

**Séminaire « Problématique de la réception en danse – Etude des transferts et circulations chorégraphiques dans la France des années 1970-1980 » Sylviane Pagès**

**Le groupe Mâ en France: 1976-1979**

L'étude de la réception du Groupe Mâ en France passe tout d'abord par une forme de contextualisation. Les années d'après Mai 1968 revêtent un esprit propice à la libération des corps et des consciences. La population n'hésite pas à investir la rue via des manifestations comme les cortèges des femmes du *Mouvement de libération des femmes* ou encore la revendication du *Fhar* : Front homosexuel d'action révolutionnaire. Ainsi, l'heure est aux grandes contestations sociales entrepris par le premier mouvement révolutionnaire de Mai 1968. Yano débarque à Paris en 1973, année où le journal *Libération* prend forme en France et se revendique haut et fort comme résolument « contre-culturel ». Cette appellation du journal veut rendre compte inexorablement de l'éclosion artistique bouillonnante et inventive, répartie dans des lieux alternatifs et de petits théâtres qui s'ouvrent tous azimuts. Ces années sont révélatrices de l'émergence de happenings et de la performance au regard de troupes de théâtre talentueuses comme *les Argentins de Paris*. Aussi, Le Festival de Nancy, programmé en 1971 et en 1972 à Paris fait connaître au public *Regard du sourd* de Bob Wilson. Le public pousse un cri de choc dans le sens où naît un théâtre nouveau qui propose des esthétiques tournées vers la lenteur, le silence et une image novatrice de la conception du spectacle vivant. Alors, Nancy révélera au cours de la décennie le jeune théâtre japonais, en commençant par Terayama Shuji, programmé la même année que Bob Wilson.

La naissance d'une esthétique nouvelle surgit notamment avec Tadeusz Kantor (*La Classe morte* en 1977) et Pina Bausch (*Les Sept Péchés capitaux* en 1977 puis *Barbe-Bleue*). Aussi, Ohno Kazuo présente pour la première fois en France son *Hommage à la Argentina* qui marquera la première programmation de butô. Dès lors, la ville de Jack Lang qualifiée de capitale de « la contre-culture » affirme sur la scène française un théâtre militant comme lieu de la création collective, de l'avènement du corps-acteur, de l'éclatement des espaces scéniques et du nouveau rapport à l'image et au temps. Citons dans ce cas, la découverte dans les années 1960 du Polonais Jerzy Grotowski qui marquera une influence quasi mondiale avant et après 1968 puisque qu'il apparaîtra aussi sur la scène japonaise.

Alors, quel attribut peut-on donner à la réception du groupe Mâ en France : diversité ou unité? Et donc, comment se matérialise la danse de Yano dans le courant de la scène française ?

Dès lors, nous aborderons dans une première partie l'unité du groupe face à une diversité culturelle pour ensuite engager la parole des artistes et des critiques afin de souligner l'unité de la réception.

Tout d'abord, l'époque de l'avant-garde japonaise peut se diviser en deux courants : celui du butô qui touchera un large public et les performers non butô dans lequel Yano fera partie. Aussi, les artistes qui ont côtoyé Yano en France témoignent de la façon dont il rejetait le butô. La transformation du butô en spectacle et étant exporté dans toutes les capitales, Yano aura eu à prendre position :

*« J'ai abordé toutes les formes de danses traditionnelles liées au théâtre, expliquait-il dans une interview en 1981, puis la danse contemporaine américaine, et je suivais le butô. Le butô, c'est la danse des Ténèbres, mais c'est aussi une danse théâtralisée et populaire ; c'est une manière de revendiquer notre droit de vivre. Il est important que j'aie pratiqué toutes ces disciplines simultanément : je n'ai pas de préjugé quant aux formes. »*<sup>1</sup>

Yano est vite devenu danseur et interprète avant de passer lui-même, à partir de 1968, à la performance et à la mise en scène. Le premier groupe qu'il fonde en 1970 s'appelle Théâtre rituel. Un témoin de cette époque, Watanabe Gen, qui a dansé avec Yano notamment dans le cadre des soirées du groupe Moitié-Moitié, souligne à quel point Yano était, dès le départ, attiré par le nô :

*« Il aimait les légendes, il aimait la tradition japonaise, il écrivait beaucoup de poésie mais ne se servait pas de la parole sur scène. Il préférait le silence. Il voulait créer un nouveau genre de nô. Il avait fait un très beau travail dans ce sens avec Yoshiwara Sachiko, une poétesse très intéressante. Mais ensuite, il est parti dans une autre direction, il a cherché un nouveau style. »*<sup>2</sup>

Ensuite, il se produira dans d'autres lieux alternatifs, le VAV Studio Théâtre, le Parc Théâtre, un lieu qu'il partagera, à l'occasion, avec Nakajima Tatsu, un danseur butô. Yano s'est donc inscrit dans le mouvement de danse expérimentale à une époque où celui-ci n'était plus dans la phase créatrice des années 1950-1960. Il se doutait bien qu'il n'avait pas vraiment sa place en tant qu'artiste contemporain japonais dans un système où tout restait hiérarchiquement organisé. Il s'exile dans un désir d'ailleurs, se sentant limité face à la montée du butô. Et c'est donc dans le courant de l'été 1973 qu'il décide de partir. Il évoquera plus tard le début de sa carrière :

