *locale*, facilitée par l'assouplissement radical de la politique culturelle du *pays*. De plus, contrairement aux concerts en salle d'un soir, les festivals en plein air – dont les plus importants sont organisés en bord de mer – ont la capacité de regrouper plusieurs activités (camping, *éco-tourisme*, sports aquatiques, etc.) qui s'ajoutent au simple intérêt de venir écouter de la musique, danser ou boire un coup entre amis.

Nous allons ainsi détailler quelques-uns des festivals les plus importants de la fin des années 2000, qui viendront alors tour à tour compléter notre tableau d'une certaine vision de l'*underground* musical local.

1 – Le cas du *Spring Scream Festival* :

L'un des plus anciens et des plus emblématiques est sans conteste le Spring Scream Festival 春天吶喊 *Chuntian nahan*²⁶⁷. Créé par Jimi²⁶⁸ et Wade – deux expatriés américains membres du groupe rock Dribdas – ce festival est en fait à l'origine une initiative dont la prétention était de réussir le pari d'organiser un grand festival rock en dehors de la capitale²⁶⁹. La première édition eut lieu en avril 1995 à Kenting 墾丁 *Kending*.

Organisé tous les ans, ce festival est depuis le début perçu comme une sorte de « Woodstock » taiwanais. En effet, chaque année au début du mois d'avril, durant les jours fériés des « vacances de printemps » – aux alentours du 4 avril, coïncidant avec la « fête des morts » (清明節 *Qingming jie*) mais aussi avec la « fête des enfants » (兒童節 *Ertong jie*) – on assiste à une grande « vague de migration » de la jeunesse de Taipei et des grandes villes de *province* vers Kenting situé à l'extrême sud de Taiwan. La plupart des festivaliers y vont en train et en autocar. Les plus téméraires n'hésitent pas à faire le trajet en scooter, seuls ou à deux sur la même *bécane*, prêts à affronter même les rayons brûlants du soleil ou la pluie et le vent s'il le faut.

Dans le cadre de notre étude de terrain, nous nous y sommes rendu en avril 2009, l'occasion de découvrir le festival, mais aussi de profiter du site exceptionnel offert par le parc naturel de Kenting durant les trois jours du festival (3, 4 et 5 avril).

Sur place, les deux amis taiwanais qui nous accompagnent sont tous deux âgés d'une trentaine d'année à peine. L'un est un jeune diplômé en ingénierie informatique assumant pleinement son allure d'« adolescent attardé », et l'autre est étudiant en doctorat de philosophie à la NTU. Tous deux sont originaires de

267 <http://www.springscream.com/>, consulté le 19/04/2011.

268 Également co-fondateur – avec Freddy Lin – de la salle de concert The Wall, à Taipei.

269 L'idée leur est venue suite à leur participation au festival 破爛音樂節 *Polan yinyuejie* qui eut lieu à Taipei en 1994. Cf. : HSU Yi-fan 許逸凡, aka KYO 不然 (*Buran*), □ □ □ □, □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ *Dixia haoyue, Renshi dixiayinyue ni bu ke cuoguo de yi ben shu (Fun Indie Band Music)*, Shuquan chubanshe 書泉出版社, Taipei, 2008, pp. 200-201.

Taipei, où ils ont fait leurs études universitaires, et font le déplacement quasiment chaque année pour le festival, parce qu'il y a « de la musique, de la bière et des filles »²⁷⁰.

Sur un terrain de plusieurs hectares situé en bord de mer – non loin de la station balnéaire de Kenting – sont installées sept podiums, et chacun d'entre eux est réservé à une « scène » particulière. En trois jours, le festival propose un panel de près de deux cents groupes d'artistes locaux, mais aussi internationaux. Contrairement à d'autres festivals – dont nous parlerons plus loin – qui classent plus strictement les artistes par genre musical, en séparant les musiques « acoustiques » (*folk* et chanson à texte), le *rock*, le *hip-hop* et les musiques électroniques, les podiums sont ici davantage organisés selon la notoriété des groupes²⁷¹. Il est bien sûr impossible d'assister à tous les concerts qui se déroulent simultanément à tous les coins du parc, sans compter les autres activités proposées sur les stands faisant office de « marché du festival ». Il faut alors faire des concessions et choisir d'avance son propre programme, et se déplacer sans cesse d'une scène à l'autre.

Plutôt éloigné de l'effervescence – cumulant « surpopulation » et « surexcitation » – constatée lors de bon nombre de gros festivals rock de

270 En ce qui concerne notre travail de recherche, il s'agissait évidemment de se concentrer uniquement sur la musique.

271 Le podium A est le plus grand en superficie. Il accueille entre autres des artistes très populaires, dont AMIT alias 張惠妹 *Zhang Huimei* [aussi appelée A-Mei] et Ma Nien-hsien 馬念先 *Ma Nianxian* – rendu encore plus célèbre grâce à son rôle de vendeur de boisson alcoolisée dans le film *Cape n°7* 海角七號 *Haijiao qi hao* –, mais aussi quelques étoiles montantes de l'*underground*, dont 88BalaZ, GoChic, Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao Qiu Qin* et même le groupe français Inspector Cluzo. Sur le podium B, nous avons retrouvé les *rockers* de Sorry Youth, les Funky Brothers, The Shine & Shine & Shine & Shine, le groupe Punkhoo 胖虎 *Pang hu* et même un ensemble de musique traditionnelle locale de Hengchun (恆春民謠促進會 *Hengchun minyao cujinhui*). Sur les podiums suivants, on retrouve respectivement Zenkwun 禪棍樂團 *Changun yuetuan*, The Tic Tac 踢克塔克 *Tike take* et La Petite Nurse 小護士 *Xiao Hushi* sur le podium C, Cheeze 去死 *Qu si*, F.L.A.T. Club 假文藝青年俱樂部 *Jia wenyi qingnian juyuebu*, Inhuman Band 非人物種 *Feiren wuzhong*, KoOk 庫克 *Kuke*, Mosquilephant 蚊子大象 *Wenzi daxiang* et ChildrenSucker 表兒 *Biao'er* sur le podium D, Yuntech Band 雲鐵客 *Yuntieke*, B.B.Bomb, Skaraoke et Random 隨性樂團 *Suixing yuetuan* sur le podium E. Le podium F est réservé plus particulièrement aux groupes *indie* étrangers (*folk & rock*), venus entre autres de Hong-Kong (Sugar Club 糖兄妹 *Tang Xiongmei*), du Japon (Skunkrice), ainsi que des groupes d'expatriés américains (Divebomb), etc. Quant au podium G, on y voit se succéder des DJs diffusant des musiques électroniques (*dub*, *techno*, *transe*) de 18h à minuit.

France²⁷² et d'ailleurs, le Spring Scream Festival est empreint d'une certaine tranquillité et les « débordements » se font extrêmement rares. Certes, l'alcool est en vente libre – et même « subventionnée » –, mais les festivaliers restent pour la plupart très disciplinés, semblant même parfois surjouer une certaine « attitude *rock* » ou « hippie », afin de correspondre à l'imaginaire qu'ils ont à propos de ce genre de rassemblement, qui s'inspire principalement de l'époque où Woodstock était pour une certaine « jeunesse », le summum de la « *cool attitude* ».

Le public est dans l'ensemble très jeune²⁷³, et ce festival semble être pour ces « jeunes gens » – souvent étudiants – l'occasion d'un « rite de passage », en quelque sorte. C'est pour une partie d'entre eux – et notamment ceux qui ont fait le voyage depuis Taipei – l'occasion de s'éloigner de leur quotidien pour se retrouver le temps d'un festival au sein d'une communauté dont le signe de reconnaissance est un petit tatouage autocollant – le « ticket » d'entrée au festival – que les festivaliers portent généralement sur le bras ou au poignet sans pouvoir le retirer durant ces trois jours. Cette marque est une « icône », un *fétiche* que certains n'hésitent pas à photographier pour garder une preuve de leur participation ; un véritable trophée, marque durable de leur passage dans ce lieu devenu presque mythique pour bon nombre d'*adolescents* et de *jeunes adultes*.

Kenting étant située à l'extrême sud de Taiwan, le climat y est tropical. En cette saison printanière, le temps se fait plus clément, et c'est donc l'occasion pour les festivaliers de revêtir des tenues plus légères, et donc plus décontractées. Les tongs 拖鞋 *tuoxie*²⁷⁴ et autres sandales devancent alors largement les chaussures de sport, Dr Marten's et Converse, d'habitude très prisées par les jeunes influencés par cette facette « occidentale » – mondialisée – de la mode et de

272 Nous pensons par exemple aux Eurockéennes de Belfort, au Musilac d'Aix-les-Bains, ou encore aux Vieilles Charrues de Carhaix, etc. (certes pas forcément « *indépendants* » par essence, mais correspondant d'après l'ambiance et un certain « *style* »)

273 Avec une moyenne d'âge ne dépassant visiblement pas les 25 ans.

274 Dans l'imaginaire taiwanais, le sud représente la « Taiwan profonde », et la tong est un des symboles de cette *taiwanité* rurale. Mais elle est aussi la chaussure de plage par excellence, et elle peut tout aussi bien se porter comme le symbole d'une vie décontractée de vacancier. Il en va en vérité de l'importance de la marque de ces sandales. Les plus coûteuses – comme une certaine marque de tongs « made in Brasil » – seront bien sûr perçues comme étant plus raffinées. Quant aux sandales bleues et blanches (藍白拖鞋 *lanbai tuoxie*) estampillées « Made in Taiwan » (台灣製造 *Taiwan zhuangzao*), elles sont davantage l'indice d'une certaine « distinction » particulière, que l'on qualifie de « 台客 *Taike* ». Nous reviendrons plus longuement sur la signification de ce terme dans la suite de notre ouvrage.

l'attitude « rebelle » nécessaire à tout « *fan* de rock'n'roll » désirant – consciemment ou non – correspondre aux stéréotypes pour s'identifier et être reconnu comme faisant parti d'une communauté définie.

Cette année-là au festival, la prestation de la chanteuse populaire AMIT – alias 張惠妹 *Zhang Huimei* – a troublé certains puristes de musique « *indie* ». D'après leur témoignage, il semblerait que le Spring Scream Festival ait eu tendance, au fil des ans, à se doter de quelques « *pop stars* » afin de résister face à la concurrence imposée par le Spring Wave Festival 春浪音樂節 *Chunlang yinyuejie*, un autre grand festival de musiques « *mainstream* » organisé chaque année sur une plage de Kenting avec le soutien de nombreux sponsors permettant aux organisateurs d'avoir accès à une programmation bien plus « prestigieuse », dans le sens qu'elle se compose principalement d'idoles médiatiques susceptibles d'ameuter un plus grand nombre de *fans*.

Ainsi, sans déroger pour autant à ses principes d'« indépendance », le Spring Scream Festival se permet d'attirer un public plus large, attirant ainsi le regard d'une plus grande part de la « jeunesse » taiwanaise vers les nouvelles tendances « *indie* » développées par des artistes plus modestes et discrets, mais dont le potentiel – tant *purement* artistique que *purement* ludique – est pourtant tout aussi élevé. Ce festival a ainsi l'avantage d'avoir su « donn[er] l'impulsion commerciale au rock alternatif local »²⁷⁵.

La « victoire » de ce genre de festival est donc aussi de susciter chez ces « profanes » vis-à-vis de l'*underground* une certaine curiosité qui les mènera ensuite très certainement à venir pousser la porte des *live houses* et autres lieux urbains. Hors de toute sorte de « prosélytisme », c'est plutôt une manière d'ouvrir de nouveaux horizons et d'offrir un paysage culturel plus large à une « jeunesse » souvent trop canalisée par les outils médiatiques dominants, dont la radio et la télévision²⁷⁶.

275 CHUNG Oscar, « L'underground sort de l'ombre », in *Taiwan Aujourd'hui*, mai 2000, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34619&CtNode=1623>

276 Cf. BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, éditions Raisons d'agir, Paris, 1996 / Les réalités dévoilées à l'époque par cet essai se révèlent encore aujourd'hui d'actualité, à quelque endroit où le médium télévisuel impose encore et toujours sa vision *fenêtrée* du monde.

Et pourtant, on entend dire que ce festival aurait tendance à s'essouffler quelque peu, et qu'à force d'élargir son public, il aurait fini par devenir davantage un rassemblement de jeunes groupies qu'un « vrai » festival « *underground* »²⁷⁷ en plein air comme c'était vraisemblablement le cas au départ. C'est pour cette raison que des groupes comme She-Bang-A 死蚊子 *Si wenzi* ou encore LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* se sont peu à peu désintéressés de ce festival, au point de ne plus avoir eu suffisamment de motivation – en tant qu'artiste, mais aussi et surtout en tant que spectateur – pour faire la route jusqu'au sud cette année-là. Cela dit, le Spring Scream Festival est loin d'être le seul événement du genre, et depuis la fin des années 1990 et surtout depuis les années 2000, de nombreux autres foyers festivaliers se sont montés. Ainsi, on peut vérifier la citation suivante, déclamée à propos des festivals taiwanais : « 大的越來越大, 小的越來越多 *Da de yue lai yue da, xiao de yue lai yue duo* »²⁷⁸ (« les grands [festivals] sont de plus en plus grands, et les petits sont de plus en plus nombreux »).

2 – Le cas du *Grass Festival* :

En 2009, toujours dans le cadre de notre première mission d'observation de terrain, nous avons de plus participé à quatre autres festivals consacrés aux musiques indépendantes taiwanaises, ce qui nous a permis de mesurer l'ampleur du potentiel local dans toute sa diversité.

L'un d'entre eux a lieu lui-aussi dans une partie de l'île excentrée de la capitale, à Dahsi 大溪 *Daxi* dans le comté de Ilan 宜蘭縣 *Yilan xian*, au nord-est de Taiwan. Il s'agit du Grassfest (ou Grass Festival) 小草地音樂節 *Xiao caodi yinyue jie*²⁷⁹, qui en est cette fois-là déjà à sa troisième édition annuelle (le festival

277 Si ce n'est dans les faits, du moins dans les fantasmes des organisateurs, des artistes et du public.

278 HSU Yi-fan 許逸凡, aka KYO 不然 (Buran), *Dixia haoyue, Renshi dixiayinyue ni bu ke cuoguo de yi ben shu* □ □ □ □ , □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ (Fun Indie Band Music), Shuquan chubanshe 書泉出版社, Taipei, 2008, p. 184.

279 Cf. HSU Yi-fan 許逸凡, aka KYO 不然 (Buran), *Dixia haoyue, Renshi dixiayinyue ni bu ke cuoguo de yi ben shu* □ □ □ □ , □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ (Fun Indie Band Music), Shuquan chubanshe 書泉出版社, Taipei, 2008, pp. 212-213.

s'étendait sur deux jours, les 4 et 5 juillet 2009, avec possibilité pour les participants de camper gratuitement sur place durant la nuit).

Le site du festival occupe entre autres la cour de l'école primaire de Dahsi 大溪國小 *Daxi guoxiao*, dont le sol est recouvert d'une pelouse bien verte – d'où le nom du festival –, mais aussi la plage qui se trouve en contrebas de l'école. Cette plage, réputée pour ses belles vagues en rouleaux, attire des surfeurs de toute l'île, mais aussi de l'étranger. C'est donc, à chaque édition de ce festival, l'occasion de mêler surf et musique, ce qui n'est pas sans rappeler l'ambiance vantée par le *style* développé dans l'imaginaire du *rock californien*.

Quatre podiums sont animés simultanément par quatre catégories différentes d'artistes. Ainsi, le podium principal – situé dans la cour de l'école – a pour nom « 草地舞台 *Caodi wutai* » (« Scène de la pelouse »), et l'on y retrouve principalement des groupes de musiques *pop*²⁸⁰ et *folk* indépendantes²⁸¹ – souvent « féminins » – jouant sur un registre teinté d'attitude « 可愛 *Keai* » – c'est-à-dire « mignon »²⁸² – et inspiré par la thématique « scolaire » du lieu. Ainsi, c'est tout un public de jeunes âgés de seize à trente ans qui retrouve avec une certaine nostalgie²⁸³ la douceur d'une enfance idéalisée.

Non loin derrière, se trouve un podium nommé « 小民謠舞台 *Xiao minyao wutai* » (« Petite scène *folk* »), qui comme son nom l'indique (n'est pas) exclusivement dédié aux musiques d'inspiration *folk*²⁸⁴. En descendant vers la plage, se trouve une petite clairière dans laquelle est installée un podium nommé

280 Ce terme est utilisé ici pour désigner des musiques plus accessibles, moins violentes, et dont la volonté de subversion est moindre en comparaison au groupe considérés comme appartenant au « *rock* ».

281 La pop « sucrée » de This Lady 這位太太 *Zhe wei taitai* et Cotton Candy 棉花糖 *Mianhua tang*, le *nakashi-swing-pop-rock* inclassable de Open Eye 歐噴愛 *Oupenai*, le duo piano-guitare *folk* de « aniDa & gloria » ou encore le *pop-rock* de Microcosmos 小宇宙 *Xiao yuzhou*.

282 Que l'on peut apparenter à la « sous-culture *kawaii* (可愛い) » que l'on peut observer au Japon, notamment en relation avec l'univers du *cosplay* コスプレ et des *manga* 漫画.

283 Rappelons que durant les années 1970 et 1980, les tendances musicales locales dominantes étaient encore le *folk* et la *pop-music*.

284 黃藍白 *Huang lan bai* (« Jaune bleu blanc »), qui s'est révélé davantage humoriste que musicien, Lin Yi-lin 林依霖, qui – telle une Joan Baez des années 2000 – affronte le public seule avec sa guitare, ou encore le groupe 小南&Friends (*Xiao Nan & Friends*) et son style *rock acoustique*.

quant à lui « 原野舞台 *Yuanye wutai* » (« Scène de la plaine »), sur lequel s'enchaînent les concerts de groupes *pop-rock* et *rock « indie »*²⁸⁵ aux noms tous étrangement très anglophones, comme si ce style musical requérait une quelconque attache avec la musique pop-rock britannique ou américaine (États-Unis).

En plus de ces trois podiums, un quatrième est directement installé sur la digue surplombant la plage, et tourné face à l'océan Pacifique. Bien nommé « 浪花舞台 *Langhua wutai* » (« Scène de l'écume »), il est en effet sans doute le plus « bouillonnant » de tous, puisqu'il accueille les performances des groupes *rock* les plus exubérants et les plus survoltés du moment ; en quelque sorte les plus « irresponsables »²⁸⁶, mais aussi ceux qui se rapprochent le mieux d'une certaine esthétique *underground* que nous avons décrite précédemment.

Ainsi, nous retrouvons bien sûr sur cette scène des groupes *punk* taiwanais tels que 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi*, Fire Ex 滅火器 *Miehuoqi* et Punkhoo 胖虎 *Pang hu*, mais aussi 雲鐵客 *Yuntieke*, LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe*, 神棍 *Shengun*, Electro bitch 電子婊 *Dianzi biao*, Random 隨性樂團 *Suixing yuetuan*, 盪在空中 *Dang zai kong zhong*, Funky Brothers 放客兄弟 *Fangke xiongdi* ou encore le groupe *hip-hop* Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao qiu qin* qui sont carrément considérés – ou autoproclamés – comme étant des « 台客樂團 *Taike yuetuan* », c'est-à-dire des groupes de musique *taike*²⁸⁷.

D'une scène à l'autre, le public paraît assez dissemblable. À la différence du Spring Scream Festival où les spectateurs vont et viennent d'une scène à l'autre au cours de la journée, ils restent ici davantage concentrés sur tel ou tel scène particulière, selon leurs goûts et l'ambiance qu'ils recherchent. Les plus « agités » d'entre eux préfèrent en toute logique la « scène de l'écume », même si la

285 New Wave, The Tic Tac, Boyz&Girl, Aphasia 阿飛西雅 *Afeixiya*, Spacecake, Eaten by the Cab, The Molding, DiscoVery, Alluvial Band 阿路米爾 *Alumi'er*, etc.

286 Allusion à la citation de Pierre BOURDIEU citée en première partie : BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 557.

287 Se reporter à la définition présentée lors du Premier Niveau, mais aussi à la suite de l'ouvrage dans la partie spécifiquement dédiée au rock *taike* (台客搖滾 *Taike yaogun*).

proximité de cette dernière avec le bord de mer constitue un atout supplémentaire qui lui permet d'attirer en permanence un public plus large et plus nombreux, venu parfois davantage pour caresser le sable fin que pour entendre les *grossièretés* joviales de quelques « *rockers* » avinés.

Ce festival en milieu rural est lui aussi l'occasion pour les festivaliers de camper sur place et de vivre cet événement comme des vacances. Cependant, sa proximité avec la capitale²⁸⁸, ainsi que sa notoriété encore naissante, l'empêchent d'atteindre la même dimension symbolique que le Spring Scream Festival. Quant à la dimension musicale, elle semble de même nature que celle de Spring Scream. Depuis quelques années, le Grass Festival est devenu l'un des rendez-vous les plus festifs de l'été pour les artistes *indépendants* et ceux de l'*underground* de Taipei désireux de se faire un nom auprès d'un public moins restreint que dans les sous-sols des *live houses* des grandes villes. Mais en dehors de ces rassemblements excentrés, il existe d'autre part un certain nombre de festivals à ciel ouvert en milieu urbain.

3 – Festivals urbains :

Il serait fastidieux de décrire ici l'ensemble de tous les festivals auxquels nous avons assisté. Cependant, notre aperçu de la carte taiwanaise des festivals de musiques indépendantes serait vraiment incomplète si nous ne prenions pas la peine de traiter – ne serait-ce qu'en quelques lignes – des observations que nous avons eu l'occasion de réaliser en 2009 et 2010 lors de festivals urbains, principalement organisés à Taipei.

a – The HOWL :

Ainsi, le 31 mai 2009 à 14:00, nous nous rendons dans le campus de la National Taiwan University 國立台灣大學 *Guoli Taiwan Daxue* pour l'ouverture du mini-festival « The Howl 貳零零玖·台大搖滾祭 » (The Howl 2009 – *Taida*

288 Un train relie Dahsi à Taipei en moins de deux heures.

yaogun ji). Sans pour autant sombrer dans la réclame commerciale, l'évènement est organisé avec le soutien de quelques enseignes plus ou moins connues²⁸⁹, mais aussi celui du site communautaire IndieVox, et de Riverside (une des *live houses* situé à proximité de l'université). Une dizaine de groupes étiquetés comme « groupes indie »²⁹⁰ se partagent l'unique scène installée sur une pelouse du parc universitaire, non loin des dortoirs. La moyenne d'âge des membres de ces groupes n'excède généralement pas les vingt-cinq ans, mis à part les « vétérans » des deux groupes LTK Commune et Black Hand Nakasi Workers' Band, pour lesquels on approche aisément la quarantaine.

L'ambiance que nous observons est cette fois encore plus estudiantine, car le concert prend littéralement place dans l'enceinte de la plus prestigieuse université de Taiwan. Ce type de concert n'est cependant pas une chose nouvelle, puisque comme nous le signalions au début de ce Premier Niveau, c'est dans les universités que s'était formé le mouvement de musique *folk* des années 1970. On peut pour ainsi dire qu'un concert de musique dans un campus n'a rien d'étonnant et que cela fait même partie intégrante de la vie étudiante à Taiwan²⁹¹.

Dans une ferveur justement très militante, nous pouvons notamment remarquer les performances de Black Hand Nakasi Workers' Band et de Kou Chou Ching. En effet, les premiers transforment leur concert en *meeting* populaire de

289 Family Mart, Pringles, Pepe Jeans, et l'opticien local « 年青人眼鏡店 *Nian qingren yanjing dian* ». Certains extrémistes « puristes » de l'éthique *underground* DIY (Do it yourself) et de l'*indépendance* diront toujours qu'il s'agit là d'une trahison, tout comme lorsqu'un groupe « indie » signe chez une grande maison de disque. Pourtant, il n'y a là rien de bien compromettant. Une telle organisation – très coûteuse – nécessite obligatoirement des financements, et refuser cette aide ne serait qu'hypocrisie. Le plus important est bel et bien la finalité, qui est d'une manière ou d'une autre, de permettre la diffusion de ces musiques. L'effort fait par ces étudiants de rechercher des sponsors est en soi une sorte de DIY.

290 De 14:00 à 18:00, par ordre de passage : le quatuor *funk* alternatif 肆總部 *Sizongbu*, les formations rock de F.L.A.T. Club / 假文藝青年俱樂部 *Jia wenyi qingnian ju yuebu* et de 露魅樂團 *Lou mei yuetuan*, puis le *hip-hop* de Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao qiu qin* et le *nakashi* engagé de l'ensemble Black Hand Nakasi Workers' Band 黑手那卡西工人樂隊 *Hei shou nakasi gongren yuedui*. De 18:00 à 22:00 : Mosquilephant 蚊子大象 *Wenzi daxiang* et Sunny 4, puis LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe*, Echo 回聲樂團 *Huisheng yuetuan* et le groupe « aborigène » Totem 圖騰 *Tuteng*.

291 En 2006 déjà, nous avons constaté ceci en assistant à un concert organisé dans le campus de la National Tsing-Hua University 國立清華大學 *Guoli Qinghua daxue* de Hsinchu 新竹 *Xinzhu*. Nous avons alors fait connaissance avec les membres du groupe pop-rock indépendant WonFu 旺福 *Wang Fu* encore très peu connus à l'époque, juste avant leur ascension.

sensibilisation en faveur de plusieurs causes dont le droit des ouvriers et des chômeurs, la protection sociale des prostituées, ou encore l'intégration des immigrées vietnamiennes et philippines, *etc.*²⁹². Le deuxième groupe est quant à lui clairement en campagne pour la reconnaissance de l'identité taiwanaise et de l'indépendance de Taiwan par la communauté politique internationale²⁹³.

Cependant, ce qui est plus surprenant encore, c'est la présence du groupe autrefois très subversif LTK Commune, dont le chanteur – Ko Jen-chien²⁹⁴ 柯仁堅 *Ke Renjian* – avait été renvoyé par le conseil de discipline de cette même université « pour avoir déterré des ossements humains dans un cimetière »²⁹⁵. Leur concert est ici le plus attendu par le public, qui se rassemble immédiatement autour de la scène dès l'arrivée des artistes. Les premières mesures de *rock'n'roll* propagent une hystérie générale, et les corps commencent alors à bouger frénétiquement. Dès que 小柯 *Xiao Ke*²⁹⁶ ouvre la bouche pour introduire le concert et débiter sa chanson, une volée d'objets – bâtonnets de plastique fluorescent, gobelets, cannettes de bière, boîtes de biscuit, *etc.* – en tous genre jaillit du public jusque sur sa personne. Il esquive la pluie de débris et continue à chanter l'air de rien, amusé. Après tout, c'est bien là ce qu'il recherche. Par une forme d'imitation au sens détourné de l'image du mauvais chanteur sur lequel on lance des tomates et des œufs pourris, le public simule ici dans une forme de complaisance, et agit à la manière des *punks* dont le mauvais goût est source de satisfaction. Dans ce cas, plus les projectiles sont nombreux, et plus cela veut dire que le public apprécie. Certes, il n'y a dans cette attitude ni violence réelle, ni volonté de faire du mal, mais c'est bien là une part de l'imaginaire « *punk* » qui ressurgit lors de ce genre de concert.

292 Ils se rendirent célèbres notamment pour avoir chanté sur scène « L'Internationale » communiste en chinois mandarin et en version taiwanaise (*taigi*). Ces chants encore subversifs à l'époque – même après l'abrogation de la Loi Martiale en 1987 – sont enregistrés sur le premier album de Black Hand Nakasi Workers' Band, intitulé « 福氣 個屁 » (*Fuqi ge pi* – traduit par « Lucky as Shit »), paru en 1998. [Cf. : <http://www.hartford-hwp.com/archives/55/652.html>], consulté le 21/04/2011].

293 Pour davantage de précisions, se reporter à la suite du Deuxième Niveau et aux traductions de paroles de chanson éditées en annexe.

294 Aussi parfois orthographié Ko Ren-chien ou bien Kua Jin-Kian selon la transcription POJ.

295 Tel qu'il nous l'a lui-même confirmé lors d'un entretien informel. Source vérifiable également dans l'article de CHUNG Oscar, « L'underground sort de l'ombre », in *Taiwan Aujourd'hui*, mai 2000, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34619&CtNode=1623>

296 Surnom donné à Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian* par ses fans.

b – « Free Tibet » (événements *in & off*) :

Les 11 et 12 juillet 2009, peu après le Grass Festival de Dahsi, nous nous rendons en centre-ville de Taipei, sur la Place de la Liberté 自由廣場 *Ziyou guangchang*²⁹⁷, car nous avons été informé de l'organisation d'un concert de rock dans le cadre d'une manifestation en faveur de l'indépendance du Tibet : « 自由圖博音樂節 *Ziyou tubo yinyue jie* – Free Tibet Concert ». Nous revoyons ce jour-là quelques-uns des artistes que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer à différentes occasions²⁹⁸, aux festivals ainsi qu'en concerts dans les *live houses* de la ville. Parmi eux, nous retrouvons A-Chiang 阿強 *A Qiang*, chanteur-guitariste du groupe rock 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi* qui s'impose à cette occasion à la fois en maître de cérémonie et en porte-parole du militantisme pro-tibétain à Taiwan.

Quant à l'organisateur de cet événement public et gratuit, il s'agit de l'association « Indie Taiwan 音地台灣 *Yindi Taiwan* »²⁹⁹ présidée par un homme d'une trentaine d'année se faisant lui-même appeler « Indie Taiwan ». Cette structure indépendante est présente comme soutien logistique et artistique lors de nombreuses manifestations, principalement à Taipei, et constitue l'un des piliers centraux du réseau *underground* musical local.

Les moyens étant limités, et le concert gratuit, l'installation matérielle se résume à une simple scène à même le sol, recouverte d'un petit chapiteau pliant protégeant les artistes tantôt du soleil ou tantôt de la pluie. Une autre tente recouvre les tables de mixage et le groupe électrogène servant à alimenter l'installation électrique de la scène et de la régie. Le public dispose quant à lui d'un large tapis sur lequel il peut s'asseoir de temps en temps, lorsque leurs jambes ne sont pas trop agitées.

297 Anciennement placée sous la formule « 大中至正 » dédiée à Chiang Kai-shek, et rebaptisée ainsi sous le mandat du Président Chen Shui-bian 陳水扁 (DPP), en décembre 2007.

298 Dont les groupes Black Hand Nakasi Workers' Band 黑手那卡西貢人樂隊 *Hei shou nakasi gongren yuedui*, She-Bang-A 死蚊子 *Si wenzi*, etc.

299 Littéralement, 音地 *yindi* signifie « terre de musique/son ». Il s'agit d'un jeu de mots avec le terme homophone « Indie », qualifiant la musique « indépendante ». Sites Internet présentant IT : <http://indietaiwan.pixnet.net/blog> & <http://www.indievo.com/indietaiwan>, consultés le 21/04/2011.

Ce même soir, à l'autre bout de la ville, Freddy Lin – du groupe *metal* ChthoniC 閃靈 *Shanling* – organise lui-aussi un concert gratuit nommé « Free Tibet »³⁰⁰ à proximité de la Tour 101 (台北壹零壹 *Taipei Yilingyi*), dans le quartier Xinyi 信義區 (*Xinyi qu*) de Taipei. Ce concert de soutien à la cause tibétaine prend des allures plus officielles, et les moyens mis en œuvre sont incomparables avec ceux – considérablement plus modestes – déployés par Indie Taiwan sur la place de la Liberté (自由廣場 *Ziyou guangchang*).

La scène est monumentale, et accueille certains des plus grands groupes *indie* du moment, dont bien sûr ChthoniC, ou encore LTK Commune, mais aussi des ressortissants tibétains venus discourir à propos de leur exil et du « drame tibétain ». La communication a été organisée de manière professionnelle, avec une large diffusion d'affiches et de prospectus – *flyers* – cartonnés à l'effigie des groupes stars. Grâce à cette médiatisation, Freddy Lin a réussi à rassembler une foule conséquente, au milieu de laquelle on a pu voir flotter non seulement le drapeau tibétain, mais aussi le drapeau vert et bleu marqué du croissant blanc représentant le Turkestan chinois, et bien sûr un bon nombre de drapeaux de la République de Chine à Taiwan, et enfin le drapeau à bandes vertes du Parti Démocrate Progressiste (DPP).

Évidemment, sachant que Freddy Lin est un activiste indépendantiste militant auprès du DPP, il n'est pas étonnant que tous ces drapeaux aient fait cause commune à l'occasion de la « Free Tibet Party ». La musique devient dans ce cas un prétexte à la diffusion d'idée politiques. Politique culturelle et politique nationaliste³⁰¹ mettent alors en évidence leur intime relation. La musique

300 Nous avons pu assister en partie à cet autre concert, en effectuant un bref aller-retour en métro d'un emplacement à l'autre durant l'entracte (pause repas) du concert organisé par Indie Taiwan. Au pied de la Tour 101, nous sommes arrivés exactement au moment où se terminait le concert de LTK Commune, et nous avons même pu assister au concert de ChthoniC. Nous pensons que ce bref passage sur les lieux nous permet de légitimer notre description – certes partielle, mais essentielle – de ce concert.

301 Au sujet du « nationalisme », peut-être serait-il intéressant de rappeler ici ce qu'écrit Gregory B. Lee, citant la définition proposée par Alain Touraine : « Alain Touraine décrit le nationalisme comme la « mobilisation » du passé et de la tradition au service de l'avenir et de la modernité, et la fonction de la nation moins comme « figure politique de la modernité », que comme « l'acteur principal de la modernisation, ce qui veut dire qu'elle est l'acteur non moderne qui crée une modernité dont elle cherchera à garder le contrôle en même temps qu'elle acceptera de le perdre en partie au profit d'une production et d'une consommation

rassemble les masses et se transforme en arme politique, prêchant des idéaux utopiques.

De son côté, Indie Taiwan n'avait communiqué l'information concernant le programme de ce mini-festival uniquement que par bouche-à-oreille et grâce à Internet. Le public qui s'est réuni ce jour sur la Place de la Liberté 自由廣場 *Ziyou guangchang* est donc en majeure partie un public d'initiés, habitués des concerts *underground* de la capitale, et constituant en somme un cercle plutôt restreint. Il s'agit presque davantage d'une communauté d'amis se retrouvant autour de la musique pour boire des bières sous un soleil d'été en prétextant un concert « engagé » pour la cause tibétaine, que d'un véritable événement grand public dont le volontaire serait d'imposer un poids médiatique efficace.

c – Jump Festival 跳起來音樂節 (*Tiao qilai yinyue jie*) :

Dans une courte annonce publiée le 2 juin 2009 sur le site Internet du festival, hébergé par la plateforme de blog 無名小站 *Wuming xiao zhan*³⁰², les organisateurs de l'événement expliquaient leur projet en ces mots :

這是一個由音樂人發起的 跳起來音樂節
我們不倚靠大公司 沒有大把鈔票 沒有資源
但是 我們有種!!!!!!!!!!!!音樂人有種!!!

野台今年不辦了
台北應該要有屬於獨立音樂人的演唱會
因為我們這些人也不是混假的!!!!
每年殺到墾丁 跑到春吶 的確有點ㄍㄞ
今年夏天 我們決定在台北跳起來

這個活動基本上 沒有限制 沒有規則
我們將邀請樂團及任何形式的演出!!!
不管是搖滾 嘻哈 民謠 爵士 藍調 放克 金屬 類型不限
玩音樂嘛 幹!!就大家一起玩才爽阿
但是先說!!!!!!
來表演我們也沒錢給你
重點是 大家一起跳起來玩音樂了阿!!!!

internationalisées » » [Cf. LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002, p. 142].

302 www.wretch.cc, consulté le 21/04/2011.

時間地點 都還不知道!!!
管它的!!先搞在說!!幹!!³⁰³

*Le Jump Festival est l'initiative de musiciens.
Nous n'avons pas de sponsors, pas de gros billets, pas de ressources,
Mais nous avons de l'énergie !!!!!!! Les musiciens ont de l'énergie !!!*

*Cette année, le Formoz Festival n'a plus lieu.
Taipei doit avoir un festival de musique pour les musiciens indépendants.
Parce que nous ne sommes pas non plus des tocards !!!!
Se précipiter chaque année d'aller à Kenting, pour courir au Spring Scream
Festival, c'est assurément un peu contraignant.
Cet été, nous avons décidé de « sauter » (to jump) à Taipei.*

*Cet événement n'est fondé sur aucune limite, aucun règlement.
Nous invitons des groupes à venir faire toutes sortes de performances !!!
Que ce soit du rock, du rap, du folk, du jazz, du blues, du funk, du metal ou autres,
tout est possible
Faire de la musique, quoi ! Merde ! Que tout le monde s'éclate, et alors ce sera le
pied !
Mais avant tout, une chose à dire !!!
Si vous venez faire un concert, on n'aura pas d'argent à vous donner
L'essentiel, c'est que tout le monde vienne danser et faire de la musique !!!*

*Pour le lieu et l'heure, on en sait encore rien !!!
On s'en fout pour l'instant, on en reparlera !! Merde !!*

La date et le l'emplacement ont finalement été décidés. Ainsi, pendant deux jours consécutifs – les 15 et 16 août 2009 – nous nous rendons dans le parc de Hua-shan 華山藝文特區 *Huashan yiwen tequ*, en plein cœur de Taipei, pour assister à la première édition du Jump Festival.

À première vue, même avec les moyens restreints que les organisateurs évoquaient dans leur manifeste, ce festival ressemble en effet – sur le fond et sur la forme – à celui de Kenting ou encore au Grass Festival de Dahsi. Installé sur un parc de verdure en plein centre-ville, non loin de la gare centrale de Taipei, le festival s'étend sur pas moins de quatre podiums, dont un en intérieur et trois en extérieur. L'ensemble, sous des allures de parc d'attraction, se révèle finalement assez monumental.

Le but étant de recréer un « Spring Scream » à Taipei, force est de constater que les ambitions de départ ont porté leurs fruits. D'ailleurs, les

303 <http://www.wretch.cc/blog/JumpFestival/189183> : article du 2 juin 2009, consulté pour la dernière fois le 18/06/2011.

« migrants » qui font habituellement chaque printemps le voyage de la capitale jusqu'au sud sont à présent servis « à domicile » en été³⁰⁴. L'ambiance y est identique ; on oublie même le béton tout autour et seul l'océan fait défaut. Au loin, le bruit des voitures se ressemblerait presque à celui des vagues un jour de grand vent.

Pour cette première édition, nombreux sont les artistes à avoir répondu présent. Mis à part l'invité-star Wu Bai 伍佰, on retrouve entre autres les « mauvais garçons » de ChildrenSucker 表兒 *Biao'er*, le trio *trans-Pacifique* de She-Bang-A 死蚊子 *Si wenzi*³⁰⁵, ou encore les paires de bretelles sur ressorts du groupe de *ska* taiwanais Skaraoke.

Quant au public, il est plutôt hétérogène. Certes toujours aussi « jeune », il est composé tant d'« habitués » de ces groupes *indie* que de simples curieux plus ou moins néophytes, venus « faire la fête » ("來玩" *lai wan*). Ce qui est, nous semble-t-il, plutôt un fait général constaté dans tous les festivals de musique de ce genre, et non une caractéristique spécifique à cet événement en particulier.

d – 228 搖滾春酒趴 (*Er er ba yaogun chun jiu pa*) :

Ce concert ne réunissant que trois groupes (GoChic, ChildrenSucker 表兒 *Biao'er* et 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 *Bashiba ke bale zi*) n'a duré qu'un seul après-midi, mais il est tellement atypique par rapport au reste que nous avons décidé de le classer ici parmi les festivals urbains. Organisé par l'équipe de IndieTaiwan 音地台灣 *Yindi Taiwan* le jour des célébrations commémoratives des événements du 28 février 1947 (二二八事件 *Er er ba shijian*), ce concert est encore une fois³⁰⁶ avant tout l'occasion d'un rassemblement festif entre fervents

304 Peut-être à la manière d'un quelconque « Paris Plage » (!?)

305 Pour l'anecdote, Stan Cash – le guitariste – joua ce soir-là pendant près de trois-quart d'heure tout en mâchant des noix de bétel (檳榔 *binlang*), et s'adressait au public en mêlant mandarin et taiwanais *taigi*, la bouche dégoulinante de salive rouge, ce qui de l'avis des Taiwanais est une caractéristique des classes populaires locales accoutumées à mâcher du bétel à longueur de journée, faisant alors de Stan un « 台客老外 *Taike laowai* », c'est-à-dire un étranger *Taike*.

306 Comme pour la manifestation pro-tibétaine des 11 et 12 juillet 2009, que nous avons présentée précédemment.

amateurs de *rock'n'roll*. Mais cette fois-ci, la thématique est très particulière : comme le nom de l'évènement l'indique, il s'agit d'une fête « alcoolisée ».

En effet, le ticket d'entrée à 800NT\$³⁰⁷ permet l'accès non seulement à la salle de concert, située en sous-sol d'un bâtiment près de l'Université Shida (NTNU), mais aussi et surtout au « bar » en libre service . On y trouve toutes sortes de bières en cannettes et en bouteilles, mais aussi des alcools forts comme du whisky et de la vodka. Le principe de ce rendez-vous paraît alors relativement simple : il faut rentabiliser le coût – plutôt élevé – du ticket d'entrée, en consommant la plus grande quantité d'alcool possible ! Inéluctablement, la situation dégénère assez rapidement.

La « communauté » réunie ce jour – encore une fois grâce au bouche-à-oreille – est plus unie que jamais. Les groupes qui animent la scène sont tous trois réputés pour leur talent de « chauffeurs de salle ». À cause de la condensation et des boissons renversées, le sol en carrelage devient très vite glissant, et le *po-go* se termine souvent par-terre. Les musiciens font de leur mieux pour partager un maximum d'énergie, donc que certains *fans* n'hésitent pas à aller chercher directement sur scène, quitte à bousculer les guitares le temps d'une embrassade impromptue et furtive ! Comme c'est l'usage dans les concerts de l'*underground* local – notamment à l'Underworld 地下社會 *Dixia shehui* situé à deux-cents mètres environ – certaines personnes du public interpellent les chanteurs et miment l'invective dans la joie et la bonne humeur. Humeur qui se trouve encore plus troublée que d'habitude, du fait de l'alcool. D'ailleurs, permettons-nous de préciser pour l'anecdote qu'une personne a même été évacuée en ambulance à la fin du concert, dans un état proche du coma éthylique, sous une petite foule d'applaudissements.

Le sens de tout ceci ? Il n'est sans doute pas bien différent de ce que nous pouvons constater au sein des communautés juvéniles représentant les sous-cultures musicales depuis les années 1950 dans la plupart des sociétés modernes. C'est peut-être par mimétisme – ou plutôt par intégration d'un modèle « occidental » présent dans son imaginaire – que cette « jeunesse », elle aussi

307 Ce qui correspondait à cette époque à un peu moins de 20€.

abreuvée de musique et de cinéma euro-américains, s'est construite cette identité basée sur des « attitudes » et sur certains des attributs fétiches de la sous-culture *punk* que sont la musique *rock* « tout à fond », la « biture », ou encore le « *po-go* », *etc.* Même le fait de partir du concert sur une civière semble faire partie du jeu. Repousser les limites jusqu'à l'extrême. C'est peut-être cela que l'on appelle « l'expérience juvénile ». Paradoxalement, la multiplication des expériences insolites peut être une autre manière de se sentir vivant, différent de « la masse ». Le dépassement de soi fait partie de la façon dont cette « jeunesse » imagine sa vie, qu'elle souhaite placer en dehors du contrôle des codes de bonne conduite et de la morale, transcendant les « bonnes manières ». Certains s'y appliquent sans doute mieux que d'autres, voilà tout.

Nous pourrions encore décrire de nombreuses expériences semblables, vécues à Taipei en 2009 et 2010. Cependant, sur une période de temps aussi courte, et sur un terrain aussi restreint que celui que nous avons investi, la communauté manifeste peu de changements. Les artistes qui se produisent sur scène sont souvent les mêmes – la dizaine de groupes cités plus haut –, et le public se résume la plupart du temps à une vingtaine d'habitues à laquelle s'ajoutent des étudiants venant principalement des universités NTU et NTNU, ainsi que quelques étrangers « occidentaux » – toutes nationalités confondues – pour lesquels ces concerts sont une manière de faire un pont entre leurs distractions habituelles dans les pubs de leurs pays respectifs et la découverte d'une nouvelle facette – souvent insoupçonnée – de la culture locale. Du moins, c'est de cette manière que nous avons *ressenti* cette expérience au sein de cette communauté, avec laquelle nous ne pouvions nous empêcher de comparer notre propre vécu dans l'« *underground* » français.

Ainsi, noyées dans tant de similitudes, nos observations se doivent d'être un tant soit peu objectives, et sortir pour ainsi dire du « ressenti » et donc d'une subjectivité influencée par les sentiments et de trop grandes affinités avec le sujet observé. De ce fait, nous devons alors nous interroger quant à la « spécificité

taiwanaise » – la « *taiwanité* » – de ces musiques, de ces concerts et de cette communauté. Plus ou moins homogène, en ce qui concerne son organisation locale, qu'a-t-elle de différent par rapport à d'autres communautés semblables à travers le Monde, et quels sont les éléments qui pourraient indiquer la singularité de ce phénomène sous-culturel à Taiwan ?

Bilan du Premier Niveau

Ainsi, dans ce Premier Niveau, nous avons tout d'abord introduit le sujet par une énumération des différentes classes musicales représentées à Taiwan au cours de l'Histoire, et exposé certains cas de « *métissages* culturels » adaptés à la musique, avec notamment une présentation de l'évolution de l'opéra local *koa-á-hì*. Ceci nous a permis d'anticiper sur les processus de *métissages* qui ont concerné la création musicale taiwanaise des décennies 1990 et 2000 ; processus dont les mécanismes seront mieux développés dans notre Deuxième Niveau.

Nous avons également avancé la problématique portant sur la définition de l'« *underground* musical » et sa frontière – poreuse et ajustable selon les cas – avec ce qui se définit comme les « musiques *indie*/indépendantes ». Nous avons pu constater que ces « étiquettes » – souvent imposées par des impératifs d'ordre médiatique – sont en réalité les définitions de concepts insaisissables, tant ils sont abstrait et changeant, basés souvent sur les fantasmes de ceux qui s'identifient à la communauté, ainsi que sur ceux des profanes pour lesquels l'*underground* symbolise un monde « à part », « infrequentable ».

Afin de ne pas nous perdre à cause des mots, nous avons alors cherché à définir l'*underground* – ou plutôt un certain *underground* – musical taiwanais, non pas à partir de ces étiquettes parfois douteuses, mais plutôt de manière concrète à partir des pratiques – « *praxis* » – que nous avons pu observer en participant aux activités d'une communauté de musiciens et d'amateurs de musiques gravitant au sein d'un même univers identifié comme « *underground* ». Réalisées dans les différentes *live houses* de Taipei – majoritairement à l'Underworld 地下社會 *Dixia shehui* – mais aussi lors de festivals urbains ou excentrés, nos observations nous ont aidé à collecter un certain nombre de détails qui sont autant d'informations permettant de comprendre l'organisation et l'orientation de cette communauté.

Nous avons également cité un bon nombre de noms d'artistes et de groupes musicaux, mais sans pour autant préciser le *sens* de leurs musiques. Ceci sera l'objet de notre Deuxième Niveau. En tous les cas, les ambiances que nous avons décrites précédemment nous aident déjà mieux à comprendre, du point de vue qui est le nôtre, la place que tient cette communauté dans l'organisation sociale – classes, divertissements, rôles des *identité*, etc. – de la « nouvelle génération » que nous définissions en Préambule. Le Deuxième Niveau se propose quant à lui de rapporter ces éléments d'observation à un niveau sans doute plus théorique, puisqu'il s'agira de nous pencher sur la genèse de ces courants musicaux au cœur de cet « *underground* », puis de trouver une cohérence entre ces différentes pièces afin de reconstituer le portrait de la (sous-)culture taiwanaise de la fin du XXème siècle et du début du XXIème, tel que nous l'avons pensé au travers du prisme *trans-musical*.

DEUXIEME NIVEAU

Reflets d'une « *taiwanité* »

Introduction du Deuxième Niveau

Dans le creuset de l'imaginaire populaire [galicien] se confondent les temps, les races, les épisodes et les inventions. C'est le charme qui compte, la séduction qui grandit à mesure que grandit le contraste et le mélange, face à la stérilité réactionnaire des soi-disant puretés. [...] Parce que les musiques se cherchent entre elles, nous rachètent de l'esclavage, échappent des geôles, des maîtres possessifs. Elles deviennent polissonnes, traversent les barbelés, émigrent contre l'inclémence. Contrebande de l'âme que les douanes ne suspectent pas, les musiques partent toujours à la recherche de qui les veut. Certaines luttent contre le bruit ; d'autres contre le silence de l'oubli.³⁰⁸

Dans notre Préambule, nous proposons une présentation générale des « acteurs »³⁰⁹ de notre domaine d'analyse. Ceci nous a permis ensuite de les suivre jusque sur « scène », afin et de décrire nos observations concernant l'organisation de leur réseau sous-culturel et leur manière *spectaculaire* de s'exprimer en tant que membres actifs – à différents degrés – d'un système centré autour d'un même *goût* partagé pour la musique et pour un certain type de « divertissement ».

Ainsi, nous avons pu rendre compte de l'existence de cette micro-société au sein d'un *underground* bien réel de par sa forme, mais aussi dans le fond de ses intentions *artistiques*, même si ces intentions sont peut-être aussi parfois « déformées » lorsqu'elles font l'objet d'une récupération les orientant davantage vers l'évènementiel public et le simple divertissement que vers le « fantasme » généré habituellement par l'idée d'un *underground* ressemblant à un monde secret, inaccessible et dangereux.

