

Des rizières aux montagnes taiwanaïses : jouer (dans) la nature

Nathalie GAUTHARD

Université d'Artois, Textes et Cultures (UR 4028)

Éléonore MARTIN

Université Bordeaux Montaigne, ARTES (UR 24141)

Résumé

Se fondant sur les discours, pratiques et savoir-faire de deux compagnies taiwanaïses emblématiques : le Cloud Gate Dance Theatre (Yúnmén wǔ jí 雲門舞集) et le U-Theatre (Yōurén shéngǔ 優人神鼓), cet article propose une réflexion autour de « l'écologie de la relation », de la relation au vivant et à l'environnement dans le contexte taiwanais où la question des croyances taoïstes et bouddhistes irriguent la création de ces deux compagnies.

Abstract

Based on the discourses, practices and know-how of two emblematic Taiwanese companies: Cloud Gate Dance Theatre (Yúnmén wǔ jí 雲門舞集) and U-Theatre (Yōurén shéngǔ 優人神鼓), This article proposes a reflection on the "ecology of the relationship", the relationship to the living and to the environment in the Taiwanese context where the question of Taoist and Buddhist beliefs irrigate the creation of these two companies.

Plan

Le Cloud Gate Dance Theatre : une exploration du *devenir-plante* par la danse contemporaine ?

Esprits des montagnes et sensibilité forestière au U-Théâtre

L'île de Taïwan entretient un rapport spécifique à son environnement et accorde une valeur hautement symbolique à sa biodiversité depuis les deux dernières décennies. Après plusieurs vagues migratoires successives venant de Chine continentale et une histoire tourmentée, Taïwan s'est fait connaître au niveau mondial pour son hyper-industrialisation passant d'une économie agraire au tout « made in Taïwan ». Ce bond économique ne fut pas sans conséquence sur l'environnement (terrestre, aérien et maritime) et sa biodiversité. La forte urbanisation, l'expansion de l'industrialisation, l'augmentation démographique (qui a triplée en une cinquantaine d'année) et la consommation de masse qui suivirent ont perturbé les écosystèmes et engendré différents types de pollution¹.

Au sein de cet environnement et de sa biodiversité, les êtres humains occupent une place particulière selon les croyances chinoises. Ainsi les conceptions taoïstes et bouddhistes irriguent le travail esthétique du Cloud Gate Dance Theatre et du U-Theatre. Cet article s'insère dans une vaste réflexion autour de « l'écologie de la relation », de la relation au vivant et à l'environnement, à l'instar des recherches de l'anthropologue Philippe Descola souhaitant dépasser le dualisme nature/culture et de contribuer au débat actuel sur la relation au vivant et à l'environnement grâce à l'étude des discours, pratiques et savoir-faire de deux compagnies artistiques emblématiques de l'île de Taïwan : le Cloud Gate Dance Theater (*Yúnmén wǔ jí* 雲門舞集) et le U-Theatre (*Yōurén shéngǔ* 優人神鼓).

Le Cloud Gate Dance Theatre : une exploration du *devenir-plante* par la danse contemporaine ?

Le Cloud Gate Dance Theatre, fondé en 1973 par Lin Hwai-min (林懷民), est incontournable dans le paysage culturel taïwanais et sa renommée est internationale. Le travail du chorégraphe² s'inscrit dans une recherche permanente autour d'une identité chorégraphique qui entrelace différents aspects de la culture taïwanaise : des éléments traditionnels (pensées taoïste et bouddhiste, littératures classique et orale, calligraphie, tai-chi-chuan (*Tàijí quán* 太極拳), chants et danses aborigènes, Hakka, etc.) et des éléments occidentaux et/ou modernes (opéra, chant grégorien, musique électronique, réflexion sur la vie urbaine et les comportements qu'elle induit, etc.).

L'environnement est l'une des sources d'inspiration importantes de Lin Hwai-min, notamment dans les spectacles suivants : *Rite of spring* (春之祭禮, 1984) ; *Moon Water* (水月, 1998) ; *Bamboo Dream* (竹夢, 2001) ; *Wind Shadow* (風·影, 2006) ; *Whisper of flowers* (花語, 2008) ; *Water stains on the wall* (屋漏痕, 2010) ; *Rice* (稻禾, 2013) ; *White Water/Dust* (白水/微塵, 2014)³. Les références à l'environnement concernent

¹ Voir Fiorella ALLIO, « La nature et sa patrimonialisation à Taiwan », *Géographie et cultures* [En ligne], 66 | 2008 URL : <http://journals.openedition.org/gc/3705> ; Coraline GORON, « Civilisation écologique et limites politiques du concept chinois de développement durable », *Perspectives chinoises*, 2018-4 | 2018, URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/8887>.

² Depuis janvier 2020, Lin Hwai-min a pris sa retraite et c'est Cheng Tsung-lung (鄭宗龍) qui a pris sa succession.