*« J'avais vingt-six ans quand j'ai fait ma première création, un solo strict sens du terme.(...)J'ai décidé d'arrêter après la quatrième création : je sentais que je tournais en rond et que je commençais à créer en fonction du public. Je suis parti pour un tour du monde. »*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Interview de Bernadette Bonis, *Révolution*, mai 1981

<sup>2</sup> Chantal Aubry, *Yano, un artiste japonais à Paris*, Broché, 2008.p 51

<sup>3</sup> Interview de Jean-Marc Adolphe, *Pour la danse*, avril 1986

Tour du monde qui l'enmène à Paris, capitale où il construira son destin de chorégraphe. Un chorégraphe imprégné de sacré et de sens du rituel. Mais aussi un artiste qui fait partie de l'esprit de l'avant-garde, et tourmenté dans ce « flottement originel entre l'Est et l'Ouest »<sup>4</sup> dont parle si justement Georges Banu à propos de Oïda Yoshi, un autre japonais de Paris, acteur chez Peter Brook.

Ainsi, il s'installe en 1973 à Paris et présente sa chorégraphie sur « La Légende d'Eannah » au Festival International de Vincennes, au Théâtre du Lucernaire, au Festival Collias et au Festival d'Avignon pour France-Culture. En 1974, le Biothéâtre accueille sa chorégraphie « Osmose ». Aussitôt après, il part en tournée en Afrique Noire, avec le groupe « Free Dance Song », pour le Ministère des Affaires étrangères. En 1975, il donne « Trivalence », en collaboration avec le peintre Lalan, pour l'inauguration de la Maison pour Tous de Saint-Quentin-en-Yvelines. En 1976, il fonde le groupe Mâ et crée trois nouvelles chorégraphies qui seront représentées à Paris et à Poitiers : « Rivière Sumida/Folie » ; « Rêve non rêve », « Le livre des Morts Tibétains », en collaboration avec le compositeur Alain Kremski avec qui il monte également « la Mue », au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 1977.

Quels peuvent être ces sens du rituel dont nous parlions plus haut, de quel ordre esthétique et surtout éthique relèvent-ils ? Cette année est aussi celle de la première programmation du groupe *Sankai Juku* et du groupe *Ariadone* au Nouveau Carré Silvia-Monfort. Et celle de la découverte d'Ohno Kazuo, qui présente son *Hommage à la Argentina* au festival de Nancy en 1980. L'orbite de la nouvelle danse est en train de s'amorcer, celle que Jack Lang propulsera sur la scène française. Mais, la créativité de la scène artistique se heurte plus que jamais à l'absence de moyens et de lieux. Constatant que Yano résiste « avec optimisme aux plus grands obstacles parmi lesquels, outre les financiers, les problèmes de recrutement et de lieu », Dinah Maggie conclut :

*« Depuis les quelque quatre ans qu'il présente ses réalisations à Paris, il est toujours comme l'oiseau sur la branche, allant du studio où il enseigne à une petite scène par-ci, à une autre par-là, le Grand Théâtre de la Cité universitaire ayant été, il y a un an, pour lui et son équipe, une heureuse exception. »*<sup>5</sup>

Aussi, Lise Brunel exprime dans *Le Matin*, le 11 décembre 1979 avec un certain engouement :

*« Yano semble vouloir décoder toute culture pour mieux retrouver, sans doute, un langage humain universel. Dès lors, qu'importe de savoir a priori que Hana signifie « cristal-fleur » en japonais et qu'elle tente d'évoquer la beauté de l'éphémère ? Ce qui frappe, c'est la force de cette œuvre, l'intelligence de sa construction, la beauté de sa mise en espace et la profonde émotion qui s'en dégage. »*

---

<sup>4</sup> Georges Banu, préface de Yoshi Oïda, *L'Acteur flottant*, Actes Sud, 1992

<sup>5</sup> Dinah Maggie, *Le Quotidien de Paris*, 9 juin 1978.

Yano formule dans un texte toute la thématique dépeinte dès les premières pièces : opposition Orient-Occident quant à la perception du temps, orientation fortement spiritualiste, mettant en regard l'éternité de l'âme et le caractère transitionnel et transactionnel du corps, puissance de l'imaginaire, etc.

Il fonde le groupe "Mâ, danse théâtre rituel" fin 1976-début 1977 avec Elsa Wollaston et Lila Greene, rejointes par la suite par Sidonie Rochon. Tout d'abord, dès les années 1970, Yano intitule son groupe "Théâtre rituel". C'est par la suite que les noms de "danse" et de "mâ" rentrent dans l'intitulé du groupe. Ici, l'accollation des noms de théâtre et de danse revêt une façon de prendre position et de confronter les disciplines entre elles. Alors, on peut dire qu'il porte un regard novateur sur la façon de penser la danse. Revenons sur la signification du mot Mâ.