308 RIVAS Manuel, à propos de « O Castro da Moura », traduit du galicien par Anxo Fernandez Ocampo, livret de l'album « Os amores libres » de Carlos NUÑEZ, BMG, 1999.

309 La « jeunesse » dans son ensemble, puis plus particulièrement un sous-groupe délimité de manière irrégulière au sein de cette « jeunesse », et qualifiée alors comme les « acteurs » d'une sous-culture juvénile. Il convient tout de même d'ajouter que ce rôle d'acteur culturel leur est attribué à tous dans le sens où ils sont tous à différents degrés des éléments actifs au sein de la sphère culturelle spécifiée. Les interactions entre les artistes et le public sont bien réelles dans le milieu musical « indépendant » ou *underground*, car l'échange se fait de manière directe, sans intermédiaire commercial à but principalement lucratif, comme c'est souvent le cas chez certaines grandes maisons de disques.

L'objectif de ce Deuxième Niveau est à présent de chercher à comprendre le contenu de ces discours et de ces représentations, puis d'identifier tant que possible les éléments « spécifiques » qui tendraient à démontrer la singularité de ces formes d'expressions musicales locales. En les mettant en rapport les unes aux autres, et n'hésitant pas également à les comparer à d'autres cas à travers le temps et l'espace – notamment avec les musiques « traditionnelles » locales et d'ailleurs, avec le *punk* anglo-américain et la culture musicale *hip-hop* aux États-Unis et en France – nous tâcherons de révéler les points communs comme les points de divergences, constituant ainsi la « carte d'identité » de la vision que ces musiques renvoient de la culture taiwanaise contemporaine, depuis le début des années 1990 jusqu'à la fin des années 2000.

Ainsi, nous pourrions nous reporter encore à la définition conceptuelle de la culture comme « nœud de connexions » telle qu'elle est décrite par Michel Serres :

C'est qu'une culture, en général, construit, dans son histoire et par elle, une intersection originale entre de telles variétés, un nœud de connexions bien précis et particulier. Cette construction, je crois bien, est son histoire même. Ce qui différencie les cultures, c'est la forme de l'ensemble des raccordements, son allure, sa place, et, aussi bien, ses changements d'états, ses fluctuations. Mais, ce qu'elles ont en commun et qui les institue comme telles, c'est l'opération même de raccorder, de connecter. Voici que se lève l'image du tisserand. De lier, de nouer, de pratiquer des ponts, des chemins, des puits ou des relais, parmi des espaces radicalement différents. De dire ce qui se passe entre eux. D'inter-dire. La catégorie *entre*, fondamentale en topologie et ici. D'interdire dans les ruptures et lézardes entre les variétés toutes closes sur soi. Closes, isolées, fermées, séparées ; closes, non souillées, pures et chastes, par exemple. Or, ce qui n'est pas chaste, *incestus*, peut être l'inceste. L'interdiction de l'inceste est, alors, à la lettre, une singularité locale exemplaire de cette opération en général. Travail global de connecter le déconnecté, ou à l'inverse, d'ouvrir les fermés, ou l'inverse, de réduire une déchirure, ou inversement, et ainsi de suite. Et nous voici, encore, aux mêmes lieux, par cette esthétique formelle générale. Il faut donc parler de ces opérations difficiles. L'identité d'une culture est à lire sur une carte, sa carte d'identité : c'est la carte de ses homéomorphismes.³¹⁰

310 SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), p. 31.

Ce sont ces homéomorphismes que nous nous proposons ici d'étudier, cherchant dans un premier temps l'aspect *trans-musical* de ces musiques, dans une logique de construction culturelle basée sur l'échange, sur l'appropriation et la réappropriation. Puis nous poursuivrons ce Deuxième Niveau en évoquant une étude sur le « goût » et la « distinction » en ce qui concerne le phénomène « 台客 *taike* » et le système de valeurs auquel il renvoie.

C'est alors – tout en gardant à l'idée les représentations propres aux courants *punk* et *hip-hop* – que nous émettrons l'hypothèse d'un processus inhérent à cette sous-culture *taike*, capable de faire accéder ce qui est perçu initialement comme « pauvre », « sans-valeur » et « de mauvais goût » à un état de « revalorisation » lui permettant légitimement de rivaliser face à l'hégémonie de la culture dominante et élitiste.

Alors, nous soutiendrons que le phénomène social exprimé par la sous-culture *taike* est caractéristique de la culture taiwanaise, c'est-à-dire représentatif de son histoire et de sa composition ethno-culturelle, et qu'il pourrait constituer un pouvoir idéologique fort permettant la réconciliation de la culture taiwanaise avec elle-même, permettant par la même occasion l'assurance d'une liberté « d'être soi-même », et de s'affirmer face à tout dictat hégémonique stigmatisant.

I – Mutations *trans-musicales* et spécificités d'une *subculture* locale

Tout d'abord, mieux vaut préciser encore que le mot anglophone « *subculture* » peut se substituer dans le cas de notre étude par l'expression « sous-culture », dans le sens où il s'agit d'une culture à la fois « alternative » et « stigmatisée », considérée comme « inférieure ».

L'étude de cas que nous venons d'exposer au cœur de notre Premier Niveau n'est évidemment pas suffisante pour décrire correctement l'ensemble des phénomènes qui se sont produits dans le milieu musical *indépendant* au sein de l'*underground* local depuis le début de ce courant, né – rappelons-le – au tout début des années 1990, dans une nouvelle atmosphère de démocratisation politique, de « *taiwanisation* » de la culture locale, et de progrès technologiques sans précédent ouvrant l'accès à une sphère culturelle « cybernétique ».

Ces paramètres ont, comme nous pouvons nous en douter, eu une influence considérable sur la création et sur les systèmes de représentations symboliques en usage à Taiwan dans le domaine musical. Ces « mutations » prennent alors une tournure *trans-musicale*, à la croisée des chemins entre « local » et « global », et entre « tradition » et « modernité ». En effet, comme nous avons déjà pu le ressentir au travers de notre étude de cas, la musique que nous avons écoutée, « vue » et analysée, se présente comme une construction extrêmement complexe, comme un produit hybride, comme une « *créolisation* »³¹¹ d'un *langage musical* censé exprimer la spécificité d'une « identité taiwanaise ».

Pour répondre à nos interrogations, nous allons donc nous concentrer à présent sur les modes de création musicale et sur les attitudes et les représentations de quelques-uns des artistes pré-cités, et analyser la manière dont ils construisent leurs musiques et leurs *images*. Pour ce faire, nous nous appuierons sur des éléments clés de critiques musicales, mais aussi d'analyses textuelles, afin de tenter de décrypter les composantes du « *bricolage* » trans-musical réalisé par les artistes taiwanais de ces vingt dernières années, entre 1990 et 2010, puis nous

311 Cf. GLISSANT Édouard.

mettrons en lumière les liens qui se tissent entre musique « locale » – dite « traditionnelle » – et musique « globale » – souvent décrite comme « moderne » ou encore « occidentale ».

Enfin, nous reviendrons sur la définition du phénomène *Taike* 台客 – ou même « *Néo-Taike* 新台客 *xin taike* » – en voyant cette fois-ci comment il s'applique au domaine musical, et quelles sont les correspondances qu'il pourrait y avoir avec d'autres phénomènes sous-culturels liés à la musique dans les sociétés modernes « occidentales ».

A – Bricolage *trans-musical*, intertextualités et « *taiwanité* » :

Parmi l'ensemble très éclectique des styles musicaux rencontrés au cours de nos recherches de terrain, nous remarquons différents courants plus ou moins liés entre eux ou alors initialement dirigés de façons opposées. Cependant, qu'il s'agisse des musiques « traditionnelles » – 台灣傳統音樂 *Taiwan chuantong yinyue* et 台灣民謠 *Taiwan minyao* –, de *rock'n'roll*, de *punk-rock*, de *metal*, de *reggae* ou de *rap*, certains éléments tendent à montrer que ces musiques forment un ensemble représentatif d'une même « identité », basée sur les mêmes représentations et sur des thématiques souvent identiques.

Ainsi, nous tenterons dans un premier temps de mettre en lumière certains exemples d'*intertextualités*³¹² qui nous paraissent révélateurs d'une continuité entre les musiques taiwanaises à travers le temps. Puis nous nous lancerons dans une « dissection » de quelques musiques afin de démontrer le « bricolage » dont elles sont le résultat. Enfin, plus loin, nous ferons un tour d'horizon des textes de chansons dans lesquelles il est question de Taiwan, de sa culture et de son « identité ».

312 Concernant la définition des « intertextualités », Cf. GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, Paris, 1982.

1 – *Trans-musicalités* et diversités de styles :

Depuis l'invention de nouveaux outils technologiques et informatiques – baladeurs mp3, peer2peer³¹³, etc. – puis leur très large utilisation à partir de la fin des années 1990, l'accès à la musique est devenu de plus en plus simple pour une majorité croissante de personnes disposant d'un accès au réseau Internet, et dont la « jeunesse » constitue en quelque sorte un « consommateur d'avant-garde ».

Autrefois, la constitution d'une culture musicale individuelle passait souvent par une initiation progressive, et permettait d'acquérir la connaissance de tel ou tel style musical desquels la plupart des amateurs de musique tendaient alors souvent à se contenter. Parmi les « consommateurs » de musique, les moins curieux se satisfaisaient – comme c'est encore sans doute le cas aujourd'hui – de ce qui était diffusé par les seuls média dominants, tels que la radio et la télévision. Ceux qui en revanche souhaitaient aller au-delà devaient souvent le payer de leur poche, car – en dehors des concerts – la musique se consommait alors principalement en achetant des disques vinyles puis des disques compacts souvent onéreux, et donc peu abordables pour bon nombre de « jeunes », ou alors en franchissant les portes des salles de concerts, pour la plupart payantes.

Certes, les cassettes audio analogiques permettaient déjà de partager des musiques en compilant soi-même des extraits de différents disques, ou même de diffuser sa musique en s'enregistrant à l'aide d'un microphone ; mais ce n'est réellement qu'avec l'apparition des supports numériques et surtout des formats mp3 que la musique enregistrée a connu sa dernière grande révolution. Une clé USB de plusieurs gigaoctets peut contenir davantage de morceaux de musique que l'on ne pouvaient auparavant raisonnablement posséder en format disque ou cassette³¹⁴.

Depuis la fin des années 1990, si la musique est plus facile à partager, elle est également plus facile à créer sans avoir recours à l'aide d'un studio d'enregistrement professionnel. Il est désormais plus aisé de composer,

313 Partage gratuit de fichiers (musicaux, vidéos, etc.) sur des plateformes Internet.

314 Cf. SAVAL Nikil, « Eteignez vos iPod ! », in *Courrier International, Révolutions sonores : Comment la musique change le monde*, Hors-série juin-juillet-août 2011, pp. 12-15.

d'enregistrer puis de mixer soi-même sa musique grâce à des micro-ordinateurs de plus en plus puissants et bon marché, et des logiciels de plus en plus performants et facile à acquérir grâce au téléchargement illégal.

Cependant, il est vrai que les artistes taiwanais – entre autres – n'ont pas eu besoin d'attendre cette révolution numérique pour inventer de nouveaux styles hybrides, obtenus grâce à la fusion de différents courants. Aussi, rappelons que :

La culture est toujours créatrice, elle cherche toujours de nouvelles formes d'activité ; elle est comme l'arbre dans la jungle tropicale dont les branches, lorsqu'elles touchent la terre, font toujours de nouvelles racines.³¹⁵

Dans un cas historique plus précis, qui est notamment celui de l'opéra taiwanais, on note par exemple que ce dernier est « comme une éponge absorbant sans cesse le meilleur des autres formes d'arts » (歌仔戲像一塊海綿，不斷地吸收各種藝術的精華。 *Gezaixi xiang yi kuai haimian, buduan de xishou gezhong yishu de jinghua*)³¹⁶.

De la même manière, le musicien est en perpétuelle quête de nouvelles sonorités. Il construit sa musique au fil des rencontres sur une base culturelle originellement déjà complexe, et subit bon gré mal gré les influences des styles musicaux présents dans son environnement. Et vu que cet « environnement musical » s'est élargi de manière exponentielle grâce aux progrès de la technique, les influences se sont montrées plus diverses et nombreuses.

L'accès à un certain éclectisme musical n'est donc plus liée à une quelconque inégalité des chances d'ordre financier, mais est plutôt devenu une question de curiosité et d'intérêt pour la diversité, allant à l'encontre du sectarisme de certains *fans* déclarant notamment une « incompatibilité » entre des styles

315 ROCKER Rudolf, *Nationalisme & culture*, traduit de l'allemand par Jacqueline Soubrier-Dumonteil, éditions CNT-Région parisienne, Paris, Editions libertaires, Saint-Georges d'Oléron, 2008, p. 82.

316 TSAI Wen-ting 蔡文婷, « Xiandai gezaixi – Heluo jutuan 現代歌仔戲–河洛劇團 » : http://www.sinorama.com.tw/en/show_issue.php?id=199768606088C.TXT&page=1 , ou : http://www.taiwan-panorama.com/ch/show_issue.php?id=199768606088C.TXT&page=1 , consulté le 18/06/2011.

divers tels que le *rock* et le *rap*, ou entre le *rythm'n'blues* et le *reggae*, etc. Heureusement, d'autres imaginent les « frontières » entre styles musicaux d'une manière différente :

« Le hip-hop, c'est tous les types de formes », explique-t-il [Afrika Bambaataa], « la musique n'a pas de couleur propre, parce que tu peux pas dire, « j'aime pas le r&b ou le heavy metal », quand la moitié des trucs qui sortent vient de là, et que ça aussi, ça vient de tous les autres styles qu'il y avait eus avant. C'est pour ça que tous ceux qui ne connaissent pas vraiment le hip-hop, dans sa vraie forme, ne parlent que de leur ignorance. Alors les plans, « le r&b c'est de la merde », ou le jazz, ou n'importe quoi d'autre... tu vois, le hip-hop contient toutes ces musiques parce qu'il va en prendre un beat, un groove, une ligne de basse. »³¹⁷

Nous verrons plus tard d'ailleurs en ce sens que des artistes *hip-hop* taiwanais ont une manière bien à eux de rassembler dans leur création un vaste éventail de musiques avec un effet quasi-réconciliateur. D'ailleurs, c'est dans cette optique que la musique du courant *hip-hop* a originellement été *bricolée* :

« Kool Herc [l'inventeur du *break beat*, le principe musical de base de la musique hip-hop] n'était pas vraiment un spécialiste du mix, mais c'est lui qui nous a appris à réunir un certain type de disque, de souches différentes – du rock, du blues, du jazz, un peu de tout, du folk – pour en utiliser seulement de petites parties et les répéter indéfiniment. Même certains morceaux de disco qui se jouaient en ville, il les jouait chez nous, mais, encore une fois, différemment. »³¹⁸

Mais – est-il encore utile de le préciser (?) – ce principe de *bricolage musical* n'est pas une chose nouvelle et n'est pas apparue seulement avec le mouvement *hip-hop*. Simplement, nous soulignons ici ce fait car il apparaît de manière fort évidente. Déjà le *punk-rock* – tel qu'il est décrit par Dick Hebdige – se présentait comme une « alliance improbable et mystérieuse de traditions hétérogènes et apparemment incompatibles »³¹⁹ :

317 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 28.

318 *Idem.*, p. 27.

319 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 28.

De fait, la généalogie du punk était pour le moins baroque. On y croisait les échos pailletés de David Bowie et du glitterrock, la rage des groupes protopunks d'outre-Atlantique (les Ramones, les Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), le son gras du pub rock londonien inspiré par la sous-culture mod, le *revival* des années 1940 de Candy Island, la puissance du rhythm & blues du Southend (Dr Feelgood, Lew Lewis), le beat de la soul britannique des années 1960 et les syncopes du reggae. / On s'en doute, le mélange qui en résulta était passablement instable, et ces diverses influences menaçaient constamment de faire scission et de retourner à leur source originelle.³²⁰

C'est dans cette même veine que les artistes taiwanais se réclamant de la *mouvance rock'n'roll* ou *punk-rock* – puis *hip-hop* – se sont probablement construit un style bien à eux. Dans le cas de notre étude, l'environnement – le territoire, comme nous disions au début de ce Deuxième Niveau – comprenant des spécificités culturelles clairement différentes et identifiables par rapport à celui qu'on connu les *punks* britanniques, le résultat ne pouvait que se montrer lui aussi caractéristique d'une *mouvance rock'n'roll* propre à Taiwan, et nécessitant donc peut-être une autre appellation. Nous tenterons d'apporter quelques explications à ce sujet lorsque nous atteindrons la troisième partie de ce chapitre.

Mais avant cela, présentons succinctement un cas de mutations *intertextuelles*³²¹ que nous avons pu observer au travers de trois styles de musique considérés comme bien « distincts » les uns des autres, révélant au passage une correspondance tendant à montrer que ces différents *styles* représentés par différents artistes ne sont finalement peut-être pas si éloignés les uns des autres, et qu'ils participent tous d'une même lignée, évoluant simplement en fonction des goûts de chacun mais aussi de nuances culturelles se manifestant d'une « génération à l'autre ».

320 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 27.

321 Cf. : GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 13 : « [...] toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Cette dérivation peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A dont il résulte au terme d'une opération [...] de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. »

2 – De « Su-siun-khi »³²² à « Tiu Tiu Ssu Hsiang Chi »³²³ :

Afin d'illustrer avec concision le liens qui unissent la création musicale contemporaine des artistes de l'*underground* avec des formes d'expressions musicales « traditionnelles » – c'est-à-dire ancrées dans la « mémoire collective » des « locaux » depuis plusieurs « générations » – nous avons choisi l'exemple du chant 思想起 *Su-siun-khi* † (transcrit *Sixiang qi* en pinyin standard).

a – Aux « sources » du *Su-siun-khi* :

Ce chant est originaire du sud de Taiwan, et plus précisément de la ville de Hengchun 恆春, reconnue comme l'un des « berceaux » de la « musique taiwanaise ». Tout d'abord, notons que ce chant est attribué aux premiers immigrés³²⁴ venus du Fujian 福建, du Guangdong 廣東 et du Guangxi 廣西 qui s'étaient installés dans la région dès le XVII^e siècle. Isolés dans cette contrée lointaine, et souvent abattus par la solitude due à l'exil et à la dureté de leur labeur, ils composèrent ce chant heptamétrique (七字調 *qi zi diao*) en langue *minnanhua* 閩南話, et dont les premières paroles sont « 思啊~ 想啊起 *Su-a siun-a-khi* † ». Le reste des paroles était la plupart du temps improvisé selon les circonstances, en évoquant des choses du quotidien ou bien des événements particuliers. On laissait libre-court de divagations nostalgiques ou l'on pouvait encore improviser d'après une observation contemplative des paysages bucoliques de ces terres rurales. Ce chant exprimait alors une certaine douleur teintée de mélancolie, et c'est d'ailleurs en partie pour cette raison que le *Su-siun-khi* † a été comparé de manière plutôt pertinente avec le *blues* du Mississippi, et alors qualifié semble-t-il judicieusement de « Taiwan *blues* »³²⁵.

322 Il existe différentes transcriptions possibles pour ce terme. Celle que nous avons retenue ici est la version « officielle ».

323 Cette transcription est celle qui est inscrite sur le livret de l'album « KOU!! It's Coming Out!!! » du groupe Kou Chou Ching 拷秋勤 (*Kao qiu qin*).

324 La mélodie et le chant d'origine étant anonymes, nous ne pouvons désigner un individu en particulier.

325 HLAVATY Ben, « Travel : Music of Taiwan's Deep South », American Chamber of Commerce in Taipei Publications, Topics Archive 2009, Vol. 39 – No.2. Disponible sur <http://www.amcham.com.tw/content/view/2673/421/>, consulté le 20/06/2011. Dans cet article, l'auteur argumente notamment en disant que de la même manière que le *blues* des

Le musicien « traditionnel » s'accompagne d'un instrument à deux cordes couramment appelé « 月琴 *yueqin* » (littéralement « guitare-lune ») ou même « 台灣月琴 *Taiwan yueqin* », pour le différencier d'une autre forme de luth classique chinois similaire³²⁶. En effet, ce qui différencie l'instrument taiwanais de son ancêtre continental, c'est tout d'abord le fait qu'il ne comporte que deux cordes au lieu de quatre, et que son allure est plus effilée, avec un manche plus long et un fretage moins complexe. Le travail de lutherie est par ailleurs moins raffiné et l'instrument présente alors une apparence plus rudimentaire³²⁷. En effet, le *yueqin* taiwanais – tout comme le mobilier en bambou confectionné par les immigrés continentaux dans les années 1950 – était à l'origine un instrument de fortune, souvent fabriqué par le musicien lui-même. C'est entre autres un instrument souvent associé aux mendiants³²⁸ et aux musiciens ambulants œuvrant avec les troupes d'opéra *koa-á-hì* † 歌仔戲 *gezaixi*.

Ce morceau de musique a failli tomber en désuétude après les années 1950, mais il a finalement été popularisé par la voix d'un maître natif de Hengchun, nommé Chen Ta 陳達 *Chen Da* [1905-1981]³²⁹. Dans les années 1970, alors âgé de près de soixante-dix ans, il eut sa place parmi les icônes de la vague *folk*, même si celle-ci favorisait déjà davantage les jeunes étudiants et leur « musique de campus » (校園音樂 *xiaoyuan yinyue*). Il eut cependant plusieurs occasions de se produire pour les jeunes *artys*³³⁰ de l'époque, notamment en 1977

Noirs « importés » en Amérique a été la seule musique créée sur ce Continent en dehors de celle des Natifs, le *Su-siun-khi* et les autres mélodies de ce même répertoire ont été la seule musique à ne pas avoir été importée telle quelle par les immigrants : « Perhaps the greatest similarity, though, is that both styles are arguably the only types of music within their respective nations that have been indigenously developed by immigrants. The recently deceased New York City-based choreographer Eleo Pomare, who gained fame in the 1960s, argued that black American music is the only American music – apart from that of the Native Americans – that was not simply carried over from their ancestors' cultures. ». D'autre part, on peut noter que l'accord courant en A/E (soit La/Mi) de l'instrument d'accompagnement (月琴 *yueqin*) permet d'obtenir une gamme similaire (un ton au-dessous) à celle que l'on obtient avec l'accord des deux cordes basses du banjo américain accordées en G/D (soit Sol/Re). En jouant ces deux cordes à vides, on obtient les deux notes d'introduction sur lesquelles on chante « 思啊~ 想啊起 ». La note la plus basse (E ou G) correspond à la note de bourdon du morceau.

326 Le plus souvent doté de quatre cordes.

327 Le bois de l'instrument est simplement poncé, et n'est ni verni, ni laqué à la manière des instruments « classiques » chinois (中國古典樂器 *Zhongguo gudian yueqi*).

328 Comme le montre par exemple le chant intitulé « 乞食調 » (traduit par *Chant du mendiant*).

329 <http://www.taiwan123.com.tw/MUSIC/fl.htm>, consulté le 20/06/2011.

330 « 文藝青年 *wenyi qingnian* » (littéralement « jeunes artistes lettrés »), ou encore « 假文青 *jia wenqing* » (littéralement « faux jeune lettré ») : terme désignant des jeunes gens ayant des prétentions artistiques et se réclamant de l'avant-garde.

dans un café nommé 稻草人 *Daocao ren* (« L'homme de paille »), situé en face de la National Taiwan University 國立台灣大學 *Guoli Taiwan daxue*³³¹. De plus, son talent suscita un profond intérêt chez des ethno-musicologues tel que Hsu Tsang-houei 許常惠 *Xu Changhui*, et il dut se prêter également à plusieurs enregistrements. Il est encore aujourd'hui considéré comme la référence majeure dans le domaine du luth *yueqin* et des chants « traditionnels » *fulao* de la région rurale de Hengchun.

Après sa disparition, c'est son « disciple » Chu Ting-shun 朱丁順 *Zhu Dingshun* qui reprit le flambeau en accédant à ce titre de « trésor national », titre dont le prestige s'amplifia davantage avec le mouvement de revalorisation de la culture locale accompagnant la démocratisation politique de l'île. Octogénaire à son tour, Chu Ting-shun peut aujourd'hui compter sur Chen Ming-chang 陳明章³³² *Chen Mingzhang* pour perpétuer cette « tradition », et diffuser ces chants – dont le *Su-siun-khi* – qui est dès lors l'un des airs « traditionnels » les plus connus à Taiwan³³³.

b – Du folk au folk-rock :

En 2005, le groupe *folk* indépendant Hohak Band 好客樂隊 *Haoke yuedui*³³⁴ enregistra un album intitulé « Hohak Carnival 好客戲 *Hohak hi* 𠂔 »³³⁵ chez le label indépendant Taiwan Colors Music 角頭音樂 *Jiaotou yinyue*, le plus

331 <http://blog.chinatimes.com/honeypie/archive/2009/02/09/374296.html>, consulté le 20/06/2011.

332 Auteur, compositeur et interprète populaire taiwanais, né en 1956. Ex-membre du groupe Blacklist Studio 黑名單工作室 *Hei mingdan gongzuo shi* [fondé en 1987], il est aussi connu à l'étranger, entre autres pour avoir été le compositeur de la bande-originale de certains films du réalisateur Hou Hsiao-hsien 侯孝賢 *Hou Xiaoxian*, dont « Dust in the Wind 戀戀風塵 » (1986).

333 Ce chant figure notamment avec pour titre « 思想起 Nostalgia » sur l'album « CHARACTER MUSIC 角色音樂 » (*Jiaose yinyue*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd. & Crystal Records 水晶唱片有限公司, Taipei, 1993 & sur la compilation de TERESA TENG 鄧麗君 (*Deng Lijun*), « 台灣歌謠：君懷鄉土情 » (*Taiwan geyao: Junhuai xiangtu qing*) [Best of], Ming Yueh Records Co., Ltd., Taichung.

334 Groupe formé par trois ex-membres du groupe Labor Exchange Band 交工樂團 (*Jiao gong yuetuan*), avec l'ajout de deux autres musiciens, eux aussi nés dans les années 1970. En langue *hakka* (客家話 *Kejia hua*), l'expression « Hohak » signifie tant « hospitalier » que « bon *hakka* ».

335 HOHAK BAND (The) 好客樂隊 (*Hao ke yuedui*), « 好客戲 (*Hohak hi* - *Hao ke xi*) – Hohak Carnival », 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 032), Taipei, 2005.

gros label « indépendant » local. La musique d'ouverture (piste n°1) intitulée 彈唱 *Tanchang*³³⁶ commence par une introduction jouée avec une guitare folk, un violon chinois 二胡 *erhu* et des percussions mêlant tambours et cymbales « traditionnels », auxquels s'ajoutent progressivement une guitare basse électrique et un hautbois 嗩吶 *suona*. Au bout de quelques mesures ressemblant étrangement à un air « familier », des voix chantent en chœur le fameux « 思啊~ 想啊起 *Su-a siun-a-khi* † », puis une voix se détache et entame un couplet en langue *hakka* (客家話 *Kejia hua*). L'air est plutôt rythmé et semble empreint d'une certaine gaieté, en accord avec le thème majeur de l'album qui se propose de donner un aspect « moderne » et « *rock'n'roll* » à ces musiques « traditionnelles ».

Quant aux paroles³³⁷, elles traitent des difficultés de la vie, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, mais ne manquent cependant pas d'une certaine dose de dérision qui rend la tournure plutôt humoristique que dramatique, contrairement aux thèmes « traditionnels » qui sont davantage centrés sur des sujets douloureux. Cette légèreté se montre sans doute comme un reflet de l'époque, et d'une nouvelle société taïwanaise urbaine dans laquelle le chant n'a plus la même valeur symbolique ni le même usage. Le *Su-siun-khi* † n'était à l'origine absolument pas destiné à être un chant de divertissement inspirant la joie. À la manière du *blues* ou peut-être même des chants de pleurs 哭調 *kudiao* de l'opéra *koa-á-hì* † 歌仔戲 *gezaixi*, il était le produit d'une certaine mélancolie. Cette musique ne se partageait pas à grande échelle comme c'est le cas lors des rassemblements festifs, qui nécessitent désormais une certaine qualité spectaculaire propre aux concerts de musiques « *rock* ».

D'un autre côté, dans la droite lignée du *blues* et des musiques noires américaines, le mouvement *hip-hop* s'impose – du moins dans sa forme originelle – comme une forme musicale permettant d'exprimer les souffrances individuelles ou collectives. Ainsi, peut-être était-il inévitable que le *rap* taiwanais récupère lui aussi à son compte la « tradition » du *Su-siun-khi* †.

336 Signifiant littéralement « jouer (d'un instrument à cordes pincées ou frappées) et chanter ».

337 Cf. paroles en annexe (Paroles de chansons) p. 235.

c – Nostalgie en *Hip-hop style* :

Durant les années 2000 et le mandat du président Chen Shui-bian 陳水扁, la vague verte du Parti Démocrate Progressiste 民進黨 *Min Jin Dang* est un tremplin révélant un certain nombre d'artistes souhaitant exprimer leur propre « identité » en tant qu'individus, et déterminer par la même occasion une synthèse pertinente – telle qu'il l'imaginent – de l'« identité taiwanaise » de ce début de XXIème siècle.

Dans ces circonstances, le *rap* devient – du moins dans la volonté de ses artisans – une « arme » permettant de communiquer des messages. En effet, contrairement au rock où l'intensité de la musique est souvent prioritaire sur le texte, le *rap* est centré sur l'écriture, et construit sa musique sur des « collages sonores » appelés *break beat*³³⁸. La part d'originalité des artistes *hip-hop* est une valeur ajoutée aux *samples* qui font souvent déjà partie de la culture générale, et donc de l'imaginaire commun/communautaire. Plutôt que de modeler son public en fonction de sa créativité, le *rap* rassemble les membres d'une même communauté autour de revendications, de souffrances ou de souvenirs communs. Il se fait alors porte-parole, voire même outil pédagogique, tel qu'il a été constaté au sein de la communauté noire-américaine :

Même si les voix sont variées et les thèmes illimités, le rap représente, à son niveau le plus élémentaire, la communication, l'instruction et l'expression – toutes relayées par la musique. Cette musique unit la communauté noire, une véritable nation en gestation qui progresse vers un nouveau niveau de conscience de soi grâce aux éléments de base que sont les mots et le son.³³⁹

Fondé en 2003-2004, le *hip-hop crew* Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao qiu qin*³⁴⁰ diffusa sur le marché du disque son nouveau prototype de « *Taiwan*

338 Cf. FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Arnaud Réveillon et Jean-Philippe Henquel (titre original : *The New Beats. Exploring the Music, Culture and Attitudes of Hip-Hop*), Kargo & L'éclat, Paris, 2000 (édition originale Fernando 1992), p. 26.

339 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 15.

340 Composé en 2005 de cinq membres dont fishLIN 林魚仔 (*Lin Yu-zai*) et Fan-Chiang 范姜 (*Fan Jiang*) aux microphones (MC), DJ J-Chen aux platines (DJ), puis Achino 阿雞 (*A-Ji*) et Yobo 尤寶 (*Yubao*) aux instruments « traditionnels » (hautbois *suona* 嗩呐, percussions,

Traditional Rap » (台灣傳統味道的唸歌 *Taiwan chuantong weidao de niange*) grâce à un premier album auto-produit en 2005, intitulé « 復刻 *Fuke* »³⁴¹. Leur entrée se fit tout d'abord plutôt discrète, et ce n'est que quelques années plus tard, avec la sortie de leur double CD intitulé « KOU!! It's Coming Out!!! »³⁴² qu'il obtinrent un certain respect de la part du public local et commencèrent alors à tourner davantage dans les festivals, et même à se produire à l'étranger, notamment au Japon et aux États-Unis. Leurs textes sont désormais scandés à chaque concert, rassemblant une part de la « jeunesse » taiwanaise autour de slogans tels que « 先來 後來 全部一家親 *Xian lai Hou lai Quanbu yi jia qin* »³⁴³, ce qui signifie « Premiers venus, derniers venus, nous formons tous une même famille », ce qui est une manière de concilier les différentes communautés ethniques et culturelles présentes à Taiwan dans une même « famille » commune qui serait « Taiwan ».

À la première écoute générale de leur « *démo* » de onze titres, le sens du concept de « rap traditionnel » se fait d'emblée ressentir de manière très explicite. Les textes – écrits tour à tour en *taigi*, en *hakka* ou en chinois mandarin – sont scandés par les deux chanteurs fishLIN (*sic*) et Fan-Chiang³⁴⁴ sur un *break beat*

etc.). Le nom du groupe, prononcé en chinois mandarin « *Kao qiu qin* » est censé rappeler phonétiquement une expression argotique en taiwanais *taigi* équivalente à « 打手槍 *da shouqiang* », et faisant alors référence à une certaine pratique onaniste masculine. Ceci dit, les trois caractères font également référence, de manière plus « sérieuse », à un dicton populaire concernant l'agriculture : 「春耕、夏耘、秋勤、冬藏」 (*Chun geng, xia yun, qiu qin, dong zang* - « Labourer au printemps, sarcler en été, récolter en automne, engranger en hiver »). Ainsi, Kou Chou Ching mêle volontairement le sérieux des « traditions » et la débauche burlesque de la « jeunesse ». Au niveau visuel, précisons que la jaquette de leur double album – au titre évocateur – « KOU!! It's Coming Out » représente deux mains serrant un calamar dont les tentacules blanches retombent sur les doigts tachés d'encre, et des empreintes digitales blanches sont parsemées tout autour. Le groupe joue ainsi encore une fois d'après nous sur cette ambiguïté entre le dur labeur (ici, celui du pêcheur ou du cuisinier), et les images provocatrices à caractère sexuel.

341 KOU CHOU CHING 拷秋勤 *Kao Qiu Qin*, « 復刻 *Fuke* » ("Fuck"), auto-production Kou Chou Ching, Taipei, 2005.

342 KOU CHOU CHING 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*), « KOU!! It's Coming Out!!! », auto-production Kou Chou Ching & 參拾柒度製作有限公司 Thirty-Seven Degrees Productions, Taipei, 2007.

343 Extrait des paroles de la chanson « Confluent People – 後生人唱火大 *Housheng ren chang huoda* », KOU CHOU CHING 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*), « KOU!! It's Coming Out!!! », auto-production Kou Chou Ching & 參拾柒度製作有限公司 Thirty-Seven Degrees Productions, Taipei, 2007.

344 Le *flow* de fishLIN est en taiwanais *taigi*, tandis que les parties chantées exclusivement par Fan-Chiang sont en *hakka*. Le chinois mandarin est également utilisé de manière assez générale et permet finalement de constituer un langage commun entre les différentes « communautés », le mandarin étant la seule langue commune à l'ensemble des individus de cette génération.

fusionnant rythmes binaires inspirés de la musique *hip-hop* américaine (tendance *old school*) et *samples* de musiques « traditionnelles » locales.

D'un « bricolage sonore » à l'autre, on peut reconnaître au fil de leur musique des airs de Nanguan 南管 et de Beiguan 北管, d'opéra *koa-á-hì* † 歌仔戲 *gezaixi*, de musique hakka 客家八音 *kejia bayin*, de musiques de processions jouées aux abords des temples lors des fêtes religieuses (廟會音樂 *miaohui yinyue*), de chansons folks et de musiques populaires antérieures aux années 1970, dont le *nakasi* 那卡西 *nakaxi*³⁴⁵ et la pop en chinois mandarin.

Leur second double-album composé d'arrangements de leur première *démo* commence par une « intro » dans laquelle on entend le son d'un appareil radiophonique dont le *tuner* passe peu à peu de station en station. Au début, le son est brouillé, on entend une voix, puis une petite mélodie semblant être extraite d'une chanson populaire locale des années 1970, puis l'on change à nouveau de station et l'on entend le son d'un hautbois 嗩吶 *suona*, puis un extrait de la voix de Chen Ta 陳達 *Chen Da* chantant en s'accompagnant de son luth 月琴 *yueqin*. Ensuite, on entend progressivement des extraits d'émissions radiophoniques en taiwanais 台語 *taigi* †, puis des passages d'opéras taiwanais radiodiffusés et de musiques de type *nagashi*. Enfin, un *scratch* hip-hop brise cette série d'extraits tirés des radios populaires, et une voix en écho annonce le nom du groupe « Kou Chou Ching ». Après ceci, le disque enchaîne directement sur la première chanson.

Cette chanson intitulée Tiu Tiu Ssu Hsiang Chi † 丟丟思想起³⁴⁶ (transcrit par « *Diudiu Sixiang qi* » en pinyin standard) reprend, comme son titre l'indique, une boucle mélodique extraite d'un enregistrement de la première mesure de *Su-Siun-Khi* † joué à l'accordéon³⁴⁷ puis au violon classique chinois *erhu* 二胡. Fidèles à la « tradition » de cet air local, les paroles de cette chanson sont empreintes de nostalgie, puisqu'elles traitent du thème de l'enfance. Comparant le « jeune temps » des années 1980 avec celui des « enfants d'aujourd'hui », et évoquant entre autres des éléments caractéristiques de la société marchande

345 Du japonais « *nagashi* 流し ».

346 Le caractère 丟 *diu* signifie littéralement « perdre » ou « perdu ».

347 À Taiwan, le son de l'accordéon est généralement assimilé au *nagashi*.

mondialisée des années 2000 contrastant avec d'autres appartenant désormais à une « époque révolue », Kou Chou Ching part à *la recherche du temps des cerises* :

現在的小朋友 看著哈利波特 喝著 Qoo
而我小的時候 最快樂的時光
莫過於嘴裡含著涼煙糖 看著小叮噹
四度空間袋裡裝著無限神奇幻想

就像每個人 都有他們兒時的偶像
當我們慢慢成長
從美少女戰士 看到 A 片女優
這些年頭 我們究竟得到了什麼

多了一份現實 少了一份想像
我們的赤子之心是否安然無恙
是不是 物質生活佔據了我們所有的思想
是不是 追逐快感真的能夠滿足我們所有的慾望

如今 我們思想起
小時後的點點滴滴
那些 在天空中飛翔的紅蜻蜓
變成了 每個人的美好回憶³⁴⁸

*Les enfants d'aujourd'hui regardent Harry Potter en buvant du Qoo³⁴⁹
Alors que quand j'étais petit, cette époque la plus heureuse
Rien n'était mieux que de regarder Doraemon avec un Liang-Yan-Tang³⁵⁰ au bec
et de s'émerveiller des miracles sans limites de sa poche magique*

*Chaque personne a les idoles de son enfance
Puis on grandit lentement
On commence par Sailormoon puis on finit par mater des actrices porno
En fin de compte, que nous ont apporté ces années*

*S'ajoute une part de réalité, disparaît une part d'imaginaire
Notre cœur d'enfant n'était-il pas loin de tout souci
Est-ce que la vie matérielle a envahi toutes nos pensées
Est-ce que la quête de plaisirs peut vraiment satisfaire tous nos désirs*

*À présent, nous nous souvenons
Des petits riens de notre enfance
Ces « libellules rouges »³⁵¹ qui tournoient dans le ciel
Sont devenues les bons souvenirs de chacun*

348 Extrait des paroles de la chanson « Tiu Tiu Ssu Hsiang Chi 丟丟思想起 », KOU CHOU CHING 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*), « KOU!! It's Coming Out!!! », auto-production Kou Chou Ching & 參拾柒度製作有限公司 Thirty-Seven Degrees Productions, Taipei, 2007.

349 Boisson non-gazeuse aux saveurs fruitées, commercialisée en Asie par The Coca-Cola Compagny depuis 1999. Elle est nommée クー (*Kū*) au Japon et 酷兒 *Ku'er* (Cool Kids) à Taiwan.

350 Traduit en anglais par « Cool Smoke ». Il s'agit d'une marque de confiseries en forme de cigarettes, très appréciée des enfants jusque dans les années 1980, et constituant de ce fait une part de la mémoire collective de toute une génération.

351 En référence à la chanson 紅蜻蜓 (*Hong qingting*) chantée dans les années 1980 par le trio pop The Little Tigers 小虎隊 *Xiao hu dui*. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=xYzHdoQTCZk&feature=related>, consulté le 21/06/2011.

Ainsi, la version de *Su-Siun-Khi* de Kou Chou Ching exprime d'une part le « syndrome de Peter Pan » d'une génération née dans les années 1980 pour laquelle l'enfance était déjà une époque paisible associant liberté et un certain confort matériel assuré par le « miracle taiwanais ». Conservant de bons souvenirs de ces jeunes années, ils constatent l'évolution rapide de la société au travers d'une observation de leurs cadets. En même temps, par l'analyse introspective de leurs souvenirs, ils cernent un imaginaire commun constitué de souvenirs partagés par toute une « génération », et déterminent ainsi les bases d'une mémoire collective.

Cette adaptation est vraisemblablement la dernière en date que nous ayons pu écouter. En 2007, dans l'album « Kou!! It's Coming Out!!! », elle a fait l'objet d'au moins quatre *remix*, dont un réalisé par le japonais Beat Takeshi (Beat 武士)³⁵². Outre des extraits mélodiques joués avec des instruments classiques chinois³⁵³ – flûte 笛子 *dizi* et luth piriforme 琵琶 *pipa* – l'une de ces versions comprend des sons issus des jeux-vidéo *Street Fighter II* et *Super Mario Bros* (Nintendo ©), deux jeux emblématiques des années 1980 et 1990, et donc de l'enfance de la « génération » à laquelle appartiennent les membres de Kou Chou Ching.

Une autre version, dont le *beat* fait davantage penser à de la *lounge music* laisse entendre de temps à autre une voix féminine prononçant des phrases en japonais semblant issue de séries télévisées, ainsi qu'un « gémissement » féminin, lui aussi symbolisant sans doute une part de l'environnement sous-culturel d'une jeunesse évoluant entre jeux-vidéo, télévision et films pornographiques nippons. Ces trois éléments révèlent d'ailleurs l'importance de l'influence japonaise³⁵⁴ sur la

352 Outre cette surprenante collaboration, d'autres artistes prestigieux tels que Lim Giong 林強 *Lin Qiang* et le groupe LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* ont apporté leur soutien au projet en enregistrant chacun une version remixée d'une chanson de Kou Chou Ching.

353 Preuve de la reconnaissance qui est tout de même vouée à l'« héritage chinois continental ».

354 Ces éléments sont cependant davantage représentatif de la mondialisation et du rayonnement international des films d'animation japonais que d'une simple relation « post-coloniale » entre le Japon et Taiwan. En effet, la France a elle aussi eu son lot de *manga* et autres séries télévisées nippones dans les années 1980 et 1990, notamment grâce au Club Dorothée de la première chaîne. Les jeux-vidéo constituent aussi un élément commun de mémoire reliant entre eux les individus des générations nées à partir de la fin des années 1970 et surtout des années 1980, ce qui fait qu'en France nombre d'individus appartenant à ces cohortes seraient par exemple tout à fait capable de reconnaître sans mal les « phrases cultes » prononcées par les personnages du jeu *Street Fighter II*.

culture taiwanaise encore à cette époque, tout comme le soulignent aussi les apparitions des personnages de séries de dessins-animés Doraemon et Sailormoon dans les paroles de la chanson, citées ci-dessus.

Ce genre d'adaptations de thèmes « traditionnels » ou de chansons « folkloriques » ou « populaires » par des groupes étiquetés comme « modernes » n'a cependant rien de bien nouveau, et d'autres exemples peuvent être cités dans d'autres contextes culturels à travers le monde, comme le montre Gregory B. Lee dans son analyse de la musique du duo toulousain Fabulous Trobadors « rapping » en français et en occitan :

[les Fabulous Trobadors] cherchent peut-être à réaliser à partir de différentes pratiques culturelles une synthèse, une hybridation, en réaction contre le colonialisme culturel de la France du nord, centralisateur, s'inspirant de la musique d'autres peuples marginalisés, ainsi que de la culture de masse d'Amérique du Nord ; à cette dernière, les puristes parisiens se sont montrés traditionnellement hostiles, sans tenir compte de leur propre « impérialisme culturel », en Afrique plus particulièrement, mais aussi en France métropolitaine.³⁵⁵

Proposons alors à présent un autre exemple permettant d'illustrer ce phénomène en ce qui concerne certains cas d'hybridités constatés au sein du paysage musical de la France, qui est comme le rappelle Gregory B. Lee « un pays qui forme une société de consommation avancée » qui comporte « les attributs typiques de [l'industrie musicale populaire] » et où les praticiens – les musiciens – manifestent « des attitudes ambivalentes, parfois hostiles, à l'encontre de la suprématie de la musique populaire anglo-américaine, et de son imitation dans la pop française »³⁵⁶.

Proposons donc à présent de visiter une autre facette de ces musiques, afin d'élargir le champ de notre perception, concernant les musiques de France, mais aussi du cas taiwanais.

355 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002, p. 145.

356 *Idem.*, p. 132.

d – Aperçu comparatif du cas des musiques « régionales » en France :

Précisons tout d'abord que notre intention n'est absolument pas ici de chercher coûte que coûte à mettre sur un plan d'égalité le cas de Taiwan avec celui de certains « régionalismes »³⁵⁷ de France avec une vision universaliste du monde, mais plutôt d'expliciter les quelques éléments supplémentaires qui composent notre « champ de connaissance » en ce qui concerne les processus de fusion entre « tradition » et « modernité » dans le domaine musical. Peut-être s'agira-t-il également d'une piste complémentaire qui s'avèrera être une occasion pour le lecteur de cerner notre sujet sous un autre angle, et de venir y additionner d'autres motifs de réflexion.

Lorsque nous évoquons les musiques « régionales », nous pensons en premier lieu à la musique de Bretagne et à la vague du « renouveau de la musique celtique » des années 1960, puis des années 1990, avec en poue des artistes tels que Alan Stivell, Gilles Servat, le groupe Tri Yann ou encore Dan Ar Braz, Denez Prigent et Yann-Fañh Kemener, qui ont tous œuvré d'une manière ou d'une autre pour la reconnaissance de la « musique bretonne » et d'une « identité régionale », en s'appuyant sur les bases d'un « héritage culturel », tout en épousant l'époque qui est la leur et les nouvelles possibilités offertes par les musiques dites « actuelles » pour créer des fusions tout à fait originales. En effet, tous se réclament comme les héritiers de la culture bretonne – voire même plus largement de la « culture celtique » – mais aussi comme les nouveaux représentants et porte-paroles de cette culture, ou encore comme les artisans de la sauvegarde d'un « patrimoine traditionnel » qu'ils perpétuent en le faisant « vivre ». Et faire vivre une « tradition culturelle », c'est avant tout l'empêcher de se *muséifier* – en évitant qu'elle demeure repliée sur elle-même, faisant fi des réalités présentes et futures pour ne se tourner que vers le passé. En ce sens, rappelons que :

357 Il ne faut pas obligatoirement saisir en ce mot le sens d'un séparatisme nationaliste qui serait entaché de tendances exclusives. Gregory B. Lee dit à propos des Fabulous Trobadors qu'« ils ne sont pas des indépendantistes, des régionalistes ou des sub-nationalistes fanatiques » [LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, Paris, 2002, p. 144]. Il en est de même en ce qui concerne, nous le pensons, la majorité des artistes ici présentés, car ils se vouent tous à une certaine ouverture transculturelle ostensiblement prononcée, et rejettent toute *consanguinité* culturelle.

文化，本是一個變化的過程，如果文化不能隨時調整，這一文化體即是僵化了。文化的發展，也應當從不同文化的交互影響觀察，因為人類社會不能彼此隔絕。³⁵⁸

La culture est fondamentalement un processus de transformation. Si la culture ne peut s'adapter à son époque, il s'agit alors d'une culture figée. Le développement culturel doit aussi être considérée d'après les influences mutuelles entre différentes cultures, parce que les sociétés humaines ne peuvent s'isoler les unes des autres.

Il existe différentes manières de faire vivre ces musiques. On peut soit les laisser se *métisser* en fonction des rencontres culturelles, soit les faire évoluer avec leur temps en y apportant sans complexe toute la « modernité » développée au travers des musiques populaires. Des chants – souvent anonymes – issus du répertoire « traditionnel », tels que « Tri Martelod » ou « Le loup, le renard et la belette » – pour ne citer que des exemples très connus – ont par exemple été *trans-mis* d'artistes en artistes³⁵⁹ au cours des derniers siècles, passant du chant *a capella* à l'orchestration pop-rock, depuis l'intimité des maisonnettes jusque sur les scènes publiques de Bretagne et de France et même le Stade de France ou le Zénith de Paris.

Ainsi, pour illustrer un premier cas, nous pouvons citer le groupe de musique « celto-berbère » Mugar, qui est sans doute l'un des exemples les plus évidents de métissage culturel et de fusion musicale concernant le domaine que nous évoquons. En effet, actif depuis 1996, ce groupe se compose de musiciens bretons mais aussi kabyles. Les uns jouent des instruments « bretons » et « celtes » comme la bombarde³⁶⁰ et d'autres instruments popularisés par la « vague des musiques celtes » tels que le *bodhràn*, les flûtes traversières « irlandaises », le

358 XU Zhuo-yun 許倬雲, «Taiwan wenhua fazhan guiji 台灣文化發展軌跡» (Le parcours du développement culturel de Taiwan), in HUANG Jun-Jie 黃俊傑 et HE Ji-Peng 何寄澎 (dir.), *Taiwan de wenhua fazhan, Shiji zhi jiao de xingsi 台灣的文化發展：世紀之交的省思* (Cultural Development of Taiwan Toward the 21st Century), p. 11.

359 Des Frères Morvan et Soeurs Goadec, jusqu'à Alan Stivell, Tri Yann et même les « pop-rappeurs » du groupe Manau et Nolwenn Leroy, l'ancienne gagnante du jeu de télé-réalité Star Academy de la chaîne française TF1 (!). Il s'agit donc aujourd'hui de musiques « populaires », dans tous les sens du terme.