³ La traduction anglaise des titres est celle proposé par la compagnie. Le tout premier spectacle *Landscape* (風景) créé aux États-Unis en 1971 par Lin Hwai-min (encore étudiant), était composé de trois tableaux (« De la falaise, près de la baie 靠山崖、傍水灣 » / « Séparation 離情 » / « Crépuscule 一絲殘照 »). Ce spectacle annonce une forme de récurrence dans les compositions futures des créations

principalement les éléments aquatiques et végétaux. En étudiant les créations de la compagnie sur trente ans, on remarque une alternance, un mouvement pendulaire entre ces deux éléments : l'élément aquatique succède systématiquement à l'élément végétal et vice-versa. Lin Hwai-min explique dans plusieurs entretiens⁴ que ces références lui sont venues en observant son environnement immédiat : d'une part, la situation de l'île de Taiwan, entre mer et montagne, et d'autre part, la situation même des locaux de la compagnie. D'abord situés dans le quartier de Baliwushan au nord de Taipei au bord de la rivière Tamsui, les locaux ont changé de rive après l'incendie de 2008 et sont devenus, grâce à une aide gouvernementale, le Cloud Gate Theatre (*Yúnmén dànsuǐ jùchǎ ng* 雲門淡水劇場). C'est un lieu conçu sur un terrain d'un hectare et demi, où plus de deux cents arbres ont été plantés à la demande de la compagnie. Ce « paysage verdoyant » se situe proche de la rivière Tamsui et des montagnes de Yangminshan. Cependant, si l'environnement immédiat inspire le chorégraphe, Lin Hwai-min (également écrivain) puise aussi son inspiration dans les œuvres littéraires, les pensées philosophiques et les croyances chinoises qui irriguent ses créations. Outre les reprises de monuments littéraires comme *La Légende du Serpent blanc* (1975) et *Le Rêve dans le pavillon rouge* (1984), il travaille à partir des pratiques traditionnelles chinoises (la peinture, la calligraphie et le tai-chi-chuan)⁵, notamment dans les spectacles suivants : *Cursive* (行草) et *Bamboo dream* (2001), *Whisper of flowers* (2008) et enfin *Rice* (2013)⁶.

Bamboo dream, *Whisper of flowers* et *Rice* présentent une certaine homogénéité dans leur construction. Lin Hwai-min s'appuie sur un schème récurrent issu des croyances chinoises, du taoïsme et du bouddhisme : le parallélisme entre les cycles de la vie humaine et ceux de la « nature », notamment avec le cycle des saisons comme image des âges de la vie.

Bamboo dream se compose de sept tableaux : *Morning Mist* (晨靄) connote l'éveil à la vie ; *Spring breeze* (春風) évoque par la danse d'un trio les émois amoureux et la jeunesse ; *Summer heat* (夏暄) propose une danse de groupe dynamique et énergique qui s'inspire d'animaux (singe, tigre) ; *Autumn path* (秋徑) et *When rain stops* (雨霽) proposent des traversées dans la bamboueraie sur le thème de la séparation et de la

du chorégraphe. Voir sur le site du Cloud Gate Dance Theatre (consulté le 6 avril 2022), URL : <http://cloudgate.e-lib.nctu.edu.tw/works.asp?src=worksHome&workNameEng=Landscape>.

⁴ Parmi les entretiens et discours de Lin Hwai-min et de la compagnie, nous nous référons aux making-off des DVD de *Bamboo dream* et de *Rice*, ainsi qu'aux émissions autour du chorégraphe : « 雲門創辦人 林懷民 [Lin Hwai-min, fondateur du Cloud Gate Dance Theater] », émission 台灣名人堂 [Personnalités de Taiwan], chaîne TTV, le 11/11/2018, (consulté le 06 avril 2022), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tR9VF0mHJoE> ; « 林懷民退休 生命如歌 [Lin Hwai-min prend sa retraite, le chant d'une vie] », émission 看板人物 [Interviews People], chaîne TVBS, le 06/01/2019, (consulté le 06 avril 2022), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RzB6oNp7oBA> ; « 林懷民舞出生命力 [Lin Hwai-min, danse à la vie], émission 改變的起點[nom anglais : Change !], chaîne Zhongshi xinwen, le 03/04/2016, (consulté le 06 avril 2022), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gTDtWUVooX8> ; ainsi que le documentaire produit par la compagnie Cloud Gate Dance Theatre, « Lin Hwai-min : a retrospective », vu le 20 juillet 2020, sur YouTube, indisponible désormais.

⁵ Hwai-min LIN, 高處眼亮：林懷民舞蹈歲月告白 [Vues d'en haut : confessions des années de danse de Lin Hwai-min], Taipei, Yuanliu chuban, 2010.