Dans *Alternatives théâtrales*, n° 22-23, avril-mai 1985, n° spécial: "Le butô et ses fantômes", l'entretien avec Gunji Masakatsu par Daniel de Bruycker, présenté dans "Le Mâ et ses fantômes" nous renseigne sur ses valeurs symboliques. Ainsi, Gunji Masakatsu répond que le mâ symbolise l'univers, la terre. Il parle d'un premier mâ comme la portion d'espace délimitée par une corde sacrée, le shimenewa que l'on tend. Cet espace ainsi délimité devient un symbole de tout l'espace. La scène de théâtre n'étant rien d'autre qu'un état ultérieur de cette portion d'espace délimitée par le shimenewa, la scène est donc le monde. Cet espace, comme la scène de nô aujourd'hui encore, s'organise selon un schéma carré et quadruple, dont l'abréviation est le schéma à trois temps que l'on appelle jô-ha-kyû, "lent-moyen-rapide", et qui constitue le rythme de base de tout théâtre japonais, des antiques kagura au kabuki. Mais, il parle d'un autre ma que le premier qui se fonde sur un espace à quatre pôles, un rythme ternaire et l'opposition binaire entre action et réaction qui règle le jeu des forces dans la danse. Il convoite la notion d'intervalle et de hiatus pour qualifier ce second mâ. Dans "Approches d'un espace japonais" par Isozaki Arata, le mâ est défini selon l'espace -temps au Japon. Mâ: une simple succession de belles attitudes n'est pas encore une danse: celle-ci n'apparaît vraiment que si attitudes et mouvements se trouvent imprégnés d'un flux vital, l'ensemble répondant à un rythme global, ce que le Japon désigne depuis toujours par le terme ma. Yano a souvent été sollicité sur le terme de mâ et répond à ses interlocuteurs: selon lui, la danse est corollaire au sens du mâ:

*« On ne peut pas danser si on n'a pas le sens du mâ ».*

La caractéristique du groupe Mâ, au-delà de son caractère exotique par l'utilisation du mot Mâ, chargé de sens comme nous l'avons vu, est celle d'une unité du groupe face à une diversité culturelle individuelle notoire. Avant de s'engager sur la question de l'unité de la réception du groupe Mâ, il nous revient d'abord de définir un peu plus les enjeux au sein même du groupe Mâ, à travers différentes citations des danseurs. Comment chacun se perçoit, perçoit l'entité du groupe Mâ ? Comment chacun parle-t-il de sa différence culturelle ?

Chacune des rencontres s'est faite au détour de stage, de représentation, ou simplement d'un vif intérêt. Elsa Wolliaaston, est la première à travailler avec Yano. Partout dans les documents de l'époque elle est présentée comme Africaine, « née en Afrique Noire où elle a été élevée »<sup>6</sup>. Elle rencontre Yano, tout juste arrivé en France en 1973, à l'occasion d'un spectacle de Katiana Kowalski. Sa représentation, toute modelée de lenteur, séduit Yano.

*« Entre Yano et moi, il y a véritablement eu la rencontre de deux continents. De deux êtres conscients de leur culture et qui se posaient des questions. (...) En apparence si dissemblables, nous nous retrouvions pourtant très semblables à travers la danse »<sup>7</sup>.*

A travers cette citation, Elsa véhicule l'idée de leur différence, utilisée sans cesse par la presse : « la rencontre de deux continents ». Différence qui appelle tout de suite l'exotisme. Mais différence qui n'est autre qu'une unité grâce au corps : « nous nous retrouvions pourtant très semblables à travers la danse ». Leur danse est appréhendée par les nationalités, les origines.

Elsa participe à toutes les créations de la compagnie, sauf la première version de *Hana - cristal fleur*. Lila Greene, américaine, est la deuxième à venir travailler auprès de Yano en 1976. La peintre Lalan, avec qui il travaille, repère Lila Greene ; « Il avait été un peu hésitant en ce qui me concerne »<sup>8</sup>. Cependant, dans aucun document où elle livre des témoignages, elle ne parle de nationalité. Elle décrit surtout l'esthétique et le travail de Yano mené au sein du groupe Mâ. Sidonie arrive en 1977 par le biais d'Elsa, suite à un atelier donné par Yano. Son arrivée marque les débuts du groupe Mâ. Elle a travaillé avec les danseurs d'Hijikata en Hollande, qui la rapproche de l'univers de Yano.

*« Ce qu'il a voulu faire dans le groupe Mâ, c'est ce qu'il aurait aimé atteindre pour lui-même. Le dépassement des différences. L'union des quatre continents, Asie, Afrique, Amérique, Europe. Atteindre une sorte de neutralité culturelle »<sup>9</sup>.*

Sidonie s'inscrit clairement dans le discours de Yano et d'Elsa sur les thèmes de la différence des cultures et de la nationalité. François Verret est repéré par Yano suite

---

<sup>6</sup> Geneviève Vincent, « MA Danse Rituel Théâtre », *Pour la Danse*, n°55, Décembre 1979.

<sup>7</sup> Elsa Wolliaaston, *Pour la Danse*, n°147, 1989. p11

<sup>8</sup> Lisa Greene, *Pour la Danse*, n°147, 1989. p12

<sup>9</sup> Sidonie Rochon, *Pour la Danse*, n°147, 1989. p11

au duo *L'oubli* avec Alain de Raucourt. Rapidement ils commencent à travailler ensemble, en 1978.

