

Sankai Juku
Genève
06.11 — 25.11
2014

adc
association pour
la danse
contemporaine

La réalisation du
programme autour de
Sankai Juku est une
production de l'ADC.
L'ensemble du projet
est réalisé grâce au
soutien de JTI

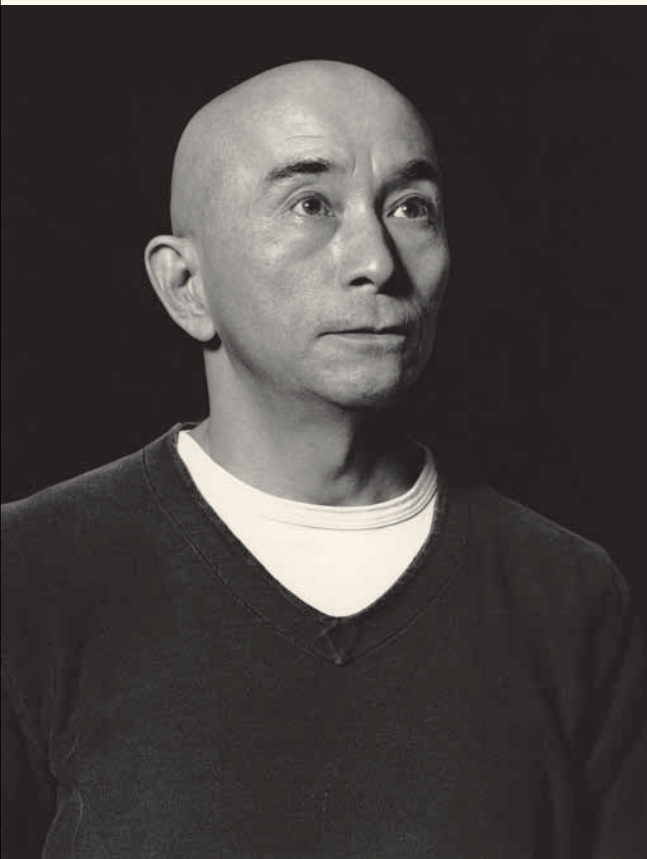
Sankai Juku



Ushio Amagatsu, the white sign

Ushio Amagatsu, le signe blanc

Ushio Amagatsu
Photo: Kazumi Kurigami



Ushio Amagatsu is one of today's most prominent butoh dancers and choreographers. Born in 1949, he belongs to the second generation of butoh, also called "dance of darkness". His dance company, Sankai Juku, founded in 1975, has made him famous throughout the world. Rumour has it that he blew on the powdered bodies of the avant-gardists and struck a balance with contemporary forms of Western performing arts, moving closer to the likes of say, Peter Brook or Bob Wilson.

These programme notes seek to provide a better understanding of the particular aesthetics of the works of Sankai Juku and, more broadly, of butoh: its underground origins, its reception in France in the 1980s, its impact on the Western contemporary scene, the purpose of its codes, such as the dancers' white bodies and the slowness of their movements, and the forces at work in butoh, with its destabilising postures and lowered centre of gravity.

Amagatsu and his eight male dancers will make a very special week-long visit to Geneva. At the heart of the event is a recent piece by Sankai Juku performed at the Bâtiment des forces motrices, a conference, the screening of two films, a master-class and a "chat over brunch" with Ushio Amagatsu. Immerse yourself in the spirit of butoh!

Ushio Amagatsu est aujourd'hui l'un des chorégraphes et danseurs les plus importants du butô. Né en 1949, il appartient à la deuxième génération du butô, appelé aussi «danse des ténèbres». Sa compagnie Sankai Juku, créée en 1975, l'a fait connaître dans le monde entier. On dit de lui qu'il aurait soufflé sur les corps poudrés des avant-gardistes et trouvé l'équilibre avec les formes contemporaines du spectacle occidental, se rapprochant, pourquoi pas, de Peter Brook ou de Bob Wilson.

Notre dossier permet de mieux comprendre l'esthétique singulière de l'œuvre de Sankai Juku et, plus largement, du butô. Son origine underground, sa réception en France dans les années quatre-vingt, son impact sur la scène contemporaine occidentale. Les raisons d'être de ses codes tels que les corps blancs ou la lenteur, et les forces qui travaillent ses corps, comme la fragilisation de la posture et l'abaissement des centres de gravité.

Amagatsu et ses huit danseurs masculins font une halte à Genève. Au cœur de l'événement, l'accueil d'une pièce récente de Sankai Juku au Bâtiment des forces motrices, une conférence, une projection de deux films, une master-class et un «brunch bavard» avec Ushio Amagatsu. Une semaine d'exception pour s'immerger dans l'esprit du butô.



Ushio Amagatsu dans *Utsuri*, 2003 — Photo: Guy Delahaye

The dark beauty of butoh

L'obscure beauté du butô

Ushio Amagatsu dans *Unetsu* 1986 — Photo: Guy Delahaye



Butoh comes in a great variety of styles. We ask Sonia Schoonejans to take a look at different styles, from founding father Hijikata to Sankai Juku, and to give us an overview of butoh history.

The founding piece of butoh is called *Kinjiki*. Created in 1959 by Tatsumi Hijikata, it was adapted from a Yukio Mishima novel and inspired by the writings of the Marquis de Sade. *Kinjiki* is a performance that can be linked to the works of the Viennese Actionists and more broadly to body art, which occupied the underground scene in Europe and America in those years: The same violent, rough and radical use is made of the dancer's body, which is seen as a vector for rebellion. Hijikata's *Kinjiki* ("Forbidden Colours") portrays a teenager simulating sex with a chicken that he slaughters before he is himself raped by an adult. The event only lasted five minutes but caused a tremendous stir, exacerbated by the explicit homosexual nature of the piece. Mishima himself intervened to defend Hijikata's theatrical interpretation, which immediately contributed to the choreographer's fame and established his nefarious reputation once and for all. Butoh was born, and it soon became the symbol of Japanese contemporary dance.

Admittedly, in this quest for a new identity, questions of inspiration and affinities were wide and complex. Even if the traditional values of a failing moral code were rejected, butoh nevertheless shared certain characteristics with noh theatre, such as the slow nature of its move-

ments. This ambiguous position with regard to Japan's past, which fluctuates between love and aversion, rejection and assimilation, and hatred and fascination, reflected the country's attitude towards the West. The first generation of butoh dancers — the generation of Hijikata and Kazuo Ohno — got to see German Expressionists, the likes of Mary Wigman, Harald Kreutzberg and Yvonne Georgi, when they toured Japan during the 1920s. They were struck by the modernity of this "free dance" and retained its expressive strength. The shock of the atomic bomb, the influence of a certain type of "cursed" French literature (Lautréamont, Antonin Artaud, Jean Genêt), and the climate of revolt then served to underline its dark and morbid nature.

First-generation butoh portrayed a suffering, rebellious and antagonistic body, and combined provocation and debauchery in an attempt to bridge the gap between audience and dancer, art and life. Beauty combined with the grotesque, austerity with eroticism, prose with poetry. Body language was minimal. Most of the time, dancers were naked, tense and their bodies arched, but there was still no defined style, although Hijikata did develop a series of compilations that became a method: butoh-fu.

Pour désigner la grande diversité de cette danse, on met volontiers butô au pluriel. Nous avons demandé à Sonia Schoonejans de déployer son regard sur les butôs, du père fondateur Hijikata à Sankai Juku, et de nous délivrer un condensé d'histoire.