360 Hautbois dont l'origine remonterait au haut moyen-âge. Il est utilisé « traditionnellement » en Bretagne, surtout en couple avec un *biniou-koz* (« vieille cornemuse » bretonne). Les couples de sonneurs de binou et bombarde sont caractéristiques de la musique bretonne ancienne, mais aussi de la continuité de la « tradition » locale, puisque cette musique a été pratiquée jusqu'à nos jours lors des fêtes populaires bretonnes, sans avoir eu besoin d'attendre les années 1960 et le « renouveau de la musique bretonne ».

tin-whistle et le *low-whistle* ou encore le violon³⁶¹, la cornemuse écossaise – appelée *biniou-braz* (« grande cornemuse ») en breton – et le *uilleann-pipe*³⁶². Les autres, quant à eux, apportent leur lot d'instruments « berbères » : *t'bel*, *bendir*, *karkabou*, flûte *ouedeg*.

Le chant – mélange alterné de paroles en breton et en kabyle – met en évidence certaines correspondances phonétiques entre les deux langues qui s'unissent alors sans dissonances dans une surprenante harmonie. Il en est de même pour les mélodies – bretonnes, kabyles, berbères et irlandaises – qui parviennent presque naturellement à tisser des liens entre le Maghreb et les cultures « celtes »³⁶³ imaginées, telles qu'elles sont représentées en Extrême-Occident.

Dans cette même logique de métissage, Alan Stivell³⁶⁴ a lui aussi été un artisan du métissage entre musique « traditionnelle » de Bretagne et d'ailleurs. Son album intitulé « Tir Na N'Og, Symphonie Celtique »³⁶⁵ réunit dans un même orchestre de la harpe celtique, des cornemuses, des bombardes et des chants en breton, en gaélique, en français et en anglais, mais aussi du *tambur* et du *sitar* indien, des chanteuses berbères, ainsi qu'un orchestre classique « occidental » comprenant des cordes, des vents, des cuivres et un piano. À ceci, Alan Stivell ajoute une formation « rock » – guitare électrique, guitare basse, batterie – qui vient ajouter une dimension radicalement « moderne » au mélange « *world music* »³⁶⁶ déjà savamment organisé.

361 Cet instrument a lui aussi été davantage popularisé grâce à la « musique irlandaise ». D'ailleurs, le groupe Mugar s'inspire beaucoup des sonorités et des mélodies de cette autre tradition musicale « finis-terrienne ».

362 Cornemuse à soufflet très commune dans les formations musicales « traditionnelles » d'Irlande.

363 Nous évoquons ici la culture « celte » telle qu'elle a été reconstruite dans l'imaginaire populaire contemporain des « nations celtes » qui sont les Asturies, la Bretagne, la Cornouaille, l'Ecosse, la Galice, l'Irlande, le Pays de Galles ou encore l'île de Man. Cet « imaginaire » se concentre chaque année au « Festival Interceltique » de Lorient (56), en Bretagne.

364 De son vrai nom Alain Cocheveloux, né en 1944 à Riom dans le Puy-de-Dôme. Son père serait originaire de Pontivy, dans le Morbihan en Bretagne. Il a passé sa jeunesse principalement à Paris, effectuant des séjours réguliers en Bretagne.

365 STIVELL Alan, « Tir Na N'Og », Disques Dreyfus & Sony Music France (Keltia III, 1979), Paris, 1988.

366 C'est d'ailleurs dans cette catégorie des « musiques du monde » que Alan Stivell se classe lui-même en tant que musicien. C'est semble-t-il chez lui une conséquence des années 1960 et de l'utopie de ses années *hippies*.

Cette fusion volontaire entre « tradition » et « modernité » est d'ailleurs caractéristique de la musique d'Alan Stivell auquel certains « puristes radicaux » des musiques traditionnelles ont d'ailleurs reproché d'aller parfois un peu trop loin dans le « métissage » et d'avoir trahi la « tradition » en la reformulant en un produit moderne de consommation universaliste. En effet, parmi les titres de Alan Stivell, on peut souligner par exemple « Pop-Plinn »³⁶⁷ (1971) et « Let the plin »³⁶⁸ (1995), qui présentent des mélodies d'inspiration « traditionnelle » en version *pop-rock* puis *electro*. Dans une même veine, on pourrait aussi évoquer le groupe Ar re Yaouank³⁶⁹ (« Les jeunes », en breton) et leur style musical balançant entre le couple *biniou*-bombarde « traditionnel », et le groupe rock soutenu par une guitare basse et un son amplifié.

Le chanteur breton Denez Prigent – né en 1966 – mérite lui aussi d'être mentionné dans cette liste, car il a de même réussi le pari d'unir dès 1993 le *kan ha diskan* et la *gwerz*³⁷⁰ aux sonorités électroniques de son époque³⁷¹. Enfin, nous pourrions aussi nommer Añjel-IK et son *groove* breton, ainsi que les Ramoneurs de Menhirs, groupe *trad-punk* formé en 2006, alliant un couple de sonneurs traditionnels à la guitare électrique furieuse de Loran du groupe *punk* français Bérurier Noir.

367 Le *plinn* est une dans traditionnelle bretonne en cinq pas, les deux premiers étant sautés à pieds joints sur place, et les trois suivants piétinés en un léger déplacement vers la gauche.

368 Chanson sous forme d'hommage au groupe rock Led Zeppelin.

369 Formé en 1986, et dissout en 1998. Le groupe était composé d'un accordéon diatonique, d'une guitare, d'un biniou, d'une bombarde et d'une guitare basse électrique. Leur musique a notamment été réutilisée par la suite, notamment par le groupe *commercial* de « *rap-celtic* » Manau en 1998, qui fit – un peu trop tard – connaître le groupe au grand public.

370 Le *kan ha diskan* est un chant à réponse en breton, ou parfois en français-gallo. Quant à la *gwerz*, il s'agit d'un style de complainte ou de ballade chanté principalement en breton, et dont les thèmes sont souvent tirés d'histoires tragiques. Tous deux constituent l'essentiel des styles de chants « traditionnels » de Bretagne.

371 On raconte que c'est en 1993, après s'être rendu à une *rave party*, qu'il s'aperçut que la musique techno était finalement très proche de la musique « traditionnelle » bretonne, basée elle aussi sur des rythmes et des notes proches les unes des autres, et sur le fait qu'elles sont toutes deux au service de la danse. En 1995, Denez Prigent participa à l'enregistrement de l'album *Dao Dezi*, créé par Éric Mouquet (Deep Forest), dans lequel les chants bretons sont arrangés sur des rythmes électroniques. Par la suite, il a composé d'autres musiques conservant le même esprit « électro-trad », accompagnant des chants traitant aussi bien de sujets locaux que de thèmes internationaux tels que le virus Ebola (« An Droug-red »), la situation dramatique des ouvriers dans les usines métallurgiques de Roumanie (« Copsa Mica »), la famine de Kiev en 1930 (« Gwerz Kiev »), ou encore l'invasion du Tibet par l'Armée de Libération de la République Populaire de Chine (« Ar chas ruz »), le drame de la prostitution des enfants aux Philippines (« Ur fulenn aour »), le massacre rwandais (« An iliz ruz »), etc.

D'autres exemples nous viennent à l'esprit, mais il serait fastidieux de les citer tous. En bref, disons que tous ces groupes – plus ou moins « jeunes » – ont contribué, chacun en leur temps, au renouveau de certaines « traditions » bien réelles ou parfois peut-être imaginées ou fantasmées. C'est sans doute grâce à l'énergie déployée par ces artistes lors des *festoù-noz*³⁷² que ces « traditions » ont pu se maintenir ou renaître, et rester vivante au sein de la société contemporaine dont les besoins de structures *communautaires* sont de plus en plus troublés du fait peut-être d'un individualisme de plus en plus marqué chez la plupart des « consommateurs » de musiques actuelles.

Nous venons de présenter essentiellement le cas de la création musicale en Bretagne, car c'est sans doute la plus visible à l'échelle nationale en raison de l'importance des différentes manifestations promouvant les cultures « celtiques ». Mais d'autres éléments de comparaison auraient pu être retenus du côté des musiques d'autres régions aux *identités* fortement prononcées comme l'Auvergne, le pays Basque ou la Corse. Cependant, même si ce détour culturel nous a paru nécessaire dans notre démonstration, notre objectif n'est pas ici de présenter ces musiques, et nous éviterons alors de sombrer davantage dans le hors-sujet pour nous recentrer dès à présent sur Taiwan.

3 - « *Taiwanité* » et marqueurs identitaires :

Nous avons déjà remarqué au fil de notre analyse que l'identité était une quête centrale pour de nombreux artistes en ce qui concerne justement leur identification à la « jeunesse », soulignant de ce fait les caractéristiques d'une identité juvénile, délimitée selon des critères *générationnels*, sociaux et (sous-)culturels. Ici, cette quête se construit autour d'un sujet supplémentaire qui est l'appartenance de cette communauté juvénile à une communauté territoriale

372 Pluriel de *fest-noz*, signifiant « fête de nuit » en breton. Il s'agit du nom donné aux bals populaires en Bretagne, durant lesquels on pratique des danses « traditionnelles » (an-dro, hanter-dro, laridé, gavottes, plinn, etc.).

insulaire – pour ne pas dire à une communauté « nationale ». Cette spécificité locale se définit certes, comme nous venons de le voir, au travers de l'utilisation – récupération, adaptation – de musiques « traditionnelles » définies comme « locales », mais aussi par une revendication explicite de l'identité taiwanaise, se traduisant notamment par l'invocation du nom de ce territoire dont elle dépend.

Nous pouvons nous interroger, comme Gregory B. Lee, pour chercher à comprendre s'il existe bel et bien « un espace réservé à une « nation culturelle » résultant de la « décentralisation culturelle », d'une dissociation de la conscience culturelle nationale et du potentiel destructeur du pouvoir étatique nationaliste », ou encore s'il peut y avoir « un sentiment d'appartenance, d'identité culturelle, sans qu'il devienne un « nationalisme » déployé comme « instrument au service d'un État modernisateur, autoritaire et nationaliste [...] »³⁷³. Toujours à propos des Fabulous Trobadors, il explique d'ailleurs que :

Les Fabulous Trobadors construisent, et se mettent en quête d'une culture nationale du midi, renouvelée, revigorée, d'un « patriotisme » régional qui évite néanmoins le nationalisme militariste et chauvin traditionnel, insiste sur la tolérance et construit sa prétention à l'autodétermination et à la différence, en s'appropriant le rap noir et les rythmes arabes du Maghreb, remontant ainsi à une époque où l'hétérogénéité était une réalité en Méditerranée, région multiethnique, site de relations interculturelles entre les civilisations d'Afrique, d'Asie et d'Europe, qui produisirent presque partout une culture hybride commune.³⁷⁴

Lorsque l'on parcourt globalement l'ensemble des chansons produites par les artistes du milieu musical « indépendant » à Taiwan, on ressent certes cette « ouverture » et cette tolérance culturelle, mais l'on se rend compte également de manière plutôt évidente – et du coup pas forcément très surprenante – que les titres contiennent très fréquemment les mots « 台灣 *Taiwan* » ou encore « 台灣人 *Taiwanren* (« Taiwanais »)³⁷⁵. On s'aperçoit alors que le discours reste souvent

373 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002, pp. 147-148.

374 LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'Occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002, pp. 147.

375 Par exemple « 晚安台灣 – Good Night Taiwan » (*Wanan Taiwan*), par LTK Commune [LTK COMMUNE 濁水溪公社 *Loh Tsui Kweh Commune*, « 藍寶石 *Lan baoshi* - Sapphire », 愛貝思有限公司 *I Love Bass*, Taipei, 2008, piste n° 11].

centré autour de préoccupations identitaires³⁷⁶ en lien avec le territoire que représente Taiwan.

On ne ressent pas immédiatement de fierté ou de chauvinisme derrière les paroles des chansons en question. Davantage qu'un emploi de type « patriotique » du nom d'un pays, tel qu'il serait peut-être le cas dans une version *centralisée* de la France ou même probablement de la Chine continentale où l'idée de « nation » est un principe qui s'impose de lui-même, Taiwan semble premièrement, dans certains cas, presque être invoquée de la même manière que « Zion » dans la culture musicale *reggae* jamaïcaine³⁷⁷, bien que ce lieu mythique fasse davantage référence à l'idée d'un « retour au pays », qu'à celle d'une « reconnaissance de l'être » au sein d'un lieu déjà existant. Sans vouloir paraître tenir un discours trop fantaisiste, nous pouvons tout de même émettre une supposition sur le fait que – tout comme les Rastafaris³⁷⁸ – ces artistes taiwanais se sentent en quelque sorte comme exilés ou aliénés, et ressentent alors peut-être le besoin de se référer à ce nom, comme pour lui donner sens et se prouver qu'il existe – et qu'ils existent –, espérant du même fait que Taiwan puisse devenir un jour une entité concrètement reconnue.

Espérant ne pas trop divaguer dans ce qui risque de ressembler à de la supposition sans fondement – en réalité principalement appuyée sur un témoignage direct de l'artiste reggae Matzka 馬斯卡 *Masika* –, relançons le sujet en le rapprochant plutôt des discours de peuples opprimés ou faisant face à une hégémonie quelconque, ressentant inévitablement le besoin de parler d'eux, de leur terre, de leur culture et de leur identité.

Une manière de consolider cette identité est de faire figurer dans les chansons des éléments clairement identifiables de l'espace et de l'histoire de

376 Le contexte n'étant pas le même à Taiwan qu'en Europe, nous éviterons de confondre cette tendance à la « *taiwanité* » dans le discours artistique de ces artistes, avec les discours « identitaires » souvent xénophobes des groupuscules politiques d'extrême-droite européens (Jeunesses Identitaires, etc.).

377 Par exemple dans la chanson « Iron Lion Zion » (1973) de Bob Marley, pour ne citer que celle-ci.

378 Membres d'un mouvement religieux de la communauté noire de Jamaïque (mais créé à New-York), croyant que l'empereur d'Éthiopie Haïlé Sélassié assureraient leur retour à leur patrie, l'« Afrique ». Ils invoquent Zion (ou Sion) en référence à la culture hébraïque et à l'idée du retour des exilés de la diaspora à une « Terre promise ».

Taiwan. Ainsi, à partir de la multiplicité ethnique et culturelle présente en ce lieu, on voit naître un besoin de cohésion et d'unité face à d'autres formes de clivages extérieurs. D'un côté, ceci trahit aussi une volonté certaine de « retour aux racines » (本土化 *bentu hua*) et de réunion de toute une communauté autour du symbole de la territorialité. À propos de l'« identité ethnique », on peut ainsi noter que :

Tout groupe humain a une spatialité et une temporalité, en d'autres termes encore, une territorialité et une segmentarité, dimensions de son histoire.³⁷⁹

Ainsi, dans une optique certainement plus « pédagogique » et possédant une vision beaucoup politisée de l'art, des chanteurs incluent dans leurs textes des slogans tels que nous le constatons dans le titre « 汝介名, 叫做台灣人 Your Name Is Taiwan » (2005) du groupe de *hip-hop* Kou Chou Ching. Plongeant encore plus profondément dans le militantisme pro-indépendantiste, d'autres artistes du même milieu se montrent encore plus radicaux, comme DJ-Island qui a explicitement intitulé une chanson « 台灣獨立 *Taiwan duli* – Taiwan Independance »³⁸⁰.

Même si, comme nous l'avons déjà insinué auparavant, la plupart des artistes du milieu *underground* privilégient l'émotion musicale et festive face à la rigueur du militantisme politique, il est tout de même évident qu'il y en a parmi eux qui se placent en porte-parole d'un discours orienté dans ce qu'ils considèrent comme étant la voie d'un contre-pouvoir, allant à l'encontre de la tendance politique qui demeure – du moins – depuis que Taiwan est le fief de la République de Chine, et ce malgré la « démocratisation » et les huit années de Chen Shui-bian 陳水扁 (DPP) au pouvoir.

379 IZARD Michel, « À propos de l'identité ethnique », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle), p. 305.

380 DJ-ISLAND, « 火之意念 – Fire Desire » (*Huo zhi yinian*) CD+DVD, Isolated (by Springroll Tang) & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009, piste n° 6.

Ainsi, tandis que le groupe *electro-punk* Digihai joue « 台灣民族運動 *Taiwan minzu yundong* » (« Mouvement du peuple taiwanais »)³⁸¹, et que DJ-Island crée une chanson au sujet des événements du 28 février 1947 intitulée « 228 »³⁸², d'autres insistent sur l'importance de la reconnaissance morale du plurilinguisme taiwanais au travers de chansons telles que « 不會說台語 *Bu hui shuo taiyu* » (« 'ne sais pas parler taiwanais »)³⁸³, et se montrent même parfois virulents au travers d'un discours protectionniste – anti-impérialiste et anti-américain – tel qu'on peut l'entendre dans les paroles alarmistes – et semblant naïves en certains points – de la chanson *rap* « bilingue » (chantée moitié en mandarin, moitié en anglais) de Chang Jui-chuan 張睿銓 *Zhang Ruiquan* intitulée « 我的語言 *Wo de yuyan* » (« My Language »)³⁸⁴.

En réalité, la langue est un élément important dans l'expression chantée. L'utilisation de telle ou telle langue peut se révéler être un marqueur de sens non négligeable. Si l'anglais est prétendument la « langue du *rock'n'roll* »³⁸⁵, chanter dans sa langue maternelle est pour les non-anglophones à la fois quelque chose de naturel – et donc dégagé d'un « *style* » que s'imposent les groupes rock chantant en anglais – et une manière d'exprimer une identité particulière, détachée de l'homogénéisation vers laquelle tendent certains. Pour aller dans ce sens, nous

381 DIGIHAI 低級嗨, « 低級嗨同名專輯 » (*Diji hai tongming zhuanji* – Album éponyme), Future Sounds of Taiwan & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2006, piste n° 6.

382 DJ-ISLAND, « 火之意念 – Fire Desire » (*Huo zhi yinian*) CD+DVD, Isolated (by Springroll Tang) & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009, piste n° 11, en duo avec... CHANG Jui-Chuan 張睿銓 (*Zhang Ruichuan*).

383 CLIPPERS (The) 夾子 (*Jiazi*), « 不會說台語 » (*Bu hui shuo Taiyu*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd & EMI Taiwan Ltd., Taipei, 2003, piste n° 11. Extrait : 「學校教的, 同學聊的, 到了工作沒用了 / 離開台北, 不懂台語, 好像變成啞巴了 / 來到南部, 來用國語, 不如說說日本語 / 和人聊天, 說話捲舌, 感到就會怪怪的」 « *Ce qu'enseigne l'école, ce que racontent les camarades, ça n'a plus d'intérêt quand on travaille / Si quand on quitte Taipei, on ne comprend pas le taigi, c'est comme si on devenait « sourd-muet » / Quand on arrive dans le sud, si on parle mandarin, vaudrait mieux dire qu'on parle japonais / Quand on discute avec des gens et que l'on bafouille, on se sent un peu bizarre.* »

384 CHANG Jui-Chuan 張睿銓 (*Zhang Ruichuan*), « Exodus, Retrospective and Prospective 1999-2009 », 有料音樂 Uloud Music Co., Ltd., Taipei, 2009, piste n° 2. Extrait – non sans ironie – en anglais dans le texte : « *I speak his language don't mean I'm his slave / I speak his language 'cause I'm about to invade / His music, his culture, his beliefs, and his fate / With kung-fu, Confucius, Tao, and my name / [...] / Do your children understand / what their grandparents say ? Someday your grandchildren / might not speak your language / France, Japan, Korea, and Africa have awakened / Raise the finger at the American cultural brainwash / [...] / Parents' language is graceful like a lotus / This is my language* ». Les mêmes paroles sont également chantées en chinois mandarin, et en taiwanais *taigi*.

385 Du moins beaucoup s'accordent à le dire, en raison de l'origine « anglo-saxonne » du rock, mais aussi d'une structure « binaire » de cette langue, qui serait alors mieux adaptée à la structure musicale du *rock'n'roll* (Franck, guitariste du groupe Doctor Hell, Lyon).

pouvons citer par exemple les chansons *plurilingues* de Kou Chou Ching qui se veulent pour la plupart, comme nous l'avons déjà précisé, représentatives de la complexité du métissage et de l'organisation nouvelle d'une « harmonie » entre les différentes « ethnies » présente au sein de la société taiwanaise.

Cependant, comme nous aurons l'occasion de le redire lorsque nous traiterons du phénomène des « 新台客 *Xin taike* » (« nouveaux *Taike* »), les langues ne sont plus obligatoirement les marqueurs exclusifs de l'identité, mais uniquement un moyen de communication entre les individus qui peuvent utiliser différentes langues, sans pour autant renier leurs « identités ». De ce fait, si telle ou telle langue est mieux disposée pour faire « passer le message », alors il faut l'utiliser sans arrière-pensée, avec la liberté d'action qui caractérise justement les hommes libres fuyant les carcans du militantisme et de tous les schémas « pro- » et « anti- »³⁸⁶.

Pour conclure, rappelons que la reconnaissance d'une identité particulière ne doit en aucun cas se faire au détriment des autres identités. Par exemple, la revalorisation de la langue 台語 *taigi* † issue du 閩南話 *minnanhua* ne doit pas se faire à Taiwan de manière inégalitaire en excluant de sa « lutte » la reconnaissance identique des autres langues parlées à Taiwan qu'elle aurait alors tendance à supplanter dans une action déloyale et, pour le coup, hégémonique et anti-démocratique. C'est pourquoi l'identité taiwanaise se doit aujourd'hui de se revendiquer dans un sens qui englobe l'intégralité des « Taiwanais », et ne doit pas se faire au détriment de telle ou telle « communauté » (*Aborigènes*, *Hakka*, continentaux issus de la dernière vague d'immigration, etc.).

Afin de poursuivre ces idées, nous nous apprêtons désormais à donner un aperçu de ce que nous appellerons la « sous-culture *néo-taike* » – ou plus simplement « sous-culture *taike* »³⁸⁷ –, qui est dans le milieu musical local depuis le milieu des années 1990, ni plus ni moins l'expression d'une nouvelle « *taiwanité* ».

386 Le totalitarisme commence dès lors que l'on cherche à imposer sa vision des choses à tout le monde. Ceci est valable pour tous les extrêmes, de toutes tendances politiques confondues.

387 Selon l'époque dont nous parlerons, il faudra ainsi comprendre que le mot *taike* correspond à telle ou telle définition que nous lui attribuerons.

II – *Taike* en mutations : « *taiwanité* » et *distinction*

Lors d'une interview accordée au journaliste Pat Gao en 2005 pour le compte du magazine Taiwan Review, Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian* – chanteur du groupe LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* – décrit le *style* de sa musique de la manière suivante :

« Anyone interested in this topic can freely express his or her own views [...]. For now, at least we can call our music *tai ke*, rather than punk, as we're sometimes labelled. »³⁸⁸

Tous ceux que ce sujet intéresse sont libres d'exprimer leur point de vue [...]. En tout cas, nous pouvons qualifier notre musique de taike, plutôt que de punk, un mouvement auquel nous sommes parfois assimilés.

Nous voyons apparaître ici un adjectif servant à qualifier le *style* d'une nouvelle « catégorie musicale », et qualifiée grâce au mot « 台客 *taike* ». Certes, nous n'avions pas eu besoin d'attendre la publication de ces entretiens pour nous tenir informés de l'existence de ce terme, tant il est présent dans la sphère médiatique taiwanaise depuis déjà de nombreuses années, mais cette réponse de la part de cet artiste a renforcé en nous l'impression que nous avions eue de prime abord à propos d'une facette du *rock* à Taiwan.

En effet, au début des années 2000³⁸⁹, le mot « 台客 *taike* » envahissait les sphères médiatiques et marchandes de Taiwan. Ce qui ressemble alors à un nouveau « phénomène de mode » – se déclinant au travers de l'habillement comme des *shows* télévisés³⁹⁰, des clips de musique *pop*³⁹¹ ou encore de la danse³⁹²

388 GAO Pat, « Singing Their Own Songs », in *Taiwan Review*, 2005 : <http://taiwanreview.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=1160&CtNode=1357> , consulté le 13/04/2011 [Texte original en version anglaise]

389 Sous le mandat du président Chen Shui-bian 陳水扁, Président de la République de Chine (中華民國 *Zhonghua minguo*) de 2000 à 2008. Représentant du 民進黨 (*Min jin dang*) Parti Démocrate Progressiste (DPP), aussi appelé « Parti vert » en raison de la couleur de leur bannière, ou « Parti indépendantiste ».

390 麻辣天后宮 *Mala tianhou gong*, 康熙來了 *Kangxi lai le*, etc.

391 MC Hot-Dog, 張震嶽 *Zhang Zhenyue*, 眼球先生 *Mr. Eyeball*, 伍佰 *WuBai*, etc.

392 « 台客舞 *Taike wu* »

et même de la nourriture³⁹³ – est en réalité une tendance ancrée depuis déjà quelques années dans la société locale et dont l'expansion se serait semble-t-il établie en parallèle avec la démocratisation du *pays* suite à l'abrogation de la Loi Martiale en 1987. Durant la phase de « *taiwanisation* »³⁹⁴ des années 1990 et 2000, ce qui peut alors se définir sous l'appellation de « sous-culture *taike* » (台客次文化 *Taike ci wenhua*) s'est imposé à la jeunesse comme une représentation archétypale d'un *style* de vie local retrouvé et comme la revalorisation d'une identité insulaire particulière.

Mais ce qui a retenu ici notre attention – puis éveillé en nous l'intérêt pour ces recherches – concerne davantage l'application directe de ce terme à un *style* musical local, et qui plus est sa comparaison explicite avec la musique associée au mouvement *punk* originaire d'« Occident ».

Premièrement, nous allons donc devoir nous intéresser à déterminer la signification de ce mot, puis à chercher s'il existe réellement ou non une quelconque forme de syncrétisme entre ce style *taike* et l'essence du *punk*, tel qu'il est évoqué par cet artiste et son public de *fans*. En effet, malgré les risques de biaisements inhérents à la méthode d'investigation journalistique (« interview »), ce qui va nous intéresser pour la suite de notre étude est le fait que cette déclaration est clairement révélatrice d'un possible parallélisme entre la sous-culture *punk*³⁹⁵ et le *taike*, et par là-même d'un rapprochement des *attitudes* liées à ces deux courants.

Ainsi, nous nous interrogerons sur la légitimité d'une telle comparaison entre le *punk* « occidental » – ou du moins lié à l'histoire et à la culture de certains pays « occidentaux » – et cette production musicale locale portant le label « *taike* », puis nous nous pencherons sur les originalités supposées de ce genre musical afin de voir en quoi il participe depuis près de vingt années à la (re-)construction et à la représentation d'une certaine identité taiwanaise – d'une *taiwanité*.

393 Chips Doritos® 台客 – 台客炒海瓜子 *Taike chao haiguazi* [photo en annexe, p. 267]

394 Ni « indigénisation », ni « désinisation » !

395 Cf. HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008.

Aussi, nous introduirons la notion de musique « *Taik* », terme forgé par le groupe LTK Commune pour « étiqueter » son style, ce qui nous amènera à nous référer directement au mouvement *punk*, à la musique *punk-rock* et à sa « philosophie », pour enfin déterminer si le phénomène *taike* reflète bien quelque part un « côté *punk* », et si le discours du « *rock taike* » peut être considéré, depuis le début des années 1990, comme une représentation légitime de la société locale et comme une synthèse de la/des culture(s) taiwanaise(s) contemporaine(s) (台灣當代文化 *Taiwan dangdai wenhua*).

A – « *Taïke !* » : De l'humiliation des *indigènes* à la consécration du « kitsch »

Revendiquée depuis plus d'une décennie comme une synthèse moderne de la culture populaire locale³⁹⁶ la sous-culture *taïke* implique à la base une *distinction* établie dans un rapport de classes. Sous l'autorité de la culture dominante – c'est-à-dire théoriquement « élitiste » et d'origine continentale – on distingue d'un côté le bon goût et le raffinement « lettré », autrefois censés s'imposer légitimement comme les éléments constitutifs d'une culture sophistiquée digne d'obtenir la place de culture officielle et centralisatrice, et de l'autre côté le « mauvais-goût » et l'aspect rustique de la « culture locale », longtemps méprisée car jugée trop *vulgaire*, mais aussi perçu comme une source de séparatisme culturel.

Au courant des années 1990 et surtout dans la période de « sur-taiwanisation » faisant suite à l'élection de Chen Shui-bian 陳水扁 en 2000, le *taïke* est en effet devenu un phénomène de mode relayé par les médias. Le *taïke* est alors devenu la bannière d'une certaine catégorie d'individus « décomplexés » revendiquant plus ou moins activement leur identité en tant que Taiwanais, et plus particulièrement une catégorie de jeunes « branchés » se démarquant par leur look « décontracté » constitué d'un mélange de *style* « rural » (« local ») plutôt démodé,

396 Et donc de la « culture » qui était celle des *Benshengren* 本省人, par opposition à la culture élitiste continentale importée puis imposée par les continentaux (外省人 *Waishengren*) à partir de 1945/1949.

de *styles* « urbains » (« mondialisés » : *grunge*, *punk* ou *néo-punk*, *hip-hop*, etc.), correspondant aux standards de la mode juvénile « internationalisée » et d'articles de mode colorés inspirés du *cosplay*³⁹⁷ japonais, entre autres.

Pour la suite de cette analyse, compte tenu de la rapidité de l'évolution du *sens* des mots, et compte tenu des récupérations, tantôt par la *marge* et tantôt par la société *mainstream*, il conviendra – comme le souligne Dick Hebdige – de nous concentrer « sur le fait de la transformation plutôt que sur les objets eux-mêmes »³⁹⁸. Ainsi, nous verrons comment le *taike* est passé de l'ombre du mépris à la lumière des projecteurs, et du silence muet de celui qui ne peut utiliser sa langue maternelle au « *bruit* » des concerts de musique « *Taik* ».

1 – Discrimination :

L'étymologie du mot « *taike* » demeure aujourd'hui encore très floue. Littéralement, on pourrait le traduire par « invité tai(wanais) » d'après la formule « 中國是主, 台灣是客 *Zhongguo shi zhu, Taiwan shi ke* »³⁹⁹ (« La Chine est le maître, Taiwan est l'invité »), le caractère 客 *ke* pouvant aussi faire référence aux Hakka 客家 *kejia*. Il serait véritablement apparu dans le langage courant dès les années 1960⁴⁰⁰, alors employé par les immigrants continentaux de seconde génération pour désigner les Taiwanais de culture *hoklo* 河洛 *heluo* ou de culture *hakka* 客家 *kejia* dont les ancêtres étaient installés sur l'île depuis de nombreuses générations⁴⁰¹, soulignant ainsi un fossé culturel et social entre les citadins Chinois nouvellement installés à Taiwan et les ruraux Taiwanais récupérés depuis peu sous la bannière de la République de Chine. À l'origine

397 De l'anglais « *costume - playing* », et correspondant à コスプレ *kosupure* en transcription katakana japonaise. Il s'agit à l'origine d'une pratique sous-culturelle japonaise consistant à incarner des personnages de *manga*, de films animés ou de jeux vidéos en imitant leurs apparences (vêtement, coiffure, maquillage, etc.) sous forme d'un jeu de rôle.

398 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 138

399 <http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/aug/19/today-fo7.htm>, consulté le 15/04/2010.

400 Mais il n'est pas exclu que ce mot ait été employé antérieurement dès la première vague d'immigration massive de continentaux en 1945 et 1949.

401 ZHANG Shi-Lun 張世倫, « Who Are You Calling "Taike"? » (誰是台客?), in Taiwan Panorama 台灣光華, juillet 2006.

uniquement employé par les *Continentaux* (外省人 *Waishengren*), ce terme ne possède pas d'équivalent en langue taiwanaise 台語 *taigi* †, et il est donc toujours prononcé « ㄊㄞ ㄎㄞ ㄅㄞ ㄟ *taike* » selon la prononciation en chinois mandarin standard⁴⁰².

Autrefois symbolisé par l'archétype des paysans coiffés de chapeaux en feuilles de bambou ou de canne à sucre, la définition *populaire* couramment admise aujourd'hui par quasiment l'ensemble des Taiwanais – dont ceux s'identifiant eux-mêmes comme faisant partie de cette « sous-culture » – englobe en réalité une assez grande diversité de *styles* de vie tous révélés selon des stéréotypes d'apparences vestimentaires, d'*attitudes* et d'usages de la vie quotidienne. Ainsi, l'archétype du *Taïke*, dans sa version la plus caricaturale, est quelqu'un qui maîtrise mal le chinois mandarin et parle donc le 台灣國語 *Taiwan guoyu*⁴⁰³, qui chausse en toutes saisons des sandales en plastique bleu et blanc – 藍白拖鞋 *lanbai tuoxie* marquées de l'inscription 臺灣裝造 *Taiwan zhuangzao* (« Made in Taiwan ») – et porte des vêtements « démodés » ou extrêmement colorés (chemise et short à fleur, par exemple), qui a les cheveux décolorés et coupés de manière soit ringarde soit extravagante, qui mâche des noix de bétel, qui crache par terre, qui arbore des tatouages, et qui se comporte de manière rustre, etc.⁴⁰⁴. En résumé, ce terme fait référence à une « esthétique » plutôt grossière et dégradante, apparentée non sans préjugés au monde rural local ou aux classes populaires *inférieures*, et aurait l'équivalent des mots français « bouseux », « cul-terreux » ou « *bof* ».

Ces interprétations françaises du mot « *taïke* » comportent certes tous les désagréments corrélatifs à l'exercice de la traduction. Au risque de perdre au passage l'essence – et les *sens* – du terme d'origine, nous aspirons grâce à ces expressions à illustrer et déchiffrer les différentes orientations sémantiques auxquelles renvoie ce mot unique⁴⁰⁵.

402 CHEN Guan-Ru 陳冠如 (2005), *台客 (Taïke)*, NTNU Master Thesis, p.7.

403 *Créolisation* (Cf. Édouard GLISSANT) du mandarin, comportant alors des bribes de *taigi* et parfois de japonais.

404 <http://www.hoyo.idv.tw/78/document/3.htm>, consulté le 15/04/2010.

405 Même si cette dernière se dote parfois d'un caractère supplémentaire, comme dans les expressions « 土台客 » (*tu taïke* - « *taïke* du terroir ») ou encore « 新台客 » (*xin taïke* - « nouveau *taïke* » ou « néo-*taïke* »). On le retrouve aussi sous une forme anglicisée avec les

Quoi qu'il en soit, le mot « *taike* » renvoie au cours de son histoire tant à l'image dépréciée de l'agriculteur (« bouseux » ou « cul-terreux »), qu'à celle du nouveau-riche tentant d'imiter une certaine « classe » mais sans y parvenir, et baignant alors dans une inexorable médiocrité (les « *bofs* »). Ces deux premières images renvoient à une certaine esthétique rudimentaire, voire de mauvais-goût, et correspondent à l'origine aux conséquences de l'*habitus* des personnes en question, et donc à une *distinction* selon un ordre de classes sociales. D'après Pierre Bourdieu :

le principe de division en classes logiques qui organise la perception du monde social est lui-même le produit de l'incorporation de la division en classes sociales. Chaque condition est définie, inséparablement, par ses propriétés intrinsèques et par les propriétés relationnelles qu'elle doit à sa position dans le système des conditions qui est aussi un *système de différences*, de positions différentielles, c'est-à-dire par tout ce qui la distingue de tout ce qu'elle n'est pas et en particulier de tout ce à quoi elle s'oppose : l'identité sociale se définit et s'affirme dans la différence. C'est dire que se trouve inévitablement inscrite dans les dispositions de l'*habitus* toute la structure du système des conditions telle qu'elle se réalise dans l'expérience d'une condition occupant une position déterminée dans cette structure : les oppositions les plus fondamentales de la structure des conditions (haut/bas, riche/pauvre, etc.) tendent à s'imposer comme les principes de structuration fondamentaux des pratiques et de la perception des pratiques. Système de schèmes générateurs de pratiques qui exprime de façon systématique la nécessité et les libertés inhérentes à la condition de classe et la *différence* constitutive de la position, l'*habitus* appréhende les différences de condition, qu'il saisit sous la forme de différences entre des pratiques classées et classantes (en tant que produits de l'*habitus*), selon des principes de différenciation qui, étant eux-mêmes le produit de ces différences, sont objectivement accordés à elles et tendent donc à les percevoir comme naturelles. [...] Les styles de vie sont ainsi les produits systématiques des *habitus* qui, perçus dans leurs relations mutuelles selon les schèmes de l'*habitus*, deviennent des systèmes de signes socialement qualifiés (comme « distingués », « vulgaires », etc.).⁴⁰⁶

Ce système révèle puis confirme entre autres le mépris et le sentiment de supériorité qu'une partie – semble-t-il majoritaire – des immigrants continentaux avaient à l'égard de la population *indigène*. Il va sans dire que l'hégémonie culturelle imposée par le Kuomintang, la loi martiale consécutive aux événements

initiales « T.K. », comme dans la traduction « Miserable Lousy T.K. » de la chanson originellement intitulée « 悲情土台客 » (*Beiqing tu taike*) d'un artiste dénommé PigHeadSkin 豬頭皮 (*Zhu tou pi*).

406 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, pp. 191-192.

du 28 février 1947⁴⁰⁷ et la domination exercée sur les langues locales par le chinois mandarin ont largement contribué à constituer un imaginaire très péjoratif concernant les *Benshengren* (au passage, ex-sujets de l'Empire Nippon), alors considérés comme inférieurs à cause du fossé culturel qui les séparait de l'image centralisée d'une « Nation chinoise », et de par leur « manque d'éducation » comparé aux partisans du Kuomintang ayant fui le régime communiste chinois intauré en 1949.

Ainsi en est-il du sens originel du mot *taike*, et vu l'aspect dévalorisant de l'image à laquelle il renvoie, on comprend alors mieux pourquoi lors de l'arrivée de la mode « *néo-taïke* » à la fin des années 1990, les personnes âgées et les adultes ayant connu la stigmatisation et la répression en vigueur contre la langue et l'identité locale à l'époque de la Loi Martiale n'ont pas forcément accepté le retour de l'expression « *taïke* » avec autant de facilité que la « jeune génération » née à partir des années 1970-1980 pour qui être « *tai* »⁴⁰⁸ est devenu dès lors – dès le milieu des années 1990 – quelque chose d'amusant (「台」變成一個好笑的事情 - « *Tai* » *biancheng yi ge haoxiao de shiqing*)⁴⁰⁹ et de « branché »⁴¹⁰.

Pourtant, ce revirement du « *taïke* » a bel et bien eu un succès phénoménal auprès de la « nouvelle génération », et au cœur de ce mouvement – comme nous le détaillerons plus tard – la musique a joué un rôle prépondérant, qu'il serait dommage de ne pas prendre en considération.

407 Sans oublier la « Terreur blanche » et les luttes paranoïaques contre l'ennemi communiste, à laquelle l'image du « paysan » est liée, du moins de manière inconsciente.

408 L'expression « 台客 *taïke* » peut dans le langage courant être simplifiée avec le seul caractère « 台 *tai* ». On entend alors fréquemment des remarques du type « 這個人好台! *Zhe ge ren hao tai!* » (Cette personne est très « *tai* » !). Du même fait, on observe aussi l'existence de mots composés tels que « 台妹 *tai mei* » (« *tai* » *girl*), désignant une jeune fille dont l'apparence répond aux standards de la « mode » *taïke* [Cf. la chanson de MC Hot-Dog : « 我愛台妹, 台妹愛我 *Wo ai taimei, taimei ai wo* » (J'aime les « *tai* » *girls*, les « *tai* » *girls* m'aiment), in « T.K. ROCK 台客搖滾百萬驚險輯 » (*Taïke yaogun baiwan jingxian ji*), 滾石國際音樂股份有限公司 Rock Records Co., Ltd., Taipei, 2006.]

409 TVBS-G « 兩代電力公司 », 12/06/2004, in CHEN Guan-Ru 陳冠如 (2005), 台客 (*Taïke*), NTNU Master Thesis, p.6.

410 À ce sujet, le chansonnier taiwanais CHEN Ming-chang 陳明章 (*Chen Mingzhang*) nous a confié lors d'une entrevue informelle qu'il ne comprenait pas vraiment l'intérêt d'en faire une « mode », vu qu'il s'agit déjà de quelque chose qui est ancré dans la société taiwanaise. Aussi, bien qu'il soit lui-même souvent catalogué comme « chanteur *taïke* » en raison de ses textes en taiwanais *taigi*, de son engagement pro-indépendantiste et de son attitude nonchalante et décomplexée, il nie les « étiquettes » et ne trouve rien de particulièrement amusant dans les termes tels que « *taïke rock* », etc.

Cependant, même si cette « jeunesse » a grandi dans des conditions meilleures que ses aînés, elle semble conserver au travers de cette « mode » ludique une forme de défiance vis-à-vis d'un modèle imposé par l'élite, qui jusqu'en 2000 – et ce malgré le mandat du « *Benshengren* » Lee Teng-hui durant les années 1990 – se calquait avant toute chose sur les impératifs culturels du Kuomintang. De plus, la nouvelle signification que revêt le *taike* constitue désormais en quelque sorte le fer de lance d'une « jeunesse taiwanaise » fière d'imposer sa différence et sa singularité face à l'« uniforme » imposé tant par le recentrement des politiques culturelles sur une culture « classique » chinoise que par une mondialisation culturelle axée sur le modèle imposé de manière diffuse par les États-Unis d'Amérique.

Certes, le *néo-taike* embrasse ces deux tendances, notamment au travers de la société de consommation à laquelle elle participe tout en étant récupérée. Mais, c'est justement à partir de ce point que nous allons pouvoir aboutir à une comparaison avec le phénomène *punk* – principalement britannique et américain – qui lui aussi fut tout à la fois force de contestation et objet de récupération marchande. Ainsi, avant de nous intéresser au *punk* en tant que sous-culture musicale, nous verrons plus loin comment cette récupération s'est effectuée, et quel est le *sens* que ceci a produit.

Passant de 「可笑 *kexiao*」 (« ridicule ») à 「好笑 *haoxiao*」 (« amusant »), le *taike* a désormais pris une tournure plus divertissante, mais il ne s'est pas détaché de son potentiel symbolique, puisqu'il fait également l'objet d'une récupération par les indépendantistes du 民進黨 *Min jin tang* (PDP, Parti Démocratique Progressiste) et des artistes apparentés à ce mouvement, qui utilisent cette image comme avatar de l'identité locale. Ils emploient l'ancienne stigmatisation en sens inverse, soutenant que s'il y a des « *taike* », il y a aussi des

« non-taike » (非台客 *fei taike*)⁴¹¹, et que l'identité taiwanaise possède bel et bien une originalité qui lui permet de se distinguer de la Chine.

Brandissant alors avec fierté une image rénovée et revalorisée d'une identité autrefois soumise au pouvoir culturel hégémonique du Kuomintang et perçue comme une culture de seconde-zone – une « sous-culture de la Chine » – négative et honteuse, le *taike* se positionne donc comme une contre-culture *subculturelle*, qui à l'instar du punk joue sur les notions de résistance et de liberté, laissant ainsi le champ libre à de nouvelles formes d'expressions musicales.

2 – Récupération et *sens du style* :

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, le mot *taike* – en grande partie grâce à la nature *spectaculaire* des musiques amplifiées – s'est doté à partir des années 1990 d'une définition remodelée selon les codes d'une nouvelle répartition culturelle organisée par la « nouvelle génération » que nous définissions au tout début de notre ouvrage. Du moins, davantage qu'une « nouvelle définition », il s'agit d'une « récupération », d'une autre manière détournée d'utiliser ce mot trivial et méprisant à des fins positives pour le groupe social concerné.

À partir d'un jugement de valeur extérieur qui s'évertuait autrefois à déprécier ses aînés, une importante partie de la « jeunesse » taiwanaise a su créer un *style* auquel elle a donné un *sens* dont la portée symbolique s'est accrue au fil du temps en popularité et en puissance. Rappelons alors cette citation de Dick Hebdige, déjà partiellement utilisée précédemment au cours de notre analyse :

[...] dans les sociétés éminemment complexes [...], la question cruciale est de savoir quelles idéologies spécifiques prévaudront à tel ou tel moment et dans tel ou tel contexte. Pour affronter cette question, nous devons d'abord analyser la distribution du pouvoir dans cette société, c'est-à-dire identifier le poids spécifique de chaque groupe et de chaque classe sociale dans la définition, l'organisation et la catégorisation du monde social. Ainsi, par exemple, une brève

411 ZHENG Kai-Tong 鄭凱同 (2003), « 什麼是「台」? 台灣文化圖像中的模糊地帶 », « 當代 », 195, p.68.

réflexion suffira à nous convaincre que les moyens par lesquels les idées sont diffusées au sein de la société (à savoir principalement les mass média) ne sont pas également accessibles à toutes les classes sociales. Certains groupes sociaux ont plus d'influence, plus d'opportunités de dicter les règles et d'organiser le sens, tandis que d'autres occupent une position moins favorable et ne disposent pas à un même degré du pouvoir de produire et d'imposer leurs définitions du monde.⁴¹²

Ainsi, n'est-ce pas justement l'accès progressif de la « culture locale » à une certaine « démocratisation » – puis plus tard aux *mass média* – qui a permis à cette « jeunesse » de modifier l'« idéologie » reflétée par le *signe* existant au travers du mot « *taïke* » ? Les *signes* nous amènent indéniablement aux *objets*. Aussi, il serait dommage de ne pas évoquer ce que Dick Hebdige retient au sujet de l'expérience que Jean Genet décrit dans son *Journal du voleur*⁴¹³ à propos du « tube de vaseline » :

tout comme Genet, nous portons notre attention sur les objets les plus triviaux – une épingle à nourrice, une chaussure à bout pointu, une motocyclette – qui [...] à l'instar du tube de vaseline, se chargent d'une dimension symbolique, d'une valeur de stigmat, d'emblèmes d'une exil volontaire.⁴¹⁴

De plus, toujours à propos de ces « détournements d'objets triviaux désormais dotés d'un double sens »⁴¹⁵, Dick Hebdige ajoute :

D'un côté, ils alertent le monde « *straight* » sur la présence inquiétante de la différence, attirant à leur rencontre le soupçon indéfini, le rire embarrassé, les « rages blanches et muettes ». De l'autre, pour ceux qui les élèvent au statut d'icônes, qui les emploient comme un langage ou un blasphème, ces objets deviennent les signes d'une identité proscrite, une source de valeur.⁴¹⁶

412 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, pp. 17-18.

413 GENET Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, Paris, 1949.

414 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 6.

415 *Idem.*, p. 6.

416 *Idem.*, p. 6.

En ce qui concerne le *style* développé par les *néo-taike*, ces citations peuvent dans une certaine mesure s'adapter. Il suffirait ainsi de transposer le modèle en substituant au tube de vaseline de Jean Genet et autres épingles à nourrice des *punks* les objets cités plus haut lors de notre énumération des éléments constituant la « panoplie » *taike* : sandales bon marché, tissu à fleur et cabas à bandes rouges, vertes et bleues⁴¹⁷, par exemple.

En effet, affichés ostensiblement, ces accessoires symbolisant le « mauvais goût » sont pour les *néo-taike* autant de marqueurs positifs d'une identité affirmée – autrefois considérée comme méprisable et donc « à proscrire » – et deviennent alors des « armes idéologiques » dans un combat engagé contre l'hégémonie des anciens jugements de valeur ; un combat pour la liberté d'exprimer une identité particulière.

L'expression de cette identité a mené ses « acteurs » à une surenchère naturelle d'éléments provocateurs, puisant sans complexe dans les pratiques populaires – vulgaires – locales les plus « dénuées de raffinement ». Ainsi, sont également considérées comme *taike* toutes les pratiques culturelles telles que les théâtres de marionnettes et l'opéra taiwanais *koa-á-hì* joués en plein air lors des manifestations religieuses, mais aussi les défilés organisés par les temples, et surtout les 花車 *huache* (littéralement « chars fleuris ») sur lesquels on peut fréquemment voir des strip-teaseuses s'effeuiller avec une grâce toute relative.

À ce propos, les *Betelnut Beauties* 檳榔西施 *binlang xishi*⁴¹⁸, le *pole dance* et les filles dénudées⁴¹⁹ font aussi partie de l'imagerie *taike*, ce qui est en

417 Cf. photos en annexe, p. 266.

418 Vendeuses de noix de bétel (préparation végétale stimulante à mâcher), habillée la plupart du temps de (sous-)vêtements très évocateurs, et même parfois presque nues. Les boutiques, ressemblant à des cages de verre éclairées de néons multicolores, sont parsemées le long des routes afin de faciliter les transactions. Lorsqu'une voiture s'arrête, la vendeuse sort de derrière son étal et marche jusqu'à la portière pour récupérer l'argent en échange d'un sachet ou d'une boîte de noix de bétels, ou même parfois de cigarettes et de boissons. En principe, ce commerce n'est pas lié à la prostitution, et il fait l'objet d'une réglementation empêchant le racolage et la nudité sur la voie publique.

419 Pour illustrer ce propos, nous pouvons citer par exemple les scènes du *pole dance* du film de YIN Chi 尹祺 (*Yin Qi*) intitulé « 黑狗來了 *Heigou lai le* – Comes The Black Dog », ou encore l'album photo suivant intitulé « 台客搖搖 *Taike yaoyao* » (« trémoussements » *taike*), trouvé sur la plateforme de blogs 無名小站 *Wuming xiao zhan* (Wretch.cc) : <http://www.wretch.cc/album/album.php?id=showtomii&book=66>, consulté le 11/07/2011 (Avertissement : contenu explicite).

somme un autre élément « trivial » de plus que nous pourrions certainement mettre en parallèle avec le « cliché » communément admis concernant l'esthétique « peu raffinée » ou « vulgaire » des photographies des magazines Play-Boy (etc.), puis des calendriers ou autres posters érotiques affichés dans la cabine des poids-lourds, les toilettes des bars « louches » ou encore les cellules des prisons⁴²⁰.