*« A travers sa culture, sa propre tourmente, il gardait un désir viscéral de mettre en scène les rencontres entre des êtres humains selon la singularité et le rythme de chacun (...). »<sup>10</sup>*

Peut-être de manière moins accentuée que Elsa ou Sidonie, François évoque tout de même cette question de culture et d'homme. Mots clés que l'on retrouve dans chaque article écrit sur le groupe Mâ, ou sur Yano. Paradoxalement Yano souhaité effacer les distinctions à travers la danse, et pourtant le discours ne cesse de souligner ces différences ; peut-être pour mieux mettre en relief la danse comme pratique universelle.

*« Yano semble vouloir décoder toute culture pour mieux y retrouver, sans doute, un langage humain universel. (...) »<sup>11</sup>*

Enfin, le dernier élément de Mâ, Mark Tompkins, américain, ami de Lila Greene, entre dans le groupe Mâ pour la dernière création *Hana-cristal fleur*, fin 78 début 79. Yano cherchait quelqu'un pour chanter.

*« Yano était un personnage qui m'intéressait. Il cherchait quelqu'un pour jouer un rôle très précis dans sa pièce, il s'agissait de chanter. Je ne chantais pas vraiment, mais j'aimais chanter. »<sup>12</sup>*

Mark Tompkins n'intègre le groupe Mâ que pour cette création. Tout comme Lila Greene, il ne mentionne pas l'importance culturelle.

Les différents profils des danseurs tant du côté de leur origine, leur culture et leur culture chorégraphique laisse présager de multiples approches gestuelles et corporelles. Similaire à la réception du Butô en France, le travail corporel de Mâ est d'abord appréhendé par la nationalité des danseurs. Pourtant c'est le trait de l'unité que chacun veut retenir de ce groupe :

*« Nous avons tous voyagé. Nous tous une distance par rapport à notre culture d'origine. Mais aussi, peut-être, une difficulté à trouver notre centre. Nous étions tous ou presque des expatriés. »<sup>13</sup>*

Yano conçoit *« une mise en scène chorégraphique établissant les rapports les plus complexes possibles entre quatre corps à la fois indépendants et interdépendants, entre danseurs-chorégraphes issus de diverses cultures. »<sup>14</sup>*

---

<sup>10</sup> François Verret, *Pour la Danse*, n°147, 1989. p13

<sup>11</sup> Lise Brunel, *Le matin*, 11 décembre 1979.

<sup>12</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, propos recueillis de Mark Tompkins, Broché, 2008. p170

<sup>13</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, propos recueillis de Lila Greene, Broché, 2008. p144

<sup>14</sup> Pierre Lartigue, *L'Humanité*, 27 mai 1978.

« *« Interdépendance », « interpénétration », « diffusion du monde extérieur dans le monde intérieur » : les termes qu'emploie le chorégraphe dans un premier texte de présentation annoncent un processus fusionnel. Ils reviendront d'ailleurs de manière récurrente dans tous les textes qui suivront »*<sup>15</sup>.

Suite à ces citations, on ne peut que se poser la question de l'esthétique du groupe Mâ. Chacun trouve sa place au sein des créations. Entre 1976 et 1979, cinq créations au total, dont une se distingue, la dernière du groupe : *Hana-cristal fleur*. La première répertoriée est *Rivière Sumida / Folie*, 1976, duo entre Elsa et Yano. Même si le groupe Mâ n'existe pas encore tel qu'on le connaît sous sa forme finale en 1979, cette pièce est inscrite dans le répertoire du groupe Mâ. *Géo-chorégraphie*, 1977, est créée avec l'arrivée de François Verret dans le groupe. Yano, aime travailler ses pièces à partir de toutes petites choses. Dans cette pièce se révèlent le macrocosme et le microcosme. Dans le même temps de création de *Géo-Chorégraphie*, *Flux-Sape* se poursuit également, un duo entre Lila Greene et Sidonie Rochon, pièce charnière entre *Rivière Sumida / Folie* et *Géo-chorégraphie*.

« *Comme l'eau était le thème de Flux-Sape, celui d'Impair, la première pièce à laquelle il participe, est la « quête de la lumière »* ». *Le propos annoncé dans le texte de présentation, ne manque pas d'être légèrement abscons. En tous cas, il est bien dans la tonalité « alternative » de l'époque : « explorer au maximum un rapport à deux/ ma raison d'être et ta raison d'être/ mon existence par rapport à toi et vice versa/ le texte et le prétexte/ une pluralité/ redéfinition perpétuelle d'ordres/ deux socialités/ la norme ou la fête ? »*<sup>16</sup>

Les collaborations avec d'autres artistes marquent également l'univers du groupe Mâ nombreuses : Alain Kremiski pour la musique ou l'univers sonore, Philippe Capdenat et Nôda Ryô musiciens, et Goury Strelnikov aux costumes, Thierry de Badereau à la lumière.