La pièce considérée comme fondatrice du butô s'appelle *Kinjiki*. Elle a été créée en 1959 par Tatsumi Hijikata, adaptée du roman de Yukio Mishima, mais aussi inspirée par les écrits du Marquis de Sade. *Kinjiki* est une performance assimilable à celles des actionnistes viennois et plus généralement du body art, qui occupaient les scènes alternatives américaines et européennes dans les mêmes années. Même utilisation violente, crue et radicale d'un corps devenu vecteur de rébellion. Dans *Kinjiki* (qui signifie «amours interdites»), Hijikata met en scène un adolescent simulant l'accouplement avec une poule qu'il égorge avant d'être lui-même violé par un adulte. Le happening ne durait que cinq minutes mais provoqua un énorme scandale que l'homosexualité explicite de la pièce ne faisait qu'accentuer. Mishima lui-même intervint pour défendre l'interprétation théâtrale de Hijikata, ce qui fit immédiatement connaître le chorégraphe et installa définitivement sa réputation sulfureuse. La danse butô était née, elle allait très vite symboliser la modernité chorégraphique japonaise.

Certes, dans cette recherche d'une nouvelle identité les influences et les filiations sont bien plus larges et plus complexes. S'il y a un rejet des valeurs traditionnelles et des codes d'une morale en faillite, la danse

butô reprend néanmoins certains traits caractéristiques du théâtre nô comme par exemple l'extrême lenteur des mouvements. Cette ambiguïté vis-à-vis du passé nippon qui oscille entre amour et aversion, entre rejet et assimilation, entre haine et fascination, se retrouve aussi dans l'attitude face à l'Occident: la première génération de danseurs butô — celle de Hijikata et de Kazuo Ohno — a pu voir les expressionnistes allemands en tournée au Japon durant la décennie 1920-1930, comme Mary Wigman ou le couple Harald Kreutzberg et Yvonne Georgi. Ils ont été frappés par la modernité de cette «danse libre». Ils en ont retenu la force expressive. Le choc de la bombe, l'influence d'une certaine littérature française «maudite» tel Lautréamont, Antonin Artaud ou Jean Genêt et le climat de révolte en ont accentué le côté sombre et morbide.

Le corps butô de la première génération est un corps souffrant, transgressif et résistant, où la provocation et l'orgiasme sont de mises, dans une tentative d'abolir toute distance entre le public et le danseur, entre l'art et la vie. Le beau se mêle au grotesque, l'austérité à l'érotisme, le prosaïque au poétique. Le langage corporel est minimal. Le plus souvent nus, les corps sont crispés, arqués, mais il n'existe pas encore de style déterminé, quoique

A subdued form of butoh

In the 1970s, a new generation of artists took hold of butoh, and helped it develop and diversify by bringing change to the dancers' bodily identity. While Hijikata had never left Japan, dancers of the second generation, some of whom settled in the US or in Europe, began spreading butoh all over the world.

Ko Morobushi, a former student of Hijikata who is considered as his true heir, delved ever deeper into Japanese roots while keeping up with contemporary dance trends. Akaji Maro, another former student of Hijikata, focused on outrageousness and parody. With his dance company, Dairakudakan, which he founded with seven other dancers, including Amagatsu, he combined theatre with butoh. He was the first to showcase dancers with powdered bodies and shaved heads.

Carlotta Ikeda introduced a feminine element in an almost exclusively masculine world, and in 1972 she and Ko Morobushi founded a young women's troupe: Ariadone.

On his part, Ushio Amagatsu steered clear of the original violence to breathe more spirituality and aesthetics into butoh. With Sankai Juku ("the studio by the mountain and the sea"), the all-male group he created in 1975, he began to introduce a more and more stylised form of body language.

Sonia Schoonejans

Sonia Schoonejans created the *Art de la danse* collection for publishers Actes Sud and the *Territoires de la danse* collection for publishers Complexes. Author of the documentary series *Un siècle de danse* ("A century of dance"), she will speak at the conference in the framework of the Sankai Juku festival.

Hijikata mette au point une série d'exercices réunis en une méthode qu'il intitulerait butô-fu.

Un butô apaisé

Dans les années septante, une nouvelle génération d'artistes s'empare de la danse butô, la fait évoluer et la diversifie en opérant des changements dans l'identité corporelle de l'interprète. Alors qu'Hijikata n'avait jamais quitté le Japon, les danseurs de la deuxième génération, dont certains s'installent aux États-Unis ou en Europe, essaient la danse butô dans le monde entier.

Ko Morobushi, ancien élève de Hijikata dont il est considéré comme le véritable héritier, mène une recherche toujours plus approfondie sur les racines japonaises tout en s'ouvrant à tous les courants de la danse contemporaine. Akaji Maro, lui aussi élève de Hijikata, privilégie l'outrance et la parodie. Avec sa troupe Dairakudakan, qu'il a créé avec sept autres danseurs, dont Amagatsu, il réalise une fusion entre le théâtre et la danse butô. C'est avec lui qu'on voit pour la première fois des danseurs au corps poudré et au crâne rasé.

Carlotta Ikeda introduit l'élément féminin dans un univers jusqu'ici presque exclusivement masculin. En 1972, elle crée avec Ko Morobushi une troupe de jeunes femmes, Ariadone.

Ushio Amagatsu, lui, va s'éloigner de la violence originelle pour insuffler au butô davantage de spiritualité et d'esthétisme. Avec son groupe créé en 1975, Sankai Juku («atelier de la montagne et de la mer») dont les membres sont tous des hommes, il va élaborer une gestuelle de plus en plus stylisée.

Sonia Schoonejans

Sonia Schoonejans a créé la collection *L'art de la danse* aux éditions Actes sud et *Territoires de la danse* aux éditions Complexes. Elle est l'auteure de la série documentaire *Un siècle de danse* et donne la conférence dans le cadre de l'accueil de Sankai Juku.



Kinkan Shonen 1978 — Photo: Guy Delahaye



Ushio Amagatsu
dans *UTSURI*, 2003
Photo: Guy Delahaye

Butoh and Japan embodied a longing for exoticism

Le désir d'exotisme s'est incarné dans le butô et le Japon



Ushio Amagatsu dans
Kinkan Shonen 1978
Photo: Guy Delahaye

Interview with Sylviane Pagès

When butoh arrived in France, it quickly turned into a fascinating arts- and media-related event, but it was also subject to many misunderstandings. Researcher Sylviane Pagès attempts to deconstruct the dominant perceptions of butoh, such as its persistent association with Hiroshima. Her accurate analysis of movement underlines the closeness of butoh and contemporary dance.

Journal de l'ADC: Butoh arrived in the West via France, is that correct?
Sylviane Pagès: In 1978, Carré Montfort and the Festival d'Automne both focused on butoh, marking its arrival in France. A few Japanese artists had previously been invited, to the Festival de Nancy for example, but none were identified as butoh and they went relatively unnoticed. So it was really in Paris in 1978 that butoh was perceived as an event, for the media, the art world and the general public.

The reception was enthusiastic right from the start...
Yes, the reception was exceptional. The media were unanimous. All spoke of a "shock". After that, butoh was shown everywhere. Between 1978 and 1985, most butoh dancers of the times were invited to France, including Sankai Juku. That's when fascination for butoh began.

What caused this shock?
The foreign nature of the event might have caused it. Because of their inability to understand what they were witnessing, journalists could only report on their emotional reactions. They wrote about the audiences' accounts in a critical style which they made up as they went along, a poetic and metaphoric style, which still affects the way

Entretien avec Sylviane Pagès

Quand le butô arrive en France, il devient très rapidement un événement médiatique et artistique fascinant, mais aussi propice aux malentendus. La chercheuse Sylviane Pagès tente de déconstruire les représentations dominantes de cette danse, comme par exemple son association systématique à Hiroshima. Avec un regard précis sur le geste, elle relève toute la proximité du butô avec la danse contemporaine.