Les *néo-taike* expriment toujours très volontiers leur préférence pour ce que le « bon sens » jugerait comme laid ou désagréable, encore une fois à l'encontre du « bon goût ». Aussi, lorsqu'il s'agit d'évoquer les spécialités culinaires locales, c'est régulièrement le 臭豆腐 *chou doufu* – littéralement « tofu puant »⁴²¹ – qui se fait le plus remarquer, et devient alors le symbole populaire d'une « agréable puanteur » qui se révèle – tout comme les *pires* munsters – être un véritable délice pour qui *sait* apprécier.

Ainsi, on retrouve par exemple ce met – utilisé en métaphore – dans la chanson de LTK Commune, intitulée « 臭豆腐狂想曲 *Chou doufu kuangxiangqu* » (« Rhapsodie du Tofu puant »), qui n'est en fait rien d'autre qu'une chanson à caractère sexuel :

第一次見到妳 想要和妳去散步
第二次見到妳 想要和妳 KISS
第三次見到妳 想吃妳的豆腐
又再一次見到妳 想要摸妳的屁股
第五次見到妳 想要脫妳的內褲
最後一次見到妳 想要和妳幹...

臭豆腐一塊一元 有人嫌太貴 有人嫌太俗
豬肉一斤一元 有人嫌太貴 有人嫌太俗
小姐 小姐 小姐 不要害羞 咱做伙來幹...
高麗菜一兩三元 有人嫌太貴 有人嫌太俗
保險套一個四元 有人嫌太貴 有人嫌太俗
太太 太太 太太 不要害羞 咱攞來幹...
脫衣舞一場五元 有人嫌太貴 有人嫌太俗

420 Même si nous sommes bien conscients de la possible exagération de notre comparaison, il nous semble toute de même important de souligner le fait que cette nudité « obscène » est un exemple accompli de transgression des valeurs « légitimes » défendues par le culte de la beauté et de l'« esthétique pure », telle que l'explique Pierre Bourdieu lorsqu'il confronte les tableaux de nus exposés dans les galeries mondaines avec l'autre catégorie de « nus » qui est tout juste « bon[ne] pour Pigalle » : BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, pp. 43-44.

421 Recette de fromage de soja fermenté, dont la texture spongieuse et l'odeur particulièrement « forte » peuvent s'avérer repoussante pour certains sens trop « délicats ». Découpé en cubes, il peut être frit à l'huile et assaisonné de chou mariné au vinaigre, baigné dans un bouillon où se mélangent tripes, sang de canard caillé et champignons, ou encore grillé en brochettes et assaisonné au piment.

休息 一次六元 有人嫌太貴 有人嫌太俗
 阿婆 阿婆 阿婆 不要害羞 咱繼續來幹
 呀...⁴²²

La première fois que je t'ai vue, j'ai voulu me promener avec toi
 La deuxième fois que je t'ai vue, j'ai voulu t'*embrasser* (« kiss »)
 La troisième fois que je t'ai vue, j'ai voulu te faire des avances⁴²³
 Encore une fois où je t'ai vue, j'ai voulu te toucher le cul
 La cinquième fois que je t'ai vue, j'ai voulu retirer ta culotte
 La dernière fois que je t'ai vue, j'ai voulu te baiser...

Le *chou doufu* à un yuan le morceau, certains trouvent que c'est trop
 cher, d'autres trouvent ça trop vulgaire⁴²⁴
 Le porc à un yuan la livre, certains trouvent que c'est trop cher,
 d'autres trouvent ça trop vulgaire
 Mademoiselle (x3), ne soyez pas timide, on va baiser...
 Le chou à trois yuan l'once, certains trouvent que c'est trop cher,
 d'autres trouvent ça trop vulgaire
 Les préservatifs à quatre yuan pièce, certains trouvent que c'est trop
 cher, d'autres trouvent ça trop vulgaire
 Madame (x3), ne soyez pas timide, on va baiser...
 Un strip-tease pour cinq yuan, certains trouvent que c'est trop cher,
 d'autres trouvent ça trop vulgaire
 Un « moment de détente » pour six yuan, certains trouvent que c'est
 trop cher, d'autres trouvent ça trop vulgaire
 Mamie (x3), ne soyez pas timide, et continuons à baiser
 Yeah !

D'autre part, en très légère transition avec ce que nous venons d'évoquer, le *néo-taike* se pare souvent volontiers d'une facette à tendance « scatophile », les excréments étant à Taiwan comme ailleurs l'un des objets primaires constituant à l'instar du sexe le franchissement des barrières morales établies par le jugement des « bien-pensants »⁴²⁵. En ce sens, le *néo-taike* se joint sans difficulté à la

422 Paroles originales de la piste n° 12 de l'album de LTK COMMUNE, « 壹玖玖伍, 台灣地下音樂檔案 » (*Yijiujiuwu, Taiwan dixia yinyue dangan*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1995.

423 L'expression « 吃豆腐 *chi doufu* » (littéralement « manger du tofu », sous-entendu « manger le tofu de quelqu'un »), signifie que l'on fait *des avances* (généralement à une femme), ou désigne les « mains baladeuses »...

424 Ici, l'auteur souligne un contraste entre les gens pour lesquels il s'agit d'une marchandise difficilement accessible (car trop chère), et ceux pour lesquels il s'agit de choses réservées au peuple « d'en bas », d'où l'expression « 太俗 *tai su* » (« trop vulgaire », « trop banal »), ce qui indique une *distinction* évidente entre deux « catégories » de personnes. On peut penser que l'auteur s'identifie lui-même à la première catégorie, tandis que la deuxième représente les gens prônant le « raffinement » et le « bon-goût ».

425 C'est du moins le cas en France, et dans les sociétés « occidentales ». Pour ne citer que quelques illustres exemples : en son temps (1534), François RABELAIS défiait déjà les lourdeurs littéraires figées de la Sorbonne avec les « torches cul » de *Gargantua*. Plus récemment (1948) Antonin ARTAUD « embaumait » légitimement la vie humaine d'une odeur fécale : « Là où ça sent la merde / ça sent l'être. » (ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Gallimard, Paris, 2003, p. 39). Dans cette même continuité, nous pouvons encore citer les *Contes de la folie ordinaire* de l'Américain Charles BUKOWSKI ou encore le Français Jean-Louis COSTES, dont le roman grand-guignol *Viva la merda* (éditions

(sous-)culture « *kuso* »⁴²⁶ (transcrit 糞 en *kanji* ou < ㄙㄨ in syllabaire *hiragana*) importée « officiellement » du Japon à Taiwan au début des années 2000 via Internet.

Pour en revenir brièvement à la musique – avant de l'aborder un peu plus en détail par la suite – nous pourrions ici évoquer au passage une chanson scatophile de l'artiste indépendant taiwanais – étiqueté « T.K. » – PigHeadSkin 豬頭皮 *Zhu tou pi* intitulée « 我真的很喜歡 *Wo zhende hen xihuan* » (« J'aime vraiment... »), dans laquelle on peut entendre un enfant chanter « 我真的很喜歡大便 *Wo zhende hen xihuan dabian* » (« J'aime vraiment beaucoup faire caca / J'aime vraiment beaucoup le caca »), suivi de bruits de pets d'un « goût » – permettons-le (!) – en effet plutôt douteux pour qui n'aurait pas un humour suffisamment grossier pour accepter ce « second degré » en décalage avec ce que l'on attend généralement de la production intellectuel d'un « adulte », même si ce dernier se considère lui-même comme un « jeune » (« 少年 *shaonian* »).

Malgré le discours très explicite contenu dans cette chanson, nous ignorons cependant si le dessein de l'artiste est uniquement ludique et « innocent » – bloqué au stade anal, tel un enfant de quatre ans – ou si il y a réellement une volonté de choquer ou d'« épater le bourgeois », comme le prétendent les interrogations de Pierre Bourdieu :

L'intention artistique ne peut que contredire les dispositions de l'ethos ou les normes de l'éthique qui définissent à chaque moment, pour les différentes classes sociales, *les objets et les modes de représentation légitimes*, excluant de l'univers de ce qui peut être représenté certaines réalités et certaines manières de les représenter : la manière la plus facile, donc la plus fréquente et la plus voyante, d'« épater le bourgeois » en prouvant l'étendue du pouvoir de constitution esthétique ne consiste-t-elle pas à transgresser toujours plus radicalement les censures éthiques (en matière sexuelle par exemple) que les autres classes se laissent imposer jusque sur le terrain de ce que la disposition dominante constitue comme esthétique ? Ou, plus subtilement, à constituer comme esthétiques des objets ou des

Hermaphrodite, Paris, 2003) conte justement sous forme de « *road-movie scatologique* » une histoire d'amour entre deux êtres luttant contre l'« ordre » et les « puissants ».

426 Signifiant littéralement « excrément », ce mot décrit la tendance d'une certaine « jeunesse » désœuvrée à se focaliser sur les sujets scatologiques. Associée au phénomène nippon des *otaku* お宅 (宅男 *zhainan* [litt. « garçon casanier »] en chinois mandarin), le *kuso* se manifeste principalement sur le réseau Internet, contaminant au passage bon nombre de pays étrangers, à commencer par Taiwan, puis Hong-Kong et la Chine. Pour davantage de détail concernant le phénomène vu depuis Taiwan en 2003, se rapporter à la page Internet suivante : http://www.richyli.com/report/2003_08_30.htm, consulté le 11/07/2011.

manières de les représenter qui sont exclus par l'esthétique dominante du moment ou des objets constitués esthétiquement par des « esthétiques » dominées ?⁴²⁷

Quoiqu'il en soit, nous pouvons de toutes façons quasiment affirmer qu'il s'agit là d'une manière de fournir une représentation de ce qu'est l'« univers » *néo-taike* dans ce qu'il a de plus vil et de moins enviable du point de vue de la culture de l'élite. Et même si ce type de chanson « humoristique » se fait plutôt discret dans l'ensemble culturel taiwanais, il participe malgré tout à l'assemblage complexe des éléments constitutifs d'une identité juvénile locale, en quête non pas forcément de reconnaissance – car pour cela, il faudrait du « mérite » – mais plutôt de liberté d'expression, et d'acceptation généralisée d'une (sous-)culture *différente*, propre à cette « nouvelle génération » qui ne se reconnaît plus à l'intérieur des carcans dans lesquels ses aînés s'étaient malgré-eux enfermés, et préfère alors revendiquer affectueusement la revalorisation du « kitsch »⁴²⁸ *made in Taiwan* comme nouvelle « source de valeur », et comme nouvelle « source » créatrice d'une *identité* particulière.

Suite à cet égarement vers un domaine de nature peu « académique », ces conclusions exigent à présent que nous apportions au lecteur quelques détails supplémentaires concernant la sous-culture *punk* avec laquelle nous prétendons comparer le phénomène *néo-taike*. Tournons nous alors du côté de l'international et plus précisément vers la milieu social qui a vu naître le mouvement *punk* londonien des années 1976-1977, constituant en quelque sorte une synthèse de plusieurs sous-cultures précédentes de l'histoire du XXème siècle (*hipster*, *beat*, *teddy boys*, *mod*, *glam*, *glitter*, *rasta*, etc.⁴²⁹).

427 BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 49.

428 Le *kitsch* se définit comme le : « caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité. » [Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <http://www.cnrtl.fr/definition/kitsch> , consulté le 11/07/2011]

429 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008.

3 - À propos de la sous-culture *Punk* :

Le mot anglais « *punk* »⁴³⁰, signifiant à l'origine « vaurien », « délinquant » et même « prostituée » dans la langue de Shakespeare (*Measure for Measure*, 1604), se définit depuis le milieu des années 1970⁴³¹ comme un courant sous-culturel protestataire, né en conséquence d'un contexte de crise économique et d'aliénation sociale auquel s'ajoutait le ras-le-bol et la désillusion d'une partie de la « jeunesse » face à l'hégémonie de la culture pop et à l'état de léthargie dans lequel la musique pop-rock *mainstream* « occidentale » avait fini par se noyer. Ainsi, le *punk* s'affichait comme un mouvement destructeur, dont le nihilisme résumé par le slogan « No Future » prônait l'existence fugitive d'un présent sans lendemain.

Procédant à une sorte de *tabula-rasa*, ce mouvement avait pour volonté première de déstabiliser les codes sociaux et musicaux en proposant un renouveau artistique, et se caractérisait donc par une attitude et un style vestimentaire provocateurs, ainsi que par une musique « violente » reposant sur des bases *rock'n'roll*, auxquelles s'ajoutait une sorte de bricolage fait d'apports musicaux divers. En effet, comme l'écrit Dick Hebdige :

on y croisait les échos pailletés de David Bowie et du glitterrock, la rage des groupes protopunks d'outre-Atlantique (les Ramones, les Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), le son gras du pub rock londonien inspiré par la sous-culture mod, le *revival* des années 1940 de Candy Island, la puissance du *rythm & blues* du Southend (Dr Feelgood, Lew Lewis), le beat de la soul britannique des années 1960 et les syncopes du reggae.⁴³²

Le *punk* s'est alors présenté comme une synthèse des mouvements musicaux antérieurs, et comme une synthèse *trans-musicale* et même *trans-culturelle* et *trans- raciale*, dans le sens où il a relevé le défi d'unir en un même *style* d'expression culturelle des éléments appartenant tant au *rock'n'roll* « blanc

430 Traduit phonétiquement à Taiwan selon le terme chinois 龐克 *pangke*.

431 L'année 1977 étant généralement retenue comme la date la plus importante – la plus *spectaculaire* – dans la genèse du *punk* britannique, car elle correspond à la sortie du titre « God Save The Queen » des Sex Pistols, et au début de leur médiatisation à grande échelle. Cependant, la scène *punk* – en tant que telle – avait déjà fait ses débuts en 1975-1976 aux Etats-Unis et en Angleterre.

432 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, Partie 1, Chapitre 2.

américain »⁴³³ qu'à la musique *reggae* « noire » importée de Jamaïque. Aussi, le *punk* a été capable de transcender les modes vestimentaires en créant ce qui ressemble alors à un véritable *patchwork*, reconstituant une identité nouvelle fondée sur un « métissage » dans lequel chaque élément d'origine se trouve finalement fondu dans un tout unitaire mais dont l'apparence laisse entrevoir une certaine hétérogénéité reflétant l'éclectisme originel de ses sources.

À peine le mouvement était-il lancé que l'image véhiculée par les *punks* fut aussitôt récupérée par des producteurs de grandes maisons de disques – les « Majors » – telle que EMI ou Virgin Records. Ainsi en a-t-il été du succès des Sex Pistols, projetés sur le devant de la scène par Malcolm McLaren. Cependant, cette médiatisation – permettant l'accession d'une culture musicale *underground* aux média de masse – eut sa part d'effets bénéfiques, car elle permit de déclencher l'explosion des labels indépendants, proposant alors une alternative à l'*excellence artistique*⁴³⁴ et au caractère uniquement « divertissant » de la « *mass pop music* » qui avait tendance à étouffer la création musicale, et mettant en avant les principes de DIY⁴³⁵ (« Do It Yourself »), d'autogestion et d'indépendance.

Aussi, le punk a été l'initiateur de « l'injection agressive de nouveaux sujets dans la chanson populaire, dont la plupart (dont la politique) étaient jusqu'alors tabous » (« *the aggressive injection of new subject-matter into popular song, much of which (including politics) had previously been taboo.* »⁴³⁶), ce qui put lui donner un aspect contre-culturel, puisque opposé par essence aux courants dominants et à l'hégémonie culturelle dictée par les « classes sociales supérieures ».

Mais au-delà de tous ces idéaux utopistes et du pessimisme du « *No Future* », c'est surtout le principe de *liberté* qui caractérisait au départ le mieux la « philosophie du *punk* » : liberté d'exprimer ses prises de position, liberté d'être soi-même et d'assumer une mode vestimentaire allant à l'encontre du « bon goût »

433 Malgré ses origines *blues*, le *rock'n'roll* des années 1950 est assimilé à la classe moyenne blanche américaine.

434 LAING D., « Interpreting Punk Rock », in *Marxism Today*, Avril 1978, p.124.

435 O'HARA Craig, *La philosophie du Punk, Histoire d'une révolte culturelle*, édition française RYTRUT, St Mury-Monteymond, 2003, p. 179.

436 LAING D., « Interpreting Punk Rock », in *Marxism Today*, Avril 1978, p.124.

déterminé par la « société conventionnelle », et liberté de s'affranchir des structures socio-politiques par des actions et des modes de pensée et de fonctionnement alternatifs (squats, labels indépendants, idéaux anarchistes, etc.) :

« Tout d'abord, je te dirai ce que le punk n'est pas, selon moi : ce n'est pas une mode, un certain style de vêtements, une phase passante de rébellion instinctive contre tes parents, la dernière tendance « cool » ni même une forme ou un genre particulier de musique. Réellement, c'est une idée qui guide et motive ta vie. La communauté punk ayant subsisté, existe pour soutenir et réaliser cette conception à travers la musique, l'art, les fanzines et d'autres expressions créatives particulières. Et quelle est cette conception ? Penser par toi-même, être toi-même, ne pas te contenter de prendre ce que la société te donne, établir tes propres règles, vivre ta propre vie. »⁴³⁷

Véritable « rupture culturelle »⁴³⁸, le *punk* était un mouvement dissident sur d'autres fronts que celui de la création musicale dont il a bousculé les fondements, puisqu'il a aussi grandement contribué à la libération du corps et de la « mode », en allant sans doute encore plus loin que ne l'avaient fait avant eux les *Teddy Boys*, les *Hippies* et les *Mods*, réussissant surtout à inverser les normes du chic⁴³⁹ et du « bon goût ».

D'autre part, en inversant ces normes du « bon goût » que nous évoquons sans cesse et en rendant la sophistication des musiques *mainstream* « positivement indésirables »⁴⁴⁰, les punks ont su redonner une dose de courage « aux timides, aux

437 ANDERSON Mark, tract de Positive Force, 1985, in O'HARA Craig, *La philosophie du Punk, Histoire d'une révolte culturelle*, édition française RYTRUT, St Murry-Monteymond, 2003, p. 55 / Si nous prenions ces mots au pied de la lettre, nous risquerions premièrement de nous méprendre et de voir s'écrouler ce que nous avançons précédemment à propos du rôle symbolique des « objets de transgression », et deuxièmement de sourire en lisant que le *punk* est une façon évidente d'« être soi-même ». Ceci dit, cette remarque faite par une personne active au sein du mouvement *punk* est cependant très loin d'être impertinente. Il est vrai, en effet, que nous ne devons pas réduire le punk aux apparences, à la crête d'Iroquois, aux Dr. Martens et aux épingles à nourrices qui constituent en somme une « panoplie type » et ne sont qu'un épiphénomène par rapport au véritable « sens du style » qui semblerait alors avoir davantage de rapport avec un courant de pensée qu'avec une mode printemps-été-automne-hiver dont l'unique but serait d'effrayer père et mère. Et s'il n'est pas gagné d'avance de réussir à « être soi-même » dans une société où l'aliénation est omniprésente, et d'autant plus au sein des groupes « communautaires », nous devons tout de même reconnaître que le mouvement *punk* a du moins le mérite de proposer une alternative face à l'uniformisation culturelle, même si cette manière de « quitter l'uniforme » peut pour certaines personnes influençables devenir une façon irréfléchie d'endosser un autre uniforme tout aussi aliénant.

438 ROWE David, *Popular Cultures, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Sage Publications, London, 1995, p.41.

439 Récupéré plus tard par la mode « punk chic », adaptant le style punk à la mode grand-public.

440 ROWE David, *Popular Cultures, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Sage Publications, London, 1995, p.43.

faibles et aux opprimés » qui souhaitent s'exprimer mais dont le talent musical n'atteignait pas la norme exigée par les Majors. Ainsi, il est fréquent de constater que dans la *mythologie* de la musique *punk-rock*, on raconte qu'avec trois accords de guitare⁴⁴¹ décrits dans un *fanzine*⁴⁴², les groupes punks de l'époque encouragèrent leurs fans à monter eux-aussi sur scène pour chanter leurs propres chansons et connaître leur moment de « gloire » en expérimentant – le temps de quelques huées réglementaires – le statut de « *rock star* ».

Espérant que ces quelques précisions à propos de la sous-culture *punk* auront permis de satisfaire la curiosité des profanes et qu'elles recevront l'approbation des initiés – et pourquoi pas des « *punks* » eux-mêmes – nous nous apprêtons désormais à recentrer notre analyse sur la sous-culture *néo-taike*, développée à Taiwan durant les années 1990 et 2000 en réponse à près d'un demi-siècle de dévalorisation de la culture locale et de mépris d'une partie de la population taiwanaise⁴⁴³.

À la fin du paragraphe précédent, nous disions que le *punk* avait été dès le commencement, sinon un prétexte au manque de talent, un précieux moyen d'expression pour une « jeunesse » en mal de reconnaissance. Sur ce point également, nous prétendons alors introduire une comparaison avec la musique produite par des artistes *taike*, dont le principe de création se rattache essentiellement – tout comme pour les *punks* – à une liberté quasi-totale, fondée sur la récupération *trans-musicale* et la ré-interprétation d'une culture locale plurielle. Ainsi, nous rejoignons le sens des propos du chanteur de LTK

441 Selon Didier Wampas – du groupe Les Wampas – « la guitare rock est une escroquerie, car tout se joue avec deux doigts ». Certes, il s'agit d'une vision simpliste – et ironique – de la musique *rock*, mais si une telle simplicité permet d'avoir accès au statut de « *punk-rock star* » et à la possibilité de s'exprimer musicalement sur scène, alors il s'agit là d'une bonne définition de la « *philosophie punk* » basée sur l'égalité des chances et la liberté. Cf. vidéo de Didier Wampas donnant un « cours de guitare » sur : <http://www.youtube.com/watch?v=JbHRwHPjxVA>, consulté le 18/07/2011.

442 Type de « journal libre » issu de la culture DIY. Il s'agit d'une publication imprimée réalisée de manière indépendante par des passionnés agissant dans des domaines aussi variés que la musique, la poésie ou les arts graphiques. Les *fanzines* font partie intégrante de la sous-culture *punk*.

443 À ce propos, nous considérons que le sentiment faisant suite à l'abrogation de la Loi Martiale en 1987 s'apparente à un contexte post-colonial différent de celui que la population locale a connu suite au départ des Japonais en 1945.

Commune, et émettons l'hypothèse d'un probable syncrétisme entre la « philosophie du *punk* » et celle du style *néo-taike*, et donc d'un particularisme de cette nouvelle expression de l'identité taiwanaise dont la mécanique symbolique s'avèrerait semblable.

Ainsi, dans le but de mieux cerner l'identité *néo-taike* – ou plutôt les courants musicaux qui s'identifient à cette mouvance sous-culturelle – nous proposons à présent une étude focalisée sur deux concepts déjà révélés au cours de notre récit. Il s'agira tout d'abord du style *Taik* inventé par le groupe LTK Commune, puis nous compléterons par un retour du côté du « *Taiwanese traditional rap* » créé par le groupe *hip-hop* Kou Chou Ching. Espérant de cette façon faire le lien entre les attitudes propres aux sous-cultures *punk*, *hip-hop* et *néo-taike*, nous tenterons de légitimer l'importance de cette dernière au sein de l'*underground* local, mais aussi dans l'organisation de la société taiwanaise contemporaine des années 1990 et 2000, dont elle se fait le porte-parole.

B – Trans-musicalités *taike* : « *Taik* » et « *Taiwan Traditional Rap* »

À présent, nous allons revenir sur l'analyse de deux groupes hautement représentatifs des deux « courants musicaux » que nous évoquons en titre, à savoir LTK Commune et Kou Chou Ching. Le lecteur remarquera de lui-même que nous avons déjà eu l'occasion de présenter ces artistes au cours du développement de notre récit ; aussi, ceci n'est pas sans démontrer l'intérêt que nous portons à leur sujet, et justifie alors – nous l'espérons – les rôles métaphoriques que nous avons décidé de leur attribuer.

Nous n'aurons sans doute pas besoin de rappeler ici la composition de ces groupes, ni même le contenu de leur discours. Certes, les éléments que nous avons précédemment fournis à ce sujet se montreront forcément toujours insuffisant pour satisfaire les attentes des lecteurs les plus persévérants et les plus inflexibles. Cependant, il nous a encore une fois paru essentiel de privilégier ici une analyse focalisée sur le *style* ainsi que sur l'*attitude* adoptée par les groupes au travers de la *représentation* de leurs discours textuels plutôt que sur leurs discours textuels

eux-mêmes. Ceci dit, nos « outils » d'analyse ne sont pour autant infallible, et nous nous permettrons encore avec une certaine imprudence de transgresser ça et là quelques règles épistémologiques élémentaires, afin surtout de ne pas perdre le fil de notre analyse qui se trouve continuellement enroulé sur lui-même.

Au cours de ce travail de recherche, nous avons pu constater que l'étendue des pratiques musicales représentées à Taiwan couvre un éventail de *styles* très étendu, dans lequel nous retrouvons à la fois des *styles* proches des « musiques traditionnelles » locales – *aborigènes* et chinoises –, et d'autres dont les influences seraient venues des pays « occidentaux » – et du Japon – au cours du XX^{ème} siècle, avec une accélération exponentielle de cette tendance à partir des années 1990 grâce aux documents circulant sur le réseau Internet.

Ces *styles* sont généralement découpés selon un clivage plaçant d'un côté les « musiques *traditionnelles locales* », et de l'autre les « musiques *modernes occidentales* ». C'est du moins de cette manière que les musicologues étudiant ce terrain ont classifié le paysage musical de Taiwan⁴⁴⁴. Ce découpage nous semble judicieux si l'on place l'analyse du point de vue des « sources »⁴⁴⁵ desquelles découlent « directement » ces musiques – c'est-à-dire leurs plus *proches* origines géographiques attribuées ou supposées – dans le but de retracer un schéma mettant en évidence les relations *inter-culturelles* entre les différents continents, ainsi que les flux qu'implique la dynamique des échanges mondialisés.

Cependant, et mieux encore, il s'agit en ce qui concerne notre travail, de cerner le « nœud de connexions bien précis et particulier »⁴⁴⁶ que constitue la culture musicale taiwanaise au tournant du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle. Ainsi, davantage que de chercher à énumérer les éléments musicaux divers réunis sur un seul et même territoire, il est impératif d'aspirer à sonder les points de convergences qui font la particularité de cet espace culturel – et en l'occurrence de cet espace « *sous-culturel* ».

444 Cf. HSU Tsang-houei 許常惠 Xu Changhui et CHENG Shui-cheng, *Musique de Taiwan*, éd. Guy Trédaniel (éd. de la Maisnie), Paris, 1992.

445 C'est-à-dire des « foyers culturels » que nous pouvons cerner distinctement, comme les plus gros tronçons d'un *rhizome*.

446 SERRES Michel, « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007, p. 31.

En ce sens, les deux « nœud(s) de connexions » les plus évidents et les plus représentatifs de l'*underground* taiwanais des années 1990 et 2000 que nous avons détectés sont justement les *styles* « *Taik* » et « *Taiwan Traditional Rap* » développés respectivement par LTK commune au milieu des années 1990, et par Kou Chou Ching au milieu des années 2000.

Ces deux *styles* sont considérés chacun comme faisant partie de la mouvance des musiques *taike*. Aussi ne faut-il pas oublier qu'avant de devenir quasiment un slogan commercial, le phénomène « *taike* » était avant tout une revendication issue du milieu *underground*. C'est en effet au sein de cette communauté artistique retranchée en dehors des circuits dominants de production culturelle qu'ont été inventés le *Taik* – rock Taïke 台客搖滾 *Taïke yaogun* – et le *Taiwan Traditional Rap* – rap sur fond de musique traditionnelle taiwanaise 台灣傳統味道的唸歌 *Taiwan chuantong weidao de niange*.

Nous étudierons ces deux tendances par ordre chronologique, puis nous dirons en quoi elles se réunissent dans une seule et même tendance artistique, représentant toutes deux une même forme de *mé-tissage* musical, ainsi qu'une même prise de conscience *identitaire* taiwanaise.

1 – *TAIke* + *PunK* = *TaiK*

Le groupe « *Loh Tsui Kweh* † Commune » – LTK Commune 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* est considéré comme l'un des précurseurs du rock taiwanais, mais aussi et surtout comme l'inventeur – en 1999 – de ce nouveau genre musical : le *Taik*⁴⁴⁷, néologisme angliciste construit à partir de la syllabe « 台 *tai* » du mot « 台客 *taïke* » et de la consonne finale « -k » empruntée au mot « *punk* » ou « *rock* ».

447 Concept que Ko Jen-chien proposa – au départ comme une plaisanterie – pour définir le style musical de son groupe.

À l'aide de ce label, le groupe est parvenu à définir de manière synthétique le *métissage* musical et le tournant culturel symbolisé par cette union. Ainsi, le *Taik* désigne premièrement le *style* musical que le groupe LTK Commune a créé depuis ses débuts en 1991⁴⁴⁸. Aussi, par extension, il désigne l'ensemble du rock s'identifiant au *style* « *taike* » – 台客搖滾 *taike yaogun* – fièrement représenté par The Chairman Corporation Co., Ltd 董事長事業集團 *Dongshizhang shiye jituan* ou encore – dans les années 2000 – par des groupes similaires tels que ChildrenSucker 表兒 *Biao'er*, ou encore les « ringards assumés » du groupe 四幸玩康樂團 *Si xin wan kang yuetuan*⁴⁴⁹ et le quatuor fou-furieux du groupe *Random* 隨性樂團 *Suixing yuetuan* que nous avons évoqué au cours du Premier Niveau de notre ouvrage.

Le rock *taike*⁴⁵⁰ a connu son apogée entre 1995 – sortie du premier album de LTK Commune⁴⁵¹ – et 2005, date de la consécration du genre auprès du grand

448 Premier véritable album en 1995 : « 1995 台灣地下音樂檔案：肛門樂慾期作品集 » (1995 *Taiwan dixia yinyue dang'an : Gangmen leyu qi zuopin ji* « 1995 Archives of Taiwan Underground Music : Joyous Anal-Retentive », sur le label indépendant Friendly Dog 友善的狗 (*Youshan de gou*).

449 Aussi parfois transcrit avec les caractères 四幸丸康ㄌㄜ團, dont le caractère 樂 *yue* signifiant « musique » est transcrit en phonétique à l'aide du 注音符號 *zhuyin fuhao* (aussi appelé *Bopomofo* ㄅㄆㄇㄉ), système de transcription phonétique créée par la Commission pour l'Unification de la Prononciation (讀音統一會 *Duyin tongyi hui*) de République de Chine vers 1912-1913. Ce système a été abandonné en Chine continentale après l'adoption du système romanisé 拼音 *pinyin* dans les années 1950. À Taiwan, il continue d'être le système officiel enseigné à l'école primaire (des livres pour enfants sont entièrement transcrit ou sous-titrés avec ces symboles), et sert également à transcrire la prononciation de certains mots de la langue taiwanaise 台語 *taigi* † qui ne possèdent pas d'équivalent en caractères chinois 漢字 *Hanzi*. Dans le cas de la « transcription » du nom de ce groupe, on remarque de plus que l'un des caractères (玩 *wan*) a été substitué par un autre caractère, et que le caractère 團 *tuan* est écrit sous sa forme simplifiée. Ceci dénote un « manque d'érudition » volontairement marqué de la part du groupe, qui se positionne de cette façon sous une apparence clairement vernaculaire, grossière et quasi-analphabète. C'est là également une manière ostensible qu'a le groupe de s'identifier au *style* « *taike* ». [Cf. SI XING WAN KANG BAND 四幸玩康樂團, « 萬探 A 人生 *Wantan A rensheng* », auto-production 四幸玩康樂團, Taipei, 2005. Pour voir la pochette de leur DVD, se reporter en annexe]

450 Dont il ne faudrait cependant pas oublier le précurseur Wu-Bai 伍佰, ainsi que d'autres groupes majeurs tels que The Clippers 夾子 *Jiazi*), PigHeadSkin 豬頭皮 *Zhu tou pi* ou le groupe *hip-hop* Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao Qiu Qin* [également cité parfois dans la catégorie « *rock taike* »], pour n'en citer que quelques-uns de plus.

451 « 1995 台灣地下音樂檔案：肛門樂慾期作品集 / 1995 *Taiwan dixia yinyue dang'an : Gangmen leyu qi zuopin ji* » (« 1995 Archives of Taiwan Underground Music : Joyous Anal-Retentive », sur le label indépendant Friendly Dog 友善的狗 (*Youshan de gou*)).

public avec le Taike Rock Concert 台客搖滾演唱會 *Taike yaogun yanchanghui*⁴⁵². Depuis – tout du moins jusqu'à la fin des années 2000 – il a continué à être largement représenté grâce une très grande force d'inertie, que la chute du DPP face au KMT en 2008 n'a pas réussi à ralentir ; bien au contraire, le courant est lancé, et à l'aube des années 2010, il ne semble pas qu'il soit près de se tarir.

a – Du style de LTK Commune :

Une analyse textuelle de la production de LTK Commune aurait été sans doute trop fastidieuse par rapport au fruit que ceci aurait permis de récolter. Aussi avons-nous décidé de nous appuyer principalement sur une analyse de surface concernant le *style* et les *attitudes* de ce groupe phare de l'*underground* musical taiwanais des décennies 1990 et 2000.

Ainsi, conscients du danger que cette méthode comporte, nous allons faire appel ici au « ressenti », dans une forme d'étude comparative avec ce que nous connaissons déjà de la musique et de l'attitude *punk* de manière générale. Il est donc ici question de *signes*, que nous apercevons de-ci de-là au travers de l'action artistique et des artefacts qui l'accompagnent.

Pour commencer, rappelons que le nom du groupe 濁水溪公社 *Zhuoshuixi gongshe* ou *Lô-chúi-khoe Kong-siā* † a été inspiré lors de sa formation en 1990 par le nom du plus long fleuve de Taiwan drainant les plaines rurales du centre de l'île sur environ 186 km d'est en ouest, et précisément appelé 濁水溪 *Lô-chúi-khoe* † / *Zhuoshuixi*, signifiant littéralement « eaux troubles ». D'après le chanteur Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian*⁴⁵³, ce fleuve symbolise Taiwan dans ce qu'il y a à la fois de plus imposant et de plus répugnant – en raison de la pollution dont souffrent ces eaux. Ceci confère au groupe un caractère le rattachant d'emblée à un territoire – au « local » – mais laisse aussi derrière lui une

452 <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2005/12/31/2003286842/print> , consulté le 15/04/2011.

453 Entrevue informelle du mois de mars 2009 à Taipei.

impression de quelque chose de « nauséabond », ce qui atteste d'emblée du « mauvais-goût » délibéré de ce projet artistique.

Dès la première écoute, de notre point de vue « occidental »⁴⁵⁴, la musique de LTK Commune semble tirer son énergie de ses influences *punks* et d'une culture musicale plutôt orientée vers la création « occidentale » postérieure aux années 1970. En effet, l'écho particulier des Sex Pistols – entre autres – semble se faire très nettement ressentir dès l'écoute de la première chanson de leur premier album véritable⁴⁵⁵, intitulée 「問題社會 *Wenti shehui*」 (« Problem Society »), dont le *riff*⁴⁵⁶ n'est pas sans rappeler ceux des chansons « God Save the Queen », « Pretty Vacant » et « Holiday in the Sun » du légendaire album « Never Mind the Bollocks »⁴⁵⁷ du groupe *punk* londonien.

Cependant, loin de stagner dans l'imitation de ces « tubes » internationaux comme l'ont fait nombre de groupes amateurs, et même professionnels, cette chanson ne se borne pas à l'emploi strict du *riff* de guitares saturées, car à cette base *punk-rock* s'ajoutent de manière apparemment naturelle des éléments de l'environnement musical local, ainsi que des paroles majoritairement en langue taiwanaise *taigi* ou en chinois mandarin de Taiwan (台灣國語 *Taiwan guoyu*).

En effet, la musique de LTK Commune puise très largement dans les répertoires des genres musicaux « traditionnels » locaux : les chants traditionnels populaires (民謠 *minyao* et 民歌 *min'ge*), le *nakasi* 那卡西 *nakaxi*⁴⁵⁸, les chants d'opéra taiwanais *Koa-á-hì* 歌仔戲 *gezaixi*⁴⁵⁹ ou de théâtre « traditionnel » de

454 Ou tout du moins « non-taiwanais ».

455 « 1995 台灣地下音樂檔案：肛門樂慾期作品集 » (1995 *Taiwan dixia yinyue dang'an : Gangmen leyu qi zuopin ji* « 1995 Archives of Taiwan Underground Music : Joyous Anal-Retentive », sur le label indépendant Friendly Dog 友善的狗 (*Youshan de gou*))

456 Suite d'accords de guitare, constituant de manière répétitive la phrase musicale principale des morceaux de musique *rock*.

457 SEX PISTOLS, « Never Mind The Bollocks, (Here's The Sex Pistols) », Virgin, Londres, 1977, pistes 5, 10 & 1.

458 Rappelons ici qu'il s'agit d'une forme de musique populaire à Taiwan, empruntée au *nagashi* 流し japonais durant l'occupation (1895-1945). Ce chant rustique accompagné d'un clavier ou d'un accordéon caractéristique des classes populaires était à l'origine pratiqué par des musiciens ambulants, allant d'auberge en auberge pour divertir les classes laborieuses.

459 La chanson « 借問 » (piste n°11 de l'album « 1995 台灣地下音樂檔案：肛門樂慾期作品集 » (1995 *Taiwan dixia yinyue dang'an : Gangmen leyu qi zuopin ji* « 1995 Archives of Taiwan Underground Music : Joyous Anal-Retentive »)) débute sur un *riff* d'introduction évoquant celui de la chanson « Bodies » des Sex Pistols, puis contient ensuite un *break* dans

marionnettes 布袋戲 *Pò-tē-hì* † / *Budaixi*, et produit des adaptations de chants religieux bouddhistes⁴⁶⁰. En plus de cela, on y retrouve assez souvent des allusions à la pratique du *karaoké* (卡拉 OK *kalaOK*), très populaire à Taiwan⁴⁶¹.

Le résultat de ce mélange est une musique *hybride*, dont l'esprit général très *rock'n'roll* s'unit parfaitement avec des sonorités qui peuvent sembler « exotiques » aux oreilles des personnes étrangères à cette culture, mais qui sont en revanche très familières pour les Taiwanais et pour quiconque ayant vécu à Taiwan. En cela, il convient donc d'affirmer qu'il ne s'agit en aucun cas d'une forme d'*auto-orientalisme*⁴⁶² forcé, et que ce métissage sonore – ce collage *trans-musical* – peut être considéré comme un trope reflétant « naturellement » toute la richesse et la complexité de la société taiwanaise contemporaine. Aussi, bien que le bricolage musical précité puisse paraître très hétérogène, la musique de LTK Commune semble présenter en réalité un ensemble cohérent, une fusion parfaite de tous les éléments constitutifs du champ musical taiwanais.

lequel on entend des extraits d'émissions radiophoniques, puis un court passage d'un 哭調 *kudiao* (littéralement « chant de pleurs »), caractéristique de l'opéra taiwanais *Koa-á-hì* † auquel se mêle le son d'un hautbois à large pavillon de type 嗩吶 *suona*, traditionnellement utilisé pour les représentations d'opéra, de théâtre de marionnettes et pour les processions religieuses.

460 Par exemple, le morceau n°12 de l'album « 天涯棄逃人 » (« The Earthly Wanderer »), paru en 2005 sur le label indépendant TCM (角頭音樂), débute sur la mélodie du chant bouddhiste « 南無阿彌陀佛 *Nanwu Amitufo* » (« Namó Amitabha ») qui est repris au chant de manière faussée, puis au milieu de la chanson le Mantra « 南無觀世音菩薩 *Nanwu guanshiyin pusa* » est répété en boucle par une seconde voix.

461 D'origine japonaise (contraction entre les mots 空っぽ *karappo* « vide » et オーケストラ *okesutora* « orchestre », signifiant que l'on chante sans avoir besoin de la présence d'un orchestre), le karaoké est une activité très populaire en Asie. Il est ratiqué en famille à la maison, dans des salons de divertissement spécialisés (KTV) entre amis, ou encore lors des mariages et même des rendez-vous d'affaires. Les chanteurs étant des amateurs, le chant n'est parfois pas toujours très juste. Aussi, lors de fêtes alcoolisées comme par exemple les fêtes de quartier et les mariages, il arrive que le chanteur ivre se lance dans une performance haute en couleur et en acrobaties vocales incontrôlées [Cf. scène de karaoké dans le film « Cape n°7 » (海角七號 *Haijiao qi hao*) réalisé par Wei Te-Sheng 魏德聖 (*Wei Desheng*). À noter tout de même que l'acteur qui chante dans cette scène n'est autre que Hsiao-Ying 小應 (*Xiao Ying*), chanteur du groupe The Clippers 夾子 (*Jiazi*), dont bon nombre de chansons rappellent justement le principe et l'ambiance *kitsch* du karaoké populaire. Un de ses concerts était d'ailleurs sous forme de karaoké : il performait seul au microphone sur une bande musicale pré-enregistrée, avec derrière lui un écran sur lequel s'affichaient simultanément les paroles des chansons pour que le public puisse chanter avec lui en chœur : Cf. CLIPPERS HSIAO-YING 夾子小應, « 歡樂影音秀 – Live in Live Comedy Club » (*Huanle yingyin xiu*), Clippers 夾子影音獨創工作室 & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2008.]

462 Cf. SAID Edward W., *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Traduit de l'américain par Catherine Malamoud, éd. Seuil, Paris, 2003.

D'autre part, en ce qui concerne les attitudes et la mise en scène des concerts, cela se situe à la croisée des chemins entre les concerts-performances punks – *pogo*, lancés de bouteilles et de cannettes, mimiques obscènes, ambiance survoltée – et les spectacles « comiques » populaires taiwanais. Cependant, alors que LTK Commune se proclamait « fer de lance de la violence à Taiwan »⁴⁶³ à leurs débuts dans les années 1990, leurs concerts sont aujourd'hui moins agités qu'auparavant. Lorsque l'on demande la raison de cet assagissement aux fans actuels (2010) du groupes, ceux-ci répondent que c'est sans doute avec l'âge que le groupe a pris de la maturité. C'est un phénomène observable chez bon nombre de groupes de *rock'n'roll*, qui après une première période *juvénile* bouillonnante et passionnée, finissent souvent par apaiser leur fougue et devenir moins virulents⁴⁶⁴, même si cela n'affecte en rien leur intégrité d'anciens « fauteurs de troubles », du moins dans leur cas semble-t-il.

Bien que les chansons du groupe comporte de nombreux textes à connotations politiques « anti-KMT » – ou plus généralement anti-autoritaristes – il serait vain de considérer que LTK Commune constitue un outil de propagande pour le parti indépendantiste DPP, car si l'on se place du côté des consommateurs de cette musique, ce qui semble aujourd'hui importer plus que tout, c'est le fait de pouvoir se réunir en communauté pour apprécier un concert de musique *rock'n'roll* et jouir du spectacle et de la *fête*⁴⁶⁵ ; et c'est en effet ce que l'on constate lors des nombreux festivals organisés tout au long de l'année un peu partout sur l'île, ou dans les *live houses* concentrés surtout dans la capitale Taipei, tels que nous les avons décrits précédemment⁴⁶⁶.

Aussi, comme le rappelle Hsiao-Ko 小柯 *Xiao Ke* – diminutif attribué à Ko Jen-chien 柯仁堅 *Ke Renjian* par ses amis et ses *fans* –, le *Taik* est un concept

463 CHUNG Oscar, « L'underground sort de l'ombre », in Taiwan Aujourd'hui, mai 2000, <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34619&CtNode=1623>, consulté le 16/04/2011.

464 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 65.

465 ROWE David, *Popular Cultures, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Sage Publications, London, 1995, pp.60-61.

466 Où – comme dans la plupart des sociétés modernes – les flammes des briquets autrefois tenues à bout de bras en signe d'adoration exaltée sont aujourd'hui remplacées par les écrans lumineux des appareils photos numériques qui ne sont plus le signe d'un « instant présent partagé », mais de l'anticipation du « souvenir » qui doit demeurer ensuite et être partagé *via* l'Internet !

qui est appelé à toucher l'ensemble de la « jeunesse » taiwanaise, de la même manière que le *punk* se proposait comme un mouvement salvateur pour une « jeunesse » en proie à l'aliénation :

« We all live here, so our existence is more or less shaped in a certain way – only sometimes we're not aware of it because we've been taught to deny ourselves. When you wake up to that fact, you'll find a place in the *tai ke* community. »⁴⁶⁷

« Nous vivons tous ici, donc notre existence est plus ou moins formée d'une certaine façon – seulement parfois nous ne sommes pas au courant de cela parce qu'on nous a enseigné l'abnégation. Quand vous prenez conscience de ceci, vous trouverez une place dans la communauté taïke. »

Si nous replaçons cette citation dans un autre contexte – celui des années 1970 en Angleterre, par exemple – nous pourrions retrouver des problèmes d'aliénation comparables, et donc le même besoin juvénile de se réfugier au sein d'une « communauté » en opposition face à l'hégémonie culturelle et à l'ordre établi. Ainsi, une « communauté » s'est formée, et LTK Commune a suscité des émules. Le groupe a de ce fait attiré autour de lui plus d'une dizaine de groupes tous aussi modestes du point de vue de leur formation, de leur statut par rapport aux idoles de MTV et autres Channel V, de leur estime d'eux-même ainsi que de leur « art », mais capables également d'attirer et de réjouir les foules lors des concerts en *live houses* ou bien lors les festivals.

Aussi, il semble important de préciser que la renommée de LTK Commune et du *Taik* a valu au groupe la publication⁴⁶⁸ – en 2005 – d'une compilation « *tributaire* » composée de quinze morceaux joués par quinze groupes différents, principalement taiwanais, mais aussi japonais et américains⁴⁶⁹ en hommage aux

467 GAO Pat, « Singing Their Own Songs », in *Taiwan Review*, 2005 : <http://taiwanreview.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=1160&CtNode=1357> , consulté le 13/04/2011 [Texte original en version anglaise]

468 Suite à une tournée nationale de LTK Commune de août à octobre 2005 lors de laquelle ils furent accompagnés chaque soir de deux ou trois autres groupes assurant la première partie.

469 TAIWAN : 88BalaZ 八十八顆芭樂籽 (*Bashiba ke bale zi*), Ma Hou 馬猴, ChildrenSucker 表兒 (*Biaoer*), Naff Off 情侶去死團 (*Qinglü qu si tuan*), 花不拉屎 (*Hua bu lashi*) [litt. « Les fleurs ne chient pas » (!)], B.B.Bomb (BB 彈 *BBdan*), Semiconductor 半導體 (*Ban dao ti*), 大吉祥 (*Da ji yang*), Kraftpaper 牛皮紙 (*Niupizhi*), 皓樂團 (*Hao yuetuan*), Fire Ex. 滅火器 (*Miehuoqi*), Inhuman Band 非人物種 (*Fei ren wuzhong*), Ladybug 瓢蟲 (*Piao chong*) ; JAPON : Legonic Trap ; USA : Milk.

jeunes papas du *Taik*. Intitulée « Diaffection (*sic*) to LTK - 向濁水溪吐臭 *Xiang Zhuoshuixi tu chou* », cette compilation est en réalité une bien curieuse manière d'exprimer le respect, puisque comme son nom l'indique, il s'agit en fait d'un simulacre d'« hostilité » (*disaffection*) à l'encontre de LTK Commune. Cet aspect est confirmé de manière très explicite par le dessin figurant sur la pochette du disque, représentant un homme – que nous supposons être la représentation stéréotypée d'un *punk* en raison de la crête « à l'iroquois » qu'il arbore – rampant dénudé sur le sol sous un soleil rouge, avec le manche d'une guitare électrique introduite dans son rectum⁴⁷⁰. Encore une fois, ceci souligne la complaisance d'un « mauvais goût » volontaire commun aux *punks* et aux *taike*, dont le *style* musical « *Taik* » se propose de faire la synthèse avec panache.

Pour résumer toute la puissance évocatrice du groupe, nous pourrions citer une phrase inscrite au dos de la pochette de cette même compilation, et qui décrit LTK Commune avec ces mots : 「天下武功出少林 台灣之臭出濁水 *Tianxia wugong chu Shaolin, Taiwan zhi chou chu Zhuoshui*」⁴⁷¹ (« *Zhuoshui(xi)* est à la « puanteur » de Taiwan ce que Shaolin est aux arts martiaux »). Dans le contexte, il s'agit évidemment d'une parole « élogieuse », mêlant subtilement la dépréciation intentionnelle de LTK Commune et du *style* « *Taik* » avec une comparaison pour le moins exagérément flatteuse. C'est là la quintessence du « *Taik* », rejoignant la « philosophie du *punk* » dans son nihilisme et sa désinvolture.

b – *Taik* et « *Yes Future* » :

Créé au début des années 1990 avec la formation du groupe LTK Commune, le *Taik* a comme nous l'avons dit attiré en son sein – dans ses *attitudes* et sa « philosophie » – un nombre toujours croissant de *fans* devenant parfois eux aussi « musiciens » par *contagion*, et formant alors leurs propres groupes, comme le *punk* l'avait par exemple suscité au Royaume-Uni au milieu des années 1970. Le *Taik* n'ayant pas dans sa « constitution » de réglementation stricte ou de code

470 Cf. image en annexe (Pochettes d'albums CD)

471 « DIAFFECTION TO LTK 向濁水溪吐臭 *Xiang Zhuoshuixi tu chou* », 迦錫文化音樂 Gamaa Music Co., Ltd., Taipei, 2005.

spécifique, chacun put alors s'exprimer en y allant de sa propre fantaisie, et créant des musiques toutes plus originales les unes que les autres.