Ce catalogue un peu succinct des pièces du groupe Mâ, nous amène à réfléchir sur la question d'un débat esthétique du groupe Mâ. Car comme le cite Pierre Lartigue dans *L'Humanité*, le 27 mai 1978, « *L'ensemble a une couleur japonaise donnée par la musique et par la personnalité de Yano* ». Mais quant à la gestuelle, rien n'est tranché et reste floue.

Notre problématique de départ interroge la diversité ou l'unité de la réception du groupe Mâ. A leur tour les lieux, viennent décrire une réalité à la fois de la culture en France à cette période là et celle de la vie artistique du groupe Mâ. La plupart des salles se trouvent à Paris, et ce sont des petits lieux, pas spécialement connus. A deux reprises le groupe Mâ va aller en tournée en dehors de Paris : en

---

<sup>15</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, propos recueillis de Lila Greene, Broché, 2008. p144

<sup>16</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, propos recueillis de Lila Greene, Broché, 2008. p150

1979, à l'Hospice Comtesse (Lille), pour *Hana-Cristal fleur* dans le cadre du festival de Lille et à Lyon au Théâtre des Ateliers, également pour *Hana-Cristal fleur*. 1979 est l'année de la création d'*Hana-Cristal fleur*, ainsi que la dissolution du groupe. Année qui avait été fructueuse pour le groupe car *Hana-Cristal fleur* est une commande du directeur du festival de Lille, Maurice Fleuret, pour une création mondiale. Le groupe atteint son apogée cette année là. A Paris, les représentations ont lieu pour le festival du Japon, au Centre d'animation de Châtenay-Malabry (92). Ils n'y font qu'une seule représentation de *Géo-chorégraphie* le 7 mai 1978, puis 10 jours de représentations au mois de mai de la même année au Théâtre du Ranelagh, (16<sup>ème</sup>). Le Théâtre Jean Vilar à Vitry (94) présente *Rivière Sumida* ainsi que *Flux Sape* en décembre 1978, *Flux Sape* également programmé à Action danse en 1977 au Théâtre de Ménilmontant (20<sup>ème</sup>). D'autres salles les accueilleront : Théâtre Victor Hugo à Bagneux (92), le Théâtre d'Ivry (94) ; deux lieux un peu plus prestigieux : Théâtre de la Cité U et à l'ARC du Musée d'art moderne. La pièce qui a le plus tourné est *Hana-Cristal fleur* présentée à Lille, Lyon et plusieurs théâtres à Paris. Toutes ces salles nouvellement ouvertes, fragiles du point de vue de la notoriété, ont participé à la diffusion du groupe Mâ. Elles étaient les seuls lieux prêts à programmer le groupe et leur permettre d'avoir plusieurs dates à l'affiche, comme le Théâtre Ranelagh. Ces lieux porteurs du groupe, s'accompagnent des nombreuses coupures de presse faites par les meilleurs critiques de l'époque.

« Toutes les critiques de l'époque, Dinah Maggie, Lucile Rossel, Pierre Lartigue, Simone Dupuis, Marcelle Michel, sont là. (pour *Géo-chorégraphie*). Ils vont se charger de faire découvrir le groupe Mâ et sa danse étrange à un public qui n'en a encore aucune idée. »<sup>17</sup>  
 « Mais c'est Mâ qui nous aime (...) »<sup>18</sup>

A travers cette citation de Chantal Aubry, on saisit le rôle majeur tenu par les critiques : « ils vont se charger ». En effet, c'est ce qui se passe réellement, ils vont, dans des journaux réputés, écrire de nombreux articles sur le groupe Mâ. On pourrait presque dire que c'est une grande presse, pour des petits lieux.

« *Flux-Sape* est présentée à l'occasion de la mobilisation professionnelle lancée lors du fameux Action Danse du 28 décembre 1977. La pièce y fera sensation déclenchant une première salve d'articles dithyrambiques.»<sup>19</sup>

[au sujet d'*Hana-Cristal Fleur*]

« C'était un pan du monde qui s'ouvrait. Nous étions tous médusés »<sup>20</sup>.  
 « (...) la presse sera unanime. Dans la louange, parfois aussi dans le cliché »<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, Broché, 2008. p147

<sup>18</sup> Coupure de presse trouvée dans les dossiers du groupe Mâ sans aucune référence de titre ni de date ni d'auteur.

<sup>19</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, Broché, 2008. p146

<sup>20</sup> Bernadette Bonis, pas de référence de journal ni date, Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, Broché, 2008. p156

<sup>21</sup> Chantal Aubry, *Yano. Un artiste japonais à Paris*, Broché, 2008. p173



*« Un spectacle remarquable, une danse cernée dans des moments de vies aussi fondamentaux qu'éphémères ».*<sup>22</sup>

*« Le groupe MA a démontré une nouvelle fois ses qualités, sans éclats bruyants, sans excès mais avec la certitude profonde de la justesse du chemin qu'il s'est tracé ».*<sup>23</sup>

*« Le spectacle composé de ces « deux duos » est très court, mais d'une densité très rare ».*<sup>24</sup>

*« Impair est saluée par la presse dans son ensemble et surtout par le public comme un événement chorégraphique de première importance ».*<sup>25</sup>