Journal de l'adc: Le butô est arrivé en Occident par la France, n'est-ce pas?
Sylviane Pagès: En 1978, le Carré Montfort puis le Festival d'automne consacrent chacun un temps fort sur le butô, qui marque le début de l'histoire du butô en France. Il y a bien eu, auparavant, quelques invitations d'artistes japonais, notamment au festival de Nancy mais non repérés sous le label butô et passés relativement inaperçus. C'est donc véritablement à Paris en 1978 que le butô est reçu comme un événement, à la fois médiatique, artistique et public.

D'emblée, l'accueil a été enthousiaste...
Oui, l'accueil a été exceptionnel. Les articles de presse de l'époque sont unanimes, tous parlent d'un « choc ». Ensuite, les programmations butô se sont enchaînées. Entre 1978 et 1985, la plupart des danseurs butô de l'époque ont été invités en France, y compris Sankai Juku. C'est le début d'un phénomène de fascination.

Qu'est-ce qui a provoqué ce choc?
Il s'agit du choc que l'on peut ressentir face à une étrangeté. Face à leur incompréhension, les journalistes n'ont pu que rendre compte

de leur réaction sensible. Ils ont rédigé des récits de spectateur, avec une écriture critique qui s'est inventée au fur et à mesure, très poétique et métaphorique et qui marque encore aujourd'hui la façon dont on écrit sur le butô.

Qu'est-ce qui a le plus marqué les esprits des premiers spectateurs de butô en France?
Avant tout, ce sont les signes du butô. La nudité, la couleur blanche, le crâne rasé sont immédiatement repérés et nommés pour signifier cette étrangeté. En revanche, les forces en jeu, comme la corporéité propre au butô, sont beaucoup moins analysées.

Le butô découvert en France au début des années quatre-vingt est-il le même que celui qui se pratiquait alors au Japon?
Il n'est pas différent. En réalité, plusieurs esthétiques butô arrivent en France, issues de différentes générations. Mais certains artistes sont privilégiés dans les choix de programmation par rapport à d'autres. C'est le cas de Ushio Amagatsu et de sa compagnie Sankai Juku, mais aussi de Carlotta Ikeda, Kazuo Ôno ou encore Kô Murobushi. Tatsumi Hijikata, pourtant fondateur du butô, connaît moins de succès et passe quasi inaperçu en France. Deux de ses pièces sont diffusées en 1978 et 1983, sans que lui ne se déplace en France. La compagnie Dairakudakan d'Akaji Maro est elle aussi invitée plusieurs fois mais sans rencontrer, jusqu'il y a peu, beaucoup de succès. Son butô, marquée par l'esthétique ero guro, mélange d'érotisme et de grotesque, est davantage sarcastique, avec parfois un côté presque kitsch, qui a rendu sa réception en France plus difficile.

Interview with Sylviane Pagès

butoh is talked about today.

What impressed the first butoh spectators in France the most?

First of all, it was the codes of butoh: The nudity, the whiteness, the shaved heads are immediately recognisable and define its foreign nature. In contrast, the forces at play, such as the characteristic movements of butoh, were analysed far less.

Was butoh the same in France at the beginning of the 1980s as it was in Japan?

It was similar. Actually, several butoh aesthetics arrived in France, originating from different butoh generations. But some artists were selected over others. That was the case for Ushio Amagatsu and his dance company Sankai Juku, as well as Carlotta Ikeda, Kazuo Ôno and Kô Murobushi. Tatsumi Hijikata, although the founding father of butoh, wasn't as successful and almost went unnoticed in France. Two of his pieces were performed in France in 1978 and 1983, without him coming over. Akaji Maro's Dairakudakan dance company was invited several times but was met with little success until recently. His ero-guro-influenced butoh, erotic and grotesque at the same time, is more sarcastic with an almost kitsch character at times, which made its reception in France more difficult.

Some aspects of butoh didn't always go down well. Was there some form of artistic selection?

Yes, France preferred a solemn and severe form of butoh, meeting the expectations of the French audience, who saw in butoh a representation of Hiroshima. This cliché of butoh as born from the ashes of Hiroshima still lives on today.

Are the origins of butoh and Hiroshima not linked in any way?

First, there is a chronological misunderstanding. Critics kept on presenting butoh as being born from the ashes of Hiroshima. However, the first butoh experiments happened at the end of the 1950s and more so in the context of the artistic and political upheaval of the 1960s avant-garde. Obviously the atomic explosions in 1945 affected all of Japanese society, but the relationship between butoh artists and Hiroshima is more complex. They certainly didn't want to evoke and represent this catastrophe on stage, except for one dancer, Ôsuka Isamu. None of the others claimed to be affected by the event. On the contrary, they rejected it. It really is the whole post-war context that should be taken into account here, which goes beyond the atomic explosions. Despite this, the cliché first popped up in an article in the newspaper "Libération" in France in 1978 and has been relayed ever since.

How did the 1980s contemporary dance scene in France welcome butoh?

It welcomed it with open arms! Venues that hosted butoh performances multiplied fast. In the beginning, theatres and multidisciplinary organisations allowed it to be discovered and butoh soon entered the field of contemporary dance, and was recognised for the physical work it demanded.

And what were the effects of butoh on the aesthetics of dance in France?

I spoke earlier of an aesthetic shock and of the immediately identifiable codes for the audience, such as slow movements and white

bodies. Dancers, on their part, perceived the forces at work in butoh and especially the challenging postures and lack of verticality. In butoh, the dancers on stage are slouched and their centre of gravity is lowered, favouring crouching or lying positions.

With the challenging posture and lack of verticality so characteristic of butoh, was it so surprising for dancers at the beginning of the 1980s?

Yes, it was. At that time, the dance scene was still deeply imbued with a neo-classical aesthetic, depending on slim athletic dancers. I am also thinking of the Cunningham aesthetic, which dominated the contemporary dance scene at the beginning of the 1980s. In this context, the advent of a precarious and unstable verticality, a spectral aesthetic with ghostly bodies, and dreamlike movements is significant. Dancers were no longer deciding, triumphant subjects. They became no more than bodies, almost possessed, moved by outside forces. The dancers' state of awareness was modified, as they focused intensely on their sensations, to such an extent that these sensations became the driving force behind the movement.

But was it really new? Hadn't there already been experiments that steered towards the expression of sensations?

In a way butoh reactivated the expressionist movement, which had great similarities in terms of the process of creating movement, the aesthetics of conflict, and the different forms of possession and ecstasy. Actually, there were strong links between German and Japanese modern dance in the first

half of the 20th century, which impressed the founders of butoh so much that it could be said that butoh summoned the expressionist movement that had been suppressed in France until then.

Does butoh bring new meaning to the history of dance in France?

Let's say that dance in France was also built on the discourse of the explosion of a "young dance scene", which actually owed much to the international dance scene. In the field of dance at that time, such artists as Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Françoise and Dominique Dupuy, all influenced in one way or another by the legacy of Mary Wigman and Jean Weidt, did not have the same recognition and exposure as American artists, such as Nikolais, Carlson and Cunningham. The advent of butoh in France, in a certain sense, meant going via Japan to allow oneself to see expressionism on stage! In other words, this exotic outlook meant one could work on sensations and on the "possessed body".

Is this exotic outlook justified?

Another misunderstanding! It is often read that butoh is a ritual dance. But it is commonplace to perceive non-Western dance as "ritual" or even "traditional" at times. Butoh is an avant-garde form from the 1960s. So, in an anthropological sense and strictly speaking, it is not "ritual".

Following the discovery of butoh, did French dancers start going to Japan?

