

ETC



Le défi d'une ère que l'on n'a pas nommée

Sylvie Tourangeau

Numéro 10, hiver 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36310ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tourangeau, S. (1989). Compte rendu de [Le défi d'une ère que l'on n'a pas nommée]. *ETC*, (10), 50–51.

Le défi d'une ère que l'on n'a pas nommée



Jocelyne Montpetit et Minoru Hideshima, *Milk*. Photo : Guy Borremance

«Vous êtes ma danse,
vous me donnez la force de dire le dernier oui,
celui de l'action et du sacrifice, du retour de l'âme,
qui se mêle à la négation et à l'affirmation du vivant.»
Ko Murobushi

Films, vidéos, expositions, conférences, ateliers, spectacles, off festival sur la danse : voici le programme du *Festival internationale de la nouvelle danse 1989*. Pourrait-on croire à une pluralité de tendances, à l'énonciation d'un historique contemporain ou à une réelle effervescence ?

C'est sous le signe du *butoh* que le festival rend hommage au Japon en invitant tout un éventail de porte-parole de cette «danse des ténèbres»¹.

Cette danse contemporaine qui surgit des profondeurs de l'âme n'a pas fini de nous transporter au cœur des émotions où le corps n'a plus de nom et ne devient qu'une succession de signes. Du *butoh* le plus classique au *post-butoh* (les Orientaux n'échappent pas à ces nominations modernistes), toutes et tous travaillent à dépouiller le corps de ses conditionnements, de ses couches sociales, esthétiques et culturelles afin de lui redonner sa liberté d'expression.

Tout un programme pour les deux chefs de file Kasuo Ohno et Tatsumi Hijikata, qui ont eu, pour fonder le *butoh*, à passer à travers des codes aussi rigides que le *Kabuki* et le *No* et à prendre position par rapport aux influences allemandes et américaines. Ils se sont inspirés entre autres du Bauhaus, de Jean Genet² et de Antonin Artaud pour construire les assises de leur

«théâtre-monde»³. Quelle que soit l'ampleur de la cruauté à exprimer, ces deux précurseurs ont agi au nom de la lucidité humaine en quête de l'évidence. La recherche d'une culture vivante doublée d'une recherche d'identité (comme d'autres disciplines postmodernes) ont été les prémisses de l'évolution de cette danse des origines.

Tatsumi Hijikata a recontextualisé l'essence du rituel en l'introduisant à l'intérieur de mises en situation d'actions sauvages, à caractère scatologique ou sexuel, prouvant ainsi que le déplacement des frontières entre le sacré et le profane est un passage vers le déconditionnement du corps. Plus tard, il a introduit la notion d'influence de l'environnement sur le corps en localisant les traces profondes que sa région natale lui a laissées⁴. Il formule des «images archétypes du *butoh* : genoux fléchis, pieds en dedans, yeux blancs, épaules fermées et abaissées⁵» et s'abandonne aux étapes de ce voyage qui lui sont dictées par les morts.

Kasuo Ohno conserve les mêmes intentions tout en choisissant une esthétique plus près du romantisme. Lors du festival, il a présenté *Hommage à la Argentine* (sa source d'inspiration) à travers lequel il nous communique l'inlassable puissance de l'évocation qui transforme tout et imprègne chaque spectateur qui aspire à la profondeur humaine; une virtuosité à étirer le sens du geste jusqu'à ce qu'il nous habite au-delà de nos différences particulières.

Le *butoh* s'accapare de plusieurs influences mais il les laisse circuler dans un mouvement continu afin d'amener la communication à d'autres niveaux et de tendre à l'universel.

Plusieurs disciples de ces pères-fondateurs du *butoh* ont fondé leur propre compagnie; ils ajoutent leur touche personnelle tout en continuant à diffuser les «images archétypes» du *butoh*.

Muteki Sha Dance Company dans *Sommeil et Réincarnation d'une terre déserte* nous emporte à l'intérieur d'un rêve duquel émergent des démons issus de la mythologie japonaise. Malheureusement, la structure en succession de tableaux et la musique en séquences répétitives introduisent par moments une dimension d'amateurisme et accentuent les choix plus classiques de la danseuse. À un autre moment, le travail d'exploration avec le papier journal ne peut que nous rappeler la recherche de certains performeurs des années 70, quelque chose que nous n'accepterions pas de la part d'un artiste d'ici, en 1989. Un moment inoubliable cependant lorsque Natsu Nakajima juxtapose une gestuelle à une musique de jazz tout en tenant une flèche d'amazone. Ce *butoh* épique plus classique que d'autres proposés cette année a permis au public québécois de comparer et de préciser ses préférences.