*« Ce travail que nous avons hâte de découvrir à Paris sera pour le groupe MA une nouvelle démonstration, nous en sommes sûrs, de leurs possibilités créatrices et de leurs qualités. Comme toujours, à présent la « balle est dans leur camp » celui des pouvoirs publics. N'importe quel créateur a besoin de moyens et faute de subvenir à des besoins amplement justifiés, l'on risque d'entraîner un découragement et un renoncement qui serait dans le cas du groupe MA senti comme un vide artistique au sein de l'ensemble des créations qui s'élaborent en France aujourd'hui, qui sont subventionnées et aidées d'une manière ou d'un autre ».*<sup>26</sup>

Ce que clame ici Geneviève Vincent et cette injustice latente persistante au niveau du pouvoir français qui n'aide pas nécessairement toutes les compagnies. Selon la journaliste, cela sera faute grave car le groupe Mâ est prometteur et depuis sa création avance sans aucune subventions étatiques.

La sélection de ces quelques citations nous permet d'avoir un aperçu de ce qui était divulgué par les critiques, tous très connus. Les journaux dans lesquels paraissent les articles sont certes pour beaucoup spécialisés, mais nous en trouvons d'autres comme Libération, Marsyas, L'Est Républicain, La Croix. Le rayonnement du groupe Mâ au sein de la critique est large. Il semble pertinent à présent d'étudier le discours des chorégraphes : quel vocabulaire ? Quel champ lexical ? Y a-t-il ou non des rapprochements avec le discours des danseurs ?

Les articles de presse rendent compte ou non des valeurs éthiques exprimées

---

<sup>22</sup> Geneviève Vincent, *Pour la Danse*, n°58, mars 1980

<sup>23</sup> Laure Pental, *Pour la Danse*, n°47, décembre 1978

<sup>24</sup> Lucile Rossel, *Les Saisons de la Danse*, n°109, décembre 1978

<sup>25</sup> Geneviève Vincent, *Pour la Danse*, n°55, décembre 1979

<sup>26</sup> Geneviève Vincent, *Pour la Danse*, n°55, décembre 1979

dans le sens même du mâ<sup>27</sup>. Dans ce cas-là, les descriptions esthétiques des corps dans les pièces de Yano confortent-elles les valeurs éthiques dont il se réclame?

Ainsi, constatons ce que symbolise le mâ à travers le discours des artistes eux-mêmes et ceux des critiques de l'époque.

Dans ce que nous avons pu dire précédemment, le mâ symboliserait l'univers et la terre. Ainsi, l'article de Lucile Rossel dans "Mâ", LSD n° 109, décembre 1978 dit que dans *Rivière Sumida*:

*"Les relations de l'être avec la nature, et plus spécialement, un de ses éléments fondamentaux: l'eau."*

Elle parle aussi de Flux-Sape comme *"l'image de la nature parcourue par l'eau avec toutes ses possibilités de puissance et de raffinement, de l'inondation à la goutte de rosée."* Aussi, *"c'est là comme une étrangeté de la nature livrée à notre observation inquiète."*

Goury, costumier pour la pièce *Hana* relate:

*"Avec lui, j'ai touché à tout, le satin, la soie, le métal, le bois, l'eau, la fumée, même. Par exemple, dans Hana, j'avais inventé pour Sidonie et François des costumes avec des poches d'eau!"<sup>28</sup>*

Chantal Aubry relève "que les notes qui l'accompagnent sont autant de repères suggérant un monde agreste, "rivières, montagnes, lacs, oueds, insectes, nuit chaude, immémoriale ». <sup>29</sup>

Aussi, Lise Brunel décrit:

*« Des cris rauques accompagnent la lente traversée de Yano sur le sol blanc où se détache le rouge de son costume fait d'une accumulation de bandelettes chiffonnées. Telle une rivière, un espace noir ponctué de pierres blanches retenues par des cordes de piano modifie le trajet. »<sup>30</sup>*

Aussi, certains artistes parlent de l'espace scénique comme un espace propice aux traversées des interprètes afin de rendre compte certaines choses comme peut le relater Geneviève Vincent:

*« Les danseurs traversèrent l'espace en un lent rituel et leur extrême concentration donna à chacun de leurs gestes une telle intériorité que la salle médusée resta enfermée dans un silence quasi religieux*

---

<sup>27</sup> Conférer à l'Annexe 1, pour un développement exhaustif sur le Mâ et la critique.

<sup>28</sup> GOURY, "Goury:La matière organique", journal et date inconnus.

<sup>29</sup> Chantal AUBRY, *Yano, un artiste Japonais à Paris*, Broché, 2008.