In 1982, Catherine Diverres and Bernado Montet were the first to leave for Japan to work with Kazuo Ohno. That memorable and significant trip brought them to question their vi-

Entretien avec Sylviane Pagès

Tout ne plaît pas dans le butô. Il y aurait donc eu une forme de sélection artistique?

Oui, la France a privilégié un butô sérieux et grave, qui répondait aux horizons d'attentes du public français, voulant voir dans le butô une incarnation d'Hiroshima. Ce stéréotype du butô né sur les cendres d'Hiroshima a encore aujourd'hui la vie dure.

Entre la naissance du butô et Hiroshima, il n'y a rien à voir?

Il y a un premier malentendu chronologique. Les discours critiques n'ont cessé de présenter le butô comme né sur les cendres de Hiroshima. Or les premières expérimentations du butô se font à la fin des années cinquante et surtout dans le contexte d'effervescence artistique et politique des avant-gardes des années soixante. Bien sûr toute la société japonaise est marquée par les explosions atomiques de 1945, mais le lien entre les artistes butô et Hiroshima est plus complexe. Ils n'ont du moins pas la volonté d'évoquer et de représenter ce cataclysme sur scène, excepté un seul danseur, Ôsuka Isamu. Tous les autres ne revendiquent aucun lien direct avec cet événement; au contraire, ils ne cessent de s'en défendre. C'est plutôt le contexte d'après-guerre qui serait à envisager ici, et qui ne se limite pas aux explosions atomiques. Pourtant en France, ce stéréotype apparaît dès le premier article de presse écrit dans Libération en 1978. Il est repris sans cesse depuis.

Cette fragilisation de la posture et de la verticalité propre au butô est-elle si étonnante pour la danse au début des années quatre-vingt?

Oui, vraiment. A ce moment-là, la scène est encore très imprégnée par l'esthétique néoclassique, avec des corps athlétiques et très tenus. Je pense aussi à l'esthétique cunnighamienne, dominante en danse contemporaine au début des années 1980. L'arrivée dans ce contexte d'une verticalité précaire et instable, d'une esthétique spectrale, de corps fantômes, et de marches somnambuliennes n'est pas anodine. Les corps dansants ne sont plus des sujets décideurs et triomphants. Ils sont des corporéités traversées de forces, des êtres mûs, quasi possédés. Pour le danseur, l'état de conscience est modifié, à partir d'une focalisation intense sur

Comment le champ de la danse contemporaine française des années quatre-vingt accueille-t-elle le butô?

Il lui ouvre les bras! Les lieux qui programment le butô se multiplient très

vite. Si au début ce sont les théâtres et les structures pluridisciplinaires qui permettent sa découverte, le butô se diffuse ensuite de plus en plus dans le domaine de la danse contemporaine, qui se l'approprie, reconnaissant rapidement le travail corporel qui est en jeu.

Et quels sont les effets du butô sur l'esthétique de la danse en France?

Je parlais tout à l'heure d'un choc esthétique et des signes immédiatement repérables par le public, comme la lenteur ou le corps blanc. Les danseurs, eux, perçoivent fortement les forces du butô qui sont en jeu, et principalement la fragilisation de la posture et de la verticalité. Avec le butô, on assiste à un affaiblissement des corps sur scène et un abaissement des centres de gravité, qui privilégient des postures accroupies ou au ras du sol.

Cette fragilisation de la posture et de la verticalité propre au butô est-elle si étonnante pour la danse au début des années quatre-vingt?

Oui, vraiment. A ce moment-là, la scène est encore très imprégnée par l'esthétique néoclassique, avec des corps athlétiques et très tenus. Je pense aussi à l'esthétique cunnighamienne, dominante en danse contemporaine au début des années 1980. L'arrivée dans ce contexte d'une verticalité précaire et instable, d'une esthétique spectrale, de corps fantômes, et de marches somnambuliennes n'est pas anodine. Les corps dansants ne sont plus des sujets décideurs et triomphants. Ils sont des corporéités traversées de forces, des êtres mûs, quasi possédés. Pour le danseur, l'état de conscience est modifié, à partir d'une focalisation intense sur

ses sensations. A tel point que ce sont les sensations qui deviennent le moteur du mouvement.

Mais est-ce vraiment nouveau? N'y a-t-il pas eu précédemment d'autres expérimentations qui allaient déjà dans l'expression du sensible?

En quelque sorte, le butô est une réactivation du geste expressionniste. Il existe en effet une grande proximité dans les processus de fabrication du geste, dans l'esthétique du conflit, et dans les différentes modalités de possession et d'extase. Des liens forts existaient d'ailleurs entre les modernités chorégraphiques allemandes et japonaises dans la première moitié du XX^{ème} siècle, qui ont marqué les fondateurs du butô. Si bien que l'on pourrait dire que le butô fait réapparaître le geste expressionniste qui était justement occulté en France à ce moment-là.

Le butô permet-il de relire l'histoire de la danse en France?

Disons que l'histoire de la danse en France s'est aussi construite sur le discours de l'explosion d'une «jeune danse française», qui doit pourtant beaucoup aux circulations chorégraphiques internationales. Dans le champ de la danse, à ce moment-là, des Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Françoise et Dominique Dupuy, tous marqués d'une certaine façon par l'héritage de Mary Wigman ou Jean Weidt, n'avaient pas la même visibilité et reconnaissance que les esthétiques américaines, incarnées notamment par Nikolais, Carlson et Cunningham. L'avènement du butô en France est, dans un certains sens, un détour par le Japon pour s'autoriser à voir sur scène un geste expressionniste! Pour le dire autrement, le regard exotique

permet de considérer le travail sur la sensorialité et le corps possédé.

Ce regard exotique est-il justifié?

Encore un malentendu! Dans les discours, on lit souvent que le butô est une danse rituelle. Mais c'est un lieu commun que d'accoler à une danse non occidentale le terme «rituel» ou parfois même «traditionnel». Le butô est une danse d'avant-garde des années soixante, donc au sens anthropologique, il n'est pas à proprement parler un rituel.

Suite à la découverte de cette danse, est-ce que les danseurs français sont partis au Japon?

En 1982, Catherine Diverres et Bernado Montet sont partis les premiers au Japon pour travailler avec Kazuo Ohno. Ce voyage a été fondateur et marquant, il a remis en cause leur conception de la danse et a inauguré une série d'autres voyages de nombreux artistes au Japon. Ce mouvement récurrent et régulier par la suite ne s'est jamais arrêté. Il faut rappeler que dans les années quatre-vingt, pour les danseurs, le voyage se fait essentiellement en direction de New York, et principalement pour se former ou suivre un stage dans le studio de Merce Cunningham. L'envers du voyage à New York, c'est le Japon. Là-bas, on allait chercher tout à fait autre chose, une autre conception de la danse comme du métier de danseur.

Ces voyages au Japon, ces imprégnations à la source du butô sont-ils visibles dans les œuvres des chorégraphes de l'époque?

Pas au niveau des signes reconnaissables (blancheur, crâne rasé, etc.), mais davantage dans leur travail sur la façon de faire émerger le geste, sur les forces du butô, principale-

sion of dance and marked the beginning of a series of trips by many artists to Japan. It has since become a regular destination. It should be remembered that in the 1980s, dancers mainly travelled to New York to train and attend workshops in Merce Cunningham’s studio. The converse of this trip to New York was Japan. Japan offered something completely different, another understanding of dance and of the dancer’s profession.

These trips to Japan — immersing oneself in the origins of butoh— do they show in the works of the choreographers of the times? Not at the level of the recognisable codes (whiteness, shaved heads, etc.), but more so in their work on movement, on the particular forces at work in butoh, the challenging postures and the predominance of sensations.

Does butoh still capture the imagination after the initial shock in the 1980s?