Au fil du temps, d'une année à l'autre, les influences subies par chaque groupe n'ont pas forcément été les mêmes. Alors que le groupe LTK Commune s'inspirait à l'origine de musiques ayant transité par Hong-Kong et le Japon sous forme de disques – souvent piratés –, les groupes formés dans les années 2000 ont quant à eux reçu de plus l'influence d'Internet, qui a révolutionné la « jeunesse » non seulement sur le plan de l'accès à un plus large choix de musiques, mais aussi sur le plan d'un accès plus facile aux sous-cultures urbaines – et à la pornographie et autres images considérées comme « malsaines » – en provenance du monde entier, ce qui a d'une manière ou d'une autre modifié leur « éducation », leur « champ de vision », et du même coup leur « champ d'action ».

Le *sens* du mot *Taik* s'est lui aussi étoffé, et ne se réduit plus uniquement au *punk-rock* dont lui venait son suffixe « -k », mais s'applique dès lors à quasiment toutes les formes d'expressions musicales dont l'*attitude* serait apparentée au *style* de la sous-culture *néo-taike*. C'est d'ailleurs à partir de cela que l'on peut faire le lien entre le *Taik* et le *Taiwan Traditional Rap* que nous développerons plus tard.

D'autre part, sans doute est-il intéressant de constater que durant les années 1990 et surtout durant les années 2000, même les « jeunes » nés de parents *continentaux* participent à ces concerts de musique *taike*, car pour la plupart d'entre eux, il ne s'agit pas ici d'un problème d'appartenance à telle ou telle nation, mais de l'appartenance à une nouvelle communauté locale qui est la leur, vu qu'ils sont nés sur ce même territoire commun, ce qui leur permet de s'identifier selon le « lien du sol » et non pas d'après un supposé « lien du sang ». En partie grâce à l'action de ces musiques populaires nées dans l'*underground*, ces « nouvelles générations » ont entrepris de combler le fossé culturel et se sentent simplement attachées à la terre où elles ont vu le jour.

Parmi ces « jeunes », peu d'entre eux maîtrisent la langue taiwanaise, mais comme nous l'avons dit plus haut, le *taike* n'est pas essentiellement une question

linguistique, mais une question d'*attitude*. Un besoin de se sentir « libres » d'être ce qu'ils sont, libres d'être tout simplement « Taiwanais » ; liberté qui peut visiblement s'acquérir par l'intermédiaire d'une *identification* au *style* « *taike* ».

Enfin, de manière davantage anecdotique, nous pouvons relater l'existence de musiciens *Taik* d'origine étrangère. C'est le cas de Stan Cash, guitariste du groupe She-Bang-A 死蚊子 *Si wenzi*, qui apparaît aussi en « *guest* » (« invité ») dans l'album Sapphire⁴⁷² de LTK Commune dont il annonce l'« ouverture » – en anglais-américain – à la manière de l'introduction d'un spectacle de cabaret ou d'un cirque de monstres⁴⁷³. D'ailleurs, le qualificatif qu'il emploie à propos de LTK Commune dans cette présentation est « *Taiwan's ugliest band* » (« Le groupe le plus laid de Taiwan »). S'il se permet de plaisanter en ces termes, c'est bien parce qu'il a réussi à se faire un nom et une place au sein de la « communauté *taike* » dont parle Ko Jen-chien, et qu'il trouve lui aussi un réconfort dans cet exil volontaire à Taiwan, depuis près de vingt années⁴⁷⁴.

Même si Stan Cash parle couramment le chinois mandarin, et même le taiwanais *taigi*, le fait d'employer dans ce cas sa langue maternelle est une manière de rendre une dimension plus internationale à ce projet artistique en particulier ainsi qu'au *Taik* lui-même en général.

D'ailleurs, la langue n'est pas – comme nous l'avions déjà remarqué – un marqueur essentiel du *style* lié à la musique *Taik*, car cette dernière ne saurait en aucun cas se figer sur l'utilisation d'une seule langue faussement représentative (le *taigi*), et même si le *néo-taïke* est en opposition face à la culture élitiste venue du Continent, le principe du *Taik* est avant tout fondé sur la liberté, et sur l'intégration – sans exception – de tous les éléments constitutifs de la « culture locale » à partir des années 1990.

472 LTK COMMUNE 濁水溪公社 (*Loh Tsui Kweh Commune*), « 藍寶石 Sapphire » (*Lan baoshi*), 愛貝思有限公司 I Love Bass, Taipei, 2008.

473 Un *fan* du groupe nous a également fait part d'une ressemblance avec l'introduction de l'album de The OFFSPRING, « Ixnay on the Hombre », Epitaph Europe, 1997.

474 Cf. note de bas de page n° 298, page 127 à propos de sa performance au Jump Festival en tant qu'« étranger *taïke* » 台客老外 (*Taïke laowai*).

Une « idéologie » prônant la liberté totale ne doit en aucun cas poser de contraintes sur quelque sujet que ce soit. Ainsi, libre aux artistes *Taik* d'employer la langue qu'ils désirent, que ce soient des langues locales, chinoises, ou encore étrangères comme l'anglais. Ko Ren-chien a d'ailleurs émis l'idée d'enregistrer un album entièrement en anglais⁴⁷⁵, ce qui ne constituerait selon lui en aucun cas un acte de trahison vis-à-vis de sa conception du *style* propre à la sous-culture *néo-taike* et à la musique *Taik*.

Ainsi, nous avons pu constater l'existence de traits communs entre les attitudes punk et *taike*, et nous avons vu comment le *Taik* s'était inspiré du *punk-rock* « occidental » pour *bricoler* un nouveau style musical propre à Taiwan. En reflétant les caractères multiculturels et multilingues de la culture locale, mêlant habilement auto-dérision, « bon mauvais-goût » et musique « à la mode », le *Taik* n'est en soi pas seulement une mode passagère, mais le besoin d'une jeunesse d'exprimer, le temps d'un concert, ce qu'elle est devenue, et ce qu'elle souhaite rester.

Le point de divergence entre le punk et le *taike* se situe donc peut-être ici, dans le fait qu'au lieu de voir le monde en terme de « *No Future* » comme le faisaient les premiers partisans du mouvement, les *néo-taike* semblent quant à eux plutôt optimistes, tournés vers un futur qu'ils envisagent avec espoir tant pour leur « communauté » que pour Taiwan. Leur préoccupation n'est sans doute plus tant de se demander qui ils sont ni d'où ils viennent, mais de savoir ce qu'ils vont devenir⁴⁷⁶ et ce qu'ils vont faire de leur « destin ».

475 Cependant, ce projet n'a à ce jour pas encore été réalisé. Nous tenons cette information directement de l'artiste, qui a exprimé cette idée au cours d'une discussion.

476 HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 271

2 – Depuis le Bronx jusqu'au « *Taiwan Traditional Rap* » :

Comme le précise Fernando S.H. Jr., « bien que le punk rock fût à l'opposé du hip-hop, il existait une parenté, en ce sens que tous deux étaient radicaux »⁴⁷⁷. Ainsi, après avoir assez longuement parlé du *punk-rock* et de sa branche locale *Taïk*, il nous semble presque naturel de dévier à présent notre objectif en direction du *hip-hop* et de son adaptation locale au travers de la création du style « *Taiwan Traditional Rap* ».

D'après l'observation générale du paysage musical taiwanais que nous avons eu l'occasion d'effectuer entre 2004 et 2010, le *rap* « taiwanais » ne semble pas figurer parmi les modes d'expressions les plus fréquents et les plus recherchés par le grand public, ni même par les publics dits *underground*. Certes, déjà durant les années 1990, les *rappeurs* locaux L.A. Boyz (1992-1997) ou encore Chang Jui-chuan 張睿銓 *Zhang Ruiquan* intitulaient l'île au *hip-hop* ; aussi, au tout début des années 2000, le phénomène *hip-hop* fût éveillé de plus belle par Machi 麻吉 *Maji*, puis MC Hot-Dog 哈狗幫 *Ha Gou Bang* et son album éponyme⁴⁷⁸. Son objectif de l'époque était selon ses dires de chanter « du rap que les gens peuvent comprendre » (« 讓人家聽得懂的 RAP / *Rang renjia ting de dong de RAP* »⁴⁷⁹). Ainsi, ses chansons, très majoritairement composées en chinois mandarin, ont eu du succès à Taiwan, mais aussi en Chine Populaire jusque « sur les trottoirs de Pékin »⁴⁸⁰.

Cependant, hormis le fait que les textes traitent inéluctablement d'une manière ou d'une autre de la société taiwanaise dans laquelle évolue l'artiste, il s'agissait encore des balbutiements du mouvement *hip-hop* local dans le sens où l'on évitait déjà la simple imitation de ce qui était importé des États-Unis d'Amérique, mais sans pour autant avoir osé une adaptation radicale du principe

477 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 37.

478 MC HOT-DOG aka 姚中仁 (*YAO Zhongren*), « MC Hot-Dog 哈狗幫 *Ha Gou Bang* - 九局下半 *Jiuju xiaban* », Taipei, 2001.

479 Texte original : « 讓人家聽得懂的 RAP ». Page web consacrée à MC Hot-Dog sur le site musical Truecolor.mu : <http://www.truecolor.mu/mchotdog/profile.html> , consulté le 18/07/2011.

480 COURRIER INTERNATIONAL, « Le vent du rap chiffonne la morale », Hebdo n° 586 (Asie), 24 janvier 2002.

rythmique du *break-beat*⁴⁸¹ aux « genres musicaux locaux ». Il aura fallu attendre pour cela la sortie du premier EP de Kou Chou Ching 拷秋勤 *Kao Qiu Qin*⁴⁸² pour voir surgir un nouveau *style* de musique vraiment différent, se revendiquant à la fois de ses « racines » sous-culturelles locales et d'une autre sous-culture issue des « bas-fonds » de l'*underground* musical urbain noir-américain. Ainsi naissait le « *Taiwan Traditional Rap* », et avec lui l'assemblage cohérent de deux sous-cultures aux parcours pas si éloignés, ou du moins aisément assimilables l'un à l'autre, et permettant alors à quiconque de s'identifier à Taiwan dans la synthèse de ces deux courants, entre musique « locale » et musique « exogène », « mondialisée », « globalisée ».

Ceci dit, au-delà du simple fait de la pratique musicale et de la mécanique de *mé-tissage* que cela implique, nous observons dans ce processus de récupération de la sous-culture *hip-hop* par les artistes *taïke* une démarche pertinente et tout à fait légitime. Tout comme les musiciens de la tendance *Taïk* ont trouvé à s'identifier au travers de la récupération de la « philosophie du *punk* », d'autres musiciens – souvent plus jeunes, avec en proue le groupe Kou Chou Ching – semblent se retrouver dans les *attitudes* représentées par le mouvement *hip-hop* et la musique *rap*⁴⁸³ nés au courant des années 1970 dans les *ghettos noirs* de la ville de New-York.

481 Rappelons que le principe du *break-beat* – inventé par DJ Kool Herc – a été fondé de la manière suivante : « Kool Herc n'était pas vraiment un spécialiste du mix, mais c'est lui qui nous a appris à réunir un certain type de disque, de souches différentes – du rock, du blues, du jazz, un peu de tout, du folk – pour en utiliser seulement de petites parties et les répéter indéfiniment. Même certains morceaux de disco qui se jouaient en ville, il les jouait chez nous, mais, encore une fois, différemment. », in FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 27.

482 Déjà présenté dans notre Deuxième Niveau, dans la partie intitulée « Nostalgie en *Hip-hop Style* ».

483 Précisons que le *hip-hop* désigne une sous-culture comprenant des disciplines multiples (musique, *tag*, danse, etc.), et que le *rap*, en tant que style musical n'est qu'un élément – un mode d'expression – de cet ensemble sous-culturel.

a – MC et *Traditions* :

En 2005 – date de la sortie d'un premier EP – les MC⁴⁸⁴ du groupe taiwanais Kou Chou Ching s'apposait officiellement l'étiquette « *Taiwan Traditional Rap* » (台灣傳統味道的唸歌 *Taiwan chuantong weidao de niange*⁴⁸⁵), afin de définir de manière accrocheuse le nouveau concept qu'ils venaient de créer : un mélange *stylistique* et *trans-musical* – certes ni vraiment audacieux, ni vraiment novateur en soi⁴⁸⁶ – construit à partir des bases rythmiques du *break-beat* et du *beat-box*⁴⁸⁷ et de structures mélodiques et d'instruments (hautbois 嗩吶 *suona*, luth 月琴 *yueqin*, vielle 胡琴 *huqin*, etc.) correspondant à une « *tradition* musicale taiwanaise » présumée⁴⁸⁸. Précisons également que d'après la classification des sous-groupes musicaux apparentés au mouvement *hip-hop*, le *style* de Kou Chou Ching semble se positionner dans ce que l'on appelle

484 Code utilisé dans le milieu du *rap* pour désigner le chanteur, d'après les initiales de l'expression « Master of Ceremony » (Maître de Cérémonie). L'acronyme DJ renvoie quant à lui à l'expression « Disc Jokey » et désigne la personne qui s'occupe des platines, de mixer le son et de produire les effets spéciaux (*scratch*, etc.).

485 Aussi appelé 台灣本土嘻哈 *Taiwan bentu xiha*, soit « *Hip-hop local* Taiwanais » par certains journalistes, dont CHANG Shih-Lun 張世論 *Zhang Shilun*, « Kou Chou Ching – Taiwan's Hip-Hop Ambassadors / 拷秋勤的本土嘻哈 *KaoQiuQin de bentu xiha* », traduit en anglais par Geof Aberhart, in *Taiwan Panorama* 台灣光華 *Taiwan guanghua*, novembre 2006, p. 34.

486 On peut distinguer d'une part le « métissage musical » qui consiste d'après nous à associer, volontairement ou non, des musiques issues de cultures *équivalentes* diverses (nous citons plus haut l'exemple du groupe celto-berbère Mugar dont la musique est un mélange subtil de musiques « irlandaises, bretonnes et kabyles »), et d'autre part la « fusion » qui consiste davantage en un *bricolage* trans-genre (musical), comme par exemple les Red Hot Chilli Pipers qui – sous ce nom parodiant le groupe californien Red Hot Chili Pepper – jouent de la cornemuse écossaise avec l'accompagnement d'un groupe standard de *hard-rock* (guitares et basse électriques, batterie, clavier). De même, le groupe Secret Chiefs 3, originaire de Californie, s'applique depuis 1995 à fusionner l'*attitude* et le son amplifié du *rock* avec des mélodies issues des répertoires du Moyen-Orient et d'Asie Centrale. Ces genres de métissages et de fusions sont en somme des phénomènes assez courants ces dernières décennies, et l'on assiste de manière de plus en plus visible à la rencontre entre des cultures – et des sous-cultures – éloignées dans l'espace et dans le temps.

487 Littéralement : « Boîte à rythme ». Généralement, il peut s'agir d'une machine électronique reproduisant les sons d'une batterie et de percussions diverses. Aussi – à l'origine en raison de moyens limités – le *beat-boxing* peut également se performer à la bouche, et devient ainsi un « *human beat-box* », qui est alors devenu un des « arts » pratiqués par les adeptes du mouvement *hip-hop*, tout comme la pratique du *scat singing* fait partie intégrante de la musique *jazz*.

488 Si nous « présumons » l'exactitude de l'expression « *tradition* musicale taiwanaise » avec autant de prudence, c'est essentiellement pour nous protéger une nouvelle fois du danger que peut présenter le mot « *tradition* » lorsqu'il est utilisé de manière intentionnelle dans un discours idéologique visant à forcer la création de « racines communes et immuables » et à favoriser ainsi l'assise d'un pouvoir (culturel et/ou étatique) par le biais de la légitimation d'une culture « authentique ». Nous pensons ici notamment à la définition qu'apporte Eric HOBBSBAWM à propos des « traditions inventées » [Cf. HOBBSBAWM Eric, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983].

« *alternative hip-hop* »⁴⁸⁹, dans le sens où il intègre des instruments organiques en plus des *samples* électroniques et de la voix.

Dans la première partie de ce Deuxième Niveau, nous avons déjà proposé une courte définition du *hip-hop* et de la musique *rap*, en présentant quelques références issues de l'ouvrage de Fernando⁴⁹⁰. Ceci dit, afin de ne pas révéler une présentation outrageusement superficielle de la musique *rap*, il nous paraît essentiel de compléter à présent cette définition en citant à nouveau son travail. Ainsi, Fernando écrit que :

Si le rap est l'héritier des autres formes de musiques noires américaines qui l'ont précédé – le funk, le jazz et le r&b pour l'essentiel –, le reggae jamaïcain a également joué un rôle prépondérant dans son développement. Cette parenté interculturelle est aisément envisageable lorsqu'on considère les éléments que le rap et le reggae ont en commun. Ils ont tous deux émergé d'un contexte d'oppression et reflètent la culture, l'attitude et les sensibilités du ghetto ; tous deux sont des formes musicales rythmiques qui privilégient la basse au détriment des éléments formels tels que la structure harmonique et la tonalité ; et tous deux représentent également un prolongement de la tradition orale africaine du griot, ou conteur, qui récitait l'histoire de sa communauté tribale – parfois sur un accompagnement de talking drums. La tradition jamaïcaine du « *toasting* » (ou *deejaying*), qui consiste à parler sur de la musique enregistrée, a de fait précédé le rap actuel, et, comme ce dernier intègre le reggae, il y reconnaît aussi ses racines.⁴⁹¹

En ce sens, faut-il rappeler encore une fois que « le rap est un genre musical qui se nourrit constamment d'autres styles et crée quelque chose de neuf et d'original »⁴⁹² ? :

489 À ne pas confondre avec le « *underground hip-hop* ».

490 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000

491 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, pp. 55-56.

492 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 84.

Dès lors, parler du rap et du reggae dans un même élan n'est pas si incongru si l'on considère leurs origines et le nombre croissant d'hybridations qui se sont récemment produites. Comme une de ces formes dérive de l'autre, une fécondation mutuelle et constante a favorisé une relation très dynamique.⁴⁹³

Remarquons au passage que l'auteur utilise le terme « tradition » pour qualifier l'art des conteurs africains ainsi que le « toasting » jamaïcain. Or, cette « tradition » est prise continuellement dans un engrenage « dynamique » qui l'a rendue « hybride ». Il n'est donc pas question de « tradition inventée » ni même de « tradition authentique », même si des « racines » originelles sont toutefois évoquées. C'est là que nous aurions alors tendance à différencier la « tradition » du « folklore », qui est quant à lui la représentation reconstruite et figée de coutumes prétendument immuables depuis une époque ou de événements souvent arbitraires ou symboliques pour la communauté – « nationale » – ou le « peuple » en question.

Tel que nous l'avons énoncé, le mouvement *hip-hop* – dont le *rap* – a pris d'assaut les réseaux de la mondialisation culturelle, notamment par l'intermédiaire des média de masse. S'accaparer les grands moyens est souvent la meilleure solution pour se faire entendre de tous. Car, s'il est à l'origine un mouvement réellement contestataire et *underground*, et que l'on reproche en conséquence à certains artistes qui s'y identifient de faire davantage du *business* que de l'art, « le *hip-hop* s'est infiltré dans le courant dominant parce que la créativité est une marchandise »⁴⁹⁴. Ainsi, à partir des années 1990, le phénomène a pu arriver jusqu'à Taiwan, comme partout ailleurs où ces réseaux médiatiques existent, puis se diffuser au fil des ans.

D'abord « consommateurs » de musique *rap* dès leur adolescence, les membres du *crew* Kou Chou Ching ont dès leurs début en 2004 en tant qu'artistes de scène, développé un genre nouveau, en s'inspirant de *sons* qu'ils avaient

493 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 86.

494 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p.17. [C'est également le cas du *punk*. D'ailleurs, Fernando met en parallèle les *business* de Malcolm McLaren (le *manager* des Sex Pistols) et de Tom Silverman (fondateur du label Tommy Boy, et producteur, entre autres, du rappeur new-yorkais Afrika Bambaataa et de la Zulu Nation) – Cf. *idem*. p. 37]

entendu auparavant, utilisant une sous-culture venue d'ailleurs – très majoritairement des États-Unis – pour valoriser une sous-culture locale dont ils se considèrent être les dignes représentants. Cette « sous-culture locale » que nous sous-entendons n'est autre que le *néo-taïke*, tel qu'il avait déjà été revalorisé au travers de la musique *Taïk* créée par le groupe LTK Commune.

Le fait de mixer de la musique traditionnelle fait-il de Kou Chou Ching un groupe traditionaliste pour autant ? Nous dirions que la récupération des « traditions » n'est pas en soi un acte de conservatisme. Le « traditionalisme »⁴⁹⁵ est un moyen de préserver la « tradition » de toute rupture. Ici, même s'il n'y a pas de véritable cassure, la musique de Kou Chou Ching prend tout de même un virage radical qui adapte la musique des « anciennes générations » aux *goûts* d'une « nouvelle génération », mais sans pour autant *délocaliser* les thèmes mélodiques qui restent profondément ancré dans un imaginaire local.

Ainsi, nous pouvons constater que les *attitudes* scéniques de ce groupe n'ont en apparence rien de « traditionnel ». Au contraire, les membres du groupe ont tous opté pour des tenues vestimentaires « à l'américaine »⁴⁹⁶ – c'est-à-dire bluejeans, T-shirts larges et casquette de baseball – imitant l'accoutrement et les gestuelles stéréotypées des rappeurs américains, de Kool Herc à N.E.R.D. Ou encore Cypress Hill, pour ne citer que quelques illustres exemples. Ceci dit, Kou Chou Ching ne semble pas adepte du « bling-bling » ou autres accessoires caractéristiques du *Gangsta-rap* et autre *rap-game*⁴⁹⁷ à visée souvent plus « commerciale ».

La fusion entre une certaine « tradition locale » et un certain type de « modernité globalisée » est dans ce cas précis suffisamment évidente pour ne pas avoir à s'attarder plus longuement sur la description de sa composition. Ainsi, nous

495 Cf. « Tradition et modernité », in *Contrepoints*, 14 avril 2008 : <http://archives.contrepoints.org/Tradition-et-modernite.html>, consulté le 12/07/2011.

496 Nous disons « à l'américaine » en référence au fait que ce style vestimentaire urbain, bien que « mondialisé » depuis plusieurs décennies, vient des États-Unis d'Amérique. Une casquette portant le logo NY (New-York) ou encore un T-shirt sur lequel figure le sigle Nike, sont semble-t-il incontestablement liés à une certaine vision des États-Unis d'Amérique.

497 Expression utilisée par la rappeuse marseillaise Keny Arcana, désignant les groupes de *rap* misant davantage sur l'*attitude* et le déballage de clichés que sur le contenu de leurs textes, en conséquence souvent dénués d'intérêt dans le regard des rappeurs dits « engagés ».

ne prétendons pas apporter ici d'analyse musicologique ni profondément textuelle. Or, concernant la genèse de ce *style*, un autre point nous paraît encore plus pertinent à démontrer, et concerne non pas la récupération d'un simple *style* musical, mais le syncrétisme dans lequel se fondent au travers du « *Taiwan Traditional Rap* » la sous-culture *hip-hop* des Noirs-Américains et la sous-culture *néo-taike* de la « jeunesse » taiwanaise.

b – Sandales bleues, Masques noirs⁴⁹⁸ (De « *Nigger* » à « *Taike* ») :

Parmi les sous-cultures juvéniles, il en est qui s'orientent principalement dans une lutte pour la « jeunesse » en tant que telle, c'est-à-dire dans un conflit engagé entre générations, pour faire valoir les exigences de la « nouvelle » contre les restrictions imposées par l'« ancienne ». C'est l'action de la « jeunesse », contre les réactionnaires.

Cependant, le mouvement *hip-hop* n'est pas dans cette simple optique de rébellion entre classes d'âges, mais plutôt – comme le *punk* – engagé dans une lutte de classes, une lutte contre les modèles de *distinction* imposés par l'hégémonie de la culture « légitime » et pour la reconnaissance de l'égalité et de la liberté « des faibles et des opprimés » face au dictat du « bon-goût » et de la culture élitiste.

Mais en plus de cela, le *hip-hop* revêt une dimension supplémentaire qui est celle de l'*ethnicité*. Ou du moins, rappelons qu'il était à ses origines un moyen d'expression fort pour la jeunesse noire-américaine des ghettos new-yorkais dans les années 1970, et que la musique *rap* a été largement influencée par l'expérience des Jamaïcains pour lesquels le *reggae* était également une source de valorisation et d'utopie *identitaires*. Ainsi, le *rap* est devenu un moyen de communication au sein de la communauté noire, et une manière d'unir la « jeunesse » autour d'une même force :

498 Cf. HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, p. 59 & LHAMON William T. Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, éditions Kargo & l'Eclat, Paris, 2008 / Formule inspirée d'après Frantz FANON, *Peaux noires, masques blancs*, éditions du Seuil (Points Essais), Paris, 1971.

En tant qu'expression des jeunes Noirs, le rap parle directement aux Noirs, et d'un point de vue de Noir. En se servant de la langue idiomatique toujours changeante de la rue, il capture et incarne la culture noire contemporaine, sans pareil. « C'est un peu comme un mode de vie », dit le rappeur-producteur Showbiz. « C'est une culture, alors regardez-nous. Vous voyez qui et comment nous sommes ? C'est notre manière de nous habiller, notre manière de parler, c'est notre état d'esprit, ce sont les choses que nous faisons. C'est ainsi que nous pouvons communiquer.⁴⁹⁹

Avant de devenir un moyen d'expression moderne employé par la jeunesse, le *hip-hop* puise en vérité dans une sous-culture plus ancienne, que l'on peut rattacher à l'histoire de l'esclavage :

En dépit de tous les efforts d'éradication de leur culture, les esclaves ont préservé de nombreuses traditions musicales et orales d'Afrique, les fusionnant avec des éléments de leur nouvelle culture, pour créer quelque chose de distinctement africain-américain. Comme l'écrit Henry Louis Gates Jr : « Cette culture africaine-américaine était une véritable culture « underground », qui était pour ainsi dire partagée dans la clandestinité, par le biais de la parole. Les Africains-Américains ont élaboré une culture orale privée, bien que collective, une culture qu'ils n'ont pu « coucher par écrit » mais qu'ils ont créée, façonnée, partagée entre eux, et préservée vivante pour les générations suivantes, à l'écart des oreilles des Blancs qui les avaient réduits en esclavage, et qui, plus tard, exercèrent une discrimination à leur encontre. Ce fut dans cet espace culturel noir, isolé et protégé, que la culture vernaculaire africaine-américaine naquit et se développa.⁵⁰⁰

Ainsi, le *rap* semble être – du moins dans sa forme la plus brute et « originelle » – réellement ancré dans la sous-culture afro-américaine, et ne doit pas être considéré comme la (ré)création futile de « jeunes » désœuvrés, mais comme l'expression d'une souffrance réelle liée à une certaine forme de *Négritude*⁵⁰¹.

Grâce à la sous-culture *hip-hop*, la « jeunesse » noire des quartiers défavorisés a pu surmonter l'ennui et les difficultés du quotidien, et l'on peut dire

499 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 306.

500 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 305.

501 Selon la définition de Aimé Césaire et Léopold Senghor.

alors que le *hip-hop* « représente une renaissance de la culture noire – la renaissance d’une nation »⁵⁰².

Pourtant, loin de désirer l'enfermement de la communauté Noire sur elle-même, le *hip-hop* s'est ouvert pour servir d'exutoire à toutes formes d'oppressions. Sorti de l'*underground*, il a conquis le paysage culturel *mainstream*, devenant de ce fait un puissant outil de communication. Ainsi :

En évoquant les espoirs, les rêves et les frustrations des minorités américaines, le rap est devenu la musique de toute une génération, transgressant les frontières entre race et classe.⁵⁰³

Mais avant cela, le *rap* – de la même manière que le *punk* – s'est attelé à la revalorisation d'une identité péjorative persistant de manière résiduelle depuis l'époque esclavagiste, par divers moyens dont l'information, l'éducation, mais aussi une certaine force d'auto-dérision. Ce dernier point est essentiel et va nous permettre d'autant plus de faire le lien avec la sous-culture *néo-taike*, le *Taik* de LTK Commune et le « *Taiwan Traditional Rap* » de Kou Chou Ching.

Dans le livre de Fernando S.H. Jr., on peut lire ce passage racontant l'utilisation fréquente du terme « *Nigger* » dans les chansons de *rap* :

« Avec des titres comme « Run, Nigger » [« Cours, nègre »], « Niggers Are Scared of Revolution » [« Les nègres ont peur de la révolution »] et « Wake Up, Niggers » [« Réveillez-vous, les nègres »], ce dernier album [des Last Poets] précéda l'usage informel, par le rap, d'un terme autrefois péjoratif, *nigger* [à distinguer de *negro* et de *nigga*, termes non péjoratifs, N.d.T.]. Bien qu'il soit parfois utilisé de manière affective dans la communauté noire, Nelson explique : « La plupart de ceux d'entre nous qui y réfléchissait en sont venus à conclure que nous n'avions pas besoin du terme *nigger* ; on a donc fait un gros effort pour éliminer ce terme. » Influencé par « Niggers Are Very Untogether People » [« Les nègres sont des gens très désunis »] de Kain, Nelson écrivit « Die, Nigger » [« Meurs, nègre »], qui parut dans l'album *Right On*. Cette chanson, soit dit en passant, apparaît en évidence dans le titre du texte pro-noir *Die, Nigger, Die*, de H. Rap Brown. »⁵⁰⁴

502 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 156.

503 *Idem.*, p. 13.

504 *Idem.*, p. 166.

Cette appellation raciste autrefois utilisée par les « Blancs » pour désigner les esclaves, a par la suite – dès les années 1970, avec en amont l'action anti-ségrégation des organisations militantes radicales telle que le « Black Power » et le « Black Panther Party » – fait l'objet d'une récupération « positive » par les Noirs du milieu *hip-hop* pour se désigner entre eux de façon à manifester leur appartenance à une communauté stigmatisée⁵⁰⁵. En employant des détournements sémiotiques *revalorisants*⁵⁰⁶, l'humiliation devient fierté et le sens du mot « *Nigger* » se trouve changé, car utilisé non plus d'une manière raciste par le dominant à propos du dominé mais d'une manière ironique entre membres d'une même communauté soudé autour de ses blessures.

Certes, toutes les expériences humaines sont différentes les unes des autres, et nous sommes conscients qu'il est dangereux de se risquer à des comparaisons trop hâtives et inégales de prime abord, surtout lorsque l'on touche des sujets aussi sensibles que l'Histoire de la traite négrière. Pourtant, sans forcément chercher à mettre les « souffrances » sur un même plan d'égalité – ni même en compétition (!) –, nous avons tout de même trouvé des similitudes dans la démarche de « revalorisation du dévalorisé » entre l'emploi respectif des mots « *Nigger* » et « *Taike* »⁵⁰⁷ et de leurs mutations sémantiques au cours du XXème siècle.

505 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 166.

506 Cf. HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 157 : « Parfois, la lutte des classes dans le langage se produit entre deux termes différents : la lutte, par exemple, pour remplacer le terme « immigré » par le terme « noir ». La lutte prend cependant la forme d'une accentuation différente du *même* terme : par exemple le processus par lequel la couleur dérogatoire « noir » devient la valeur « noir » (comme dans « *Black is Beautiful* »). Dans ce dernier cas, la lutte n'a pas pour but le terme lui-même mais sa signification connotative [Cf. Roland BARTHES], & p. 175 : « La théorie linguistique emploie fréquemment la distinction entre « dénotation » et « connotation ». Le terme « dénotation » est largement assimilé au sens littéral d'un signe. Comme ce sens littéral est reconnu de manière presque universelle, en particulier lorsqu'on a affaire au discours visuel, la « dénotation » a souvent été confondue avec une transcription littérale de la « réalité » dans le langage – et, de ce fait, avec un « signe naturel », produit sans l'intervention d'un code. « Connotation », en revanche, est simplement employé pour faire référence à des associatifs moins fixés, et donc davantage soumis aux conventions et plus instables, qui varient nettement d'un exemple à l'autre, et doivent par conséquent dépendre de l'intervention des codes. »

507 YANG Chang-Zhen 楊長鎮 (21/08/2005), « 從 Negro 到土台客 » (« De « Negro » à « *Taike* »), 中國時報 China Time daily newspaper : <http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/i/iunn-tiong-tin/negro.htm>, consulté le 18/07/2011.

Ainsi, de la même manière que les *rappeurs* afro-américains utilisent ironiquement le mot « *Nigger* » dans leurs chansons ou pour se saluer entre eux, la « jeunesse » taiwanaise a repris le terme « *taike* » à son compte pour donner un nom à sa nouvelle *identité*, concrétisée au travers de la sous-culture *néo-taike*. Une *identité* qui, précisons-le à nouveau, se trouve être le produit de plusieurs vagues d'immigration, de colonisation et d'oppression, puis de la mondialisation culturelle et de l'influence des nouvelles cultures « américaines/occidentales ». Les « *rappeurs* traditionnels taiwanais » du groupe Kou Chou Ching sont en quelque sorte le pont entre les deux cas sous-culturels, leur musique constituant le lien entre l'expression du *hip-hop* des « *Niggers* » d'outre-Pacifique et la « jeunesse *néo-taike* » locale de Taiwan pour laquelle elle constitue l'un des piliers (sous-)culturels majeurs de la deuxième moitié des années 2000 ⁵⁰⁸.

Ce pont est le même en ce qui concerne la sous-culture *punk* et sa version « taiwanisée », le *Taik*. Le *punk* a d'ailleurs lui-même été influencé par la « *négritude* » de la sous-culture musicale *rasta* et la musique *reggae* importée en Angleterre par les immigrants caribéens :

Au prix d'une métamorphose perverse et délibérée, il [le rasta] transforme la pauvreté et l'exil en « signes de grandeur » [« Les signes les plus sordides devinrent pour moi des signes de grandeur » (Genet, 1949)], symboles d'auto-estime et tickets de retour vers l'origine, vers la Sion africaine, au-delà des ruines de Babylone. Et surtout, il reconstruit ses racines aux couleurs du drapeau éthiopien, rouge, vert et or, franchissant l'abîme séculaire qui sépare la communauté antillaise de son passé et d'une perception positive de sa *négritude*.⁵⁰⁹

Aussi, c'est cette « *négritude* » qui fut à l'origine d'une nouvelle forme d'excentricité qui influença plus tard les *punks*, avant de conforter enfin les *néo-taike* dans leur processus de *revalorisation* par l'imposition d'un *style* :

508 Fin 2011, date de la rédaction des présentes lignes, Kou Chou Ching culmine au sommet d'une réussite sans précédent, qui les amène à faire une tournée sur le continent américain et à apparaître dans de nombreux articles journalistiques.

509 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 37.

Dans les marges clandestines de la société antillaise, en tout cas, on voyait apparaître de nouveaux looks. Sans doute stimulés par la croissance des clubs et des discothèques noirs dans les années 1960, les mauvais garçons de la rue et les petits trafiquants en tout genre commençaient à adopter une apparence beaucoup plus branchée, combinant couvre-chefs, lunettes de soleil et costumes italiens pour créer un équivalent antillais du « *soul brother* » américain : tout à la fois tiré à quatre épingles et suprêmement nonchalant, simultanément noir et sophistiqué. Ces nouveaux dandies vibraient aux rythmes du jazz, du ska et du rythm & blues d'outre-Atlantique. Ils reproduisaient la tonalité et la scansion de ces genres musicaux dans leur démarche et leur langage. Sous leur aile protectrice ils cherchaient un refuge contre l'univers conformiste des petits bourgeois noirs et des Blancs. Par ce biais, ils resignifiaient le stigmat racial et transformaient l'excentricité criarde du style caribéen en une déclaration d'intention exotique, un signe d'altérité. C'est largement sous les auspices de cette nouvelle sensibilité que les jeunes Antillais commencèrent à reconquérir leur propre Négritude et à en faire un outil symbolique.⁵¹⁰

Et si « les *punks* sont des nègres »⁵¹¹, c'est aussi, comme nous le disions préalablement, parce que :

« la culture et la musique noires fournissaient des valeurs anticonformistes qui, dans un contexte nouveau, permettaient de symboliser et de problématiser les contradictions et les tensions propres à la sous-culture juvénile [blanche] » (Chambers, 1976)⁵¹²

Les *néo-taike* – cette « jeunesse » ayant en quelque sorte fétichisé la fameuse « sandale bleue » bas-de-gamme *Made in Taiwan* – trouvent alors un écho à leur démarche « locale » à travers les courants sous-culturels *punk* et *hip-hop*, marqués en amont tous deux par la culture caribéenne et afro-américaine, et portés jusqu'à Taiwan grâce aux véhicules de la mondialisation. Ainsi, le fil rouge qui unit toutes ces sous-cultures et ces groupes socio-culturels divers, éloignés les uns des autres dans l'espace et dans le temps, se situe au niveau de la *revalorisation* du *sens* d'appellations péjoratives et discriminatoires, et de la recherche d'une fierté dans ce qui était autrefois considéré comme indigne ou honteux.

510 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 45.

511 « Les punks sont des nègres. » Citation de Richard HELL, musicien punk interviewé par le *New Musical Express*, 29 octobre 1977 [Cf. HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 66.]

512 CHAMBERS, cit. in HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 52.

À Taiwan, pour les *néo-taike*, l'expression de la « *Taik-attitude* » passe aussi par le rehaussement du « kitsch » et du « mauvais-goût » *made in Taiwan* au rang de véritable « culture ». Ainsi, véritablement, les objets constituant la *panoplie* du *Taike* – tongs en plastique bleu, etc. – « s'élèvent au statut d'icônes, [...] et deviennent les signes d'une identité proscrite, une source de valeur »⁵¹³. « *Taike is beautiful !* »⁵¹⁴.

3 – *Rap* et territoire/terroir :

Nous avons conclu la première partie de ce Deuxième Niveau par un paragraphe intitulé « *Taiwanité* et marqueurs identitaires », dans lequel nous exposons déjà notre point de vue sur l'utilisation explicite de symboles territoriaux locaux, tendant à renforcer le discours de l'identification à une communauté *taiwanaise* particulière. Nous nous étions appuyés sur quelques exemples issus de divers *styles* musicaux, depuis le *reggae* jusqu'au *rap* en passant par le *taik*.

À présent que nous avons un peu mieux développé notre descriptif du « *Taiwan Traditional Rap* » de Kou Chou Ching, nous nous proposons à nouveau de relancer notre analyse élémentaire concernant l'expression de la territorialité dans les chansons de *rap*. En effet, le rôle de « passeur d'idées » que le *rap* se voit attribuer agit aussi comme un catalyseur d'identités, et il n'est pas rare que cette musique se mette au service de la représentation d'un groupe – ethnique, culturel, etc. – en mettant dans ses textes des références toponymiques en rapport avec l'espace dans lequel ce groupe évolue.

513 HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 6.

514 Allusion à « black is beautiful », Cf. HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam, Paris, 2007, p. 157.

a – Bref aperçu comparatif d'un cas français :

Pour prendre un exemple comparatif qui ne nous soit pas complètement étranger, nous pourrions alors dans un premier temps évoquer l'*attitude* territorialiste adoptée par certains artistes de « *rap* français ». En effet, nous avions dit précédemment que le nom de la nation « France » était rarement présent dans les paroles des chansons, mis à part lorsqu'il s'agit de s'opposer au « Système » et de calomnier l'Etat⁵¹⁵. L'espace est alors fragmenté, et l'on observe en France l'établissement d'une « cartographie » non pas *nationale*, mais *localisée* par rapport à des foyers urbains, sciemment nommés « ghettos » par les membres de ces communautés se réclamant du mouvement *hip-hop*, les principaux étant situés en banlieue parisienne et à Marseille.

Ainsi, de la même manière qu'il existe aux États-Unis les *styles* de *rap* « *East coast* » et « *West coast* »⁵¹⁶, on remarque que le *rap* français se distingue en bloc selon une partition entre le « *rap* du Nord » et le « *rap* du Sud ». Dans les années 1990, le *style* du nord était représenté par le groupe phare Suprême NTM de Seine-Saint-Denis (93) en région Paris-Ile-de-France, tandis que celui du sud était maintenu par le clan IAM de Marseille (13) dans les Bouches-du-Rhône⁵¹⁷. Dans les années 1990, tout comme leurs homologues étasuniens, les *rappeurs* français entretenaient des rivalités entre les deux *tendances géographiques* à coup de « clash »⁵¹⁸.

Ainsi, on voit de part et d'autres surgir des textes « représentant » les « quartiers » respectifs de tels ou tels artistes du milieu *hip-hop*. Tandis que IAM chante « Je viens de Marseille »⁵¹⁹ en vantant une certaine fierté de ses origines

515 Par exemple, citons le groupe Sniper et sa chanson intitulée « La France » (2003) dont le refrain est : « La France est une garce, et on s'est fait trahir / Le Système, c'est ce qui nous pousse à les haïr / La haine, c'est ce qui rend nos propos vulgaires / On nique la France sous une tendance de musique populaire. »

516 Désignant respectivement le *rap* des quartiers de New-York et le *rap* dit « californien ».

517 Nous insistons ici volontairement sur les numéros des départements, car les *rappeurs* les utilisent eux-mêmes pour se démarquer les uns des autres. Le *style* de Saint-Denis sera alors placé sous l'égide du « 9-3 » (prononcé « neuf trois »).

518 « Affrontement ». Cf. BRANINE Abdelkrim, « Rap Paris-Marseille », in *Respect Mag* (« Urbain, social et métissé »), 10 avril 2008, consulté le 15/05/2011 sur <http://www.respectmag.com/rap-paris-marseille>

519 IAM, « ... de la planète Mars », Sodi, Marseille (France), 1991.

phocéennes, NTM développe le « Seine-Saint-Denis Style »⁵²⁰ en banlieue parisienne. Ainsi, de part et d'autre, chaque « gang » cherche à s'imposer en déclinant une « identité » immanquablement définie par rapport à un « territoire » auquel la créativité et le *style* semblent intimement liés⁵²¹.

Ces tendances musicales agissent alors à la manière d'étendards ralliant les *fans* – pourrions-nous les qualifier de « jeunes » (?) – certes à la mouvance de la sous-culture *hip-hop*, mais aussi à une certaine définition de l'espace, et invitent ainsi les « laissés pour compte » – et les jeunes descendants d'immigrés d'origines très diverses – à s'identifier au sein d'une communauté imaginée dont le point de ralliement est le « quartier » dans lequel ils partagent les mêmes conditions de vie, les mêmes « injustices » et les mêmes « galères ».

520 NTM Le Clash, « Boss vs IV My People, Round 2 », Sony Music Entertainment, Paris/Saint-Denis, 2000, piste n°2.

521 De même, nous pouvons également citer « Belsunce Breakdown » de Bouga (B.O. Du film « Comme un aimant » d'Akhenaton, 2000) ainsi que le titre « Marseille » (in « L'Esquisse 2 », 2011) de la jeune rappeuse Keny Arkana, dont voici un extrait : « RPZ : Tu peux pas test l'esprit rebelle, pour la ville, nos écrits se lèvent, / À l'heure où ceux qui touchent des primes se taisent, / Fuck ceux qui méprisent le 13, je dédie ce texte à la ville à part, cité marginale, / Mise à part que de la ruse elle est la capitale. / Ma ville fout la haine aux normes, attirante comme les phéromones, bouillante comme le Vélodrome, / Et beaucoup plus ancienne que Rome, / Sais-tu seulement d'où vient la dimension identitaire, / De l'indépendance vécue à travers quelques millénaires. / Une longue histoire d'immigrations, un autre œil sur l'horizon, / Subissant intimidation, orgueil et trahison, / À l'époque d'Hitler, ou à celle des rois tout rose, / Elle a toujours levé un doigt aux bérêts et aux couronnes. / En ce moment ça part en couille, ça parle en douille dans la zone, / Comme partout, ça cartonne pour de la monnaie, / Tout pour les grosses structures, rien pour le mystère, / La capitale de la rupture, c'est pour 2013 ! / Tu verras pas venir le coup d'éclat, / L'école du rap de Mars te fout des claques, / Qui a dit que le rap du sud était mort ? / Ici, le flux est énorme ! / 1-3, centre-ville, quartiers sud, quartiers nord. / Marseille, Marseille ! (x2) » [Keny ARKANA, Kalash l'Afro et RPZ, « L'Esquisse 2 », Marseille, 2011, piste n°3, extrait vidéo sur le site officiel <http://www.keny-arkana.com/> (consulté le 20/07/2011) ou sur <http://www.youtube.com/watch?v=CqVe9-u9KEE> (consulté le 20/07/2011)]. D'autre part, on note durant les années 2000 en France, que des *samples* extraits de mélodies « orientales » – souvent inspirées de la musique *raï* algérienne ou d'autres musiques arabes ou berbères provenant du Maghreb – s'invitent parfois dans les compositions de musiques *rap*. Par exemple, dans la chanson « Destination Bled » (2011) du groupe nantais Oriental Impact (http://www.youtube.com/watch?v=ekiCPy8A_fl, consulté le 20/07/2011), ou encore plus subtilement dans certaines chansons du groupe Sniper, où le refrain et les couplets sont parfois chantés en arabe, comme c'est le cas pour la chanson intitulée « Entre deux » (Sniper, « Gravé dans la roche », 2003, piste n°12 ; extrait : « Tunisiano, mon blaze [nom] / j'ai pour pays d'origine la France / là où j'crèche, où on m'reproche mes origines / [...] ici en danger, là-bas j'suis un intrus / et là où j'aimerais m'ranger, j'suis vu comme un étranger / donc j'suis perdu, en plus j'suis pas l'accueilli [...] En France j'suis qu'un immigré, au bled j'suis qu'un Français ») qui parle de la perte de repères des jeunes s'identifiant à une double culture et qui se retrouve « le cul entre deux chaises » rejetés à la fois par les deux « communautés », ou encore le duo K-Mel & Cheb Mami pour le titre « Parisien du Nord », qui se présente comme un plaidoyer pour l'égalité des chances, et où le Cheb (chanteur de *raï* aglérien) chante des couplets en arabe algérien (http://www.youtube.com/watch?v=ll_kH75eAvE&, consulté le 20/07/2011).

Ainsi, alors que l'affirmation d'une « identité française » serait généralement perçue comme forcément incohérente tant elle est indéfinissable en dehors des clichés habituels ressassés notamment par les partis de la droite conservatrice⁵²², l'expression des « identités particulières » – même si elles sont *territorialisées* sur des fantasmes – est considérée comme salutaire lorsqu'elle est l'œuvre de groupes sociaux minoritaires ou discriminés par la majorité dominatrice. La stigmatisation est ainsi un prétexte à l'expression ostensible de la fierté, et à la revalorisation des « identités » sous-culturelles.

b – « Yeah! Taiwanese Style Represent » :

À Taiwan, ainsi que nous l'avons déjà souligné plusieurs fois, la tendance la plus radicalement « taiwanaise » du *rap* – représentée par le groupe Kou Chou Ching – se présente depuis la fin de la première moitié des années 2000 à la fois comme l'aboutissement de plusieurs décennies de « *taiwanisation* », mais aussi comme le discours d'une lutte toujours active pour le maintien et le renforcement des *identités* locales, au travers d'une « prise de conscience » qui de leur point de vue s'avère toujours plus nécessaire que jamais. Sur cela, la mondialisation des échanges culturels agit comme un atout grâce auquel la culture peut s'enrichir de nouveaux moyens d'expression, mais également comme un catalyseur pouvant potentiellement faciliter la diffusion de la culture et des *identités* locales à l'échelle internationale⁵²³.

À l'instant, nous exposons le cas de quelques artistes de *rap* français afin de montrer un aperçu de ce que nous avons constaté dans notre environnement proche, et qui nous semble pouvoir d'une certaine manière être mis en relation avec un des aspects du *rap* de Kou Chou Ching. Par précaution, rappelons cependant que notre objectif n'est ici nullement de comparer – de façon

522 Nous pensons ici entre autres à la tentative du gouvernement français du Président Nicolas Sarkozy de lancer un débat sur l'identité nationale à la fin des années 2000.

523 Notons entre autres les tournées effectuées par Kou Chou Ching sur le continent nord-américain entre 2009 et 2011. Dans un autre registre musical, le groupe de *heavy metal* taiwanais ChthoniC 閃靈 *Shanling* – politiquement très engagé pour la cause indépendantiste taiwanaise – a lui aussi eu l'occasion de se faire voyager son discours, notamment lors d'une tournée aux États-Unis au début des années 2000 [Cf. CHTHONIC 閃靈, « 震氣漫延 - 閃靈七年紀錄影片 1995-2002 » (*Zhen.Qi.Man.Yan – Shanling qi nian jilu yingpian*) [documentaire], TRA Music Corp., Chthtonic & Crystal Records 水晶唱片有限公司, Taipei, 2002.]

ethnocentrique – les contextes sociaux desquels les deux tendances taiwanaise et française sont issues. Le seul élément sur lequel se concentre notre intérêt se situe au niveau de l'appropriation du « territoire » par le *hip-hop*⁵²⁴, et du *sens* qui est attribué à ce « territoire » par le biais d'une revalorisation « identitaire », souvent utopiste et parfois démesurée du fait de l'exacerbation des sentiments, mais semblant tout de même s'auréoler d'une certaine légitimité.

Ceci dit, nous nous sommes interrogés quant à la notion de « territoire »⁵²⁵ à laquelle le « *Taiwan Traditional Rap* » fait référence, et nous avons cherché à cerner un discours permettant de justifier nos remarques et le parallèle effectué en rapport avec le cas d'autres branches – notamment étasunienne et française – de la sous-culture *hip-hop*.