⁶ 2013 est l'année des quarante ans d'existence de la compagnie ainsi que celle où Lin Hwai-Min a été convié par l'UNESCO à l'occasion de la Journée Internationale de la Danse pour délivrer un message de paix sur une projection d'un extrait du spectacle *Song of wanderers* (1994). Ce spectacle fait écho à la création de *Rice* par l'utilisation de riz dans la scénographie.

nostalgie ; *At Midnight* (半夜) et *Snow* (冬雪) renvoient à la solitude, aux souvenirs, à la lenteur et à la douceur. Les tableaux s'enchaînent sans raconter d'histoire précise, sans personnage, et proposent des séquences associées à une saison, un état, une certaine qualité de mouvement. La compagnie a travaillé sur la verticalité et le rapport sol/ciel avec des sauts, des portés, des impulsions et des propulsions ; elle a aussi travaillé sur la souplesse du « bambou résistant au vent ». Cette souplesse du bambou est évoquée par un travail d'opposition, notamment dans des torsions, des vibrations du corps et des variations de rythmes. Le travail des danseur·euse·s s'est aussi construit autour des nœuds du tronc évoqués par des mouvements saccadés et désarticulés.

Pour *Bamboo Dream* et *Cursive* créés la même année, Lin Hwai-min s'appuie sur le tai-chi-chuan, considéré comme une méditation en mouvement, ainsi que sur la méditation assise, deux pratiques qui vont constituer une grande partie de l'entraînement rigoureux et intensif des danseur·euse·s. Cependant, les deux spectacles explorent les apports du tai-chi-chuan sous deux angles différents mais complémentaires.

Cursive (xíngcǎo 行草), qui signifie littéralement « herbe agitée », désigne aussi un style de calligraphie. Les caractères signifient respectivement, dans leur sens premier, « marcher, agir » et « herbe ». Ce style calligraphique se caractérise par la spontanéité du geste, telle l'herbe folle. Le spectacle *Cursive* propose ainsi une réflexion sur l'articulation entre la calligraphie et le tai-chi-chuan⁷, notamment sur le geste artistique, entre forme et intention. Des caractères calligraphiés (déjà écrits ou en train de s'écrire) sont projetés sur scène. Ces calligraphies dialoguent avec le mouvement dansé en entrant en résonance soit par une forme et une intention similaires (rythme, force, etc.) soit, au contraire, en se dissociant, en s'opposant.

Dans *Bamboo dream*, l'objectif est de donner aux danseur·euse·s la possibilité de retrouver une certaine liberté de mouvement en contrepoint du spectacle *Cursive* qui a travaillé sur les mouvements martiaux du tai-chai-chuan. Le bambou, comme sujet ou métaphore, est très présent dans la culture traditionnelle chinoise, notamment en peinture, « calligraphiée » au pinceau. En Chine, la croissance des arbres, dont fait partie le bambou selon les catégories chinoises, est mise en parallèle avec les vertus humaines⁸. Selon Yolaine Escande, le bambou est un modèle d'absence d'action, non pas dans le sens de passivité, mais au contraire de concentration intense qui est « le résultat d'une réceptivité issue d'un calme méditatif »⁹. Ainsi nous pouvons dire que Lin Hwai-min se positionne dans la lignée des arts traditionnels en reprenant les motifs de la calligraphie et de la peinture chinoise pour les appliquer à la danse contemporaine par l'intermédiaire du tai-chi-chuan. Si dans *Cursive*, la forme des mouvements du tai-chi-chuan est conservée et la chorégraphie contrainte, dans *Bamboo dream*, c'est l'intention du geste créatif des danseur·euse·s qui est au centre.

⁷ Ce rapprochement entre calligraphie et tai-chi-chuan peut surprendre, mais il s'explique par l'appartenance à une même cosmologie qui apparaît également dans le fait que la calligraphie emprunte au vocabulaire du corps humain pour décrire ses caractéristiques. Sur ce dernier point, voir Pascale ELBAZ, « Comment traduire les termes d'origine physiologique dans les jugements d'appréciation de la calligraphie chinoise ? », *Bulletin du CRATIL*, Centre de recherche appliquée sur la traduction, l'interprétation et le langage - Institut supérieur d'interprétation et de traduction, 2017, p.33-49. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02427592/document>.

⁸ Voir Yolaine ESCANDE, « L'arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », *L'Arbre ou la Raison des arbres : XVII^{es} Entretiens de La Garenne Lemot* [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 (généré le 03 mai 2022). URL : <https://books.openedition.org/pur/53997>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.53997>.

⁹ *Ibid.*

C'est à partir du travail sur l'énergie interne, en se libérant de la forme des mouvements, que les danseur·euse·s expérimentent la manière dont cette pratique imprègne leurs corps. La pousse du bambou possède sa forme complète avant de croître ; en peinture, ce phénomène est « assimilé à l'émergence de « l'intention picturale »¹⁰ ; si l'on transpose cette idée dans la danse de Lin Hwai-min, le bambou n'est pas traité comme un thème mais comme une autre potentialité du rapport au monde, qui induit d'autres façons de se mouvoir (de danser). La métaphore du bambou est particulièrement féconde, au-delà d'une simple analogie.