Sous l'étiquette *post-butoh*, *Fleur de pierre*, de la compagnie Karas, se démarque par sa détermination à montrer les conditions de vie quotidienne des Japonais. C'est la seule production de *butoh* dans laquelle nous avons vu un portrait actuel de cette civilisation orientale. L'ère d'expansion économique du Japon et ses problèmes de robotisation, de compétition, d'augmentation du taux de suicide, se cristallisent sur le vif, par des répétitions de mouvements de chute qui ne peuvent laisser personne indifférent. Des gestes précis choisis dans la décomposition du mouvement, mais par contre livrés à la vitesse du *breakdancing* personnifient l'actualisation et accentuent la force de persuasion des conditionnements des Japonais. La difficulté pour les créateurs japonais de se déconditionner et de renouveler l'impact de leurs motivations d'origine agit comme un leitmotiv dans cette pièce qui critique l'aliénation qu'elles, qu'ils sont en train de vivre.

Le groupe Karas : un travail du mouvement et du son comme il est rare d'en voir, enrichi d'un souci de mise en scène dans laquelle sont intégrés la chorégraphie et le choix des éléments à utiliser. La métaphore et l'analogie servent souvent de jonction dans le déroulement du spectacle. Une jeune fille tourne sur elle-même portant une cigale sur son chapeau; une fois celui-ci enlevé, elle chante une comptine d'une voix soutenue malgré l'amplification de sa gestuelle. L'intention du mouvement se distancie de la gestuelle en soi pour donner une force d'authenticité qui se renouvelle sur demande sans aucune limite. Une seule faiblesse pourtant quant à la représentation de la femme japonaise : elle demeure assujettie à une image mythique de déesse ou de geisha, ce qui a pour effet de déstabiliser l'ensemble.

De la même génération de *butoh*, le duo Jocelyne Montpetit et Minoru Hideshima propose *Milk*,

une tentative de rencontre entre l'Occident et l'Orient. Pas vraiment d'histoire dans ce spectacle sinon le désir de rapprochement de deux êtres de culture différente réunis pour danser au son d'une musique qui est jouée, avec eux, dans l'instantané. Ici, nous sommes témoins d'une longue succession de tendances, de clichés, d'attitudes physiques, sans toutefois atteindre la teneur d'un dépassement ou d'une conscience. Le bagage culturel des deux individus «vogue à la dérive» dans une série d'actions ponctuées par des tableaux figés, tels des fresques immobiles. Le tout nous est dévoilé sur place, en temps réel. Nous assistons à la création d'images «butohiques» sans que chaque personne ne se soit ni déjouée d'elle-même ni réellement mise en contact avec l'autre.

Ce problème de confrontation et d'autocritique s'est manifesté dans d'autres productions comme celles par exemple du Groupe Émile Dubois et Ultima Vez, dont les créations font appel à la structuration et à l'exécution exemplaire d'un style de danse facilement identifiable. Ces démarches n'ont pas développé de procédés d'utilisation de concepts et d'emprunts à d'autres disciplines artistiques qui les requestionnent vraiment.

Dans l'ensemble du festival on a beaucoup travaillé avec le couple, sans toutefois interroger la notion même de couple. Seule, Susanne Linke, sur ce thème, a osé une fin de spectacle sublime où elle se sert du dépassement physique de l'homme sur la femme pour clarifier une réalité bien présente qu'elle dénonce efficacement en trois minutes.

Le *Festival international de la nouvelle danse 1989* a brillé par sa diversité et son accumulation de références. Il ne faut pas croire pour autant à une effervescence, mais plutôt à une mise à jour, à un constat de la pluralité des tendances. Maintenant que ce retard sur les autres disciplines a été comblé, comment la nouvelle danse relèvera-t-elle, en 1990, le défi de la formulation d'un discours critique sur ses propres pratiques et sur l'identification du caractère vraiment évolutif de ses manières de faire ?

N'oublions pas que les pères du *butoh* ont dû franchir le monde des influences (les plus «post» possible) et celui des références historiques pour accéder à une neutralité (le point zéro) permettant au corps d'être le réceptacle de l'évolution.

Sylvie Tourangeau

NOTES

1. Dénomination donné au *butoh* par un de ses fondateurs Hijikata en 1961
2. Georges Barnu, *L'Acteur qui ne revient pas*, Aubier, Paris, 1986, 126 p.
3. «Théâtre-monde», expression du danseur Ko Murobushi
4. Propos recueillis auprès d'une danseuse de *butoh* du off festival, Lucie Grégoire, qui a suivi le dernier atelier donné par Hijikata en 1985
5. Revue *Scènes*, no 1, mars 1985, Éditions du Félin, Paris, 47 p.