Ainsi, de la même manière que les *rappeurs* noirs-américains ou que leurs émules françaises⁵²⁶, Kou Chou Ching puise dans un imaginaire de « rébellion » qui peut s'avérer comparable compte tenu des dysfonctionnements politiques, des incohérences et d'une aliénation identitaire, qui placent encore aujourd'hui l'hypothétique « nation » taiwanaise au milieu de nulle part sur l'échiquier international. Afin d'organiser leur *rébellion verbale*, ces artistes « engagés » mêlent aux représentations des blessures du passé et aux tensions du présent, l'espoir de l'avènement d'une société – certes complexe mais unifiée – fondée autour de l'idée d'un avenir commun à tous les membres de cette sociétés (les citoyens taiwanais).

Pour ces raisons, les artistes agissant au travers du groupe Kou Chou Ching ont recréé leur propre définition de la complexité *identitaire* taiwanaise contemporaine, en dénonçant les injustices dont ils pensent que Taiwan est victime. Ainsi, tandis qu'ils posent les « bases » culturelles d'un imaginaire « ancestral » en s'inspirant de la musique « traditionnelle »⁵²⁷ et de la culture rurale

524 Par la musique, mais aussi par la danse de rue et surtout le tag qui s'accapare les murs des villes, à New-York comme à Paris, Marseille et Taipei.

525 RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009.

526 La plupart du temps elles aussi marquées par les problèmes liés à l'immigration et à l'isolement socio-culturel et économique auquel sont soumises les « banlieues » et certains quartiers populaires des grandes cités françaises.

527 Cf. notre étude de cas concernant la transposition du 思想起 *Su-Siun-Khi*.

et religieuse locale, les paroles des chansons reprennent quant à elles des thèmes engagés pour la cause « du peuple d'en bas » et des « faibles » de tous horizons⁵²⁸.

En effet, dans un esprit clairement politisé, nous pouvons évoquer ici leur collaboration avec DJ Island, et la réalisation du *videoclip* intitulé « Pedant »⁵²⁹ contestant le système éducatif taiwanais et la politique du KMT, qui d'après ce discours tendent à favoriser la « Grande Chine » au détriment de Taiwan, de son Histoire et de sa géographie :

這是我們生活的土地 我們生在這裡長在這裡
錯誤的教育 錯誤的焦距 介紹長江黃河還勝過濁水溪 (x2)
這是咱得台灣 咱一定要了解,為了子孫後代 do something right!!⁵³⁰

C'est la terre où nous vivons, nous y sommes nés et y avons grandi.
De faux enseignements, un focal erroné, on nous parle du Fleuve
Bleu et du Fleuve Jaune mais pas du Zhuo-shui-hsi.
C'est notre Taiwan, nous devons absolument comprendre, « do
something right » pour les générations futures.

On retrouve alors le cas de figure évoqué par Fernando citant la remarque suivante, faite par un *rappeur* noir-américain qui se plaint de la :

528 Comme il l'ont exprimé lors d'un concert en juillet 2009, en alliant la cause tibétaine au sens d'une de leurs chansons défendant l'indépendance de Taiwan.

529 Le clip vidéo de cette chanson a été tourné dans un lycée de Taiwan. Au début, des élèves (joués par les chanteurs de Kou Chou Ching et une jeune fille) entrent dans la salle de classe. Une enseignante habillée en tailleur noir, portant des lunettes, et coiffée d'un chignon se tient sur l'estrade devant le tableau noir sur lequel une carte de Chine est dessinée en grand, avec l'île de Taiwan en bas à droite. L'enseignante parle chinois mandarin avec un accent continental. En simultané, fishLIN et Fan-Ch'iang commencent à chanter en langues *taigi* et *hakka*. Le début du refrain est chanté en mandarin, et se termine en taiwanais *taigi* puis en anglais (這是咱得台灣 咱一定要了解,為了子孫後代 do something right!!). L'enseignante se montre très autoritaire, elle corrige fishLIN lorsqu'il lui dit « 老師妳好 *Laosu lihe* » en *taigi*. À la fin du clip, elle réprimande une jeune lycéenne dont le bureau est couvert de jouets, et lui tape sur la tête avec un livre en la sommant d'« étudier » (« 妳有沒有在唸書啊? » (*Ni you mei you zai nianshu a ? Tu étais en train d'étudier, là ?*), ce qui sous-entend qu'elle ferait mieux de lire pour tout retenir par cœur que de vaquer à d'autres occupations). L'élève se rebelle alors contre le professeur, déchire le livre et se bat avec elle sous une pluie de « confettis ». Au fond de la salle, les musiciens jouent avec les platines de DJ, et une guitare électrique au son saturé, exprimant clairement une « attitude rebelle » contestant l'autorité, symbolisée par l'école et l'enseignante. [Cf. DJ-ISLAND, « 火之意念 – Fire Desire » (*Huo zhi yinian*) DVD, Isolated (by Springroll Tang) & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009, piste n° 2.

530 DJ-ISLAND, « 火之意念 – Fire Desire » (*Huo zhi yinian*) CD+DVD, Isolated (by Springroll Tang) & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009, piste n°3 [livret]

« quasi-absence de [l']histoire [noire-américaine] dans les programmes scolaires. Et [d']un traitement des relations sociales qui entretient une espèce de complexe d'infériorité dans la plus grande partie de la population noire » [...] « [...] c'est comme si toutes ces choses négatives bouillonnaient de plus en plus. »⁵³¹

Ainsi, cette image coïncide avec celle de la « domination » de Taiwan sous le poids des programmes scolaires, telle qu'elle est évoquée par les *néo-taike*. D'autre part, même si Kou Chou Ching ne milite pas pour le « retour aux sources » - c'est-à-dire à une « 本土文化 *bentu wenhua* » et à une certaine « authenticité » culturelle – indiqué par la facette sans doute ouvertement « *traditionaliste* »⁵³² de sa musique, le groupe Kou Chou Ching milite aussi et surtout pour la reconnaissance d'une nouvelle culture locale, *bricolée* à partir de l'ensemble complexe de tous les éléments culturels importés au fil du temps.

Mais d'un autre point de vue, il milite aussi – comme le montre ce court extrait – pour un *recentrement* de l'éducation sur le « local », et donc pour la reconnaissance de la souveraineté de Taiwan, le but consistant en une réelle émancipation de l'île, qui se verrait alors totalement libérée de l'emprise aliénante du projet d'une « Grande Chine » (大中國 *Da Zhongguo*).

D'autre part, au travers de ce qu'exprime le *hip-hop*, depuis sa forme originelle jusqu'au « *Taiwan Traditional Rap* », nous remarquons que les lieux de création, c'est-à-dire les « *ghettos* » ou les « quartiers » se constituent en camps retranchés coupés d'un monde « périphérique » possédant un autre système de valeurs. C'est contre cet autre système de valeur – que les *rappeurs* ne partagent visiblement pas avec le reste du monde – qu'il faudrait résister et lutter pour faire valoir – ou pour *revaloriser* – un système alternatif, discriminé et rejeté par l'hégémonie des puissances culturelles « supérieures ».

D'après le discours de Kou Chou Ching, Taiwan semble être placé dans cette position d'infériorité politique et culturelle, à la manière d'une « seconde-

531 FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Kargo & L'éclat, Paris, 2000, p. 177.

532 Se revendiquant d'une « culture traditionnelle locale », construite certes grâce à l'immigration, mais à des époques antérieures à la prise du contrôle de l'île par le KMT après la Deuxième Guerre Mondiale.

zone », ou peut-être même d'une zone « marginalisée ». Le *rap* serait alors selon eux un moyen de dénoncer cette injustice, et d'entamer une lutte pour la reconnaissance des nouvelles valeurs populaires locales.

Ainsi, si nous imaginons que le *style* de Kou Chou Ching emprunte le *sens* et les mêmes codes d'action que le *hip-hop* noir-américain des « origines », alors nous pouvons nous permettre de penser que Taiwan – en tant qu'entité personnifiée et « singularisée » – se trouve encore pendant toutes les années 2000⁵³³ dans une situation quasi-semblable – du point de vue de ces artistes de l'*underground* local – à celle de l'*underground* lui-même, comme si l'un représentait le trope de l'autre dans un rapport imbriqué de « poupées gigognes ».

« Taiwan » est alors ce « territoire » dont la richesse culturelle complexe demeure sous-représentée, car stagnant malgré tout encore au rang de « seconde-Chine » – ou bien d'« Autre Chine » – alors qu'elle pourrait être tout simplement libre d'être elle-même, une entité à part entière reconnue telle quelle. Ainsi faudrait-il prolonger la voie initiée par les *néo-taike*, qui réussissant à surmonter les anciens clivages en s'identifiant au principe fédérateur de « Nouveaux Taiwanais - 新台灣人 *Xin Taiwanren* » ont également entamé un processus de revalorisation des identités autrefois dévalorisées, créant par là-même une synthèse identitaire cohérente, représentative des particularités culturelles « taiwanaises » ?

Pour ces raisons, le « *Taiwan Traditional Rap* » de Kou Chou Ching constitue en quelque sorte un miroir artistique dans lequel se reflète toute la complexité du paradigme identitaire de Taiwan de l'époque contemporaine à laquelle il a été créé.

533 Même durant le double mandat DPP de Chen Shui-bian 陳水扁, et d'autant plus depuis l'élection de Ma Ying-jeou 馬英九 (*Ma Yingjiu*) [KMT] en 2008.

Certes, il n'est à l'instar du *Taik* qu'un genre musical parmi d'autres à Taiwan, et il est loin d'être un genre majoritaire du point de vue de sa consommation. Mais du fait de son « hyperactivité », il est tout de même, depuis la fin des années 2000, sur la voie d'une médiatisation⁵³⁴ de plus en plus importante, et tend à devenir, pour une partie grandissante de la « nouvelle jeunesse », une icône au même titre que LTK Commune. Parce qu'« aucune sous-culture n'échappe au cycle qui mène de l'opposition à la banalisation, de la résistance à la récupération »⁵³⁵. En créant un « effet idéologique » sur cette jeunesse, mais aussi sur l'ensemble de la population locale, cette médiatisation est en quelque sorte utile pour maintenir une certaine cohésion sociale :

Dans la mesure où les classes et les groupes sociaux vivent des existences de plus en plus morcelées et compartimentées, et ce du moins dans le domaine des rapports sociaux, si ce n'est dans celui de la production, les mass media sont de plus en plus responsables (a) de fournir la base sur laquelle ces classes et ces groupes se construisent une image de l'existence, des significations, des pratiques et des valeurs des *autres* classes et groupes sociaux, et (b) de fournir les images, les représentations et les idées autour desquelles la totalité sociale qui sous-tend ce morcellement et cette compartimentation peut être appréhendée de façon cohérente.⁵³⁶

En recherchant à s'accaparer le succès et des scènes de plus en plus prestigieuses, Kou Chou Ching s'est sorti – de par son originalité et son non-refus d'être exposé médiatiquement – d'un *underground* qui l'avait vu naître. Ainsi, il a fait sortir du mutisme et de la gêne les discours clamés par une « jeunesse » avec laquelle il partage les mêmes frustrations, les mêmes désirs, et sans doute la même conception de la société taiwanaise, et de l'avenir local et international de ce *pays* condamné à l'auto-censure politique.

Aujourd'hui récupéré par les médias et la culture populaire « de masse », le « *Taiwan Traditional Rap* » tend à devenir emblématique d'une « génération »⁵³⁷ –

534 Nous parlons ici des médias télévisés et de la presse écrite, tel que nous l'évoquions déjà à la page 162.

535 HALL Stuart, in HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 106.

536 HALL Stuart, in HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, éditions La Découverte (Zones), Paris, 2008, introduction, p. 90.

537 Malgré le décalage d'une décennie par rapport à la naissance du *Taik* de LTK Commune au milieu des années 1990, nous considérons qu'il y a une certaine linéarité entre les deux genres musicaux, et qu'il correspondent alors à la même « cohorte » que celle définie en préambule.

décalée d'une décennie par rapport à celle qui vit naître le *Taik* de LTK Commune – et perpétue l'essence du mouvement sous-culturel « *néo-taïke* ». Nous ne nous risquons pas ici à avancer quelque annonce prophétique que ce soit concernant l'avenir de cette tendance, ni même de l'évolution de l'identité *néo-taïke*. Leurs « stigmates » seront-ils aussi durables et problématiques que ceux exprimés par les « *Niggers* », « banlieusards » ou autres laissés-pour-compte des « ghettos » ? Existe-t-il réellement des solutions efficaces pour apaiser leurs tourments *identitaires* ? La mondialisation et les échanges économiques internationaux auront-ils raison de ces particularismes, ou favoriseront-ils au contraire leur diffusion par le biais de la transmission des produits culturels, soutenant alors l'« originalité » face à l'« uniformisation » tant redoutée ?

Bilan du Deuxième Niveau

Notre approche de la scène musicale indépendante et d'un *underground* taiwanais nous a inéluctablement mené à prendre en considération un grand nombre de paramètres que nous ne pouvions négliger. Dans ce Deuxième Niveau, nous nous sommes tout d'abord appliqués tant bien que mal à proposer une étude de ce que nous avons nommé « métissage *trans-musical* ».

Au travers de l'exemple du 思想起 *Su-siun-khi* †, nous avons montré comment une musique peut *muter* au cours du temps, au fil des récupérations et des adaptations. Surtout, ceci nous a permis de mettre en évidence la filiation d'une culture musicale locale ayant traversé les âges, et donc l'attachement des artistes taiwanais « indépendants » pour une certaine « tradition » avec laquelle ils ne rompent pas, malgré les influences récentes du *rock* et du *hip-hop*.

Cependant, ce n'est pas uniquement de ce rapport entre « tradition » et « modernité », ou d'un simple équilibre de forces entre des tendances créatrices « locales » et « globales » dont il s'agit. En effet, au-delà – ou peut-être à partir – de ces paradigmes ambivalents, nous avons aussi et surtout cherché à souligner les éléments caractéristiques de cette création musicale locale pour mettre en évidence la singularité d'une (sous-)culture musicale particulière. Nous avons ainsi réussi à dégager une facette qui a davantage suscité notre intérêt, à savoir la sous-culture *néo-taike*. Il s'agit – tel que nous l'avons perçu – d'un mouvement juvénile tendant à revaloriser la culture locale, qui se voyait jusqu'alors reléguée au rang de *sous-culture*, au sens de « culture inférieure », face à la culture chinoise « continentale » importée par le KMT dès la fin des années 1940. Nous avons également introduit les noms de deux *styles* musicaux apparentés à ce mouvement : le « *Taik* » et le « *Taiwan Traditional Rap* ».

Ces *styles* représentent tous deux le particularisme d'une « culture musicale taiwanaise ». D'un autre côté, nous avons rapproché cette prétendue « singularité »

d'autres formes sous-culturelles avec lesquelles la sous-culture *néo-taïke* partage sous certains points de vue le même type de *fonctionnement*. C'est ainsi que nous avons été amenés à retourner aux « sources » du *punk-rock* et du *hip-hop*, mais aussi d'autres genres musicaux cruciaux comme le *reggae*. Indéniablement, ceci nous a entraînés sur les chemins que ces musiques ont parcourus tout au long de la seconde moitié du XXème siècle, croisant au passage les souffrances d'autres groupes sociaux stigmatisés, exprimant leurs « *indentités* » – définies selon des critères de classes, d'ethnies, de territoires, de *générations*, etc. – au travers de leurs musiques et d'*attitudes* particulières.

Grâce à ce cheminement, nous avons pu – à notre humble avis – constituer un certain nombre de pistes, ou du moins un carrefour à partir duquel nous pourrions à l'avenir lancer de nouvelles problématiques plus complexes, et apporter des réponses plus approfondies. Ainsi, ce travail de thèse s'annonce comme le début de multiples recherches que nous souhaiterions mener progressivement sur plusieurs fronts, afin de compléter les éléments de réponses que nous avons collectés pour la rédaction du présent ouvrage.

CONCLUSION

Conclusion

« Quand il s'agit de juger d'une valeur esthétique, [...] je me demande dans chaque cas : « Est-ce une faim ou une surabondance qui a poussé à la création ? » Il semblerait à première vue qu'une autre distinction s'imposât davantage, parce qu'elle saute plus vivement aux yeux, savoir : est-ce un désir de fixer, d'éterniser, un besoin d'être, qui a motivé la création ? Ou au contraire un besoin de détruire et de changer, un besoin d'innovation, d'avenir, de devenir ? »⁵³⁸

1 – Bilan général :

Tout au long de ces pages, nous avons considéré la musique comme une création déterminée selon certaines *orientations*, imaginant que sa définition est différente selon les goûts de l'individu dont elle pénètre l'ouïe, ou selon les *doigts* qui la font naître. Les processus de création, de distribution, d'appréciation, ainsi que ceux qui sont relatifs à l'émotion, l'amour et la fureur – toutes ces choses que la musique est capable de provoquer ou de raviver avec force – sont autant de paramètres nuancés qui *tissent* des univers musicaux « particuliers » selon l'époque, le contexte social, le territoire et la sensibilité de chacun.

Ces paramètres – et leurs conséquences –, nous avons essayé de les décrire, de les analyser. Aussi, nous avons tenté d'émettre des théories, ou plutôt des formulations grâce auxquelles nous avons pu exprimer des hypothèses dont la *trame* est à présent dessinée, et que nous pourrions encore continuer à *tisser* patiemment, allant et venant entre les *fil*s de notre vécu et ceux des expériences à venir, telle une *navette* sur le *métier* de la pensée, en quête non pas obligatoirement d'une vérité absolue et infaillible – qui pourrait le prétendre (?) –, mais du moins d'une certaine intégrité qui ne ferait aucun compromis avec quelle contrainte que ce soit.

538 NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, livre V, Paris, Gallimard/Idées, 1950, pp. 343-344.

Ainsi, nous avons tout d'abord brièvement fourni un aperçu de la « nouvelle jeunesse taiwanaise », et de sa formation depuis les années 1970 jusqu'à sa forme *aboutie* que nous avons observée en participant à ses activités artistiques et de divertissement « alternatifs » durant la seconde moitié des années 2000. Ceci nous a permis dans un premier temps de comprendre les inspirations et les aspirations de cette « nouvelle génération » en cette époque charnière de l'histoire locale.

Nous avons de cette manière préparé notre approche du Premier Niveau dans lequel nous avons décrit littéralement nos connaissances concernant les musiques de Taiwan, ainsi que les observations que nous avons effectuées entre 2005 et 2010 au sein d'une communauté *underground*⁵³⁹ de Taipei. Contant les histoires de la musique par bribes anecdotiques ou par pans entiers d'Histoire culturelle, nous avons survolé les prémices du mouvement musical *folk* des années 1970, puis nous avons vu comment sont apparus à Taiwan – pêle-mêle – le *rock*, puis le *punk*, l'*electro*, le *rap* ou encore le *reggae*. Nous avons commenté la façon dont ces *styles* ont été importés, et comment ils se sont adaptés à cet environnement particulier, fusionnant avec d'autres *styles* « traditionnels » (□ □ *chuantong*) plus anciennement implantés. De même, nous avons fait un tour d'horizon des lieux de l'*underground* urbain de Taipei, afin de chercher à mieux comprendre les conditions dans lesquelles cette *trans-musicalité* se forme et se représente. Passée de l'ombre à la lumière, et de la discrimination péjorative la vouant aux caves de la contestation jusqu'à une reconnaissance presque « officielle » la portant au rang de « divertissement » estival, cette musique est en quelque sorte le reflet d'un combat mené par la « culture locale » contre les uniformes idéologiques venus du Continent ; un combat pour une liberté durable.

539 Pour éviter une dernière fois tout malentendu à propos de ce terme, rappelons que dans notre discours, l'*underground* – tout comme la « jeunesse » – n'est qu'un mot. Il ne désigne pas forcément un univers sous-terrain impénétrable et replié sur lui-même, mais défend plutôt l'idée d'un mode d'expression *distingué* du reste des musiques. L'*underground* est ce mot qui se substitue à la *sous-culture*, pour rendre compte à la fois d'une réalité observée dans la pratique, mais aussi des fantasmes par lesquels cette sous-culture est animée, sous l'influence des modèles sous-culturels principalement anglais, américains ou même français, etc. Mais il est surtout le qualificatif d'un réseau de lieux – sous-terrains ou non – où se construisent des échanges entre les artistes et le public, dans une sorte de communauté en décalage avec l'aspect « lisse » du modèle culturel dominant – *mainstream* – proposé généralement par les média officiels.

Un Deuxième Niveau nous a permis de passer au travers du *prisme* et de détailler le spectre renvoyé par cette musique de l'*underground*. Analysant tout d'abord le *bricolage* – ou encore le *mé-tissage* – grâce auquel nous avons pu expliquer la nature des *couleurs intermédiaires* du spectre, nous en sommes arrivés à une théorisation concernant les processus de *mutations* touchant ce que nous avons décrit selon le terme de « sous-culture *taike* ». Malgré des contextes historiques très différents, nous avons comparé les « *Taike* » d'autrefois avec les « *Nègres* » des Amériques (États-Unis & Caraïbes, etc.) ou autres Français d'origines étrangères ; en bref à des groupes minoritaires en proie à la discrimination et à la *soumission* culturelle.

À partir de cela, nous avons également comparé les modes d'expressions musicaux respectivement attribués à chacun de ces groupes ethno-culturels – dont le *blues*, le *reggae*, le *rap*, et même indirectement le *punk-rock* – avec les tendances locales développées par des artistes taiwanais – principalement les groupes LTK Commune ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ *Zhuoshuixi gongshe* / *Lô-chúi-khoe Kong-siā* puis Kou Chou Ching ㄣ ㄣ ㄣ *Kao Qiu Qin* – durant deux décennies, de 1990 à 2010. Ceci nous a permis de mettre en lumière tant l'aspect *trans-musical* de ces créations artistiques que le subtil processus de revalorisation de *sous-cultures* soumises à une dévalorisation par les jugements de valeurs prétendument « élitistes ». Ainsi, nous avons décrit la manière avec laquelle la sous-culture *néo-taike* s'est hissée au rang de nouvelle « fierté locale », fédérant autour d'elle une « nouvelle jeunesse », peut-être de moins en moins satisfaite des standards proposés par la mondialisation uniformisée, lui préférant une mondialisation vecteur d'enrichissement des identités particulières.

2 – Avancement de la problématique :

Parce que le but d'une conclusion de thèse est sans doute avant toute chose de fournir une réponse synthétique à une problématique formulée en introduction, nous ne saurions nous contenter ici d'un simple récapitulatif de ce que nous avons déjà expliqué précédemment dans les détails, du début à la fin du présent ouvrage. Ainsi, rappelons que nous avons pour souhait originel de partir à la recherche

d'un *underground* taiwanais. À vrai dire, ceci nous a posé bien des problèmes, ne serait-ce que concernant la définition du mot « *underground* ». Et pourtant, nous avons bel et bien été amenés à fréquenter un « milieu » se définissant comme tel, selon l'appellation locale « 地下 dixia » (littéralement « sous-terre »). Le bar/live house Underworld 地下地下 Dixia shehui, situé vers l'Université NTNU en est la preuve la plus éminente. D'autres salles de concert, telles que The Wall 地下 Zhe Qiang située vers l'Université NTU, sont elles aussi situées dans des « 地下室 dixiashi » (littéralement « cave » ou « sous-sol »), ce qui ne manque pas d'entretenir les clichés concernant l'*underground*, pris en son sens littéral de culture « souterraine ».

Les musiques que nous avons analysées se réclament toutes plus ou moins de cette « sous-culture », ou du moins d'un milieu artistique revendiqué comme « indépendant » (*indie*). Aussi, elles partagent toutes cet espace physique que représentent ces lieux dits « *underground* ». De ce fait, même si nous ne pouvons affirmer que cet *underground* correspond trait pour trait à la définition qu'en aurait donné les artistes de l'*underground* New-yorkais, Parisien ou Londonien, il s'agit littéralement de ce que nous cherchions. L'important n'est pas de s'attacher à l'image « authentique » que devrait avoir un *underground*. L'*underground* taiwanais existe, parce qu'il s'est lui-même nommé ainsi, par mimétisme, mais aussi par un procédé logique mettant en évidence des caractéristiques qui, dans tous les cas – que les groupes soient « amateurs » ou non – correspondent à ce même imaginaire fait de contestation, de bruit et de liberté.

Si le mot « liberté » revient aussi souvent, c'est qu'il est l'un des premiers qualificatifs que nous inspire notre analyse du courant sous-culturel *néo-taike*. C'est d'ailleurs cette même « liberté » qui est à l'origine de la *trans-musicalité*. À la manière d'un *breakbeat* ou d'un *remix* de musique *hip-hop*, ou encore à la manière d'un *patchwork* sur un blouson *punk* censé être la vitrine de l'identification de celui qui le porte, le *taike* est cette image à laquelle une partie de la « nouvelle génération » taiwanaise s'est identifiée, pour embrasser l'ensemble des facettes constitutives de sa propre complexité, et peut-être espérer un futur sans contrainte basé sur la liberté d'être soi-même, sans avoir à souffrir du jugement discriminatoire imposé par un modèle culturel dominant dont la nature

serait prétendument supérieure en terme d'esthétisme et de légitimité. Tel que nous l'avons observé, être *taike* est désormais pour cette « jeunesse » une manière de se sentir « libre ».

Mais au fond, quelle est donc cette « trans-musicalité *taike* » ? Telle que nous l'exprimons depuis l'Introduction, elle est selon nous la représentation de l'union de deux systèmes aussi complexes l'un que l'autre, qui sont celui de la « musique », et celui de la « société taiwanaise ». Dans cette étude, nous avons simplifié ces systèmes en ne prenant en considération que des éléments que nous avons jugés dignes d'intérêt dans le cadre de notre travail d'enquête. Ainsi, le premier s'est réduit à la « création musicale du milieu *underground* local (principalement de Taipei) », tandis que le deuxième s'est concentré autour des *Taike*.

Ces deux ensembles – que nous avons semble-t-il relativement bien réussi à cerner malgré leurs structures poreuses et évolutives – se recoupent certes sur des domaines que nous avons eu l'occasion de décrire, comme ceux du style de musique appelé *Taik* □ □ □ □ *taike yaogun*, ou encore celui du « *Taiwan Traditional Rap* ». Pourtant, bon nombre d'artistes de cet *underground* ne s'identifient pas selon la définition du *style* des *taike*. Les groupes de musique *taike* ne sont pas majoritaires et ne constituent alors qu'un épiphénomène au sein de ce milieu déjà minoritaire que représente l'*underground* à Taiwan.

D'autre part, tous les « jeunes » s'identifiant à une tendance *taike* ne sont pas obligatoirement en lien avec ce milieu, ni même avec le monde de la musique. Le point de rencontre entre ces deux systèmes est donc – avouons-le – loin de rassembler directement toute la population taiwanaise, ni même l'ensemble de la « jeunesse » locale des années 1990 et 2000. En bref cependant, même si nos théories ne peuvent s'appliquer directement, en bloc, à l'ensemble de la société locale – ou même probablement à d'autres sociétés de types identiques – nous pouvons tout de même avancer qu'un possible tropisme ne saurait être totalement exclu, et que malgré le manque de recul que nous avons dans le temps par rapport à cette période, il se pourrait que le cas de la sous-culture *néo-taike* mène à terme les Taiwanais à des conclusions plutôt positives, du moins du point de vue de la

définition du tableau de leurs identités et de la réconciliation de la société avec sa propre complexité.

3 – Constat et ouverture :

Ce qui constitue en vérité, rappelons-le, le cœur de notre problématique concerne justement cette complexité, et surtout le fait que le *taike* peut être considéré comme le reflet d'une identité taiwanaise tendant à s'affirmer telle quelle, depuis que Taiwan est une terre de « démocratisation ». Chercher à savoir si nous avons rempli une quelconque mission scientifique en rédigeant ces lignes s'avère en vérité assez vain. Aussi, de notre point de vue – avec toute l'humilité que l'on voudra bien croire de notre part – nous pensons qu'il est déjà pleinement satisfaisant d'avoir ainsi pu rendre compte de l'existence de ce milieu sous-culturel dans un ouvrage en français. Au-delà des quelques petites monographies que nous avons réalisées, nous avons également soulevé de nouvelles interrogations, souligné quelques coïncidences et *liens* culturels insoupçonnés, et fait naître de nouvelles idées ; des idées qui nous ont d'ailleurs parfois tirés loin de notre sujet de départ, à la limite du hors-sujet. Pourtant, n'était-ce pas justement ce que nous recherchions ? N'avions-nous pas déclaré que nous voulions suivre – sans pour autant nous perdre – des chemins inconnus, pour tenter de les connaître pas à pas, et de les assimiler au sein d'un grand schéma constitué de flèches entrecroisées comme les fibres d'un tapis persan sur lequel on verrait se former peu à peu des figures géométriques, puis des images reflétant alors un univers singulier⁵⁴⁰ ?

Il y aurait évidemment eu encore beaucoup de choses à dire sur ce sujet, et notre étude – du terrain comme des documents de références – est bien loin d'être exhaustive. En introduction, nous avons cité Simone Weil à propos de « l'acquisition des connaissances ». Si nous avons, au cours de nos années de recherches, eu le bonheur d'être amenés à enrichir peu à peu nos connaissances, l'important est surtout ce que nous en avons fait. En contrepartie, pour conclure, nous pourrions à présent citer Gilles Deleuze, qui détenait l'une des clés

540 Nous pensons ici de nouveau à la métaphore formulée par Michel SERRES dans « Discours et parcours », in LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF, Paris, 2007, p. 31.

permettant de résumer certains des mécanismes de la création, et de saisir ce qui prévaut dans la démarche artistique. Ainsi, Gilles Deleuze écrivit que :

En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de *capter des forces*.⁵⁴¹

Notre thèse n'a rien d'artistique, et pourtant nous avons le sentiment d'avoir suivi cette même ligne d'action. En sortant des chemins balisés de l'académisme et en organisant notre travail à l'image – parfois chaotique ou triviale – de notre sujet, nous avons certainement pris le risque de ne pas « reproduire » un modèle qui s'était pourtant imposé à nous. Pourtant, toute notre inspiration – tant intellectuelle que formelle – nous provient de tous ces auteurs que nous avons eu le grand honneur de citer, et qui sont autant de fleuves venus alimenter les tourbillons de notre océan, si vaste et peut-être même si instable. Nous n'avons en ce sens donc rien inventé non plus ! Alors, espérons du moins que nous avons réussi à « capter les forces » émanant du sujet, et à les transmettre au travers de cet ouvrage telles que nous les avons nous-mêmes expérimentées, et surtout telles qu'elles méritent d'être partagées et d'être comprises par le plus grand nombre.

541 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, La différence, Paris, 1981, p.39.

ANNEXES

Paroles de chansons

1 - Su-siun-khi 思想起 (Si xiang qi) :

Chant n° 15

C 調 2/4 思 想 起

5. 2 5. 1 2 0 | 5 2 | 3 2 3 2 1 | 6. 1 5 3 | 6 0 | 6 6 1 6 | 1 2 3 2 1 |

思 阿 思 想 起 桃 花 含 唇 阿 伊 都 有 腮 脂 李 阿 花 那 獻 白 阿 伊 都
思 阿 思 想 起 綠 竹 開 花 阿 伊 都 綠 竹 青 大 某 那 娶 了 阿 伊 都

5 5 — 1 | 6 1 6 5 2 3 | 5 0 | 5 6 5 3 | 2 1 | 2 3 1 2 | 6 5 6 5 | 2 0 |

無 音 咪 伊 都 噯 噯 噯 舊 情 再 來 思 想 起 噯 噯 噯
娶 小 姨 伊 都 噯 噯 噯 小 姨 娶 來 人 人 愛 噯 噯 噯

6 1 6 | 1 2 3 2 1 | 5 5 — 1 | 6 1 6 5 2 3 | 5 — | 5 0 ||

甘 蔗 那 好 吃 伊 都 雙 頭 甜 伊 都 噯 噯 噯 口 白 : 所 以
放 捨 那 大 某 伊 都 可 憐 代 伊 都 噯 噯 噯

Aspect v de l'échelle pentatonique

不要娶, 較好!

Chant n° 15 *Je me souviens de...*

- Je me souviens de la floraison
Des lèvres des fleurs de pêcher devenaient rouges
Mais les fleurs de poiriers, après épanouissement, n'émettaient plus de parfum
Je me souviens de mon premier amour
Il était si doux comme le sirop coulant des deux extrémité d'une canne à sucre
- Je me souviens de la floraison
Des feuilles de bambou prennent une couleur verte foncée
Après le mariage avec ma première femme, j'épousai une concubine
Une fois la concubine rentrée à la maison, elle fut aimée par tout le monde
Cependant, qui aura pitié de la femme délaissée
Paroles : Il faut mieux ne pas se marier à nouveau

HSU Tsang-houei 許常惠 (Xu Changhui) et CHENG Shui-cheng, *Musique de Taiwan*, éd. Guy Trédaniel (éd. de la Maisnie), Paris, 1992, p. 93. [Une des versions « traditionnelles »]

思想起

$$\begin{array}{ccccccc} \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ \underline{2\ 1} & \underline{6\ 1} & \underline{5} - - & \underline{6\ 5} & \underline{2} - - & \underline{2\ 3} & \underline{5} - - \end{array}$$

$\begin{array}{ccccccccccccccc} \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} & \underline{\downarrow} \\ 5 - 2 - 6 & 1 & 6 & 1 & 2 & - & - & 2 & 3 \end{array}$

思 啊 想 啊 枝（起）伊

[illegible]

日 頭 出 來 啊 伊 都 滿 天 紅

$\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ 6 & - & 1 & 6 & 1 & 2 & 3 & 2 & 1 & 6 & 5 & - & - & A & 2 & 6 & 1 & 6 & 5 \end{array}$

枋寮若過去啊伊都是楓港啊伊都

2 2 3 5 — — — 3 5 6 1 6 5 3 5 2 — — —

唉 唉 喂 盼 望 啊

[illegible]

阿 哥 來 痛 疼 唉 叻 喂

↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

5 2 3 5 — — —

• • •
• ——— •
• • •

唉 哟 喂

$$\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ \boxed{6} & - & \boxed{1} & \boxed{6} & \boxed{1} & \boxed{2} & \boxed{3} & \boxed{2} & \boxed{1} & \boxed{6} & \boxed{5} & - & - & \cancel{\boxed{2}} & \cancel{\boxed{6}} & \cancel{\boxed{1}} & \cancel{\boxed{6}} & \cancel{\boxed{5}} \end{array}$$

疼 痛 若 啊 妹 啊 依 都 做 工 人 啊 依 嘞

$\begin{array}{ccccccc} \downarrow & \uparrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \uparrow & \\ \underline{2} & \underline{2} & \underline{3} & \underline{5} & - & - & - \end{array}$

唉 呦 喂

Version « traditionnelle » enseignée par Chen Ming-Chang 陳明章 (*Cheng Mingzhang*), d'après Chen Ta 陳達 (*Chen Da*) [source : cours de luth taiwanais 月琴 (*yueqin*), à Beitou 北投, 2009].

彈唱 (*Tan chang*) – « *Playing & Singing* »⁵⁴² [sur l'air du Su-siun-khi] :

學步小孩頑皮鬼
手腳瘀青臉擦傷
每天張嘴吃不夠
為人父母的 一想到就害怕

年輕人出外闖蕩
整年老闆數不清
沒剩下錢也沒老婆
為人父母的 一想到就憂心

兒子媳婦做生意
早出晚歸等不到人
孫子孤單地玩玩具
為人父母的 一想到就害怕

Les tout-petits sont des monstres turbulents
Les mains et les pieds écorchés, le visage griffé
Chaque jour ils ne mangent jamais assez
En y pensant, les parents ont peur

Les jeunes sont toujours en galère
On ne compte plus combien ils ont de patrons à l'année
Ils n'ont plus d'argent, et pas de femme
En y pensant, les parents s'inquiètent

L'épouse de leur fils fait des affaires
Elle part tôt et rentre tard sans attendre quiconque
Leur petit-fils joue seul avec ses jouets
En y pensant, les parents ont peur

2 – Autres textes de chansons :

浪費青春 - « *Wasted Youth* »⁵⁴³

浪費時間 浪費時間 浪費青春 浪費你的血
找 找 找 找不到你的恨 為怎樣你擱萬切 ㄟ

Tu perds ton temps, tu perds ton temps, et ta jeunesse, tu perds ton sang
Tu cherches mais ne trouves pas ta rage, pourquoi encore toute cette rancune ?!

542 HOHAK BAND (The) 好客樂隊 (*Hao ke yuedui*), « 好客戲 – Hohak Carnival » (*Hohak hi - Hao ke xi*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 032), Taipei, 2005, piste n°1.

543 RANDOM 隨性樂團 (*Suixing yuetuan*), « 轉大人 » (*Zhuan da ren*), auto-production Random & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009, piste n° 1.

熱血男兒硬起來 (*Re xie nan'er ying qilai*) - « Come on Get up Guys »⁵⁴⁴ :

我已經勃起來了 勃起來了 oh~oh~!!!

我已經勃起來了 勃起來了 oh~oh~!!!

Baby let me put my bird in your 下面

Baby let me put my bird in your 下面

看人甜甜蜜蜜心裏不是滋味 滿腹的委屈有誰人知

想到少年時度爛的青春 忍受著沒七仔ㄉ日子

按怎都找無妳手機仔也沒開 站在妳家外口按電鈴

想到你我就傷心 B 魯甲拿著喝 孤單躲在家裡打手槍

我已經勃起來了 勃起來了 oh~oh~!!!

我已經勃起來了 勃起來了 oh~oh~!!!

Baby let me put my bird in your 下面

Baby let me put my bird in your 下面

Ça y est, je bande, je bande, oh-oh !!!

Ça y est, je bande, je bande, oh-oh !!!

Baby, let me put my bird dans ton cul

Baby, let me put my bird dans ton cul

J'vois des amoureux, j'trouve ça écœurant /

c'est trop injuste, tout le monde s'en fout

Je pense à mes années de jeunesse pourries /

à supporter ces jours sans copine

Pourquoi j'te trouve pas, ton portable est coupé /

je reste devant chez toi à sonner

Je pense à toi le cœur brisé et je bois des bières /

tous seul planqué chez moi, je me branle

Ça y est, je bande, je bande, oh-oh !!!

Ça y est, je bande, je bande, oh-oh !!!

Baby, let me put my bird dans ton cul

Baby, let me put my bird dans ton cul

544 CHILDREN SUCKER 表兒 (*Biao'er*), « 熱血男兒硬起來 – Come on get up guys » (*Re xie nan'er ying qilai*), 迦鐸文化音樂 Gamaa Music International Co., Ltd., Taipei, 2004.

問題社會 - « Problem Society »⁵⁴⁵

學校讀冊我不愛
心所想的是一個花花世界
兄弟遍佈五湖四海
黑白是非我亂亂來
我是一個問題少年
阮爸在賣臭豆腐
阮媽在給人洗衣褲
阮兄做賊給人抓
阮妹是個落翅仔 *(不讀書，賣肉的女學生)
這是一個問題家庭
漂泊的人睡在台北車頭
傷心的志明和春嬌
破碎的愛丟在臭水溝
山盟海誓是什麼
這是一個問題社會
爛去的臭酸豬肉水餃
丟在大家的門腳口
學生偷挖死人骨頭
睺你鴿子公會的鴿子

Je supporte pas l'école
Tout ce à quoi je pense est un monde trépidant
Frères, aux quatre coins du monde
N'importe quoi (« *Noir/blanc, oui/non* »), je fais n'importe quoi
Je suis un jeune à problème
Mon père vend du *chou doufu* [*« *Tofu* qui pue », cf. page 173]
Ma mère lave le linge des gens
Mon frère voleur est tout juste bon à se faire choper
Ma sœur est une « dépravée » *(une étudiante pas sérieuse qui se prostitue)
C'est une famille à problème
Des SDF qui dorment à la gare
Zhiming et Chunjiao, le cœur blessé
L'amour tombe en miette dans le caniveau puant
Qu'est-ce que c'est « *Shan meng hai shi* »⁵⁴⁶ ?
C'est une société à problème
Les raviolis pourris à la viande de porc aigre
On les jette devant les portes des gens
Des étudiants déterrent des ossements humains
Et visent les pigeons dans ton pigeonier

545 LTK COMMUNE 濁水溪公社 (Loh Tsui Kweh Commune), « 壹玖玖伍, 台灣地下音樂檔案 » (*Yijiujiuwu, Taiwan dixia yinyue dangan*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1995, piste n°1.

546 山 *shan* et 海 *hai* signifie respectivement « montagnes » et « mers » ; 盟誓 (*mengshi*) signifie littéralement « s'engager par serment ».

Pochettes d'albums CD (Taiwan)

1 – LTK Commune □ □ □ □ □ (*Zhuoshuixi gongshe/Lô-chúi-khoeKong-siā*) :



« 壹玖玖伍,台灣地下音樂檔案 », 1995



« 天涯棄逃人 », 2005



« 向濁水溪吐臭 », [tribute], 2005



« 藍寶石 Sapphire », 2008

2 – Kou Chou Ching 拷秋勤 (*Kao qiu qin*) :



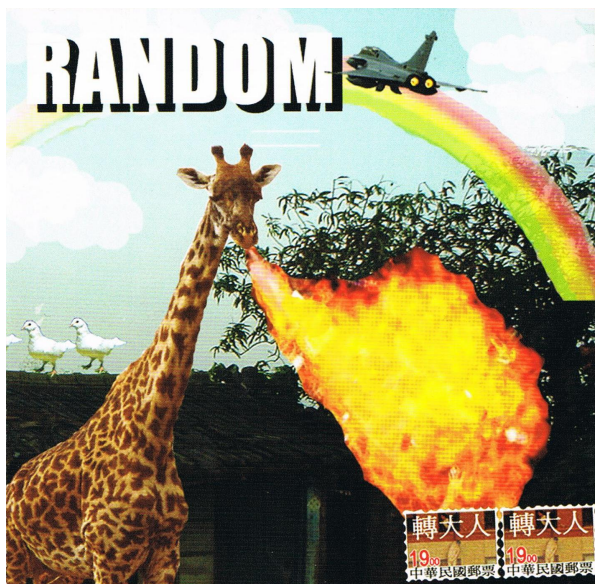
« 複刻 » [EP], 2005



« KOU!! It's Coming Out!!! », 2007 (recto)

(verso)

3 – Random 隨性樂團 (*Suixing yuetuan*) :



《轉大人》，2009



Intérieur du livret (détail)



Intérieur du livret (détail) [Note : le bâtiment « phallique » n'est autre que le Palais Présidentiel, situé à Taipei.]

4 – Autres albums de groupes « taike » ou apparentés :



ChildrenSucker 表兒 (*Biao'er*), 2004



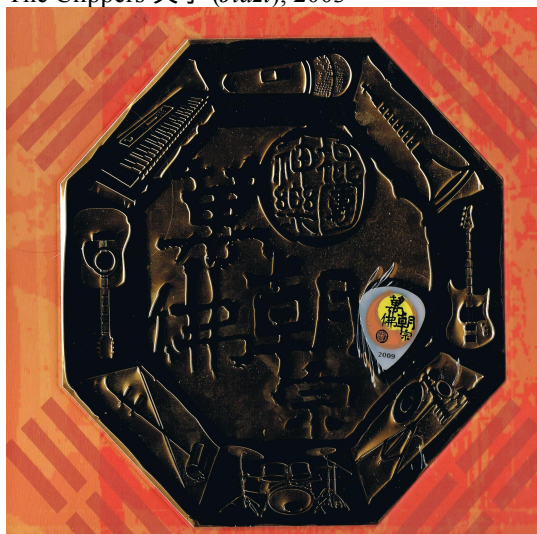
The Chairman 董事長 (*Dongshizhang*), 2006



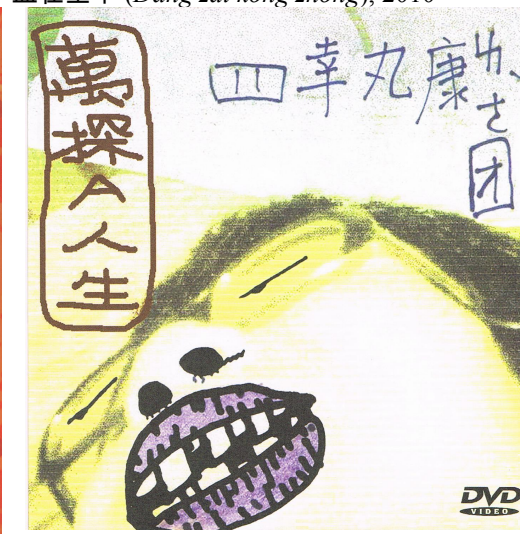
The Clippers 夾子 (*Jiazi*), 2003



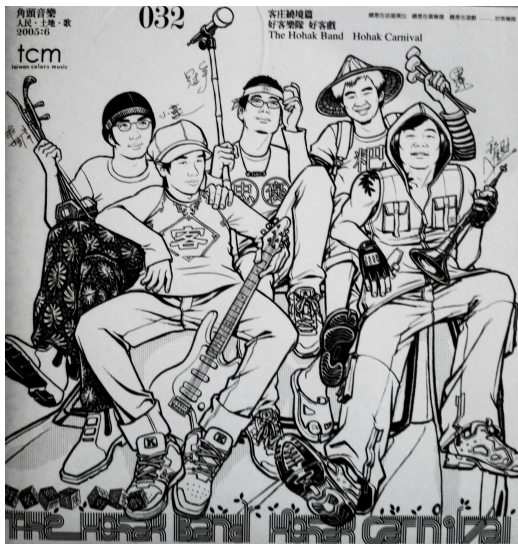
盪在空中 (*Dang zai kong zhong*), 2010



神棍樂團 (*Shengun yuetuan*), 2009



四幸玩康樂團 (*Si xing wan kang yuetuan*)
[DVD], 2005



Hohak Band 好客樂團 (Haoke yuetuan), 2005



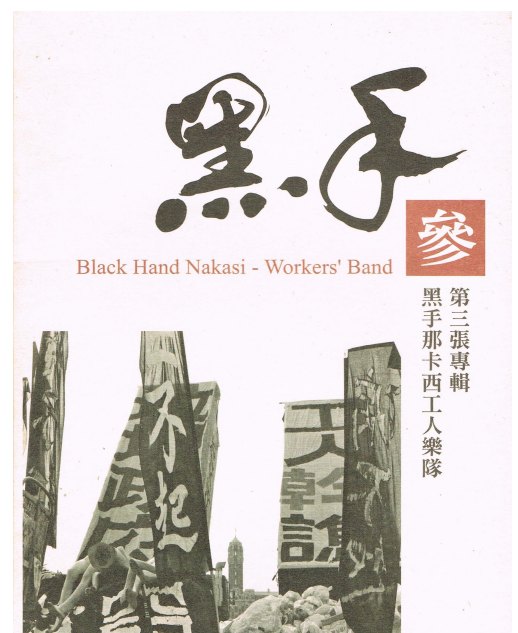
T-Ho Brothers 鐵虎兄弟 (Tiehu xiongdi), 2003



OpenEye 歐噴愛 (Ou pen ai), 2008



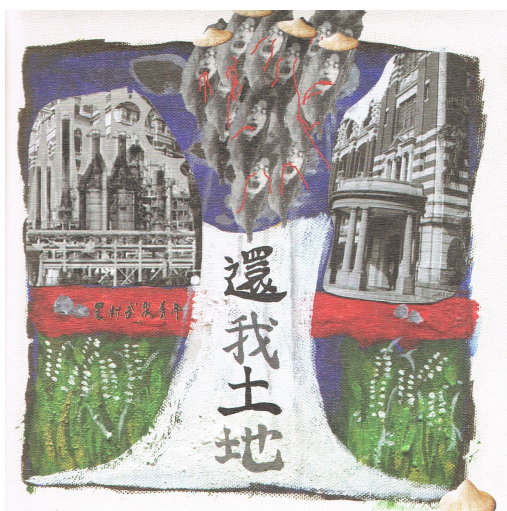
Mr. Eyeball 眼球先生 (Yanqiu xiansheng), 2005



Black Hand Nakasi 黑手那卡西 (Heishou nakaxi), 2007



Compilation de rock taike « 台客搖滾 » (Taike yaogun), 2006



Country Boys 農村武裝青年
(Nongcun wuzhuang qingnian), 2009



Coke Band 焦炭樂團 (Jiaotan yuetuan), 2006



陳明章 (Chen Mingzhang) & The Danshui
Wandering Minstrels 淡水走唱團
(Danshui zou changtuan), 2007



Zhang Yu-Wei 張羽偉 & Coke Band
焦炭樂團 (Jiaotan yuetuan), 2008
[Dos de la pochette du CD]

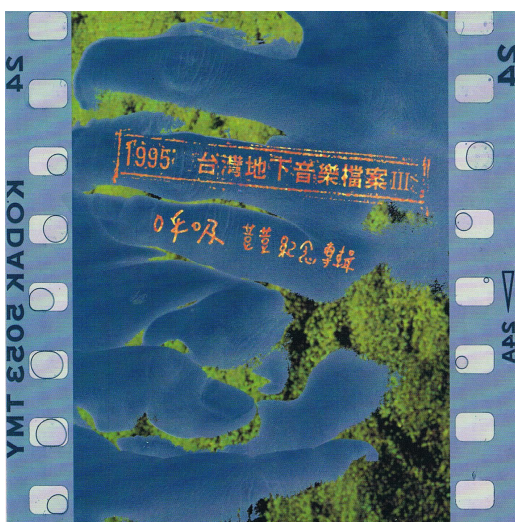
5 – Autres (indie/underground) :



Underground Music in Taiwan I, 1994



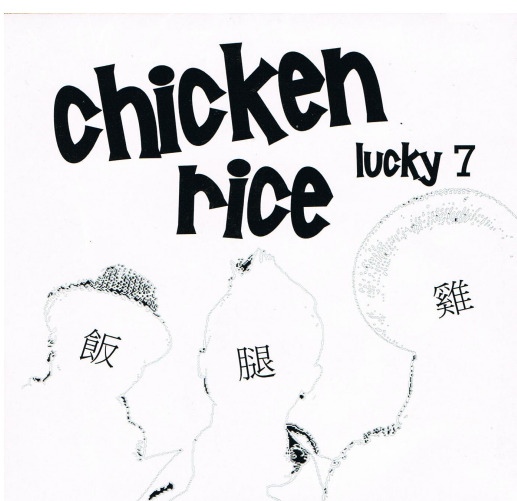
Underground Music in Taiwan II, 1994



Underground Music in Taiwan III, 1995



Taiwan independent compilation (TCM), 1999



Chicken Rice 雞腿飯 (Jitui fan), 2005



88 BalaZ 八十八顆芭樂籽 (Bashiba ke bale zi), 2008



Fire Ex. 滅火器 (Miehuoqi), 2009



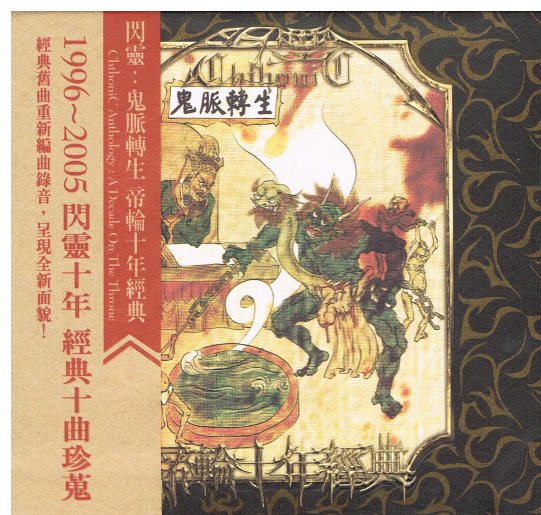
Digi Hai, 2006



Stay Gold, 2006 [pochette imitant celle de l'album « Never mind the Bollocks » des Sex Pistols (1977)]



MaHo Band 馬猴 (Ma hou), 2006



ChthoniC 閃靈 (Shanling), 2006



Ashen + UsePenToSing 用筆來唱歌 (Yong bi lai chang ge), 2008

Live Houses (salles de concert)

1 – Underworld 地下社會 (Dixia shehui) :



Billet d'entrée à un concert, 2010.