Yes, surprisingly. In the last 35 years, there has been little in the way of negative critique, disappointment or lassitude. Theatres still regularly invite butoh artists. There may have been a slight drop in the 1990s, but it has picked up again since then. In the new millennium, a significant development happened on the butoh scene with a new generation of younger artists living between France and Japan or settling in France. Tatsumi Hijikata was also rediscovered, thanks mainly to a publication edited by Odette Aslan with CNRS Éditions that presented the origins of butoh. Rare films on 1960s performances and 1970s pieces were also screened, in particular at La Cinémathèque de la danse, in Paris.

In the end, Hijikata’s butoh appealed to people...

And it had quite an impact on contemporary dance. Boris Charmatz in *La danseuse malade* (“The Sick Dancer”) unearthed his little known texts. Julia Cima performed one of his solos in *Visitations*. In the first decade of the new millennium, new forays were made into butoh and it was referred to in works such

Carlotta Ikeda, *Haru No Saïten*, 1999
Photo: Laurencine Lot



as Xavier Leroy’s *Product of Other Circumstances*. Nowadays, butoh, like many other aesthetics and techniques, has become part of a dancer’s practice or training, as when Emmanuelle Huynh, artistic director of the CNDC in Angers, invited Min Tanaka, Kô Murobushi and Akira Kasai to work with young dancers.

Other cultural transfers happened after that, Indian dance, such as bharatha natyam, African dance...

Yes, but none had the same impact and prestigious reception as butoh did in 1978 in France. The desire for exoticism was embodied by butoh and Japan at that time. And this passion for Japan did not stop at dance. It followed the particular curiosity of the time for Japanese Studies, literature, cinema etc. Remember Roland Barthes’ *Empire of Signs* in 1970: Japan captured the imagination; it was far more than a fad.

Interview by Anne Davier

Sylviane Pagès is a teacher and researcher in dance at Université Paris 8 and head of the dance department from 2013 to 2015. She is the author of a book to be published in 2015 by Éditions du Centre national de la danse, entitled *Le butô en France, malentendus et fascination* (“Butoh in France, an object of fascination and misunderstanding”)

ment dans la fragilisation de la posture et la prédominance accordée à la sensorialité.

La fascination du butô perdure-t-elle après le choc des années quatre-vingt?

Oui, étonnamment. Depuis trente-cinq ans, il y a très peu de critiques négatives, de déception ou de lassitude. Les théâtres continuent à inviter très régulièrement les artistes butô. Peut-être y a-t-il eu un petit tassement dans les programmations autour des années quatre-vingt dix, mais cela a repris depuis. Dans les années 2000, un développement conséquent de la scène butô s’est encore produit, avec une nouvelle génération d’artistes plus jeunes, qui vivent entre France et Japon, ou s’installent en France. On a également redécouvert Tatsumi Hijikata, notamment grâce à une publication dirigée par Odette Aslan aux éditions du CNRS qui permet de découvrir le butô à ses débuts et des films rares, sur les performances des années 1960 et les pièces des années 1970, sont dorénavant projetés, notamment à la Cinémathèque de la danse.

D’autres transferts culturels ont eu lieu par la suite. Les danses d’Inde, tels que le bharatha natyam, les danses africaines...

Oui, mais aucun n’a eu l’impact et la réception prestigieuse que le butô a connu en 1978 en France. Le désir d’exotisme s’est incarné à ce moment-là dans le butô et le Japon. Cet engouement pour le Japon n’a pas uniquement concerné la danse. Il s’inscrit aussi dans un moment particulier de curiosité pour la littérature, le cinéma, les études japonaises. Rappelez-vous *L’empire des signes* de Roland Barthes en 1970: le Japon a fasciné, au-delà d’un quelconque effet de mode.

Propos recueillis par Anne Davier

Enfin, le butô d’Hijikata séduit.

Et il a pas mal d’effets sur la danse contemporaine. Boris Charmatz, dans *La danseuse malade*, exhume en quelque sorte ses textes, très peu connus. Julia Cima interprète dans *Visitations* l’un de ses solos. De nouveaux désirs de butô apparaissent

dans les années 2000 et des citations apparaissent comme dans le travail de Xavier Leroy dans *Autre produit de circonstances*. Aujourd’hui, le butô comme beaucoup d’autres esthétiques ou techniques fait partie de l’entraînement du danseur, voire de sa formation comme lors de la direction d’Emmanuelle Huynh au CNDC d’Angers qui a invité Min Tanaka, Kô Murobushi et Akira Kasai pour intervenir auprès des jeunes danseurs.

D’autres transferts culturels ont eu lieu par la suite. Les danses d’Inde, tels que le bharatha natyam, les danses africaines...

Oui, mais aucun n’a eu l’impact et la réception prestigieuse que le butô a connu en 1978 en France. Le désir d’exotisme s’est incarné à ce moment-là dans le butô et le Japon. Cet engouement pour le Japon n’a pas uniquement concerné la danse. Il s’inscrit aussi dans un moment particulier de curiosité pour la littérature, le cinéma, les études japonaises. Rappelez-vous *L’empire des signes* de Roland Barthes en 1970: le Japon a fasciné, au-delà d’un quelconque effet de mode.

Propos recueillis par Anne Davier

Sylviane Pagès est enseignante-chercheuse en danse à l’université Paris 8 et assure la direction du département danse de 2013 à 2015. Elle est l’auteure d’un ouvrage à paraître en 2015, *Le butô en France, malentendus et fascination* aux éditions du Centre national de la danse.

Ushio Amagatsu : Five key dates

Ushio Amagatsu en cinq dates

1949 — Ushio Amagatsu was born on 31 December in a small fishing town. Unlike some Japanese parents who wanted their child to be born on 1 January as a sign of a new beginning and who accordingly modified the records, Ushio’s parents didn’t change his. “End of a year, but beginning of another and of a new cycle”, says the smiling choreographer, whose performances always seem to follow a circular pathway.

1978 — As a young choreographer (he founded his company in 1975), Ushio Amagatsu creates and dances *Kinkan Shonen* (“The Kumquat Seed”), in which a child that looks like him goes back in time to his coastal origins. “I was born at the seaside and I always find myself returning to the beach of my childhood”, he says. “That period of my life inspired that show”. Amagatsu performed *Kinkan Shonen* for 15 years.

1980 — The dancer and his dance company arrive in Paris. Ushio Amagatsu is invited to the Carré Silvia-Monfort, then to the Festival de Nancy and the Festival d’Avignon, etc. “The situation was difficult for young artists in Tokyo”, he explains. “There were few places to perform. Performing in Paris was life-changing for me. We came for a month but ended up staying for a year, based in France and touring all over Europe and also in Mexico! Since then, we have always had support in France. The Théâtre de la Ville has been coproducing my shows since 1983.”

1984 — First US tour, at the invitation of the Arts Festival for the 1984 Los Angeles Olympic Games. “That festival brought together the greatest artists of the times, like Tadeusz Kantor from Poland, Peter Brook who flew in from France, and German choreographer Pina Bausch. It really didn’t feel like it was an American festival!” Since then, Sankai Juku has toured the whole world and become the most internationally acclaimed Japanese butoh dance company.

2015 — Ushio Amagatsu will celebrate his dance company’s 40th anniversary with a performance in Japan, the first in a long time. Having received the prestigious Japan Foundation Award in 2013, Amagatsu cheekily wrote: “We are very grateful that this award is the result of the support and the encouragement of all the audiences we have met throughout the world in all our years of activity...”