Dans le même registre, nous pouvons également faire référence au spectacle *Whisper of flowers*¹¹. Il est composé de deux parties : la première renvoie à la floraison, où les danseur·euse·s proposent une danse virevoltante et dynamique sur un parterre de fleurs ; la seconde renvoie à la flétrissure des fleurs, à la décroissance de la vie. Les danseur·euse·s se meuvent alors sous des cheveux qui tombent. Dans une interview¹², le chorégraphe explicite ce qu'il a voulu faire avec ce tableau, à savoir que les danseur·euse·s deviennent eux-mêmes les fleurs flétries. Ce spectacle met donc en scène une progressive superposition, une symbiose entre le végétal et l'humain, c'est-à-dire un *devenir-plante* des danseur·euse·s.

Avec *Rice*, Lin Hwai-min va plus loin dans le rapport au monde végétal et aux sensibilités que celui-ci peut éveiller¹³. Il a décidé d'« immerger » le public dans le monde végétal du riz et dans celui des rythmes des rizières taïwanaises de Chishang, dans la région de Taidong, au sud-est de Taïwan¹⁴. Composé de huit tableaux : *Soil* (泥土), *Wind* (風), *Pollen* (花粉) 1 et 2, *Sunlight* (日光), *Grain* (穀實), *Fire* (火), *Water* (水), le déroulement du spectacle suit à la fois les étapes de la culture du riz (semis, repiquage, pollinisation, récolte, brûlis et irrigation), le rythme des saisons¹⁵ et par extension métaphorique, les étapes de la vie humaine (naissance, croissance, maladie et mort).

Ce parallèle entre saison et vie humaine évoque la fonction de la nature dans les arts traditionnels chinois, comme la peinture, la calligraphie ou encore les arts martiaux : tous s'appuient sur l'observation de la nature non pas pour la reproduire à l'identique, dans une approche mimétique, mais pour en dégager les principes intrinsèques pour représenter la vie, pensée en termes de flux. On voit que ce principe de vie revient dans

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Lin Hwai-min s'inspire de deux images qui l'ont ému : la première renvoie à la coupe des cerisiers à la fin de *La Cerisaie* de Tchekov et la seconde, une image vécue, où les camélias ont perdu leurs fleurs sous la pluie.

¹² « 舞出契可夫 - 林懷民談「花語」 [Festival autour de Tchekov - Lin Hwai-min présente le spectacle *Whisper of flowers* », chaîne publique RTI Yangguang, le 08/04/2010, (consulté le 06 avril 2022), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=L4v618M4PHg>.

¹³ J'ai étudié plus précisément ce spectacle de la compagnie dans un article à paraître, co-écrit avec Nathalie Gauthard, « Les scènes contemporaines taïwanaises du Cloud Gate Dance Theatre et du U-Theatre à l'épreuve des préoccupations environnementales », dans *Le théâtre, un laboratoire comportemental vis-à-vis du changement climatique*, Eliane BEAUFILS, Barbara BONNEFOY et Oulmann ZERHOUNI (dir.).

¹⁴ Sur cette région voir Yi-Chien LEE, *L'interaction entre la nature et la société. Les méandres des rivières et des zun dans le canton rural de Chishang à Taiwan*, thèse sous la direction d'Augustin Berque, EHESS, soutenue le 07 décembre 2020.

¹⁵ Ici, les quatre saisons ne sont pas celles que l'on retrouve dans le climat de Taïwan qui est un climat subtropical et qui comporte deux saisons : d'avril à octobre, c'est la mousson d'été et de novembre à mars, c'est la saison d'hiver. Les saisons sont celles que l'on retrouve dans la médecine chinoise (où il y a également une cinquième saison intermédiaire entre l'été et l'automne).

chacune des créations proposées par le chorégraphe, et qu'il est au cœur de son exploration artistique.

Cependant, pour créer *Rice*, le processus de création commence par une imprégnation physique, posturale et par une expérience sensible sur le terrain, *in situ*, que le corps des danseur·euse·s garde en mémoire. En effet, les vingt-quatre danseur·euse·s de la compagnie ont travaillé avec les paysans des rizières afin de comprendre les différentes étapes de la récolte du riz (fauchage et battage) et son développement. La préparation du spectacle a duré environ deux ans durant lesquels l'équipe est venue régulièrement à Chishang pour suivre les processus de la culture du riz et s'imprégner de sensations, de bruits, d'odeurs, etc.

Dans ce spectacle, les éléments végétaux sont également projetés sur l'écran en fond de scène, ce qui n'était pas le cas dans *Bamboo Dream*, où les bambous ne sont évoqués que par quelques troncs nus sur scène. Les captations vidéo plongent le spectateur dans les rizières de Chishang en alternant gros plan sur un détail (boue, flaque d'eau, « épis », flamme d'un épi qui brûle) et plan large sur la rizière montrant le vent dans les brins de riz, la rivière et les montagnes environnantes. Ces différents cadrages dévoilent au spectateur des points de vue inédits des rizières, proposant un nouveau rapport à celles-ci¹⁶.