<sup>30</sup> Lise BRUNEL *Le Matin*, 11 décembre 1979

*jusqu'à la fin de la pièce. »<sup>31</sup>*

Elle montre aussi la façon dont l'espace scénique reçoit les choses dans la pièce *Hana* par exemple, exposée dans la grande salle gothique de l'Hospice Comtesse. Il s'agit de montrer l'expressivité du corps humain dans un certain espace scénique lorsqu'elle dit "de rendre en quelque sorte visible le relief et le mouvement des sons dans l'espace (...)"<sup>32</sup>

Cette prise en considération de l'espace de représentation permet de rendre compte l'espace interne des interprètes:

*« Les passages des corps se firent dans une danse individualisée au maximum. »<sup>33</sup>*

Et le vif intérêt porté pour l'espace interne des interprètes est surtout exploité à travers la notion de concentration qui revient souvent dans le discours des critiques et des artistes. En effet, Laure Pental parle à propos de *Rivière Sumida*:

*« La concentration la plus absolue précède les violences gestuelles auxquelles les corps s'abandonnent. Tout est précis: chutes, résistances, abandons, déplacements dans l'espace. L'épuisement des corps met fin à l'affrontement symbolique et le silence envahit l'espace de la représentation chacun retient son souffle. »<sup>34</sup>*

Aussi, elle explique comment la sensation du mouvement traverse leur corps:

*« La danse est une incroyable « économie » de mouvements: quelques marches vers des points imaginaires, des énergies à l'intérieur des corps, dosées, contrôlées par une concentration exceptionnelle. Chacun des interprètes a son univers gestuel.(...)Durant quarante minutes on est fasciné par ce voyage initiatique d'une beauté intérieure. »<sup>35</sup>*

Dès lors, la prise en considération de l'espace corporel confirme bien que quelque part l'inconscient de chaque interprète se révèle.

Karine Saporta rencontre Yano en 1980 pour danser dans la pièce *Work in progress*. Elle raconte clairement ce sentiment d'un espace interne à prendre en compte quand elle dit que:

*« Sa démarche ne partait pas d'un vocabulaire, de l'espace à investir, mais de la profondeur du corps lui-même. Il y avait une dimension très organique, très sensuelle. C'était un "transporteur d'imaginaire", et il*

---

<sup>31</sup> Genièvre VINCENT, "Mâ Rituel Danse Théâtre:Hana", *Par la danse*, PLD, n°58, mars 1980

<sup>32</sup> Genièvre VINCENT, "Mâ Rituel Danse Théâtre:Hana", *Par la danse*, PLD, n°58, mars 1980

<sup>33</sup> Genièvre VINCENT, "Mâ Rituel Danse Théâtre:Hana", *Par la danse*, PLD, n°58, mars 1980

<sup>34</sup> Laure PENTAL "Mâ Yanno danse rituel théâtre", *Pour la danse*, n°47, décembre 1978

<sup>35</sup> Laure PENTAL, "Mâ Yanno danse rituel théâtre", *Pour la danse*, n°47, décembre 1978

*nous a tous entraînés sur cette voie. »*<sup>36</sup>

Goury, costumier dans *Hana* relate la façon dont se comportait Yano avec les artistes. Il relève le fait « *qu'il avait une force de concentration extraordinaire (...)* Mais il y avait en lui, outre ce que j'appellerais la « *qualité éthique du personnage* », *ce mélange étonnant de concentration zen et de cartésianisme.* »<sup>37</sup>

Ainsi, on voit comment à travers cette forme de danse, l'âme est mise à nue par le corps. Et que l'importance donnée à l'expressivité de la voix interne du corps découle d'une certaine concentration qui démontre la justesse que cherchait Yano. Mais, cette impression de justesse dans la danse de Yano s'exprime aussi par la prise en compte de la liberté de chacun au sein du travail collectif du groupe. Ce type de discours apparaît via la voix des interprètes eux-mêmes. Chacun reconnaît avoir pu développer sa propre autonomie artistique dans un partage. C'est aussi ce à quoi se réfère la notion de mât : la liberté et le partage de cette liberté. Goury l'explique très bien quand il dit :

*« Dans le travail, il respectait totalement mon autonomie. Je n'ai jamais eu à faire de compromis avec lui. Il savait prendre les gens là où ils en étaient dans leur évolution personnelle. Ce qui est curieux, c'est que plus on faisait des spectacles ensemble, moins on en parlait. »*<sup>38</sup>

Pour Goury, la collaboration avec lui, lui a permis de trouver « théâtre qui cherchait de la danse ».

Marceline Lartigue a travaillé avec Yano pour danser un duo avec lui dans *Une passion*. Elle parle d'improvisations dans la conception de ce duo et à travers celles-ci, elle a pu développer « ce sentiment de liberté accompagné parfois d'un étonnement et d'un plaisir quasi enfantins. » Elle dit même que Yano « continue de participer à l'élan nécessaire à ma façon d'envisager la danse. »<sup>39</sup>

Aussi, chacun se retrouve pour former une « sorte de famille » selon Karine Saporta, tous réunis dans une « maison où chacun aurait bâti sa propre chambre. »<sup>40</sup> selon François Verret

Ainsi, cette intimité relevée dans ces propos démontre une intimité personnelle et collective racontée entre autres par Elsa Wolliaaston lorsqu'elle dit :

*« Il y avait entre nous une harmonie, une intimité que je n'ai jamais trouvées ailleurs, même avec des Africains »*<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Karine SAPORTA, "Karine Saporta:le corps entravé", journal et date inconnus

<sup>37</sup> Auteur, journal et date inconnus

<sup>38</sup> Auteur, journal et date inconnus

<sup>39</sup> Auteur, journal et date inconnus

<sup>40</sup> François VERRET, "François Verret: Le sens du sacré", journal et date inconnus