Written with the cooperation of Pierre Barnier and Rosita Boisseau

1949 — Ushio Amagatsu naît un 31 décembre, à Yokosuka, une petite ville de pêcheurs. Contrairement à certains parents japonais qui préféreraient que leur enfant naisse le 1er janvier, signe d’un nouveau départ, et modifiaient en conséquence la date de naissance, les siens ne la changent pas. «Fin d’une année, mais début d’une autre et d’un nouveau cycle», glisse en souriant le chorégraphe, dont chaque pièce semble faire le tour d’un cercle.

1978 — Tout jeune chorégraphe (il fonde sa compagnie en 1975), Ushio Amagatsu conçoit et danse *Kinkan Shonen* («graine de kumquat»), où un enfant qui lui ressemble remonte le temps jusqu’aux origines aquatiques de la vie. «Je suis né au bord de la mer et je me retrouve toujours sur la plage de mon enfance, raconte-t-il. Ce spectacle était directement inspiré par ce moment de ma vie.» Il a dansé *Kinkan Shonen* pendant quinze ans.

1980 — Le danseur et sa compagnie arrivent à Paris. Ushio Amagatsu est programmé au Carré Silvia-Monfort et dans la foulée au

Festival de Nancy, et au Festival d’Avignon, etc... «La situation était difficile pour les jeunes artistes à Tokyo, explique-t-il. Il y avait peu de lieux où se produire. Danser à Paris a été la chance de ma vie. Venus pour un mois, nous sommes restés une année entière, basés en France et tournant partout en Europe et même au Mexique...! Nous avons, depuis, toujours été soutenus par la France. Dès 1983, le Théâtre de la Ville a coproduit mes spectacles.»

1984 — Première tournée aux USA, à l’invitation du Arts Festival des Jeux Olympiques de 1984 à Los Angeles. «Ce festival rassemblait les plus grands artistes du moment, notamment le polonais Tadeusz Kantor, Peter Brook, venu de France, ou encore la chorégraphe allemande Pina Bausch. Je n’avais pas vraiment le sentiment qu’il s’agissait d’un festival américain!» Développant dès cette date des tournées dans le monde entier, la compagnie Sankai Juku devint et reste la compagnie japonaise de butô la plus présente à l’international.

2015 — Ushio Amagatsu fêtera les quarante ans de sa compagnie par une création, pour la première fois depuis longtemps, au Japon. Recevant en 2013 le prestigieux Japan Foundation Award, Ushio Amagatsu écrit avec malice: «nous sommes très reconnaissants que cette récompense (japonaise, NDLR) soit le fruit du soutien et des encouragements de tous les spectateurs que nous avons rencontrés à travers le monde durant toutes ces années d’activité...»

Réalisé avec la complicité de Pierre Barnier et Rosita Boisseau

Between the dressing room and the stage, Amagatsu takes some time off for a brief, courteous and gentle conversation.

Entre loge et plateau, Amagatsu prend le temps d'un échange bref, courtois et délicat



TOBARI, 2008 — Photos: Jacques Denardaud

We meet up with Ushio Amagatsu in Grenoble in April in the MC2 cafeteria for afternoon tea. Amagatsu is invited along with his dance company, Sankai Juku, to present some of his works. That same evening, people from Grenoble discover his latest creation *Umusuma*. The choreographer doesn't have much time. He explains that his dancers are already in the dressing room. Soon he will join them and they will all put on their make-up, transform themselves into white creatures, a blood-red flower painted around the left ear — unless it's a gash? "The painted ear is a trademark of Sankai in a way", comments Pierre Barnier, who has been the company's promotion manager in Europe for the last 22 years. Ushio Amagatsu smiles. It's much more than that, but he won't say any more about it. The metamor-

phosis takes time, almost three hours. When they arrive on stage, their unusual demeanour will be the result of lengthy physical and meditative preparation, which begins in front of the mirror, powder compact in hand.

But let's get back to the MC2 cafeteria. It's teatime, but Amagatsu isn't thirsty. He has a soft gaze, speaks a few words of French, but would prefer to speak Japanese. At his side sits Semimaru, a spectral and prominent dancer of Sankai Juku. He is the eldest in the company, the pillar: he conducts master-classes and workshops. He translates from Japanese to English. Pierre Barnier then translates into French, adding details and anecdotes to expand upon the choreographer's concise answers. In November, Amagatsu is expected in Geneva, at the Bâtiment des

forces motrices, with *TOBARI* — *As if in an inexhaustible flux*, a performance he created in 2008 at the Théâtre de la Ville, and in which he dances. Everything must be organised: there will be a dozen of them, staying for a week. They would like to prepare their own food, stay together, be connected and communicate with their families in Japan by Skype... Ushio Amagatsu also says a few poetic and factual words about *TOBARI*, then gets up and invites us to follow him. We walk through the dressing room, meet his young dancers (white sweatpants, white socks, earphones plugged into their ears). He offers us coffee, takes us onto the stage which is still being built, and leaves.

Anne Davier

On rencontre Ushio Amagatsu à Grenoble en avril dernier, à l'heure du thé dans la cantine de la MC2. Avec sa compagnie Sankai Juku, Amagatsu a été invité durant la saison à présenter dans ce théâtre plusieurs de ses pièces. Le soir même, les grenoblois vont découvrir *Umusuma*, sa dernière création. Le chorégraphe n'a pas beaucoup de temps. Il explique que ses danseurs sont déjà dans les loges. Bientôt, il va les rejoindre et tous vont se maquiller, se transformer en créatures blanches, une fleur sanguine peinte autour de l'oreille gauche — à moins que cela ne soit une déchirure? « Cette oreille peinte, c'est un peu la marque de fabrique des Sankai », commente Pierre Barnier, chargé de la diffusion de la compagnie en Europe depuis vingt-deux ans. Ushio Amagatsu sourit. C'est bien plus que

cela, mais il n'en dira pas plus. Cette métamorphose prend du temps, près de trois heures. Lorsqu'ils entreront sur scène, l'état singulier dans lequel ils se trouveront aura été le fruit d'une longue préparation, physique et méditative, commencée face au miroir, un poudrier dans la main.

Mais revenons dans la cantine de la MC2. C'est l'heure du thé, disions-nous, Amagatsu n'a pas soif. Il a le regard doux, connaît quelques mots de français, dit-il, mais préférera parler en japonais. A ses côtés, Semimaru, danseur spectral et essentiel des Sankai Juku. C'est l'aîné de la compagnie, le pilier; il donne les masterclass et les stages. Il est là pour assurer la traduction du japonais à l'anglais. Pierre Barnier se charge de traduire en français, ajoutant précisions et anecdotes pour étoffer les phrases

concises du chorégraphe. En novembre, Amagatsu est attendu à Genève au Bâtiment des forces motrices avec *TOBARI — comme dans un flux inépuisable*, une pièce créée en 2008 au Théâtre de la Ville dans laquelle il danse. Il faut organiser tout cela — ils seront une douzaine, resteront une petite semaine, aimeraient pouvoir se faire eux-mêmes à manger, rester ensemble, être connectés pour skyper avec leur famille au Japon... Ushio Amagatsu dit aussi quelques mots sur *TOBARI*, poétiques et factuels, puis se lève, invite à le suivre. Nous passons dans les loges, croisons ses jeunes danseurs (jogging blanc, chaussettes blanches, écouteurs de iPod dans les oreilles). Il nous prépare un café, nous conduit sur le plateau encore en montage, puis s'en va.

Anne Davier

TOBARI — As if in an inexhaustible flux
World premiere at the Théâtre de la Ville in 2008

Staging, choreography and concept: Ushio Amagatsu
Sound: Takashi Kako, Yas-Kaz, Yoichiro Yoshikawa
Dancers: Ushio Amagatsu, Semimaru, Sho Takeuchi, Akihito Ichihara, Ichiro Hasegawa, Dai Matsuoka, Norihito Ishii, Shunsuke Momoki

14 and 15 November at 20:30
Bâtiment des forces motrices
2, place des Volontaires

Ticket office:
www.adc-geneve.ch
Service culturel Migros
Stand Info Balaxert /
Migros Nyon La Combe

Co-production: Théâtre de la Ville Paris, France, Kitakyushu Performing Arts Center, Fukuoka, Japon, Sankai Juku, Tokyo, Japon. Avec l'aide de Shiseido.