Sans analyser en détail chaque tableau, on peut remarquer que les danseur·euse·s sont à la fois les humains qui travaillent la terre et font la récolte, les brins de riz sous le vent, la terre qui donne la vie, le pollen qui virevolte, le vent, l'eau, etc. Leurs mouvements peuvent être évocateurs de l'intervention humaine dans l'agriculture, comme le martèlement du sol dans le tableau *Soil* qui évoque le repiquage. Ils peuvent aussi exprimer/incarner une sensation : par exemple, dans le tableau *Wind*, les mouvements s'appuient sur des rotations rapides du corps pour donner l'impression du vent dans les robes et ils sont soutenus par la vidéo du vent dans la rizière. Le rapport à l'environnement est proposé dans une vision idéale, harmonieuse et esthétique où les danseur·euse·s changent de postures (en *devenant* le terrain, le pollen, l'être humain qui travaille (dans) la rizière, etc.) et en explorent différentes potentialités dans la danse.

La nature en chinois, ou le naturel, « c'est-à-dire le dynamisme spontané de tout être vivant dans le prolongement du mouvement perpétuel de l'univers »¹⁷, nous invite donc à changer notre point de vue sur le monde végétal. Dans la perspective de Lin Hwai-min, végétaux et humains sont des modalités du principe de vie qu'il met sur le même plan, à l'instar des arts traditionnels chinois. Par le biais du tai-chi-chuan ou bien des imprégnations *in situ*, les danseur·euse·s, développent d'autres potentialités de mouvements en s'inspirant des éléments végétaux (le bambou, les fleurs, le riz/les rizières). Nous pourrions parler d'un *devenir-plante*, comme Lin Hwai-min parle du *devenir fleurs*. Ce *devenir-plante* nous renvoie à la notion de « devenir » définie par la philosophie Karen L. F. Houle : « Le devenir est une intensification changeante, progressive – la prise en compte de “certaines relations de mouvement et de repos”

¹⁶ La première du spectacle a été jouée en novembre 2013 lors du *Chishang Autumn Rice Harvest Arts Festival* en guise de remerciement aux habitants et travailleurs des rizières qui ont accueilli les artistes du Cloud Gate. Une scène a été aménagée dans les rizières et la représentation en plein air a été donnée en journée. Voir l'émission télévisée « 藝想世界 » dont le nom anglais est « Art Wonderland » du 13 novembre 2013, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wII53xAYs4s>.

¹⁷ Yolaine ESCANDE, *op. cit.*, 2013.

libérées, tandis que l'être entre dans « une zone de proximité particulière avec un autre »¹⁸. Or, cette définition du devenir résonne particulièrement avec la danse...

Esprits des montagnes et sensibilité forestière au U-Théâtre

Durant l'été 2021, une photographie représentant Huang Chih-Chun (黃誌群), chorégraphe du U-Theatre, en train de pratiquer le *shinrin-yoku*¹⁹ (enlacer un arbre) en pleine forêt était publiée sur Facebook. Elle visait à faire écho à un projet de création en cours, *Lǎ oquánshān* (老泉山), pour « réfléchir à une coexistence avec le domaine forestier » et explorer les « nouvelles opportunités de dialogue entre l'art, les montagnes et les forêts ». Au programme : expériences immersives de vie « sauvage » dans la forêt « brisant l'inertie inhérente aux actions physiques non quotidiennes et incitant les interprètes à revenir au pouvoir organique de synchronisation avec la nature »²⁰. Liu Ruo-Yu (劉若瑀), la créatrice et directrice artistique, de la compagnie, quant à elle, promouvait (également sur Facebook) une nouvelle recherche artistique liée à la « femme sauvage »²¹, aux « sorcières et sorciers » qui « maîtrisent l'expérience de la vie, possèdent des connaissances primitives, communiquent entre les peuples, le ciel et la terre, et convoquent les esprits sur la terre »²².

Depuis sa création en 1988, la troupe U-Theatre²³ installée dans les collines taïwanaises observe un mode de vie ascétique où se combinent la pratique de la méditation, celle des arts martiaux, de la danse, du théâtre et des percussions, sous la direction conjointe du chorégraphe-danseur et maître d'arts martiaux Huang Chih-Chun et de la directrice artistique Liu Ruo-Yu qui fut formée par le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski dans les années 80. Leur philosophie de vie repose sur une fusion de la « culture de l'esprit » et de la performance artistique. À Taïwan, cette compagnie est considérée comme étant à la croisée des formes esthétiques traditionnelles chinoises et taïwanaises – aux identités multiples et autochtones – et de la création contemporaine. Selon la traduction qu'en donne Liu Ruo-Yu, 優 *U* en mandarin ancien signifierait « excellence », 優人 *U-ren* : « excellente personne » et par extension « interprète ». Une autre traduction en chinois existe : 優人神鼓 *yōurén shéngǔ*, 優人 *yōurén* signifie artistes et 優 *yōu* excellence, suivi de 神 *shén* l'état de sérénité, de calme, de tranquillité au plus profond de soi (en langage courant, *shén* désigne l'esprit, les divinités) et enfin 鼓 *gǔ*, tambour. La traduction complète serait alors : 優人神鼓 *yōurén shéngǔ* « le son des tambours résonnant en état de sérénité, méditatif ».