地下社會 The Underworld
2369 0103 師大路45號B1
Http://www.upsaid.com/underworld/

3月份節目表

3/4 (三) The Tic Tac + 情緒出口	3/6 (五) 蚊子大象 + Hi Jack
3/7 (六) Sonic Deadhorse + 阿飛西雅	
3/11 (三) 七號青 + 硬式紅茶	
3/13 (五) Mortal Jolies + Hi-Life Wedding	
3/14 (六) 非人物種 + 盪在空中	
3/18 (三) 搞固童 + Vanish	
3/20 (五) 艾密莉*專輯首賣* + Timaca Sound System	
3/21 (六) Catapult + Brain Roller	
3/25 (三) Go Chic + Space Cake	
3/27 (五) IO + 小護士	
3/28 (六) B2TF回到未來 *(有朋自遠方來)* 特別版 DJ PARTY 曾是北京最重要龐克樂團 Joyside 吉他手: 洋洋 地下社會大魔王: 宗明以及2位不看絕對會後悔 的超重量級神秘佳賓DJ!!!!	

周一公休
mondays off

【週三門票】
\$100 (不附飲料)

【週五、六門票】
\$300 (附飲料)

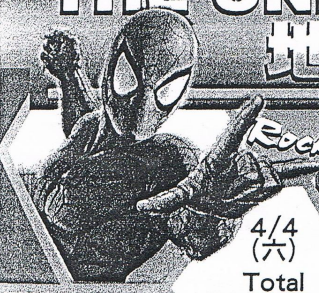
Programme des concerts du mois de mars 2009.

四 月份 節目表

★ 2369 0103 ★ 師大路45號B1 ★
[Http://www.upsaid.com/underworld/](http://www.upsaid.com/underworld/)

THE UNDERWORLD

地下社



4/1 (三) 複製貼上

4/3 (五) Sonic Deadhorse + Black Summer Day

4/4 (六) Total Disruption + Bazooka

4/8 (三) Sunny Charlie 蓋吉

4/10 (五) 農村武裝青年 + 薄荷葉

4/11 (六) Revilement

4/15 (三) 存活勢力 + 閃閃閃閃

4/17 (五) 非人物種 + Random

4/18 (六) Desecration + Crusher

4/22 (三) Mary See The Future + Vanish

4/24 (五) Collider + Hi-Life Wedding

4/25 (六) Boys & girl BB 300

4/29 (三) Chill Da Dog + 蕩在空中

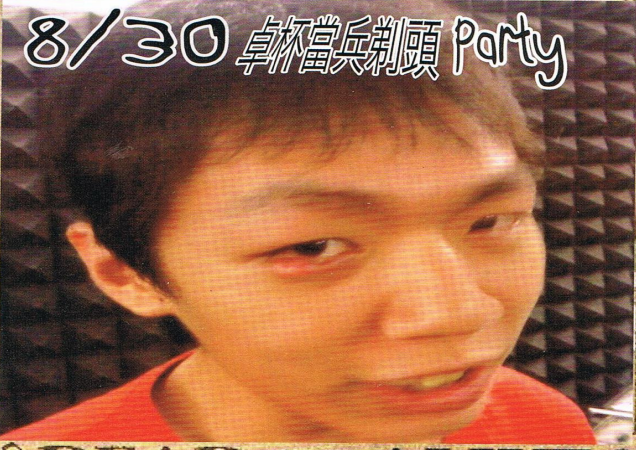
情緒出口

⚡ 週三門票：\$100 (不附飲料) ⚡ 週五、六門票：\$300 (附飲料) ⚡ 周一公休

Programme des concerts du mois d'avril 2009. [Note : le concert du 17 avril avec 非人物種 (Fei ren wuzhong) + Random + 88 顆芭樂籽 (Bashiba ke bale zi), voir photos page suivante]

WANTED

8/30 卓杯當兵剃頭 Party



DEAD OR ALIVE

地點：地下社會 時間：星期天晚上七點

表演樂團：蚊子大象 八十八顆芭樂籽
 蕩在空中 Random 隨性樂團

上網收尋RANDOM座杯

[HTTP://RANDOM78.PIXNET.NET/BLOG](http://RANDOM78.PIXNET.NET/BLOG)

Flyer annonçant le concert du 30 août 2009, avec Random en « tête » d'affiche.



En descendant à la cave de l'Underworld 地下社會 (*Dixia shehui*), le 6 mars 2010.



Devant l'entrée de l'Underworld 地下社會 (*Dixia shehui*), le 6 mars 2010. [la porte qui mène aux escaliers qui accèdent au sous-sol est indiquée par la « tête de mort » blanche en haut à gauche de l'image.]



Random 隨性樂團 (*Suixing yuetuan*), le 17 avril 2009.



88BalaZ 八十八顆芭樂籽 (*Bashiba ke bale zi*), le 17 avril 2009.



Celluloid 賽璐璐 (*Sailulu*), le 16 mai 2010.

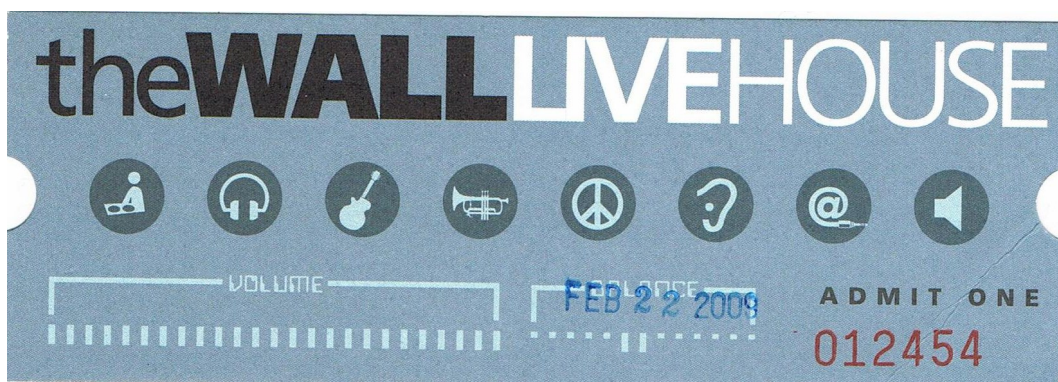


薯條 (*Shutiao*) du groupe ChildrenSucker
表兒 (*Biao'er*), le 6 mars 2010.



Devant l'Underworld 地下社會 (*Dixia shehui*), le 6 mars 2010, avec de gauche à droite : Gin Oy,
林王河馬 (*Lin Wang Hema*) et les membres du groupe Random 隨性樂團 (*Suixing yuetuan*).

2 – The Wall 這牆 (Zhe Qiang) :



Billet d'entrée, 22 février 2009.



Affiche de la soirée Damn Damn Vol. 1, le 5 juin 2010, avec entre autres Kou Chou Ching 拷秋勤 (Kao Qiu Qin) et Go Chic.



Devant The Wall, 2009. L'entrée se situe juste derrière le panneau noir.



Escalier descendant depuis la rue jusqu'à la *live house*.



Stan *Cash* Blewett, du groupe She Bang-A 死蚊子,
22 février 2009



UsePenToSing 用筆來唱歌 (*Yong bi lai chang ge*), 22 février 2009



Kou Chou Ching (Dj), le 5 juin 2010



Go Chic (Ariel Zheng), le 5 juin 2010



Kou Chou Ching 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*), le 5 juin 2010.



Public du concert du 5 juin 2010. [Note : Basket « Converse » et sandales bleues/blanches]

Festivals et évènements spéciaux

1 – Spring Scream 春天吶喊 (Chuntian nahan), 3-5 avril 2009 :

春天吶喊 2009 **SPRING 2009 SCREAM**
 四月三日 四日 五日
 APRIL 3 4 5

2009春天吶喊-樂團表演節目表

Doors open at 3 pm on Friday 4/3

5pm - Sacred rites of Amis (阿美族祈福靈祭)
 Engine#9 (九號引擎)
 hunlongpo (黃榮炮)
 Zero Hour (關鍵時刻)
 The Inspector Clusoe
 RAIE XIII

Doors open at noon (12pm) on Saturday 4/4

1 pm - RAYMOND (張晉樵+BAND)
 2 pm - ROSE DIN (螺絲釘)
 3 pm - 88 BALAZ (八十八顆芭樂籽)
 4 pm - Joanna (王若琳)
 5 pm - DAXIMEN (大鱸門)
 6 pm - Nevada#51
 7 pm - The Inspector Clusoe
 8 pm - Deserts Chang (張懸)
 9 pm Dizzy Butterfly
 10 pm - CIRCUS8 八三天 (831)
 11 pm - AMIT (張惠妹)

Doors open at noon (12pm) on Sunday 4/5

Kids Djembe 恆春大光國小非洲鼓隊
 SLOWDOWN (緩)
 Magic Power (魔幻力量)
 gochic
 Stocking
 Tingchu (庭竹)
 Ma Nien-hsien (馬念先)
 KOU CHOU CHING (拷秋勤)
 Juicy Bows

其他場次節目流程，請至「媒體公關諮詢處」

贊助廠商：
 FamilyMart INDIEVOX YAMAHA電子鼓 全球旅遊
 KKBOX 支持合法音樂 sina 新浪台灣 sina.com.tw
 Tun Huang Music 荻生文藝基金會 bureau export
 Institut Français 法國在台協會 Red Bull GEO 巨聯整合行銷有限公司

Programmation de la scène principale pour les trois jours.



« Tatouage » faisant office de ticket.



Vue d'ensemble sur la scène principale (au fond à gauche) et sur les stands (à droite).



Une des sept scènes annexes (en jaune à droite)



Shen-gun Band 神棍樂團 (*Shengun yuetuan*). [Note : la flûte *Dizi* 笛子, la robe orangée de moine, et le nom du groupe écrit sous forme de talisman sur papier jaune au fond de la scène]



Public. [Note : Fan-Chiang 范姜 (*Fan Jiang*) du groupe Kou Chou Ching, à droite, assis par terre. Crédit photo : Juan Chien-Han 阮芊蕓 (*Ruan Qian-Han*)]

2 – Grass Festival 3 / 小草地三 (Xiao caodi san), 4 et 5 juillet 2009 :



Flyer du festival
[réalisé par A-Chiang 阿強 (A Qiang)]



Scène folk de la « pelouse » (草地舞台 Caodi wutai) dans la cour de l'école.



Scène rock de l'« écume » (浪花舞台 Langhua wutai) installée face à l'océan.



Scène intermédiaire, située à mi-chemin entre les deux scènes ci-dessus.



怕胖團 *Pa pang tuan* / 風賴坊 *Feng lai fang* / KCC 拷秋勤 *Kao qiu qin* [photos: Juan Chien-Han]



Random 隨性樂團 (*Suixing yuetuan*), sur la scène de l'« écume », le 4 juillet 2009.



LTK Commune 濁水溪公社 ((*Zhuoshuixi gongshe* / *Lô-chûi-khoe Kong-siā*), le 4 juillet 2010.



Public, le 5 juillet 2010.

3 – « Free Tibet », les 11 & 12 juillet 2009 :



Free Tibet Concert 自由圖博音樂節 (Ziyou « Tubo » yinyuejie), organisé par IndieTaiwan.



A-Chiang 阿強 (*A Qiang*), et sa pancarte « Free Tibet Concert 自由圖博音樂節 » (11/07/2009)



Le groupe Black Hand Nakasi 黑手那卡西 (*Heishou nakaxi*), le 11 juillet 2009.

自由圖博

FREE-TIBET_TAIWAN

徵團公告

人權不是時尚 正義不怕選邊

【自由圖博音樂節】徵求表演樂團

聲援圖博族人的自由與人權，就是聲援人類的普世價值，在人權議題之前，人人皆平等，不該有階級之分，不需要透過「人權的代理人」來幫我們出聲，更不需要別人來劃定我們與人權議題之間的距離！

【自由圖博音樂節】要以最簡單直接的方式，表達樂團聲援圖博人權的立場，同時也要宣示議題本身才是主角，我們不是偶像、不賣時尚符號與包裝，但我們同樣可以大聲喊出自己的信念與堅持，參加這場表演，是聲援自由圖博，也是從霸權思維當中解放自己！

目前參加表演樂團：

黑手那卡西、農村武裝青年、88顆芭樂籽、表兒、白米炸彈（錄影演出）、漫在空中、非人物種、存活勢力、大度山樂儀隊...等樂團

主辦單位：音地台灣網路電台

表演時間：7/10、11及7/12

地點：台北市中心（地點暫待公布）

報名資格：對自己的音樂有信心、想聲援自由圖博，不論任何曲風都歡迎報名！

報名方式：寄信至 indietaiwan@gmail.com 點com

或是到批踢踢寄信給 indietaiwan！

報名內容：1團名 2網址 3可表演時間 4聯絡方式

另徵：影音記錄員、美術裝置員，請來信洽詢！



Flyer de l'évènement programmé par IndieTaiwan 音地台灣 (Yindi Taiwan)

全世界被壓迫民族 聯合起來！

文◎柯仁堅



共產黨是民族自決最早的倡導者和呼籲者，也是無恥的謊言者，在社會主義革命成功後居然拿「自治」代替「自決」，將少數民族地區全部定義成自治區，以「自治」來剝奪這些民族的獨立權；因此所謂的圖博問題就不僅僅是屬於北京和達蘭薩拉的爭執與是非，實際上，圖博問題是當今人類社會共同面臨的問題的集中反映，是一個合併了各種矛盾的典型病灶，對人性的考驗。

對於台灣人來說，和圖博同樣是被強迫成為「中華民族」的一員，被大中國帝國主義的血緣偏見劃入版圖、剝奪自決、自由及獨立權利的弱小民族，應當做得更多一點，怎麼樣幫助自己的兄弟取得自由，只有解放全人類，才能最後解放自己，自己才能獲得真正意義上的自由，國際才能永久的和平！

(圖博為Tibet之音譯，就是西藏。)

七月十一日，農友們請與濁水溪公社，跟全世界站在一起支持自由西藏！



第五十個春天！！
西藏自由音樂會

西藏自由

搜尋

<http://www.free Tibet.org.tw>

【台灣青年逆轉本部】

台灣青年逆轉本部 TAIWAN FRIENDS OF TIBET

Annnonce « politisée » de l'évènement organisé par Freddy Lin, avec LTK Commune en photo.

4 - 228 搖滾春酒趴 (Er er ba yaogun chun jiu pa) :



Ticket d'entrée au concert organisé par IndieTaiwan 音地台灣 (Yindi Taiwan), le 28 février 2010.



IndieTaiwan & le bassiste de 表兒 (Biao'er)



Le reste du groupe 表兒 (Biao'er), en concert



Shutiao 薯條, du groupe 表兒 (Biao'er)



A-Chiang 阿強 (A Qiang) du groupe 88BalaZ



Participants dans la salle de concert en sous-sol. / Dehors avec l'ambulance.

5 – Autres évènements :



The HOWL, le 31 mai 2009 [sur scène : Kou Chou Ching 拷秋勤 (*Kao qiu qin*)]

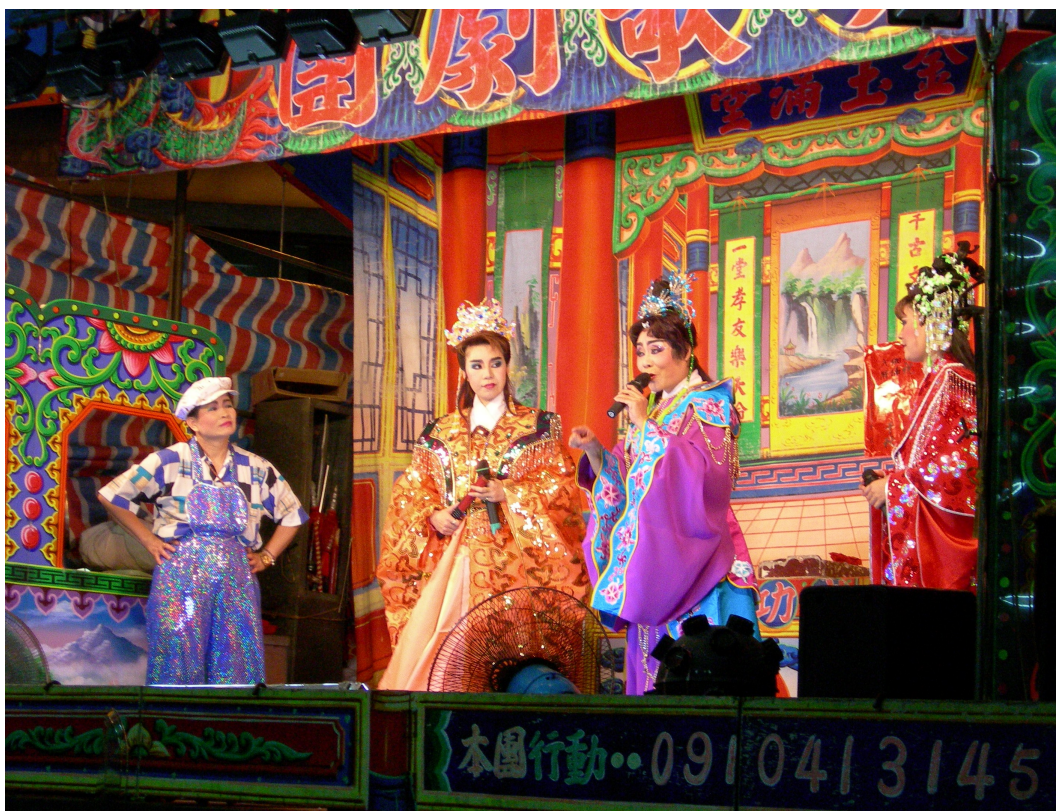


Jump Festival, le 15 août 2009.



Concert en plein-air dans le jardin de la rue Shida (師大路) / Patrouille de police lors du concert.

Autres illustrations



Troupe d'opéra taiwanais *koa-á-hì* 歌仔戲 (*gezaixi*), Hsinchu 新竹 (*Xinzhu*), 18 juillet 2006.



Accessoires vestimentaires (chapeau en feuilles de canne, sandales bleues et blanches 藍白拖鞋 *lanbai tuoxie*), cabas bleu/rouge/vert en toile plastique (紅綠藍三色網袋 *honglulan san se wangdai*), et outil agricole, Tainan 台南, août 2009.



San-cit-a 三七仔 *Sanqizai*, sur son scooter.
Île aux Orchidées 蘭嶼 *Lanyu*, août 2009.



Chips Doritos© 台客 (goût *Taiko*).
(2009)



一生青春 *Yi sheng qingchun*
« Forever young », Grass Fest 2009
[photo : Juan Chien-Han]



Devanture de la boutique Rock Subway de Tainan 台南,
portant la mention « Since 1987 ».



A-Geng 阿庚 et Juan Chien-Han 阮芊茵
[photo : A-Bing 阿炳, août 2009]



Chen Ming-Chang 陳明章
(*Chen Mingzhang*), chez lui à Beitou,
juin 2010

BIBLIOGRAPHIE
&
DISCOGRAPHIE

Bibliographie sélective

Ouvrages de référence

- ABOU Sélim, *De l'identité et du sens, La mondialisation de l'angoisse identitaire et sa signification plurielle*, édition Perrin, Presses de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth (Liban), 2009.
- ADORNO Theodor W., *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute (Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören)*, Traduit de l'allemand par Christophe David, éd. Allia, Paris, 2001.
- AMSELLE Jean-Loup, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris, 1999.
- AMSELLE Jean-Loup, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
- ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, La Découverte & Syros, Paris, 2002.
- AUBERT Laurent, *La musique de l'autre*, Georg éditeur, Ateliers d'ethnomusicologie, Paris, 2001.
- ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Gallimard, Paris, 2003 (première édition en 1948).
- BAJOIT Guy, *Jeunesse et société : socialisation des jeunes dans une société en mutation*, De Boeck, 1999.
- BAJOIT Guy, *Le changement social, Approche sociologique des sociétés occidentales contemporaines*, éditions Armand Collin (collection Cursus), Paris, 2003.
- BALIBAR Etienne & Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1998.
- BAYART Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Fayard, Paris, 1996.
- BENETOLLO Anne, *Rock et politique, Censure, opposition, intégration*, éd. L'Harmattan, Musiques et champ social, Paris, 1999.
- BIZOT Jean-François, *Underground, L'histoire*, éditions Actuel / Denoël, 2001.

- BOLTANSKI Luc & BOURDIEU Pierre, *La Production de l'idéologie dominante*, Demopolis, Paris, 2008.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, les Editions de Minuit, Paris, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris, 2001.
- BROWN Melissa J., *Is Taiwan Chinese? The Impact of Culture, Power, and Immigration on Changing Identities*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, p.cm. (Berkeley series in interdisciplinary studies of China), 2004.
- CAUMIERES Philippe, *Castoriadis, Le projet d'autonomie*, éditions Michalon (collection Le bien commun), Paris, 2007.
- CESAIRE Aimé, *Discours sur la négritude*, Présence Africaine, Paris, 1987.
- CHAIGNE Christine, Catherine PAIX et Chantal ZHENG (dir.), *Taiwan, enquête sur une identité*, Paris, éd. Karthala, 2000, chapitre 6, p.127-146.
- CHEN Guan-ru 陳冠如 (dirigé par CAI Ru-Yin 蔡如音, 國際學術研討會論文輯 (《Taike》- Taiwan shehui de jieji zai sheng chan yu wenhua zhengba kenengxing), Mémoire de Master, NTNU, Taipei, 2005.
- CHEN Zhong-min 陳中民, CHUANG Ying-chang et HUANG Shu-min editors, *Ethnicity in Taiwan : Social, Historical, and Cultural Perspectives*, Taipei, Institute of Ethnology, Academia Sinica, 1994.
- CHEYRONNAUD Jacques, *Musique, politique, religion, De quelques menus objets de culture*, éd. L'Harmattan, Anthropologie du Monde Occidental, Paris, 2002.
- CORCUFF Stéphane, *Taiwan waishengren yu guojia rentong de zhuanbian* 國際學術研討會論文輯 (Vent doux, soleil léger. Les Continentaux de Taiwan et la transition de l'identité nationale), Yunchen wenhua 允晨文化, Taipei, janvier 2004.
- COURAU Laurent, *Mutations pop et crash culture : Une anthologie de la Spirale.org*, éditions du Rouergue, Rodez, 2004.
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, éditions de La Découverte, collection Repères (Sociologie), troisième édition, Paris, 2004.
- DAI Zheng-De 戴正德, *Feichang Taiwan : Taiwanren de yishi yu rentong* 非常台灣 : 台灣人的意識與認同 (Taiwan à l'extrême : Identité et prise de conscience des taiwanais), Taipei, Wang chun feng wenhua shiye gufen youxian gongsi 望春風文化事業股份有限公司, 2004.

- DEBESSE Maurice, *La crise d'originalité juvénile*, Presses Universitaires de France (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine), Paris, 1941.
- DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- DEBRAY Régis, *Éloge des frontières*, Gallimard, Paris, 2010.
- DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation* (2 tomes), éditions de la Différence, Paris, 1981.
- DELMAS Yves et Charles Gancel, *Protest Song, La chanson contestataire dans l'Amérique des sixties*, éd. Textuel (Musik), Paris, 2005.
- DOMENACH Jean-Marie, *Approches de la modernité*, Ecole Polytechnique, Ellipses, Paris, 1986.
- FANON Frantz, *Peaux noires, masques blancs*, éditions du Seuil (Points Essais), Paris, 1971.
- FAVA Patrice, *Taiwan, la Chine redécouverte*, auto-édition, 1980.
- FERNANDO S.H. Jr., *The New Beats, Musique, culture et attitudes du hip-hop*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Arnaud Réveillon et Jean-Philippe Henquel (titre original : *The New Beats. Exploring the Music, Culture and Attitudes of Hip-Hop*), Kargo & L'éclat, Paris, 2000 (édition originale Fernando 1992).
- FISTETTI Francesco, *Théories du multiculturalisme, un parcours entre philosophie et sciences sociales*, Postface de Alain Caillé et Philippe Chanial, éditions la Découverte, Texte à l'appui / Bibliothèque du MAUSS, Paris, 2009.
- FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, éditions Armand Colin, Paris, 2006.
- FORNÄS Johan & Göran BOLIN (dir.), *Youth Culture in Late Modernity*, Sage Publications, London, 1995.
- FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971.
- GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, éditions Armand Colin (Collection U - Sociologie), 4^{ème} édition, Paris, 2007.
- GAMBLIN André, *Taiwan, République de Chine, la victoire du dragon*, Paris, éditions Sedes, 1992.
- GENET Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, Paris, 1949.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, Paris, 1982.

- GERNET Jacques, *Le Monde Chinois*, éditions Armand Colin, Paris, 1972.
- GRAMSCI Antonio, *Ecrits politiques*, textes présentés par Robert Paris, Gallimard, Paris, 1974.
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison*, textes présentés par Robert Paris, Gallimard, Paris, 1983.
- GRAMSCI Antonio, *Textes (1917-1934)*, édition réalisée par André Tosel, traduction de l'italien par Jean Bramon, Gilbert Moget, Armand Monjo, François Ricci et André Tosel, Paris, Éditions sociales, 1983.
- HALL Stuart, *Identités et culture, Politiques des cultural studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, édition établie par Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2007.
- HATFIELD DJ W., *Taiwanese Pilgrimage to China ; Ritual, Complicity, Community*, Palgrave Macmillan, USA, 2009.
- HE Shi-dong 何特東, *Yongheng de juxing : Taiwan dianshi gezaixi sishi nian* □ □ □ □ : □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ (Shining Stars : The Taiwanese Opera on TV for 40 Years), Taipei, éd. Walkers Culture (Yuanzu wenhua shiye gufen youxian gongsi 遠足文化事業股份有限公司), 2004.
- HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style* (titre original : *Subculture. The Meaning Of Style*), éditions La Découverte (Zones), (première édition originale : Methuen & Co. Ltd, 1979), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marc Saint-Upéry, Paris, 2008.
- [HEBDIGE Dick] 迪克·何柏第 Dike Hebodi, □ □ □ , □ □ □ □ □ *Ci wenhua, fengge de yisi* (Subculture. The Meaning of Style), 國立編譯館與巨流圖書公司合作翻譯發行 Guoli bianyiguan yu Juliu tushu gongsi hezuo fanyi faxing, 台北 Taipei, 2006.
- HENSLEY Chad (éditeur), *ESOTERRA, The Journal of Extreme Culture*, Creation Books (Documents of Culture), USA-UK, 2011.
- HEYLIN Clinton, *Babylon's Burning [Du punk au grunge]*, traduit de l'anglais par Stan Cuesta, éditions Au diable vauvert, Paris, 2007.
- HOBBSAWM Eric, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Presse, 1983.
- HONG Quan-hu 洪泉湖, *Taiwan de duoyuan wenhua* 台灣的多元文化 (The Multi-culture in Taiwan), Wunan tushu chuban gufen youxian gongsi 五南圖書出版股份有限公司, Taipei, 2005.
- HSU Tsang-houei 許常惠 (*Xu Changhui*) et CHENG Shui-cheng, *Musique de Taiwan*, éd. Guy Trédaniel (éd. de la Maisnie), Paris, 1992.

- HSU Yi-fan 許逸凡, aka KYO 不然 (Buran), *Dixia haoyue, Renshi dixiayinyue ni bu ke cuoguo de yi ben shu* □ □ □ □ , □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ (Fun Indie Band Music), Shuquan chuban she 書泉出版社, Taipei, 2008.
- HU Zhong-xin 湖忠信, *Xin Taiwan wenhua* □ □ □ □ □ (New Taiwan Culture), Woshi chuban jituan – Woshi chubanshe youxian gongsi 我識出版集團-我識出版社有限公司, Taipei, 2005.
- HUANG Jun-jie 黃俊傑 et HE Ji-peng 何寄澎, *Taiwan de wenhua fazhan* □ □ □ □ □ □ □ □ (Cultural Development of Taiwan Toward the 21st Century), Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin 國立台灣大學出版中心, Taipei, 2002.
- INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE (Collection dirigée par Hubert Nyssen et Sabine Wespieser), Présenté par Chérif Khaznadar et Jean Duvignaud, *La musique et le monde*, Nouvelle série, n°4, Babel, Maison des cultures du monde, 1995.
- JEUDY Henri-Pierre, GALERA Maria Claudia & OGAWA Nobuhiko, *L'Effet transculturel*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (titre original : *Kritik der reinen Vernunft* [1781 & 1787]), éditions Garnier Flammarion / Philosophie, Paris, 2001.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (titre original : *Kritik der Urteilskraft* [1790]), éditions Garnier Flammarion / Philosophie, Paris, 2000.
- KEATING Jerome F., *Taiwan, The Search for Identity*, auto-édition, distribution par SMC Publishing Inc. 南天書局有限公司, Taipei, 2008.
- KLOET (de) Jeroen, *China with a Cut : Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, éd. Fayard, Paris, 1989.
- LAFFANOUR Anne (dir.), *Territoires de musiques et cultures urbaines, Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, éd. L'Harmattan, Communication et Civilisation, Paris, 2003.
- LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?* (titre original : *Mass Culture Reconsidered*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Frédéric Joly, éditions Climats (un département des éditions Flammarion), Castelnau-Le-Lez, 2011 (édition originale : Nell Lasch, 1981).
- LEE Gregory B., *China's Lost Decade*, Lyon, Tigre de Papier, 2009.

- LEE Gregory B., *La Chine et le spectre de l'occident, Contestation poétique, modernité et métissage*, traduit de l'anglais par Éliane Utudjian Saint-André, éditions Syllepse, collection « Exploration et découvertes en terres humaines », Paris, 2002.
- LEE, Gregory. *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and Its Others*, Durham, N.C., Duke University Press; London, C. Hurst & Co., 1996.
- LEE Hsiao-feng, *Histoire de Taiwan*, traduit en français par Hsia Hou-Yan, collection Points sur l'Asie, éd. de L'Harmattan, Paris, 2004.
- LEFORT Claude, *L'Invention démocratique : les limites de la domination totalitaire*, Fayard, Paris, 1994.
- LEVI-STRAUSS Claude (Séminaire dirigé par), *L'identité*, PUF (Quadrige, Grands Textes), Paris, 2007 (Première édition en 1977, Editions Grasset et Fasquelle).
- LHAMON William T. Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, éditions Kargo & l'Eclat, Paris, 2008.
- LOCKE John, *Identité et différence. L'invention de la conscience*, présenté, traduit et commenté par Etienne Balibar, éditions du Seuil, 1998.
- LU Hsin-yi, *The Politics of Locality: Making a Nation of Communities in Taiwan*, New-York & London, ed. Routledge Taylor & Francis Group, p.cm. (East Asia: History, Politics, Sociology, Culture), 2002.
- MARCUS Greil, *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle (Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century)*, Traduit de l'anglais par Guillaume Godard, Troisième édition revue et augmentée, éd. Allia, Paris, 2000.
- McLUHAN Marshall, *Message et Massage, un inventaire des effets (The Medium is the Massage: An Inventory of Effects)*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968 (édition originale : Bantam Books, New-York, 1967).
- McLUHAN Marshall, *Mutations 90* (recueil d'articles), Éditions Mame/Hurtubise HMH, Montreal/Paris, 1969.
- McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias (Understanding Media: The Extensions of Man)*, Editions du Seuil, collection Points, Paris, 1968 (édition originale : McGraw-Hill, New-York, 1964).
- MO Guang-hua 莫光華, *Taiwan bentu wenhua lunji* □ □ □ □ □ □ □ □ (Compilation de la culture locale Taiwanaise), Nantian shuju youxian gongsi 南天書局有限公司, Taipei, 2004.

- MONROE Alexei, *Interrogation Machine [Laibach & NSK]*, Short Circuits Series, édité par Slavoj Žižek & MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2005.
- NERI Corrado, *Âges inquiets. Cinéma chinois : une représentation de la Jeunesse*, Tigre de Papier, Lyon, 2009.
- O'HARA Craig, *La philosophie du Punk, Histoire d'une révolte culturelle* (Titre original : « *The Philosophy of Punk* » *More Than Noise*), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Ladzi Galaï en 2001, édition française RYTRUT, St Mury-Monteymond, 2003 (édition originale parue chez AK Press, Edimbourg/Londres/San Francisco, 1999).
- PERETZ Henri, *Les méthodes en sociologie, L'observation*, éditions de La Découverte, Collection Repères (Sociologie), Paris, 2007.
- PREEL Bernard, *Les générations mutantes*, éditions La Découverte, Paris, 2005.
- QIU Wei-jun 丘為君, *Taiwan xuesheng yundong* □ □ □ □ □ □ (1949-1979), Daoxiang chubanshe 稻鄉出版社, Taipei, 2003.
- QIU Kun-liang 邱坤良, *Taiwan xiju fazhan* □ □ □ □ □ □ (Développement des opéras à Taiwan), Xingzhengyuan wenhua jianshe weiyuanhui 行政院文化建設委員會, Taipei, 1998.
- RABAU Sophie, *L'intertextualité*, textes choisis et commentés, Paris, éditions GF Flammarion, Corpus, 2002.
- RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009.
- REBOUL Olivier, *Langage et idéologie*, PUF, Paris, 1980.
- REZLER André, *Le Pluralisme, Une idée dominante de notre fin de siècle*, Georg Eshel, Institut Universitaire d'Etudes Européennes, Genève, 1990.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, éditions du Seuil, Paris, 2000.
- ROCKER Rudolf, *Nationalisme & culture*, traduit de l'allemand par Jacqueline Soubrier-Dumonteil, éditions CNT-Région parisienne, Paris, Editions libertaires, Saint-Georges d'Oléron, 2008.
- ROUX Alain, *La Chine au 20e siècle*, éditions Armand Colin (3ème édition mise à jour), Paris, 2003.
- ROWE David, *Popular Cultures, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Sage Publications, London, 1995.
- SABATIER Benoît, *Nous sommes jeunes, nous sommes fiers. La culture jeune d'Elvis à Myspace*, édition Hachette Littératures, Paris, 2007.

- SAID Edward W., *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Traduit de l'américain par Catherine Malamoud, éd. Seuil, Paris, 2003.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Ce que je crois : Négritude, francité, et civilisation de l'universel*, Grasset, Paris, 1988.
- SHI Ru-fang 施如芳, *Gezaixi dianying yanjiu 歌仔戲電影研究* (Etude des films d'opéra taiwanais), Guoli yishu xueyuan 國立藝術學院 (National Art Institute, Taipei National University of the Arts), Taipei, 1997.
- SILBERMANN Alphons, *Les principes de la sociologie de la musique (Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie)*, Librairie Droz éditeur, Genève, 1968.
- STEEN Andreas, *Zwischen Unterhaltung und Revolution. Grammophone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai 1878-1937*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2006.
- STIRNER Max, *L'Unique et sa propriété (Der Einzige und sein Eigentum)*, traduit de l'allemand par Henri Lasvignes, éditions de La Table Ronde (la petite vermillon), Paris, 2000.
- SU Gui-zhi 蘇桂枝, *Guojia zhengce xia jingju gezaixi zhi fazhan 國家政策下京劇歌仔戲之發展* (Développement de l'opéra de Pékin et de l'opéra taiwanais selon la politique nationale), Wenshizhi chubanshe 文史哲出版社, Taipei, 2003.
- TAO Xiao-Qing 陶曉清, MA Shi-Fang 馬世芳 & YE Yun-Ping 葉雲平, □ □ □ □ □ □ 200 □ □ □ □ (1975-1993 ~ 1975-2005) (Les 200 meilleurs albums de la musique pop à Taiwan (1975-1993 et 1975-2005)), 中華音樂人交流協會, 時報出版, 2009.
- TASSIN Damien, *Rock et production de soi, Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Préface de Vincent de Gaulejac, éd. L'Harmattan, Musiques et champ social, Paris, 2004.
- TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, éditions Arléa, Paris, 1995 (nouvelle édition 2004).
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, éditions du Seuil, Paris, 1989.
- TOURAINÉ Alain, *Critique de la modernité*, Fayard, Paris, 1992.
- TSAI Fang-Fei, *L'assimilation ethnique et le pluralisme linguistique de Taiwan. Comparaison avec Singapour* (Thèse de doctorat), Marseille, Université Aix-Marseille 1 - Université de Provence, 2008.
- VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, éditions Gallimard, collection Folio/Actuel, Paris, 1992.

- WANG Hsin-Tzu, *"Taike": Made in Taiwan, Die Analyse des "Taike- Phänomens" aus sozialer Sicht*, éd. VDM Verlag, 2008.
- WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, éditions la Découverte (Collection Repères), Paris, 2004 (troisième édition).
- WEIL Simone, *L'Enracinement*, éditions Gallimard, Paris, 1977 (première édition en 1949).
- WU Teng-da 吳騰達, *Taiwan minjian yizhen 臺灣民間藝陣* (Défilés d'arts populaires), collection Taiwan minsu yishu 臺灣民俗藝術 (Arts populaires taiwanais), n°4, Morning Star Publishing Inc. 晨星出版, Taichung, 2002.
- YANG Fu-ling 楊馥菱, sous la direction de ZENG Yong-yi 曾永義, *Taiwan gezaixi shi 臺灣歌仔戲史* (Histoire de l'opéra taiwanais), collection Taiwan minsu yishu 臺灣民俗藝術 (Arts populaires taiwanais), n°5, Morning Star Publishing Inc. 晨星出版, Taichung, 2004 (deuxième édition).
- ZENG Yong-yi 曾永義, YOU Zong-rong 游宗蓉 et LIN Ming-de 林明德, *Taiwan chuantong xiqu zhi mei 臺灣傳統戲曲之美* (La beauté des théâtres traditionnels de Taiwan), collection Taiwan minsu yishu 臺灣民俗藝術 (Arts populaires taiwanais), n°6, Morning Star Publishing Inc. 晨星出版, Taichung, 2003, p.7-99 (Première partie : *Taiwan daxi 臺灣大戲* (Les grands théâtres taiwanais), par ZENG Yong-yi et You Zong-rong).

Articles (compilations, revues, journaux & Internet)

- APPADURAI Arjun, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », in Inda Jonathan-Xavier & Renato Rosaldo, *The Anthropology of Globalization: A Reader*, Blackwell Publishing Ltd., 2002, p. 46-64.
- APPADURAI Arjun, « Global Ethnoscapes, Notes and Queries for a Transnational Anthropology », in R. Fox, *Recapturing Anthropology*, chap. 10, School of American Research Press, 1990, p. 191-210.
- BALIBAR Etienne, « La forme nation : histoire et idéologie », in Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, La Découverte, Paris, 1998.
- BAUBRY Pierre-Yves, François JUANG & LIN Hsin-Ching, « Une bouffée d'air frais », in *Taiwan Aujourd'hui*, janvier 2009, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=50644&CtNode=1623>
- BRANINE Abdelkrim, « Rap Paris-Marseille », in *Respect Mag* (« Urbain, social et métissé »), 10 avril 2008, consulté le 15/05/2011 sur <http://www.respectmag.com/rap-paris-marseille>
- CHANG Bi-yu, « Reclaiming Cultural Ownership – Indigenous *Xiqu* and the Construction of Taiwanese Identity », London, School of Oriental and African Studies, University of London, consulté le 18/03/2005 sur <http://www.soas.ac.uk/taiwanstudiesfiles/EATS2005/panel8Changpaper.pdf>
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « Freddy, The Pioneer of Taiwanese Rock / 熱血實幹的樂團文化開拓者 » (*Rexie shigan de yuetuan wenhua kaituozhe*), traduit du chinois en anglais par Geof Aberhart, in 光華 (*Guanghua*) Sinorama, Vol. 30, n°10, octobre 2005, p. 65-71.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « Independant Sounds from Taiwan - 獨立音樂, 百花齊放 » (*Duli yinyue, baihua qifang*), traduit du chinois en anglais par Scott Gregory, in 台灣光華 (*Taiwan Guanghua*) Taiwan Panorama, février 2007.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « In Praise of Youth – Sodagreen / 青春頌歌 - 蘇打綠 » (*Qingchun songge – Sudalü*), traduit du chinois en anglais par Phil Newell, in 台灣光華 (*Taiwan Guanghua*) Taiwan Panorama, février 2007, p. 26-27.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « The Future of Taiwanese Pop / 流行音樂大未來 » (*Liuxing yinyue da weilai*), traduit du chinois en anglais par Jonathan Barnard, in 台灣光華 (*Taiwan Guanghua*) Taiwan Panorama, février 2007, p. 6-15.

- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « The Indie Dreams of 43 Zhang and Taiwan Colors Music / 張四十三與角頭音樂的獨立大夢 » (*Zhang Sishisan yu Jiaotou Yinyue de duli da meng*), traduit du chinois en anglais par Minn Song, in 光華(*Guanghua*) Sinorama, Vol. 30 n°8, août 2005, p. 50-56.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « La musique pousse sur les arbres », in *Taiwan Aujourd'hui*, novembre 2005, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=31035&CtNode=1623>
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « Live Music Blossoms from the Grassroots / 現場演唱, 茁壯生根 » (*Xianchang yanchang, zhuozhuang shenggen*), in *Taiwan Panorama* 台灣光華 (*Taiwan guanghua*), février 2007, pp. 29-35.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « The Original Taike Rockers – LTK Commune / 台客搖滾正港始祖: 濁水溪公社 » (*Taike yaogun zhenggang shizu: Zhuoshuixi gongshe*), traduit en anglais par Scott Gregory, in *Taiwan Panorama* 台灣光華(*Taiwan guanghua*), juillet 2006, pp. 94-95.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « Who Are You Calling "Taïke"? / 誰是台客? » (*Shei shi taïke?*), traduit en anglais par Scott Gregory, in *Taiwan Panorama* 台灣光華 (*Taiwan guanghua*), juillet 2006, pp. 85-93.
- CHANG Shih-Lun 張世倫 (*Zhang Shilun*), « Kou Chou Ching – Taiwan's Hip-Hop Ambassadors / 烤秋勤的本土嘻哈 » (*KaoQiuQin de bentu xiha*), traduit en anglais par Geof Aberhart, in *Taiwan Panorama* 台灣光華 (*Taiwan guanghua*), novembre 2006, p. 34.
- CHENG Zoe, « When Mother Tongues Meet Music », in *Taiwan Review*, octobre 2007, p. 52-56.
- CHUANG Sara, « Art That Looks Back at You : Mr. Eyeball 眼球先生(*Yanqiu xiansheng*) », in *Taiwan Review*, mai 2006, p.46-51.
- CHUNG Oscar, « L'underground sort de l'ombre », in *Taiwan Aujourd'hui*, mai 2000, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34619&CtNode=1623>
- COLLIER Stephen J. & Aihwa ONG, « Global Assemblages, Anthropological Problems », in ONG Aihwa, *Global Assemblages*, part. I, chap. 1, p.3-21.
- CORCUFF Stéphane, « La transition de l'identité nationale à Taiwan : une analyse de l'évolution des commémorations politiques », in Christine CHAIGNE, Catherine PAIX et Chantal ZHENG (éditeurs), *Taiwan, enquête sur une identité*, Paris, éd. Karthala, 2000, chapitre 6, p.127-146.