TOBARI — Comme dans un flux inépuisable
Création mondiale au Théâtre de la Ville en 2008

Mise en scène, chorégraphie et conception: Ushio Amagatsu
Création musicale: Takashi Kako, Yas-Kaz, Yoichiro Yoshikawa
Danseurs: Ushio Amagatsu, Semimaru, Sho Takeuchi, Akihito Ichihara, Ichiro Hasegawa, Dai Matsuoka, Norihito Ishii, Shunsuke Momoki

Les 14 et 15 novembre à 20h30
Bâtiment des forces motrices
2, place des Volontaires

Billetterie:
www.adc-geneve.ch
Service culturel Migros
Stand Info Balaxert /
Migros Nyon La Combe

Co-production: Théâtre de la Ville Paris, France, Kitakyushu Performing Arts Center, Fukuoka, Japon, Sankai Juku, Tokyo, Japon. Avec l'aide de Shiseido.

Excerpts Florilège

Ushio Amagatsu says a few poetic and factual words about *TOBARI*
Ushio Amagatsu dit quelques mots sur *TOBARI* poétiques et factuels

Tobari

“In Japanese, *tobari* refers to fine cloth curtains that serve to separate a space into two, to sleep at night. The word is also used to describe that moment between day and night. For me, it also describes the passing of time. At night, the starlight we see is the consequence of an event that happened long before. We can still see stars shining long after they have died. In a nutshell, that is the story of humanity.”

8000 stars

“Light breathes. It has an important role in my shows. In *TOBARI*, the idea of a starry sky soon came about. We represented it with a curtain full of holes at the back of the stage with a light behind it. With the dancers, we made 8,000 holes in that curtain, which corresponded in perfect proportion to the map of a starry sky in August at the North Pole. In the centre, there is an egg-shaped disc that represents the summer sky in Japan.”

10 centimetres

“Each *butoh* dancer has a different body and a different style. I love this freedom. It is on display in *TOBARI*: Each has a technique, a story, influences which are their own. Over time we have also contributed to shaping the body differently. In the beginning, I worked with dancers who were 10 centimetres smaller than the dancers in my troupe today. A taller body makes for a different style of dance.”

Interview by AD

Tobari

« En japonais, *tobari* est un rideau très fin que l'on fait tomber quand la nuit vient, pour séparer l'espace en deux et dormir. C'est aussi le mot utilisé pour exprimer ce moment entre le jour et la nuit. Pour moi, il dit aussi le temps qui passe. La nuit, la lumière des étoiles que nous voyons est la conséquence d'un événement lumineux qui a eu lieu bien avant! Quand les étoiles meurent, on les voit encore briller. C'est là toute l'histoire de l'humanité. »

8000 étoiles

« La lumière est une respiration, elle compte beaucoup dans mes spectacles. Dans *TOBARI*, il y a eu très vite cette idée d'un ciel étoilé, représenté par un rideau troué en fond de scène, avec derrière lui une source lumineuse. Avec les danseurs, nous avons percé sur ce rideau 8000 trous qui correspondent, tant au niveau de leur taille que de leur emplacement, à la cartographie d'un ciel d'août étoilé au Pôle Nord. Au centre, il y a un disque ovoïde qui reprend le ciel d'été au Japon. »

10 centimètres

« Chaque danseur de *butô* a un corps et un style différent. J'aime cette liberté, on la voit dans *TOBARI*, chacun a une technique, un parcours, des influences qui lui sont propres. Notre époque a elle aussi façonné autrement les corps. Au début, je travaillais avec des danseurs qui avaient dix centimètres de moins que ceux qui sont dans ma compagnie aujourd'hui. Un corps plus long, ça change la façon de danser. »

Propos recueillis par AD



Sankai Juku Agenda Agenda Sankai Juku

From 6 to 25
November
2014

**Thursday 6 November
at 19:00 Flux Laboratory
Conference by Sonia Schoonejans**

Ushio Amagatsu: butoh transfigured
Whoever wants to learn about the successive transformations of butoh should follow the artistic journey of dancer, choreographer and stage director Ushio Amagatsu. Since his beginnings with Maro Akaji, himself a disciple of Hijikata, the founding father of butoh, until his latest works, Amagatsu has lived through the evolution of this “dance of darkness” and has infused it with spirituality and a wild yet sophisticated aesthetic which is characteristic of the works of his dance company, Sankai Juku.
Limited seats, free entry, reservation required: adc-geneve.ch

**Tuesday 11 November
at 19:30 Flux Laboratory
Film screenings**

KAGEMI—Beyond the Metaphors of Mirrors (2000)
Video recording of Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku’s show by Yoichiro Yoshikawa, published by lo Factory/ Sankai Juku, 85 min.
Music: Takashi Kako and Yoichiro Yoshikawa
Since its creation at the Théâtre de la Ville in Paris in 2000, *KAGEMI—Beyond the Metaphors of Mirrors* scatters its unforgettable images and visual metamorphoses. In a forest of immaculate, giant lotus leaves, half-man half-spirit creatures follow a strange ritual, following the forever-changing cycle of life.

Elements of a Doctrine (1993)
Documentary about the work of Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku, 65 min.
In *La Danse au travail* (“Dance at Work”) by André S. Labarthe, Caprici Publishers, 2012.
Ushio Amagatsu and his dancers rehearse “The Kumquat Seed”, the dance company’s iconic piece created in 1978 that recounts a young Japanese boy’s introduction to the world. Entitled “Elements of a Doctrine”, the essential quality of this documentary is to listen to the choreographer, whose precision of thought is only equal to the almost sacred accuracy of his movements.
Limited seats, free entry, reservation required: adc-geneve.ch

**Friday 14 and Saturday
15 November at 20:30, BFM**

TOBARI—As if in an inexhaustible flux
Dressed in robes that make them look like monks or monarchs, Sankai Juku’s dancers conjure up an unforgiving journey towards serenity. Chaos rules under the smooth surface, beauty grows and the void as seen by Ushio Amagatsu is limitless.
Information and ticket office: adc-geneve.ch
Service culturel Migros Genève, stand Info Balaxert, Migros Nyon-La-Combe

**Saturday 15 November
at 12:00 BFM, foyer des artistes
Brunch with Amagatsu**

A gourmet rendezvous with Ushio Amagatsu and Alexandre Demidoff, head of culture for the newspaper Le Temps, who will share their conversation on Sankai Juku’s works with the audience. This convivial moment will also be an occasion to look back on *TOBARI* for those who will have seen it the night before, or to build up anticipation for those who will see it that night.
Limited places
Flat rate: CHF 10.-
reservation required: adc-geneve.ch

**Monday 17, Tuesday 18
and Wednesday 19 November
Studio de l’ADC,
Maison des arts du Grütli,
from 14:00 to 17:00
Butoh master-class Taught by
Semimaru, C° Sankai Juku**

Sankai Juku’s main dancer, Semimaru conducts a three-day master-class, identical to the company’s daily routine. He will explain a few simple movements, in one long movement, conducive to a state of mind that will enable you to experience gravity as the only partner for your movements.
For advanced dancers
Three-day workshop
Flat rate: CHF 150
Registration required: adc-geneve.ch