¹⁸ Karen L.F HOULE, « Devenir-plante » Anne QUERRIEN (trad.), *Chimères*, 2012/1 (n° 76), p. 183-194. DOI : 10.3917/chime.076.0183. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-183.htm>.

¹⁹ Traduit en français par « thérapie forestière » consistant en des balades en forêts scandées d'arrêts pour enlacer des arbres. Cf. Yoshifumi MIYAZAKI, *Walking in the Woods: Go back to nature with the Japanese way of shinrin-yoku*, Aster, Ebook, 2021.

²⁰ <https://www.utheatre.org.tw/story/137-2021-01-13-18-29-34>.

²¹ <https://www.utheatre.org.tw/story/137-2021-01-13-18-29-34>.

²² Post Facebook du 14 mai 2022, traduction Eléonore Martin : <https://www.facebook.com/utheatre1988>.

²³ Ces recherches sur le U-Theatre ont déjà fait partiellement l'objet d'une publication : Nathalie GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan. », in « Renouveau et revitalisation des arts traditionnels asiatiques. Discours, pratiques et savoir-faire. » (dir. N. GAUTHARD), *Revue L'Ethnographie. Création, Pratiques, Publics*, (MSH-PN-USR 3258/SOFETH) sept. 2019 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=76>.

La compagnie s'exerce suivant un entraînement directement inspiré par les méthodes et recherche sur l'art de l'acteur Jerzy Grotowski. Se considérant comme une héritière du metteur en scène polonais, Liu Ruo-Yu réinterprète la conception grotowskienne du retour à l'origine et le travail sur soi en reliant celle-ci aux notions taoïstes de « l'unité du ciel et de l'homme » (*Tiān rén hé yī* 天人合一), « la voie sous l'ordre de la nature » (*Dào fǎ zì rán* 道法自然) et pratiques bouddhistes. Son « projet de retour aux sources » (*sù jì huà* 溯計畫)²⁴ agrège donc plusieurs systèmes de croyances, animistes, taoïste et bouddhiste, ce qui est une pratique courante à Taïwan. Liu Ruo-Yu a ainsi développé une esthétique se fondant sur les arts populaires et des pratiques rituelles taïwanaises et bouddhistes. Les entraînements quotidiens débutent avec du tai-chi à 6 heures du matin suivi de méditation à 8 heures, percussions l'après-midi et répétitions/créations des spectacles dans la soirée. Les membres de la troupe apprennent également le jardinage, le compostage et le recyclage. Le mode de vie est communautaire et se fonde sur une série de préceptes moraux et spirituels, sur un modèle proche de l'ashram indien. Outre la pratique théâtrale et corporelle, s'ajoutent la pratique et la création musicales où se mêlent tambours, gongs, *huqin* (vielle à deux cordes), flûtes, pianos et violoncelles. Lors d'entretiens menés avec Huang Chih-Chun²⁵, les danses de Gurdjieff²⁶ sont également citées en référence comme une des pratiques méditatives et sources d'inspirations, preuve de leur ouverture sur le monde. Ces danses se retrouvent dans de nombreux spectacles du U-Theatre avec leur esthétique proche du *sama* des derviches (danse giratoire sacrée d'origine soufie). À l'instar de Gurdjieff qui recherchait « l'harmonie des forces cosmiques » pour la réalisation de « l'Être », une réalité en soi au-delà de toute superficialité, le U-Theatre souhaite incarner une démarche artistique et spirituelle. Ainsi, parmi ses multiples activités, le U-Theatre organise également des marches silencieuses à travers l'île²⁷ et lors de tournées. Cette « connaissance-(re)connaissance » de soi est un facteur de transformation et d'élévation à un degré de compréhension et d'expression de soi plus profonde, « une dilatation de la perception et de la conscience »²⁸ ce que Peter Brook a désigné comme « l'Art comme véhicule », faisant aussi écho à la pensée d'Antonin Artaud avec la notion de « vrai théâtre »/« vraie personne »²⁹ et du « travail de l'acteur sur soi-même »³⁰ de Constantin Stanislavski.

Le U-Theatre souhaite sensibiliser son public au réchauffement climatique et aux bonnes pratiques écologiques. En 2020, le programme : « Danse avec vous : Art, apprendre la vie et construire avec la nature » est lancé : conférences, discussions, échanges avec les artistes et les membres de la troupe au sujet de l'environnement, de la reconstruction (physique et psychologique) ; des ateliers de pratiques écologiques

²⁴ Je remercie Fangfang Chen pour nos échanges à ce sujet. Fangfang CHEN, *La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre. L'exemple du Golden Bough Theatre*. Thèse en Anthropologie sous la direction de Catherine Capdeville et Nathalie Gauthard, INALCO, sept. 2020.

²⁵ Entretiens personnels en septembre 2015.

²⁶ Georges Gurdjieff (1866-1949), mystique russe considéré comme un maître spirituel de la première moitié du XX^e siècle. Il influença de nombreux artistes comme le metteur en scène Peter Brook qui réalisa un film sur sa vie en 1979 : *Rencontre avec des hommes remarquables*.