- CORCUFF Stéphane, « Le Kuomintang, parti nationaliste taiwanais ? Quelques réflexions sur le « paradoxe identitaire » à Taiwan », publié en avril 2008 sur Sens Public (Revue électronique internationale), consulté le 13/06/2009 sur http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=547
- COURRIER INTERNATIONAL, « Le vent du rap chiffonne la morale », Hebdo n° 586 (Asie), 24 janvier 2002.
- COURRIER INTERNATIONAL, *Révolutions sonores : Comment la musique change le monde*, Hors-série juin-juillet-août 2011.
- CUCHE Denys, « La relation entre les cultures », publication sur le site www.reynier.com, 2000, consulté le 10/04/2008 sur <http://www.reynier.com/Anthro/Interethnique/Culture.html>
- CUCHE Denys, « Nouveaux regards sur la culture : l'évolution d'une notion en anthropologie », *Revue Sciences Humaines*, n°77, novembre 1997, consulté le 19/03/2005 sur <http://www.melchior.fr/melchior/melchior.nsf/7b34f75f1b9cb56e802567f6003757eb/b4d1da69b32b27cdc1256cee003b0b18?OpenDocument>
- CUNNINGHAM Hilary, « The Ethnography of Transnational Social Activism: Understanding the Global as Local Practice », in *American Ethnologist*, American Anthropological Association, 2000, p. 583-604.
- DEMETS Julien, « L'uniformité et la torpeur – 30 ans de punk », septembre 2007, Evéne.fr, consulté le 13/05/2008 sur <http://www.evene.fr/musique/actualite/punk-30-ans-clash-pistols-1977-961.php>
- DEPORTED (Andy), « Taiwan Punk 2006 », publié sur le blog MySpace de The Deported, 31/01/2007, consulté le 19/06/2009 sur <http://ricecooker.kerbau.com/2007/01/29/andy-deported-taiwan-punk-2006/>
- DESROCHES Antoine, « Réflexions sur l'adolescence : la crise d'adolescence ? », publié sur le site ActuPsy, consulté le 21/03/2010 sur <http://actupsy.free.fr/adokrisis.html>
- EQUOY Pierre, « Formoz Festival 2006 », publié le 03/08/2006 sur le blog "Made in Taiwan", consulté le 15/06/2009 sur <http://pierre.equoy.free.fr/blog/index.php?post/2006/08/03/formoz-festival-2006>
- EQUOY Pierre, « Freddy Lin », publié le 01/09/2006 sur "Shinezine", consulté le 15/06/2009 sur <http://shinezine.fr/Freddy-Lin>
- FERRERO Stéphane, « La musique pop et rock à Taiwan », basé sur des articles de Pat GAO et Oscar CHUNG, consulté le 28/01/2008 sur <http://stephfer.free.fr/musique%20taiwan.htm>

- FERRERO Stéphane, « La tradition de l'avant-garde », in *Taiwan Aujourd'hui*, février 2007, p. 15-17, également consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30471&CtNode=1623>
- FERRERO Stéphane, « Luntan ascent : le rock à contre-courant », in *Taiwan Aujourd'hui*, avril 2006, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30745&CtNode=1623>
- FERRERO Stéphane, « Mc Hotdog, porte-drapeau du rap insulaire », in *Taiwan Aujourd'hui*, mars 2008, consulté le 06/06/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=33978&CtNode=1623>
- FERRERO Stéphane, « Quand passion rime avec succès », in *Taiwan Aujourd'hui*, février 2007, p. 12-14, également consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30470&CtNode=1623>
- FERRERO Stéphane, « Spring Scream : plus qu'un simple festival », in *Taiwan Aujourd'hui*, avril 2007, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30451&CtNode=1623>
- FERRERO Stéphane, « Vingt ans d'émancipation musicale », février 2007, p. 8-11, également consulté le 11/03/2007 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30469&CtNode=1623>
- FORMOSAN ASSOCIATION FOR PUBLIC AFFAIRS (FAPA), « Taiwan Communiqué », n°110, septembre-octobre 2006, consulté le 30/10/2009 sur <http://www.taiwandc.org/twcom/tc110-int.pdf>
- GAO Pat, « Chthonic, de la musique très politique », in *Taiwan aujourd'hui*, février 2008, p. 28-30, également consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30711&CtNode=1623>
- GAO Pat, « Culture et politique : un mariage de raison », *Taipei Aujourd'hui*, Vol. XIX, N°1, janvier-février 2002, p.2-9.
- GAO Pat, « Du rock chez les *taike* », in *Taiwan Aujourd'hui*, février 2006, p.21, également consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=30779&CtNode=1623>
- GAO Pat, « It's Only Rock'n'roll », traduction en anglais d'un entretien entre Mon Ya-Feng 毛雅芬 (*Mao Yafen*) et WuBai 伍佰, in *Taiwan Review*, mai 2006.
- GAO Pat, « La pop en ébullition », in *Taiwan Aujourd'hui*, mai 2000, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34621&CtNode=1623>
- GAO Pat, « Le choix des larmes », in *Taiwan Aujourd'hui*, octobre 2009, consulté le 29/04/2009 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=76507&CtNode=1623>

- GAO Pat, « Singing Their Own Song », in *Taiwan Review*, décembre 2005, p.48-51.
- GEUENS Geoffrey, « Globalisation », in Pascal Durand (Dir.), *Les nouveaux mots du pouvoir : abécédaire critique*, Aden, Bruxelles, 2007.
- GUPTA Akhil & James FERGUSON, « Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference », in Inda Jonathan-Xavier & Renato Rosaldo, *The Anthropology of Globalization: A Reader*, Blackwell Publishing Ltd., 2002, p. 65-80.
- HAGOOD Mack, « Taiwan Chronicle #4: Coffee with Wan-Ting Huang », posté le 26/06/2005 sur The Far Eastern Audio Review, consulté le 19/06/2009 sur http://www.fareastaudio.com/archives/05/06/taiwan_chronicle_4_coffee_with_wanting_huang_by_news.php
- HANNERZ Ulf, « Cosmopolitans and Locals in the World Culture », in *Transnational Connections*, Routledge, vol. 4 n°3, New-York, 1996, p.102-111.
- HE Jia-Jun 何佳駿, « 用更友善的音樂, 展現安靜的力量 » (*Yong geng youshan de yinyue, zhanxian anjing de liliang*), in 聯合文學 (*Lianhe wenxue*), n° 4-294, p. 141-151.
- HER Kelly, « Les nouveaux accents de la folk », in *Taiwan Aujourd'hui*, mai 2000, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34620&CtNode=1623>
- HO Tung-Hung, « Taiké rock and its discontent », in *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 10, Hong Kong, avril 2009, p. 565-584.
- HWANG Jim, « Pop en stock », in *Taiwan Aujourd'hui*, mai 2000, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=34618&CtNode=1623>
- INDA Jonathan-Xavier & Renato ROSALDO, « A World in Motion », introduction de *The Anthropology of Globalization: A Reader*, Blackwell Publishing Ltd., 2002, p. 1-35.
- KEATING Jerome F., « The Taiké (台客) Spirit: To Be Taiwanese is To Be Free », mai 2006, in Taipei Times 台北時報 (*Taipei shibao*), 10/05/2006, consulté le 12/04/2007 sur http://zen.sandiego.edu:8080/Jerome/1146923321/index_html & <http://www.taipeitimes.com/News/editorials/archives/2006/05/10/2003307182>
- KLUCKHOHN Florence, « The Participant Observer Technique in Small Communities », *American Journal of Sociology*, vol. 46, 1940, p. 331-343, disponible le 08/11/2008 sur <http://www.jstor.org/pss/2769573>

- KUO Li-Chuan 郭麗娟 (*Guo Lijuan*), « No looking Back – Tang Mei-Yun's Dreams for Taiwanese Opera / 開弓沒有回頭箭__□□□的台灣歌劇夢 » (*Kai gong mei you huitou jian _ Tang Meiyun de Taiwan geju meng*), traduit du chinois en anglais par Jonathan Barnard, in 光華 (*Guanghua*) Sinorama, Vol. 30, n°12, décembre 2005, p. 69-77.
- KUPER Adam, « Lineage Theory: A Critical Retrospect », in *Annual Review of Anthropology*, n°11, 1982, p. 71-95.
- LEE Gregory B., « Consuming Cultures: Translating the Global, Homogenizing the Local », in U. Dagmar Scheu Lottgen & Jose Saura Sanchez (Dir.), *Discourse and International Relations*, New York, Peter Lang, 2007.
- LEE Yu-Ling 李玉玲 (*Li Yuling*), « 郭春美歌仔戲變電音 » (*Guo Chunmei gezaixi bian dianyin*), publié le 06/02/2007 sur <http://udn.com/NEWS/READING/REA8/3717659.shtml>, consulté également le 23/05/2009 sur <http://mypaper.pchome.com.tw/news/21airro1/3/1279094561/20070206133901>
- LEPESANT Tanguy, « La nation dans le kaléidoscope identitaire des jeunes citoyens taiwanais », CEFC Taipei, extrait du séminaire du 25/05/2007, consulté le 03/05/2010 sur <http://www.cefc.com.hk/taipei/seminaire.php?idsem=39>
- LIBERTY TIMES (Version électronique) 自由時報 - 電子報 (*Ziyou shi bao – Dianzi bao*), « 文化外交中、台不分 歐洲台生痛批 » (*Wenhua waijiao zhong , tai bu fen, Ouzhou tai sheng tongpi*), publié le 01/03/2010, consulté le 01/03/2010 sur <http://www.libertytimes.com.tw/2010/new/mar/1/today-p5.htm>
- LIBERTY TIMES (Version électronique – auteur non précisé) 自由時報 - 電子報 (*Ziyou shi bao – Dianzi bao*), « 學術團體痛批 台客遭污名化 » (*Xueshu tuanti tongpi Taike zao wu ming hua*), 19/08/2005, consulté le 06/05/2010 sur <http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/aug/19/today-fo7.htm>
- LIN Eric 林奇伯 (*Lin Qibo*), « Accros à la pop taiwanaise », in *Taiwan Aujourd'hui*, avril 2003, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=35475&CtNode=1623>
- LIN Eric 林奇伯 (*Lin Qibo*), critique de l'ouvrage de HSIEH Han-Lu 謝漢儒 (*Xie Hanru*) intitulé « Taiwan's Early Democracy Movement and the Lei Chen Incident / 早期台灣民主運動與雷震紀事__為歷史留見證 » (*Zaoqi Taiwan minzhu yundong yu Lei Zhen jishi _ Wei lishi liu jianzheng*), traduit du chinois en anglais par Phil Newell, in 光華 (*Guanghua*) Sinorama, Vol. 27, n°11, novembre 2002, p. 100-101.
- LIN Nai-Wen 林乃文, « 台灣流行音樂能否再造榮景? » (*Taiwan liuxing yinyue neng fou zai zao rongjing?*), in 新新聞 (*Xin xinwen*) [www.new7.com.tw], juillet 2009, p. 62-65.

- LIU Joyce Chi-Hui, « Logique de l'*ethos* et traductions de *unheimlich*: Wu Tianzhang et l'ère postérieure à la loi martiale à Taïwan », traduit par Lise Pomier, publié en mai 2007 sur le site de l' Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir (EIPCP), consulté le 18/07/2008 sur <http://eipcp.net/transversal/1107/liu/fr>
- LOHMAN Joseph D., « The Participant Observer in Community Studies », in *American Sociological Review*, vol. 2, n°6, 1937, p. 890-897, disponible le 08/11/2008 sur <http://www.jstor.org/pss/2084368>
- MA Shi-fang 馬世芳, « 再唱一段思想起..... » (Chanter encore un extrait de Su-Siun-Khi), blog de Ma Shi-fang, consulté le 18/06/2011 sur <http://blog.chinatimes.com/honeypie/archive/2009/02/09/374296.html>
- MINEAU Jean-François, « Rock'n sable », in *Taiwan Aujourd'hui*, août 2004, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=32694&CtNode=1623>
- MONASTA Attilio, « Antonio Gramsci (1891-1937) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* (Paris, UNESCO : Bureau international d'éducation), vol. XXIII, n° 3-4, 1993, p.613-629.
- MONGIN Olivier, « Création et culture à l'âge post-colonial. Éloge du décentrement », in *Esprit*, mars-avril 2002, p. 316-332.
- MUYARD Franck, « Naissance d'une nation à Taiwan ? Essor de l'identité nationale taiwanaise et nouvel échec du Kuomintang à l'élection présidentielle », in *Perspectives chinoises*, n°82, mars-avril 2004, Taiwan, consulté le 09/03/2009 sur <http://perspectiveschinoises.revues.org/document1342.html>
- NAOKI Sakai, « Asie : Identification co-figurative », Conférence internationale à l'Université Jean Moulin Lyon 3, le 08/02/2008.
- PHIPPS Gavin, « Giving voice to Taiwan's working class », in *Taiwan Times*, dimanche 21 décembre 2003, p. 18, consulté le 10/05/2010 sur <http://www.hartford-hwp.com/archives/55/652.html>
- SANJEK Roger, « Rethinking migration, ancient to future », in *Global Networks*, vol. 3 n°3 , Blackwell Publishing Ltd. & Global Networks Partnership, 2003, p. 315-336.
- STEEN Andreas, « Buddhism & rock music – A new music style? », in *CHIME* 12/13, pp. 151-164.
- STEEN Andreas, « Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock », in *Berliner China-Hefte*, n°18, 2000, pp. 40-64 / consulté le 18/09/2011 sur http://parapluie.de/archiv/china/rock/original_aus.html

- TAIWAN COLORS MUSIC Website, « LTK Commune », consulté le 04/06/2009 sur <http://www.tcmusic.com.tw/artist/ltk/Index.htm>
- TANG T.S. Kevin, « Travel and Leisure: Notes From Taipei's Underground », American Chamber of Commerce in Taipei (publication), vol. 37, n°8, 2007, consulté le 10/02/2008 sur <http://www.amcham.com.tw/content/view/1034/346/>
- TAYLOR Chris, « Sur la brèche », in *Taiwan Aujourd'hui*, juillet 2004, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=32838&CtNode=1623>
- TSAI June, « Passeuse de traditions », in *Taiwan Aujourd'hui*, juillet 2009, consulté le 28/01/2008 sur <http://taiwanauj.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=59275&CtNode=1623>
- TSAI Wen-ting 蔡文婷, « Huiwei gezaixi 回味歌仔戲 », traduit en anglais par Geof ABERHART sous le titre « Reliving the Glory of Taiwanese Opera », *Sinorama*, Vol.30, N°1, janvier 2005, consulté également le 30/03/2005 sur Internet : http://www.sinorama.com.tw/en/show_issue.php3?id=2004129312104e.txt&mag=past
- TSAI Wen-ting 蔡文婷, « Xiandai gezaixi – Heluo jutuan 現代歌仔戲– 河洛劇團 », traduit en anglais par Phil NEWELL sous le titre « New Directions for Taiwanese Opera », *Sinorama*, 1997, consulté le 30/03/2005 sur Internet : http://www.sinorama.com.tw/en/show_issue.php3?id=199768606088C.TXT&page=1
- TUAN Hsin-chun, « National and Cultural Identity in Taiwan Theatre », Los Angeles, University of California, consulté le 16/03/2005 sur Internet : <http://www.twscholl.net/ASTR/Docs/ASTR%20Tuan.pdf>
- VERNIER Jean-Marc, « Modernisation », in Pascal Durand (Dir.), *Les nouveaux mots du pouvoir : abécédaire critique*, Aden, Bruxelles, 2007.
- WALDINGER Roger & David FITZGERALD, « Transnationalism in Question », in *American Journal of Sociology*, vol. 109, n°5, mars 2004, p. 1177-1195.
- WALLERSTEIN Immanuel, « La construction des peuples : racisme, nationalisme, ethnicité », in Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1998.
- WONG Tiffany, « Hearing the Music », in China Daily 中國日報 (Zhongguo shibao) [Hong-Kong Version], avril 2009, consulté le 19/06/09 sur http://www.chinadaily.com.cn/hkedition/2009-04/04/content_7648493.htm
- YANG Chang-Zhen 楊長鎮, « 從 negro 到土台客 – From "Negro" to "Taike" » (*Cong Negro dao tu taike*), publication d'origine in China Times 中國時報 (Zhongguo shi bao), 21/08/2005, consulté le 19/01/2008 sur <http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/i/iunn-tiong-tin/negro.htm>

Y.T. (Inmediahk.net), « Observations on a recent Essay by 安徒, entitled "「新香港人」, 何新之有?", publié le 18/10/2007, consulté le 06/01/2009 sur <http://www.inmediahk.net/node/261381>

Autres sites web de référence (consultés le 13/08/2011) :

- <http://djhatfield.com/>
- <http://www.islandofsound.org/home.html>
- <http://indietaiwan.pixnet.net/blog>
- http://www.petitemort.org/issue03/28_musica-formosa/
- <http://sandeechan.pixnet.net/blog/post/28313833>
- <http://www.pacifictionrecords.blogspot.com/>
- <http://www.singalongtogether.com/>
- <http://www.taipeimetal.com/>
- <http://voices-from-the-south.blogspot.com/>
- <http://www.yellowbuzz.org/>
- <http://www.kou.com.tw/main.html>
- <http://www.laspirale.org/>

Discographie sélective

TAIWAN

Chanteurs & groupes (*indie/underground*)

88 BALAZ 八十八顆芭樂籽 (*Bashiba ke bale zi*), « 肆十肆隻石獅子 – The 44 Stone Lions » (*Sishisi zhi shi shizi*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 044), Taipei, 2008.

1976 (*Yijiuqiliu*), « 耳機裡的新浪潮 – Still the new wave flow » (*Erji li de xin langchao*), auto-production 1976, Taipei, 2006.

ASHEN & USEPENTOSING 用筆來唱歌 (*Yong bi lai chang ge*), Demo, Psychoyouth Records, Taipei, 2008.

BACKQUARTER BAND (The) 四分衛, « W », 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 034), Taipei, 2005.

BANDAOTI YUETUAN 半導體樂團, « 青春 » (*Qingchun*), ZMN Records, Taipei, 2007.

B.B.BOMB ou Bb 彈 (*Bibi dan*), « Three », EP, 迦鐸文化音樂 Gamaa Music International Co., Ltd., Taipei, 2005.

BLACK HAND NAKASI WORKER'S BAND 黑手那卡西工人樂隊 (*Hei shou nakasi gongren yuedui*), « 參 - 第三張專輯 » (*San – Disan zhang zhuanji* – Troisième album), auto-production Black Hand Nakasi Worker's Band, Taipei, 2007.

BLACKLIST WORKSHOP 黑名單工作室 (*Hei mingdan gongzuo shi*), « 搖籃曲 Lullaby » (*Yao lan qu*), 滾石 Magic Stone Music Co., Ltd., Taipei, 1996.

CHAIRMAN Corporation Co., Ltd. (The) 董事長事業集團 (*Dongshizhang shiye jituan*), « 真的假的!? *Jin ei ah gey ei!?* » (n°6), 這裡音樂 Here Music Production Co., Ltd., Taipei, 2006.

CHANG JUI-CHUAN 張睿銓 (*Zhang Ruichuan*), « Exodus, Retrospective and Prospective 1999-2009 », 有料音樂 Uloud Music Co., Ltd., Taipei, 2009.

CHANG JUI-CHUAN 張睿銓 (*Zhang Ruichuan*), « 創世紀 Joe: Genesis », 阿弟仔音樂工作室 Adia's Music Studio Inc., Taipei, 2006.

- CHEN MING-CHANG 陳明章 (Chen Mingzhang), « 一堆吉他 - A Heap of Guitars » (*Yi dui jita*), 陳明章音樂工作有限公司 CMC Music Co. Ltd., Taipei, 2006.
- CHEN MING-CHANG 陳明章 (Chen Mingzhang) – THE WHALES 海大 (*Haida*), « 油桐花新娘 » (*Youtonghua xin niang*), 陳明章音樂工作有限公司 CMC Music Co. Ltd., Taipei, 2006.
- CHEN MING-CHANG 陳明章 (Chen Mingzhang) & THE DANSHUI WANDERING MINSTRELS 淡水走唱團, « 卡打車 – The Bicycle » (*Kha ta tsia*), 陳明章音樂工作有限公司 CMC Music Co. Ltd., Taipei, 2007.
- CHICKEN RICE 雞腿飯, « Lucky 7 », 吃草的魚 Vegetarian Fish, Taipei, 2005.
- CHILDREN SUCKER 表兒 (*Biao'er*), « 熱血男兒硬起來 – Come on get up guys » (*Re xie naner ying qilai*), 迦鐫文化音樂 Gamaa Music International Co., Ltd., Taipei, 2004.
- CHTHONIC 閃靈, « 登基十年演唱會 - A Decade On The Throne » (*Dengji shi nian yanchanghui*) 2CD+DVD, TRA Music, Chthtonic & Isle Networks Co., Ltd., Taipei, 2006.
- CHTHONIC 閃靈, « 鬼脈轉生 帝輪十年經典 – Chthonic Anthology : A Decade On The Throne » (*Gui mai zhuan sheng, Di lun shi nian jingdian*), TRA Music, Chthtonic & Isle Networks Co., Ltd., Taipei, 2006.
- CLIPPERS (The) 夾子 (*Jiazi*), « 不會說台語 » (*Bu hui shuo Taiyu*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd & EMI Taiwan Ltd., Taipei, 2003.
- CLIPPERS (The) 夾子小應+辣辣, « 高加索灰闌音樂廣播記 » (*Gao jia suo hui lan yinyue guangbo ji*), auto-production soutenue par 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2006.
- CLIPPERS (The) 夾子太硬啦 – 夾子小應+DJTY+夾子辣辣, « 一切的一切都是哈啦! » (*Yiqie de yiqie dou shi hala!*), auto-production soutenue par 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2006.
- COKE BAND & ZHANG YU-WAI (*sic*) 張羽偉 & 焦炭樂團, « 阿嬤進行曲 » (*A-Ma jin xing qu*), 拓者 Talker Co., Ltd., Taipei, 2008.
- COKE BAND 焦炭樂團 (*Jiaotan yuetuan*), « 台灣尚最大? » (*Taiwan shang zui da*), 金革唱片 Jingo Records & 拓者 Talker Music, Taipei, 2006.
- COUNTRY BOYS 農村武裝青年 (*Nongcun wuzhuang qingnian*), « 還我土地 » (*Huan wo tudi*), 迦鐫文化音樂 Gamaa Music International Co., Ltd., Taipei, 2009.

- DIGIHAI 低級嗨, « 低級嗨同名專輯 » (*Diji hai tongming zhuanji* – Album éponyme), Future Sounds of Taiwan & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2006.
- DJ-ISLAND, « 火之意念 – Fire Desire » (*Huo zhi yinian*) CD+DVD, Isolated (by Springroll Tang) & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009.
- DOG HAIR 狗毛 (*Gou mao*), « Live is Life » (CD+VCD), 彎的音樂有限公司 Wondermusic Publish, Taipei, 2003.
- DOOZY DOOZY 懂此懂此樂團 (*Dongci dongci yuetuan*), « 首長同名專輯 » (*Shou zhang tong ming zhuanji* – Album éponyme n°1), auto-production (Produced in the TNUA dormitory 6418, 6413, 6311), Taipei, 2006.
- ECHO 回聲樂團 (*Huisheng yuetuan*), « 少年的最後旅行 – 1999-2003 Love Song Collection » (*Shaonian de zuihou lüxing*), Echo & Blue Lime Co., Ltd., Taipei, 2004.
- ECHO 回聲樂團 (*Huisheng yuetuan*), « Liberation » (single), auto-production Echo, Taipei, 2008.
- FAKERY, « 嬰吠 - 小時候的故事 » (*Ying fei – Xiao shihou de gushi*), auto-production Fakery, Taipei, 2006.
- FIRE EX. 滅火器 (*Miehuoqi*), « 海上的人 – Standing Here » (*Hai shang de ren*), 有料音樂 Uloud Music Co., Ltd., Taipei, 2009.
- GOLDEN GATE KING & Mr. LEE 金門王與李炳輝 (*Jinmen Wang yu Li Binghui*), « 流浪到淡水 » (*Liulang dao Danshui*), 淡水走唱團[一] (*Danshui zouchang tuan - Yi*), 魔岩唱片股份有限公司 Magic Stone Music Co., Ltd., Taipei, 1997.
- HANG IN THE AIR 盪在空中 (*Dang zai kong zhong*), « 一大片的風景 » (*Yi da pian de fengjing*), auto-production Hang in the Air & HIJ Studio, Taipei, novembre 2010.
- HOHAK BAND (The) 好客樂隊 (*Hao ke yuedui*), « 好客戲 – Hohak Carnival » (*Hohak hi - Hao ke xi*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 032), Taipei, 2005.
- HOHAK BAND (The) 好客樂隊 (*Hao ke yuedui*), « 蘆葦的聲音, 第一支的嗩吶 » (*Luwei de shengyin, Diyi zhi de suona*), auto-production Hohak Band & 荒島網路科技 Isle Networks Co., Ltd. (& 五四三音樂站 music543.com), Taipei, 2005.
- HUANG RONG PAO Band 黃榮炮樂團, « 我的榔頭咧!? » (*Gwa-e lando le - Wode langtou lie!?*), auto-production Huang Rong Pao Band, Taipei/Taichung/Taoyuan, 2009.

- KOU CHOU CHING 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*), « 複刻 » (*Fuke ["Fuck"]*), auto-production Kou Chou Ching, Taipei, 2005.
- KOU CHOU CHING 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*), « KOU!! It's Coming Out!!! », auto-production Kou Chou Ching & 參拾柒度製作有限公司 Thirty-Seven Degrees Productions, Taipei, 2007.
- KOU CHOU CHING 拷秋勤 (*Kao Qiu Qin*) [Présenté par], « Unsung Heroes – Voices of the Voiceless », 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009.
- LIM GIONG 林強 (*Lin Qiang*), « Insects Awaken 驚蟄 », mk2 music France & Ewise Digital Multimedia Corp., Paris/Taipei, 2005.
- LO TA-YU 羅大佑 (*Luo Dayou*), « 原鄉 Hometown » (*Yuanxiang*), 滾石唱片 Rock Records & Tapes Co., Ltd., Taipei, 1991.
- LTK COMMUNE 濁水溪公社 (*Loh Tsui Kweh Commune*), « 壹玖玖伍,台灣地下音樂檔案 » (*Yijiujiuwu, Taiwan dixia yinyue dangan*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1995.
- LTK COMMUNE 濁水溪公社 (*Loh Tsui Kweh Commune*), « 天涯棄逃人 » (*Tianya qi tao ren*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 033), Taipei, 2005.
- LTK COMMUNE 濁水溪公社 (*Loh Tsui Kweh Commune*), « 藍寶石 Sapphire » (*Lan baoshi*), 愛貝思有限公司 I Love Bass, Taipei, 2008.
- MAHO BAND 馬猴樂隊 (*Ma hou yuedui*), « 壹 » (*Yi – Premier*), 典選音樂事業股份有限公司 ClickMusic Co., Ltd., Taipei, 2006.
- MC HOT-DOG aka 姚中仁 (*YAO Zhongren*), « MC Hot-Dog 哈狗幫 (*Ha Gou Bang*) - 九局下半 (*Jiuju xiaban*) », Taipei, 2001.
- MR. EYEBALL 眼球先生 (*Yanqiu xiansheng*), « 媽媽再愛偶一促 – Mama, Love Me Again » (Musique+Video), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 034), Taipei, 2005.
- OPENEYE 歐噴愛 (*Oupen'ai*), « 求愛物語 » (*Qiulai wu yu*) CD+DVD, auto-production OpenEye soutenue par 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2008.
- PAU-DULL (Chen Jian-Nian 陳建年), « 東清村三號 – I-yen-mei-leg Village N°3 » (*Dong qing cun san hao*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 037), Taipei, 2006.
- PEPPERMINT 薄荷葉, « 的士房間 Taxi Room » (*Dishi fangjian*), 小白兔橘子唱片 White Wabbit Records & Peppermint, White Wabbit Prod., Taipei, 2005.

- PIG HEAD SKIN 豬頭皮 大戰 豬小姐 (*Zhu tou pi da zhan Zhu xiaojie*), « 30 種悲慘的美麗人生 - 30 Songs Shorts » (*Sanshi zhong beican de meili rensheng*), auto-production 豬頭皮音樂 PigHeadSkin Music & 典選音樂事業股份有限公司 ClickMusic Co., Ltd., Taipei, 2006.
- RANDOM 隨性樂團 (*Suixing yuetuan*), « 轉大人 » (*Zhuan da ren*), auto-production Random & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009.
- SHEN-GUN BAND 神棍樂團 (*Shengun yuetuan*), « 萬佛朝宗 » (*WanFo chaozong*), 吉聲影視音有限公司 Gisan Audio & Video Co., Ltd., Taoyuan, 2009.
- SHINE & SHINE & SHINE & SHINE (The) 閃閃閃閃, « Meet me when you are 25 », auto-production The Shine & Shine & Shine & Shine distribuée par High Note Int'l Multi-Media Corp., Taipei, 2009.
- SKARAOKE, « Skaraoke 帶你去唱卡拉 ok » (*Skaraoke dai ni qu chang kala-ok*), Formoska Inc., Taipei, 2010.
- STAY GOLD, « Taiwan Punk We're Coming (Here's The Stay Gold) », ZMN Records, Taipei, 2006.
- THIRTEEN BAND 拾參樂團 (*Shisan yuetuan*), « 你是王嗎? » (*Ni shi wang ma?*), 典選音樂事業股份有限公司 ClickMusic Co., Ltd. & 這裡音樂 Here Music Workshop, Taipei, 2006.
- T-HO (Jeff & Red I & DJ 鈺) 鐵虎兄弟 (*Tie Hu xiongdi*), « 蘭嶼達悟嘻哈 » (*Lanyu Dawu xiha*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 024), Taipei, 2003.
- TIN PAN ALLEY 錫盤街 (*Xi pan jie*), « 進入另外一個隧道 – Entering Another Tunnel » (*Jinru lingwai yi ge suidao*), auto-production Tin Pan Alley, Taipei, 2009.
- TOTEM 圖騰 (*Tuteng*), « 我在那邊唱 – Over there I sing », (*Wo zai na bian chang*), 彎的音樂有限公司 Wondermusic Co. Ltd., Taipei, 2006.
- WACKY 樂團 (The), « 這一夜我們玩搖滾 » (*Zhe yi ye women wan yaogun – Tonight, we play rock'n'roll*), auto-production The Wacky & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2007.
- WINDMILL 風籟坊 (*Feng lai fang*), « Demo 乙 » (*Demo yi*), auto-production Windmill & 小白兔橘子唱片 White Wabbit Records, Taipei, 2009.
- WON FU 旺福誌, « Won Fu », 豐華唱片股份有限公司 Forward Music Co., Ltd. & 彎的音樂有限公司 Wondermusic Co. Ltd., Taipei, 2005.

WU BAI & CHINA BLUE : « 伍佰的 Live » (*Wu Bai's Live*) /« 枉費青春 » (*« Wasting Youth »*), 滾石唱片 Magic Stone Music Co., Ltd., Taipei, 1995.

ZHANG ZHEN-YUE 張震嶽, « 馬拉桑 Malasun », 本色股份有限公司 True Color Co. Ltd., Taipei, 2005.

Compilations de musiques (*indie/underground*)

« 1994 台灣地下音樂檔案 I » (*Yijiujiusinian Taiwan dixia yinyue dang'an yi*), 精實 Kings' Music Group & 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1994.

« 1994 台灣地下音樂檔案 II » (*Yijiujiusinian Taiwan dixia yinyue dang'an er*), 精實 Kings' Music Group & 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1994.

« 1995 台灣地下音樂檔案 III : 呼吸 荳荳紀念專輯 » (*Yijiujiuwunian Taiwan dixia yinyue dang'an san*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd, Taipei, 1995.

CABACA 卡巴卡 (*Kabaka*), « CC Asia Band Album », 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2008.

« CHARACTER MUSIC 角色音樂 » (*Jiaose yinyue*), 友善的狗 Friendly Dogs Co., Ltd. & Crystal Records 水晶唱片有限公司, Taipei, 1993.

« DIAFFECTION TO LTK 向濁水溪吐臭 » (*Xiang Zhuoshuixi tu chou*), 迦鐸文化音樂 Gamaa Music Co., Ltd., Taipei, 2005.

« GRASS FESTIVAL 3 小草地三年級 - 兒歌輕輕唱 » (*Xiao caodi san nianji - Er ge qingqing chang*), 默契音樂 Silent Agreement, Taipei, 2009.

« LOBO ONE 蘿蔔一代 » (*Luobo yi dai*), 小白兔橘子唱片 White Wabbit Records, Taipei, 2003.

« LOBO TWO 蘿蔔二代 » (*Luobo er dai*), 小白兔橘子唱片 White Wabbit Records, Taipei, 2004.

« LOBO THREE 蘿蔔三代 » (*Luobo san dai*), 小白兔橘子唱片 White Wabbit Records, Taipei, 2005.

« SUMMER HIGH (Summer 嗨) », 迦鐸文化音樂 Gamaa Music Co., Ltd., Taipei, 2004.

« TAIWAN INDEPENDANT COMPILATION 另國歌曲 » (*Aiguo gequ*), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 000), Taipei, 1999.

« T.K. ROCK 台客搖滾百萬驚險輯 » (*Taike yaogun baiwan jingxian ji*), 滾石國際音樂股份有限公司 Rock Records Co., Ltd., Taipei, 2006.

Musiques diverses

BETEL NUTS BROTHERS 檳榔兄弟, « Betel Nuts », 大大樹音樂圖像 Trees music & art, Taipei, 1996.

CHEN DA 陳達, Enregistrements originaux (Remerciements au Maître Chen Ming-Chang 陳明章 pour l'accès aux documents).

CHEN MING-CHANG 陳明章 (Chen Mingzhang), « 幻之光 », bande originale du film « Maborosi » (1995) du réalisateur japonais Hirokazu Kore-Eda, 陳明章音樂工作有限公司 CMC Music Co. Ltd., Taipei, 2005.

CHENG SHUI-CHENG (Musique recueillie et enregistrée à Taiwan par :), « 台灣少數民族歌謠 Musique des peuples minoritaires de Taiwan », Arion S.A., Paris, 1989.

DIFANG 郭英男 (*Guo Ying-Nan*), « Across the Yellow Earth », 滾石唱片 Magic Stone Music Co., Ltd., Taipei, 1999.

DIFANG 郭英男 (*Guo Ying-Nan*), « Circle of Life », 滾石唱片 Magic Stone Music Co., Ltd., Taipei, 1998.

GTS, « 我身騎白馬 – White Horse » (*Gò sin khiâ pe'h bé*), Singing International Media Company, Ring of Fire Music, New-York (USA), 2007.

HOHAK BAND 好客樂隊 & 陳冠宇 CHEN GUAN-YUU, « 炸神明 – The Gangster's God », bande originale du film, Hohak Band & 荒島網路科技 Isle Networks Co., Ltd. (& 五四三音樂站 music543.com), Taipei, 2006.

JAY 周杰倫 (Zhou Jielun), « 七里香 » (*Qilixiang*), Alfa Music International & Sony Music Entertainment (Taiwan) Ltd., Taipei, 2004.

LIN HAI 林海 & Friends, « 琵琶相 – Pipa Images » (*Pipa xiang*), 風潮有聲出版有限公司 Wind Records Co., Ltd., Taipei, 2003.

« MY COUNTRY, MY LAND 吾鄉吾土 (*Wu xiang wu tu*) : Orchestra Anthology », Compilation des ouvertures de concerts de Hocheng, 財團法人和成文教基金會 Hocheng Cultural & Educational Foundation, Taipei, 1998.

« MY COUNTRY, MY LAND 吾鄉吾土 (*Wu xiang wu tu*) : Taiwan Folk Music 台灣民謠交響詩 (*Taiwan minyao jiaoxiangshi*) [5 CDs], 財團法人和成文教基金會 Hocheng Cultural & Educational Foundation, Taipei, 1998.

TENG TERESA 鄧麗君 (*Deng Lijun*), « 台灣歌謠: 君懷鄉土情 » (*Taiwan geyao: Junhuai xiangtu qing*) [Best of], Ming Yueh Records Co., Ltd., Taichung.

TENG TERESA 鄧麗君 (*Deng Lijun*), « 千言萬語訴君情, 萬世珍藏經典輯 » (*Qianyanwanyu su jun qing, wanshi zhen zang jingdianji*) [Best of], Ming Yueh Records Co., Ltd., Taichung.

U-THEATRE, « 海潮音 The Sound of Ocean » (*Haichao yin*) [CD+VCD], 風潮有聲出版有限公司 Wind Records Co., Ltd., Taipei, 2001.

ZHENGZONG TAIWAN MINSU MINJIAN YISHU TUAN 正宗台灣民俗民間藝術團, « 中視比賽冠軍安定鄉六塊寮牛犁陣 », 聖凰唱片音樂帶出版社, Tainan.

Vidéos de clips et de concerts musicaux

CHEN LUNG-NAN 陳龍男, « 海洋熱 – Ocean Fever » (*Haiyang re*) [documentaire], 角頭音樂 Taiwan Colors Music (video), Taipei, 2004.

CHTHONIC 閃靈, « 登基十年演唱會 - A Decade On The Throne » (*Dengji shi nian yanchanghui*) 2CD+DVD, TRA Music, Chthtonic & Isle Networks Co., Ltd., Taipei, 2006.

CHTHONIC 閃靈, « 震.氣.漫.延 - 閃靈七年紀錄影片 1995-2002 » (*Zhen.Qi.Man.Yan – Shanling qi nian jilu yingpian*) [documentaire], TRA Music Corp., Chthtonic & Crystal Records 水晶唱片有限公司, Taipei, 2002.

CLIPPERS HSIAO-YING 夾子小應, « 歡樂影音秀 – Live in Live Comedy Club » (*Huanle yingyin xiu*), Clippers 夾子影音獨創工作室 & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2008.

DJ-ISLAND, « 火之意念 – Fire Desire » (*Huo zhi yinian*) CD+DVD, Isolated (by Springroll Tang) & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2009.

DOG HAIR 狗毛 (*Gou mao*), « Live is Life » (CD+VCD), 彎的音樂有限公司 Wondermusic Publish, Taipei, 2003.

GARAGELAND REWIND, « Taiwan – Broken Social Scene (part. 1 & 2), consulté le 15/07/2009 sur http://exclaim.ca/MusicVideo/ExclaimTV/Garageland_Taiwan_Part_1 & http://exclaim.ca/MusicVideo/ExclaimTV/garageland_rewind_broken_social_scene_part_2

LIM GIONG 林強 (Lin Qiang), « Insects Awaken 驚蟄 », mk2 music France & Ewise Digital Multimedia Corp., Paris/Taipei, 2005.

MATZKA (Matzka & De Hot), « Ma Do Va Do (像狗一樣 Xiang gou yiyang) », 2008, consulté le 13/03/2009 sur <http://www.youtube.com/watch?v=d0prgmNqbA>

MR. EYEBALL 眼球先生, « 媽媽再愛偶一促 – Mama, Love Me Again » (Musique+Video), 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 034), Taipei, 2005.

OPENEYE 歐噴愛 (*Oupenai*), « 求愛物語 » (*Qiulai wu yu*) CD+DVD, auto-production OpenEye soutenue par 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2008.

SI XING WAN KANG BAND 四幸玩康樂團, « 萬探 A 人生 » (*Wantan A rensheng*), auto-production 四幸玩康樂團, Taipei, 2005.

TAIWAN ROC 1 : « 台灣噏搖滾 » (*Taiwan qiang yaogun*), Sure Win International Co., Ltd. & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2005.

TAIWAN ROC 2 : « 台灣噏搖滾 » (*Taiwan qiang yaogun*), Sure Win International Co., Ltd. & 喜瑪拉雅音樂事業股份有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei, 2005.

Autres films et documents vidéos

A New Spring for Taiwan's Ke-tse opera 梨園春曉 臺灣歌仔戲 (« La renaissance du Ke-tse hsi, l'opéra taiwanais »), produit par Arthur IAP et MENG Fan-peng, distribué par Kwang Hwa Mass Communications, 2003, DVD, 26 minutes. Disponible en ligne sur: http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/av/sou_sig/sight04_33.htm

Cape N° 7 海角七號, réalisé par Wei Te-Sheng 魏德聖 (*Wei Desheng*), Taiwan, 2008.

Liyuan tianshen 梨園天神 (Phantom of the Cabaret), Tang Mei-yun gezaixi tuan 唐美雲歌仔戲團, 1999, DVD, 133 minutes.

Xishuo rensheng, Taiwan minjian xiqu teji 戲說人生，台灣民間戲曲特輯，
réalisé par Liu Rui-ping 劉瑞平，édité par Ciji chuanbo wenhua zhiye
jijinhui 慈濟傳播文化志業基金會，2006, DVD, 45 minutes.

SELECTION DISCOGRAPHIQUE INTERNATIONALE

Asie et Océanie

BASEBALL, « Taiwan – Japan Tour E.P. », enregistré par Laura MacFarlane et
mixé par Sloth, Melbourne (Australie), 2005.

BETEL NUTS BROTHERS 檳榔兄弟, « Betel Nuts », 大大樹音樂圖像 Trees
music & art, Taipei (Taiwan), 1996.

CABACA 卡巴卡 (*Kabaka*), « CC Asia Band Album », 喜瑪拉雅音樂事業股份
有限公司 Himalaya Music Co., Ltd, Taipei (Taiwan), 2008.

CHAMPLERS チャンプラーズ わかなつ (千博樂家族), « Urizun Okinawa
Music Restaurant 若夏沖繩料理屋 », 角頭音樂 Taiwan Colors Music
(TCM 030), Taipei (Taiwan), 2004.

« CHINESE CLASSICAL MUSIC - 中国古典音乐名曲精华 » (*Zhongguo
gudian yinyue mingqu jinghua*), 辽宁文化艺术音像出版发行 (*Liaoning
wenhua yishu yinxiang chubun faxing*), RPC, 1990s.

« CHINESE FOLK MUSIC : A BING – 阿炳 器乐作品专辑 » (*A Bing, qiyue
zuopin zhuanji*), Golden Hits of Chinese Folk Music, 九州音像出版公司
发行 (*Jiuzhou yinxiang chubun gongsi faxing*), RPC, 1990s.

DIR EN GREY, « 鬼葬 *Kisou* », Sony Music Distribution Inc., Japon, 2002.

DJ BAKU (Dj バク) [littéralement « DJ Porc »], « Spinheddz スピンヘッズ »,
Popgroup recordings, Tokyo (Japon), 2006.

HINOKI-YA ひのき屋, « 風のゴルモン Theme of travelin' taiko » (*Kaze no
gorumon*), 合資會社ひのき屋 auto-production, Japon, 2005.

JUDY AND MARY, « Complete Best, The Great Escape » (2 CDs), Sony Music
Entertainment Inc., Tokyo (Japon), 2001.

L'ARC-EN-CIEL, (Compilation), Sony Music Records Co., Ltd., Tokyo (Japon),
2002.

- MELT-BANANA, « Cell-scape », A-Zap Records, Tokyo (Japan), 2003.
- « MOON MIRRORED IN ERQUAN (The) - 二泉映月 » (*Erquan ying yue*), 广州新时代影音公司出版 广东杰盛唱片有限公司经销 (*Guangzhou xin shidai ying yin gongsi chuban – Guangdong Jiecheng changpian youxian gongsi jingxiao*), RPC, 2000s.
- « MU DI - 牧笛 », Best Classical of China Music to you 中國民樂魂寶 (*Zhongguo min yue hun bao*), FACE 飛仕影音有限公司 (*Fei shi ying yin youxian gongsi*), Guangzhou (RPC), 1990s.
- OKI 加納沖 (*Jianachong*), « 熊出沒 Here Comes The Bear », 角頭音樂 Taiwan Colors Music (TCM 036), Taipei (Taiwan), 2006.
- PUNK GOD 盤古 (*Pan gu*), « 盤古獨立 » (*Pangu duli - Free Punk God*), 大港唱片 Tao Kang Records, Taipei (Taiwan), 2004.
- WANG PUJIAN, « Balzac et la petite tailleuse chinoise » (Bande originale du film de Dai Sijie), Productions Internationales-Le film & Virgin (EMI Music France), 2002.
- YANG MIN 杨敏 (浙江歌舞团民族管弦乐队 Orchestra of the Zhejiang Song and Dance Troup), « Scenes on the Wu River 婺江风光 », HNH International Ltd., RPC, 1994.
- YOSHIHIDE OTOMO 大友 良英, « The Multiple Otomo Project », Asphodel, San Francisco (USA), 2007.

Europe, États-Unis, Afrique et Transnational

- ARKANA Keny, « L'Esquisse 2 », Marseille (France), 2011.
- AR RE YAOUANK, « Fest Noz Still Alive », Sono studio, Locarn (France), 1992.
- AZIAN-Z アジアンゼット, « Pornostar ポルノスター (e.p.) », Perrave Productions, Lyon (France), 2002.
- AZIAN-Z アジアンゼット, « Za-Gaïjin ザ・ガイジン », Jarring Effects, Lyon (France), 2006.
- BAEZ Joan, « Live », CBS Records Inc., USA, 1980.
- BAGAD BRIEG, « Dalc'h da noz », Coop Breizh & Bagad Brieg, Spezet (France), 1995.
- BAGAD RONSED-MOR de LOKOAL-MENDON, « Ronsed-Mor », Bagad Ronsed-Mor, Lokoal-Mendon (France) 1990.

- BEASTIE BOYS, « Check Your Head », Capitol Records, New-York (USA), 1992.
- BERURIER NOIR, « Viva Bertaga », Folklore de la Zone Mondiale, France, 2004.
- BLACK LABEL ZONE, « Toufed Vil », Coop Breizh, Spezet (France), 1997.
- CAPERCAILLIE, « Secret People », Survival Records Ltd. & BMG, Royaume-Uni, 1993.
- CLASH (The), « Sandinista ! » (2 CDs), Sony Music Entertainment (UK) Ltd. « Columbia », Royaume-Uni, 1999.
- COSTES Jean-Louis コステス (Kosutesu), « Shin-Sakoku 新鎖国 – *New Secluded Country* » [part 1 & 2], auto-produit par Costes, Saint-Denis (France), 1995.
- COSTES Jean-Louis, « NTM-FN », auto-produit par Costes, Saint-Denis (France), 1996.
- COSTES Jean-Louis & Anne VAN DER LINDEN, *Pot Pourri* (livre illustré par AVDL + CD de Costes), le Dernier Cri, Marseille (France), novembre 2007.
- CRADLE OF FILTH, « Bitter Suites to Succubi », Rocktribe.com (Snapper Music Label), Royaume-Uni, 2001.
- CYPRESS HILL, « III, Temples of Boom », Sony Music Entertainment Inc. « Columbia », USA, 1995.
- « DAO DEZI – Le renouveau de la musique celte », World Mix Album, produit par Eric Mouquet & Guilain Joncheray Music, EMI France, 1995.
- DIE ANTWOORD, « \$O\$ », Interscope Records, Afrique du Sud, 2010.
- EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN, « Alles Wieder Offen », Einstürzende Neubauten & Indigo, Allemagne, 2007.
- EGSCHIGLEN, « Zazal » (World Music Mongolia), Dunya Records, Cologne (Allemagne), 2000.
- ENIGMA 2, « The Cross of Changes », Virgin Schallplatten GmbH, Allemagne, 1993.
- HANGGAI [« *punk* mongol » (!) - Pékin], « He who travels far », World Connection / Earthbeat, Hollande, 2010.
- HESPERION XXI (Jordi SAVALL), « Orient-Occident (1200-1700) », AliaVox (Espagne), 2006.

HESPERION XXI (Jordi SAVALL), « Ludi Musici – L'esprit de la Danse (1450-1650) », AliaVox (Espagne), 2007.

HESPERION XXI (Jordi SAVALL), « Hispania & Japan – Dialogues », AliaVox (Espagne) & Sony DADC, 2007/2011.

HEVIA, « Tierra de Nadie », EMI-Odeon, Madrid (Espagne), 1998.

IAM, « L'Ecole du Micro d'Argent », IAM & Delabel, Marseille (France), 1997/1998.

IAM, « ... de la planète Mars », Sodi, Marseille (France), 1991.

IDIR, « Identités », Sony Music Entertainment (France) S.A., Paris (France), 1999.

IGGY POP, « Lust For Life », Thousand Mile Inc. & Virgin America, USA, 1990.

JEAN LOUIS, « Jean Louis », Tranchemusic, France, 2008.

JOY DIVISION, « Closer », CentreDate Co., Ltd., Londres (Royaume-Uni), 1980.

KRAFTWERK, « Radioactivity », Capitol Records Inc., Allemagne, 1975.

KRAFTWERK, « The Man-Machine », Capitol Records Inc. & EMI (UK), Allemagne, 1978.

KRAFTWERK, « Trans-Europe Express », Capitol Records Inc., Allemagne, 1977.

LAIBACH, « LaiBach Kunst der Füge », CD Dallas & Mute Song, UE (Slovénie), 2008.

LAIBACH, « Let It Be », Mute Records Ltd., UE (Slovénie)/USA, 1988-1992.

LAIBACH, « Opus Dei », TVT Records & Mute, UE (Slovénie)/USA, 1986.

LAIBACH, « Volk », Mute Records Ltd., UE (Slovénie), 2006.

LA SOURIS DEGLINGUEE, « Tambour et soleil », Musidisc, Paris (France), 1995.

LE TIGRE, (« Deceptacon »), Wiiiija Records, Londres (Royaume-Uni), 1999.

LOU REED, « Transformer », BMG Entertainment, USA, 1972.

LUDWIG VON 88, « La révolution n'est pas un dîner de gala », Ludwig Von 88 & Crash Disques, Paris (France), 2000.

MINISKIRT, « Woody Allen Likes Guitar Pop », Marsh Marigold Records, Hambourg (Allemagne), 2003 (White Wabbit Records, Taipei (Taiwan), 2005).

MUGAR, « Kabily-touseg », Keltia Musique, Quimper (France), 1997.

MUGAR, « Penn ar Bled », Tempo Maker (2005) & Keltia Musique, Quimper (France), 2009.

« MUSIQUE BRETONNE d'aujourd'hui » (compilation), Escalibur, Coop Breizh, Spezet (France), 1994.

NOFX, « 45 or 46 songs that weren't good enough to go on our other records », Fat Wreck Chords, San Francisco (USA), 2002.

NOIR DESIR, « 666.667 Club », éd. Polygram Music (Barclay), Paris (France), 1996.

NTM (Suprême), « 1993... J'appuie sur la gachette », Suprême NTM & « Epic » Sony Music Entertainment, Paris/Saint-Denis (France), 1993.

NTM Le Clash, « Boss vs IV My People, Round 2 », Sony Music Entertainment, Paris/Saint-Denis (France), 2000.

NÚÑEZ Carlos, « Os amores libres », BMG Spain, Espagne, 1999.

OFFSPRING (The), « Americana », Sony Music Entertainment Inc., USA, 1998.

OFFSPRING (The), « Ixnay on the Hombre », Epitaph Europe, USA, 1997.

PANJABI MC, « Mundian To Bach Ke », Nachural Records/Superstar Recordings, Royaume-Uni/Allemagne, 2002.

POLICE, « Every Breath You Take / the Singles », (Compilation) A&M Records INC., USA, 1986.

PRIGENT Denez, « Sarac'h », Barclay (Universal), Paris (France), 2003.

RAMONES, « Acid Eaters », Radioactive Records, USA, 1994.

RAMONEURS DE MENHIRS (Les), « Amzer an Dispac'h ! », Du-Mañ ha Du-Hont – Coop Breizh, Spezet (France), 2010.

SECRET CHIEFS 3, « Path of Most Resistance », Web of Mimicry, Revolver USA, 2007.

SEX BIDOCHON'S, « On s'en bat les couilles, (voici les Sex Bidochon's) », Mantra, Paris (France), 1989.

- SEX PISTOLS, « Never Mind The Bollocks, (Here's The Sex Pistols) », Virgin, Londres (Royaume-Uni), 1977.
- SONERIEN AN AOD & JULIEN GOUALO (*Pipe band* du pays Bigouden & percussions de Côte d'Ivoire), Coop Breizh, Spezet (France), 2001.
- SONIC YOUTH, « Evol », Geffen Records, Inc., USA, 1986.
- STIVELL Alan, « Reflets », Fontana/Phonogram (1970) & Disques Dreyfus (1994), Paris (France), 1970.
- STIVELL Alan, « Tir Na N-Og », Disques Dreyfus & Sony Music France (Keltia III, 1979), Paris (France), 1988.
- TIERSEN Yann, « Le phare », Ici d'ailleurs, Nancy (France), 1997.
- TRANS-EUROPE DIATONIQUE (Kepa JUNKERA, Riccardo TESI & John KIRKPATRICK), Silex (et éclats de silex) productions, Riom (France), 1993.
- TRI YANN, « An heol a zo glaz – Le soleil est vert », Phonogram S.A., Paris (France), 1981.
- VIOLONS BARBARES, « Bulgarian / Mongolian Wild World Music », L'assoco pikante & L'Autre distribution, Strasbourg (France), 2010.
- WAMPAS, « Les Wampas sont la preuve que Dieu existe », Barclay (Universal Music), Paris (France), 2009.
- WAMPAS, « Simple et tendre », BMG France, Paris (France) 1992/1993.
- WAMPAS, « Tutti Frutti », A.S.A.P., Paris (France), 1999 (rééditions).
- WASHINGTON DEAD CATS, « A good cat is a dead cat », Devil Deluxe, Paris (France), 2008.
- WU-TANG CLAN, « Legend of the Wu-Tang – Wu-Tang Clan's Greatest Hits », BMG, 2004.
- YOKOHAMA ZEN ROCK 横浜禅ロック, « 横浜禅ロック Yokohama Zen Rokku », Jarring Effects, Lyon (France), 2008.