<sup>41</sup> Elsa WOLLIASTON, "Elsa Walliaaston: La fusion des deux continents", journal et date inconnus

Lila Greene parle de l'univers de Yano comme quelque chose qui lui parlait, « et même si la pratique était un peu nouvelle, il me semblait qu'elle m'était comme familière, je ne me suis pas sentie déroutée. »

Bien sûr, ce partage des libertés personnelles des artistes de différentes cultures accentue le fait que Yano voulait « dépasser les différences » selon Sidonie Rochon, avec l'idée d'« atteindre une sorte de neutralité culturelle parfaite. » De plus, l'idée de confrontation est évoquée trois fois à travers le discours de Lila Greene, de Mark Tompkins et de Sidonie Rochon. Alors, peut-être que nous pourrions fonder une conclusion sur cette idée qui serait la confrontation des idées, des cultures et des gestes entre les artistes.

Mais, au-delà de cette confrontation dont parle les artistes, surgit l'idée de la contradiction au sein de la danse et donc de l'effet d'étrangeté que celle-ci renvoie au public. Cet effet est souvent marqué par la présence de femme ou homme-animal. Les articles en parlent souvent pour *Hana*. Aussi, Geneviève Vincent relate:

*« Un duo empreint d'étrangeté où les deux sexes opposés marquent leurs différences dans un corps à corps où se mêlent le désir et la haine (...). Etrangeté encore que l'apparition de ces deux hommes masqués, montés sur des échasses se livrant à un autre corps à corps plus distancié cette fois et entre eux la femme chrysalide et marionnette ouvrant dans sa lente marche un espace de vie chaud et vivant. »<sup>42</sup>*

Chantal Aubry relève:

*« La naissance est celle de la chrysalide Lila extraite de son cocon de blancheur par les deux "samourai à rallonges." »<sup>43</sup>*

Aussi, l'interprétation de Lila Greene en tant que femme-chrysalide donne une impression d'étrangeté dans la vision et les mouvements de ce corps. L'étrangeté est redoublée par l'atmosphère de cette créature mi humaine mi chrysalide qui oppose les états d'être au monde. Lise Brunel décrit:

*« Etranges visions d'un monde surnaturel où la mort redevient vie. Une très belle scène, celle où François Verret et Mark Tompkins, grimpés sur des échasses, actionnent comme une marionnette Lila Greene, nimbée d'un vapoureux costume blanc. »<sup>44</sup>*

Geneviève Vincent poursuit dans son article:

*"Sur le long praticable, flanqué d'escaliers et d'échafaudages et qui va d'une extrémité à l'autre de la grande salle gothique de l'Hospice Comtesse, les personnages-insectes se déplacent parfois sur de hautes échasses ou glissent dans la noire carapace brillante qui les fait*

---

<sup>42</sup> Geneviève VINCENT, "Mâ Rituel Danse Théâtre", *Par la danse*, PLD, n°58, mars 1980

<sup>43</sup> Hervé GAUVILLE, *Libération*, 13 décembre 1979.

<sup>44</sup> Lise BRUNEL, *Le Matin*, 11 décembre 1979

*ressembler à des chrysalides abstraites. »*<sup>45</sup>

Etrangeté dont parle Marceline Lartigue ayant pour impression que "certaines images de cette période me restent de Yano à la fois réel et, dans sa danse, irréel, au-delà des formes et de l'identifiable. »<sup>46</sup>

Alors, selon le type de discours des artistes et des critiques de ces articles, Yano est perçu comme celui qui reconstruit un puzzle d'interprètes de cultures différentes et aux conceptions de l'art bien distinctes les unes des autres. L'unanimité est évidente quant à la force métaphysique de sa danse.

L'étude des différents discours sur la réception de la danse de Yano en France démontre qu'elle a été un bouleversement dans les façons d'appréhender la danse et le théâtre en général et de construire un discours sur la danse à partir de la problématique de la nationalité, des origines. Ces divers discours montrent que les disciplines se croisent et surtout qu'aucune frontière de culture ou de pensée ne peuvent bannir le développement de l'art vivant au cours de cette période de 1976 à 1979. Chacun, à sa place, défendait et brandissait ces revendications : différents mais égaux dans la danse, tant du côté des danseurs, que des proches ou encore la critique et la presse.

A travers cette analyse, nous ressortons convaincus qu'un discours réitéré, par quelques canaux que ce soit, devient unanime. Autrement dit, ils ont tous fait, autant différents osent-ils, l'amalgame, le raccourci, le cliché de la danse du groupe Mâ comme unifiante et pourtant différentes aux racines. Et c'est la faiblesse et la force de la réception du groupe Mâ : à la fois très vulnérable car une grosse critique mais nourrit toujours par les mêmes arguments. Voilà pourquoi notre devoir ressemble à un catalogue de citations qui se ressemble les unes aux autres. Et cela nous permet en cette fin de recherche de justifier notre hypothèse de départ : le groupe Mâ : unité de la réception.

---

<sup>45</sup> Geneviève VINCENT, "Mâ Rituel Danse Théâtre", *Par la danse*, PLD, n°58, mars 1980

<sup>46</sup> Marceline LARTIGUE, "*Marceline Lartigue: un maître*", journal et date inconnus