²⁷ Lin Hwai-min propose aussi la participation à ce type de marche aux artistes de la compagnie mais aussi aux étudiant-e-s qui suivent ses cours à l'université.

²⁸ Marco De MARINIS, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'Annuaire théâtral*, n°26, 1999, p. 92.

²⁹ Antonin ARTAUD affirme : « le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre ». Antonin Artaud, « lettre à Jean Paulhan du 25 janvier 1936 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. V, 1979, cité par Marco De Marinis, *ibid.*, p. 89.

³⁰ Jerzy GROTOWSKI, « C'était une sorte de volcan », Bruno DE PANAFIEU (éd.) *Gurdjieff, L'Age d'Homme*, Dossiers H, 1992, p. 101.

(par exemple : purification de l'eau, compostage, etc.) et travaux de reconstruction de leur lieu de répétition, victime d'un incendie durant l'été 2019. Leurs nouvelles créations « Le Théâtre d'eau *Míngchí* (明池) » et « Au cœur de l'écoute de la mer » sont présentées comme des « spectacles qui ne font qu'un avec la nature », « entre ciel et terre, un rituel d'unité avec la nature », un mélange de création contemporaine et de rituels bouddhistes. L'écoféminisme est également clairement revendiqué par Liu Ruoyu. Lors d'un entretien avec la presse, elle a déclaré : « les ancêtres des artistes interprètes ou exécutants sont des sorcières, et les sorcières sont les professionnelles dont les êtres humains ont le plus besoin lorsqu'ils sont en difficulté, et le porte-parole de la communication avec le monde »³¹.

Une proximité avec la spiritualité indienne est à prendre en considération. Comme celle de Vandana Shiva dans son essai *Staying alive: women, ecology and development*³² qui rappelle la proximité des combats écologiques et féministes et celle des cosmogonies hindoues³³. Elle s'inspire elle-même de Rabindranath Tagore, en particulier l'ouvrage *Tapovan* où il établit un parallèle entre la civilisation indienne et occidentale : « La culture de la forêt a alimenté la culture de la société indienne. Cette culture s'est toujours inspirée des divers processus de renouvellement de la vie qui sont sans cesse à l'œuvre dans une forêt et diffèrent d'une espèce à l'autre et d'une saison à l'autre, ainsi que par leur aspect visuel, sonore et olfactif. Le principe unificateur de la vie dans sa diversité et du pluralisme démocratique est ainsi devenu le principe de la civilisation indienne »³⁴.

Une matrice commune d'un rapport avec un environnement non humain se dégage. Il situe clairement dans ce que Philippe Descola désigne comme une « écologie de la relation » (Descola, 2005), de la relation au vivant et à l'environnement.

Anne Cheng a démontré que dans la pensée chinoise « le monde en tant qu'ordre organique ne se pense pas hors de l'homme et l'homme qui y trouve naturellement sa place ne se pense pas hors du monde »³⁵. L'être humain se conforme aux mouvements de l'univers organisé par les souffles vitaux du *yin* et du *yang* ainsi que par les cinq agents (Métal, Feu, Eau, Terre, Bois). Le corps humain est à l'image de l'univers dans un jeu d'interdépendance. Il incarne un « microcosme » qui correspond en tous points au monde extérieur, au « macrocosme », un corps-paysage en quelque sorte. En témoigne l'emploi de métaphores végétales, aquatiques et minérales pour représenter et décrire le corps humain, son écologie interne. Même constat au sein des croyances bouddhistes³⁶ dont se réclame le U-Theatre. Catherine Despeux dévoile les enjeux de cette conception du corps, faisant écho au travail de création des deux compagnies taïwanaises étudiées ici :

³¹ <https://www.utheatre.org.tw/story/136-2021-01-13-18-24-17>.

³² Vandana SHIVA, *Staying alive: women, ecology and development*, Londres, Zed books, 1988.

³³ Une note du livre de Vandana Shiva souligne « nous pensons que la déesse dravidiennne Kali était déjà tout autant une divinité de la personnification des phénomènes de la forêt », cf. Wandall C. BORNE, *Myth, Cult and Symbols in Shakti Hinduism*, par cité par Vandana Shiva Restons vivantes, *Femmes, écologie et lutte pour la survie*, traduit de l'anglais (Inde) par Agnès EL KAÏM, Ed. Rue de l'Échiquier, Paris, 2022.

³⁴ Extrait de *Tapovan*, cité par Vandana Shiva.

³⁵ Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, (1997) 2002, p. 38.

³⁶ Nathalie GAUTHARD, *Les Danses sacrées du Tibet. Une méditation en action*, Éditions Claire Lumière, 2016, p. 28.

Espace-temps microcosmique, le corps est le « territoire » à partir duquel prennent sens pour l'individu les relations à l'ordre social, naturel et étatique. Loin d'être uniquement un agrégat de substance/matière, celui-ci est avant tout un champ d'opérations pour la constitution de la personne et de ses relations avec l'environnement³⁷.