**For those wishing to enjoy
a further moment in the company
of Sankai Juku...**

**Tuesday 25 November
at 20:30
Octogone, Pully**

UTSUSHI—Between Two Mirrors
Sankai Juku’s journey will end in Pully with *UTSUSHI*, a series of chosen pieces in the company’s works over 30 years, redistributed according to a secret design by Ushio Amagatsu. A crazy summary or fragmented portrait? *UTSUSHI* is first and foremost a fascinating retrospective work.
Information and ticket office: theatre-octogone.ch

The Sankai Juku programme was put together by ADC. The project as a whole was completed with the support of JTI. Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku’s tour is backed by the Agency for cultural Affairs, Japan government, for 2014. The Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku Geneva project has received the support of the Swiss-Japanese Society, and the Embassy of Japan in Switzerland, and marks the 150th anniversary of the diplomatic relations between Switzerland and Japan. The conference and films are presented with the cooperation of Flux Laboratory, Sankai Juku production and European tour Per Diem & Co / Pierre Barnier

Du 6 au 25
novembre
2014

**Jeudi 6 novembre à 19h
Flux Laboratory
Conférence par Sonia Schoonejans**

Ushio Amagatsu ou le butô transfiguré
Pour celui qui désire connaître les transformations successives de la danse butô, il suffit de suivre l’itinéraire artistique du danseur, chorégraphe et metteur en scène Ushio Amagatsu. Depuis ses débuts auprès de Maro Akaji, lui-même disciple de Hijikata, père fondateur du butô, jusqu’à ses dernières créations, Amagatsu a vécu l’évolution de cette « danse des ténèbres », et lui a apporté une spiritualité et une esthétique à la fois sauvage et sophistiquée qui caractérise le travail de sa compagnie Sankai Juku. Places limitées, entrée libre, réservation nécessaire: adc-geneve.ch

**Mardi 11 novembre à 19h30
Flux Laboratory
Projection de films**

KAGEMI—Par-delà les métaphores du miroir (2000)
Captation du spectacle d’Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku par Yoichiro Yoshikawa, édition loFactory/Sankai Juku, 1h25
Musique: Takashi Kako et Yoichiro Yoshikawa
Depuis sa création au Théâtre de la Ville de Paris en 2000, *KAGEMI, par-delà les métaphores du miroir*, sème ses inoubliables images et métamorphoses visuelles. Dans une forêt de feuilles de lotus géantes et immacuées, des créatures mi-hommes, mi-esprits, obéissent à un rituel étrange, cycle du vivant dans son incessante transformation.

Éléments de doctrine (1993)
Documentaire sur le travail d’Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku, 65 min.
In *La Danse au travail*, André S. Labarthe, éditions Caprici, 2012.
Ushio Amagatsu et ses danseurs répètent Graine de kumquat, pièce fétiche de la compagnie créée en 1978 et qui relate l’initiation au monde d’un petit garçon japonais. Sous-titré éléments de doctrine, la belle qualité de ce documentaire est de laisser la parole au chorégraphe, dont la précision de la pensée n’a d’égale que l’exacitude quasi sacrée des gestes.
Places limitées, entrée libre, réservation nécessaire: adc-geneve.ch

**Vendredi 14 et samedi 15 novembre
à 20h30, BFM**

TOBARI—Comme dans un flux inépuisable
Vêtus de robes qui les font moines ou majestés, les Sankai Juku suggèrent l’impitoyable parcours vers la sérénité. Le chaos règne sous la tranquille surface, la beauté gronde et le néant d’Ushio Amagatsu est sans limite.
Infos et billetterie: adc-geneve.ch
Service culturel Migros Genève, stand Info Balaxert, Migros Nyon-La-Combe

**Samedi 15 novembre à 12h BFM,
foyer des artistes
Brunch avec Amagatsu**

Un rendez-vous gourmand et bavard avec Ushio Amagatsu et Alexandre Demidoff, chef de la rubrique culturelle du Temps, qui partagent avec nous leur conversation sur le travail de Sankai Juku. Ce moment convivial est aussi l’occasion de revenir sur le spectacle *TOBARI* pour ceux qui l’auront vu la veille, ou de l’anticiper agréablement pour ceux qui le découvriront le soir même.
Places limitées
Prix unique: CHF 10.-
réservation nécessaire: adc-geneve.ch

**Lundi 17, mardi 18
et mercredi 19 novembre
Studio de l’adc,
Maison des arts du Grütli, de 14h à 17h
Masterclass de butô
Enseignement de Semimaru
C° Sankai Juku**

Danseur principal de la compagnie Sankai Juku, Semimaru donne une masterclass de trois jours identiques au travail quotidien de la compagnie. Il expliquera quelques mouvements simples en un même geste lent qui conduira progressivement à un état permettant de faire l’expérience de la gravité terrestre comme unique partenaire de leurs mouvements.
Pour danseurs avancés
Enseignement à suivre sur les trois jours
Prix unique: CHF 150.-
Inscriptions nécessaires: adc-geneve.ch

**Pour ceux qui souhaitent
prolonger la connivence avec
Sankai Juku...**

**Mardi 25 novembre
à 20h30
Octogone, Pully**

UTSUSHI—Entre deux miroirs
Le périple des Sankai Juku se clôt à Pully avec *UTSUSHI*, morceaux choisis dans les trente ans de travail de Sankai Juku et redistribués selon un dessein secret par Ushio Amagatsu. Synthèse déraisonnable ou portrait éclaté? *UTSUSHI* est avant tout une œuvre-rétrospective passionnante à regarder.
Infos et billetterie: theatre-octogone.ch

La réalisation du programme autour de Sankai Juku est une production de l’adc. L’ensemble du projet est réalisé avec le soutien de JTI. La tournée d’Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku, reçoit le soutien de l’Agency for cultural Affairs, gouvernement du Japon, pour l’année 2014. Le projet Ushio Amagatsu, C° Sankai Juku à Genève, reçoit le soutien de la Swiss-Japanese Society, et de l’ambassade du Japon en Suisse dans le cadre du 150^{ème} anniversaire des relations diplomatiques entre la Suisse et le Japon. La conférence et les films sont présentés en complicité avec le Flux Laboratory. Production et tournées de Sankai Juku en Europe Per Diem & Co / Pierre Barnier

Responsable de publication: ADC
Textes: Anne Davier, Sonia Schoonejans, avec la collaboration de Sylviane Pagès pour l’entretien
Secrétaire de rédaction: Manon Pulver
Remerciements: Guy Delahaye pour les photographies, Aloys Lolo et Pierre Barnier pour la relecture
English translation: AJS Craker
Graphisme: Silvia Francia, atelier blvd
Impression: Coprint, Genève
Octobre 2014

Photo de couverture: *Kinkan Shonen*, Guy Delahaye

L’ADC bénéficie du soutien de la Ville de Genève et de la République et canton de Genève.

Événements

Events

06
nov

Conférence

Ushio Amagatsu ou le butô transfiguré (en français)
Flux Laboratory

11
nov

Projections de films

Flux laboratory

14/15
nov

Spectacle

TOBARI — Comme dans un flux inépuisable
Bâtiment des forces motrices

15
nov

Conversation avec Ushio Amagatsu

Bâtiment des forces motrices (japonais et français)

17/18/19
nov

Masterclass de butô

par la C^{ie} Sankai Juku
Studios de l'adc à la Maison des arts du Grütli

25
nov

Spectacle

UTSUSHI — Entre deux miroirs
Octogone de Pully

association pour la
danse contemporaine
genève
adc

association pour la danse
contemporaine (adc)
Rue des Eaux-Vives 82—84
1207 Genève
infos + 41 22 329 44 00
www.adc-geneve.ch



150
Anniversaire des relations diplomatiques
entre la Suisse et le Japon
日本・スイス国交樹立記念