La relation des êtres humains à leur environnement, selon les pratiques taoïstes, bouddhistes et les croyances locales³⁸, est repensée depuis quelques années à l'aune de l'urgence climatique. Les productions artistiques et culturelles, comme sur toute la surface de la planète, s'emparent des préoccupations écologiques. Les compagnies taïwanaises conscientes des enjeux climatiques et écologiques montrent un attachement particulier envers l'environnement, cela est lié aux prises de conscience sur l'île et aux mouvements globalisés autour de ces questions.

Tout comme les offices du tourisme de l'île proposent un écotourisme, nous pourrions avancer, avec l'exemple de ces deux compagnies, qu'elles proposent une éco-création où la création artistique s'empare des paysages organiques au sens large.

³⁷ Catherine DESPEUX, « Le corps, champ spatio-temporel, souche d'identité », *L'Homme*, tome 36, n°137 : « Chine : facettes d'identité », 1996, p. 87.

³⁸ Martin PALMER, « Chinese religion and ecology », in David E. COOPER et Joy A. PALMER (éd.), *Spirit of the environment. Religion, Value and Environmental concern*, Londres, Routledge, 1998.

Bibliographie

- ALLIO, Fiorella, « Démocratisation et processus électoral à Taïwan », in Mireille DELMAS-MARTY et Pierre-Étienne WILL (dir.), *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2007, p. 735-802.
- , « La nature et sa patrimonialisation à Taiwan », *Géographie et cultures* [En ligne], 66 | 2008 URL : <http://journals.openedition.org/gc/3705>.
- CHEN, Fangfang, *La quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre. L'exemple du Golden Bough Theatre*. Thèse en Anthropologie sous la direction de Catherine CAPDEVILLE et Nathalie GAUTHARD, INALCO, sept. 2020.
- CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil (1997) 2002.
- DE MARINIS, Marco, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme », *L'Annuaire théâtral*, n°26, 1999.
- DESCOLA, Philippe, *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris, Flammarion, 2014.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essai, (2005) 2015.
- DESPEUX, Catherine, « Le corps, champ spatio-temporel, souche d'identité », *L'Homme*, tome 36, n°137, « Chine : facettes d'identité », 1996, p. 87-118.
- , *Taoïsme et connaissance de soi. La carte de la culture de la perfection (xiuzhen tu)*, Paris, Tredaniel La Maisnie, 2016.
- ESCANDE, Yolaine, « L'arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in *L'Arbre ou la Raison des arbres : XVII^{es} Entretiens de La Garenne Lemot* [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 (généré le 03 mai 2022). URL : <http://books.openedition.org/pur/53997>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.53997>.
- GAUTHARD, Nathalie, *Les Danses sacrées du Tibet. Une méditation en action*, Éditions Claire Lumière, 2016.
- , « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan. », in « Renouveau et revitalisation des arts traditionnels asiatiques. Discours, pratiques et savoir-faire » (dir. N. GAUTHARD), *Revue L'Ethnographie. Création, Pratiques, Publics* (MSH-PN-USR 3258/SOFETH) sept. 2019 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=76>.
- GORON, Coraline, « Civilisation écologique et limites politiques du concept chinois de développement durable », *Perspectives chinoises*, 2018-4 | 2018, URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/8887>.
- GROTOWSKI, Jerzy, « C'était une sorte de volcan », Bruno DE PANAFIEU (éd.) *Gurdjieff, L'Age d'Homme*, Dossiers H, 1992.
- HEURTEBISE, Jean-Yves, « Civilisation écologique chinoise et croyances développementalistes : une analyse critique et comparée des projections

idéologiques sur les liens entre environnement, économie et culture », *Monde chinois*, 2018/4 (n°56), p. 136-149.

HOULE, Karen L.F, « Devenir-plante », Anne QUERRIEN (trad.), *Chimères*, 2012/1 (n°76), p. 183-194. DOI : 10.3917/chime.076.0183. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-183.htm>

LEE, Yi-Chien, *L'interaction entre la nature et la société. Les méandres des rivières et des zun dans le canton rural de Chishang à Taiwan*, thèse sous la direction d'Augustin BERQUE, EHESS, soutenue le 07 décembre 2020.

LIN, Hwai-min, 高處眼亮：林懷民舞蹈歲月告白 [Vues d'en haut : confessions des années de danse de Lin Hwai-min], Taipei, Yuanliu chuban, 2010.

MIYAZAKI, Yoshifumi, *Walking in the Woods: Go back to nature with the Japanese way of shinrin-yoku*, Aster, Ebook, 2021.

NELSON, Eric Sean, « Responding with Dao: Early Daoist Ethics and the Environment », in *Philosophy East and West*, University of Hawaii press, vol. 59, n°3, july 2009, p. 294-316.

PALMER, Martin, « Chinese religion and ecology », in David E. COOPER et Joy A. PALMER (éd.), *Spirit of the environment. Religion, Value and Environmental concern*, Londres, Routeldge, 1998.

SHIVA, Vandana, *Staying alive: women, ecology and development*, Londres, Zed books, 1988.