

**Interview avec Dana Iova-Koga, 20 février 2019, Suisse, Hergiswil**  
Traduction Christine Quoiraud<sup>1</sup>

**Dana Iova-Koga<sup>2</sup>**  
**Interprète de la cie Tokason, Min Tanaka, 1997-2000**

**Biographie**

**Dana Iova-Koga** est passionnée par l'exploration corporelle allant des espaces intérieurs les plus profonds aux espaces du paysage extérieur contextualisant l'expérience du corps. Diplômée de l'Experimental Theatre Wing de NYU, elle a vécu et travaillé pendant plusieurs années avec Min Tanaka dans sa ferme au Japon. Là-bas, pas de frontière entre la danse et le travail à la ferme. Au cours des 20 dernières années, Dana a continué d'explorer et de découvrir les liens entre corps et paysages. En 2005 elle a rejoint inkBoat, la compagnie de danse de Shinichi Iova-Koga (son mari), s'impliquant dans de nombreuses productions de la compagnie. Chaque année, ils donnent ensemble des stages intitulés "Dance on Land". Dana appelle son processus de recherche "Elemental Vessel". "Elemental Vessel" n'est ni une technique ni un système, mais plutôt un ensemble d'enquêtes physiques en processus, ou d'explorations à travers son corpus de pratiques corporelles, incluant le Body Weather, le Qi Gong, le Mouvement Naturel et le fait d'être dans la Nature.

**Christine** : Peux-tu me parler de ton histoire personnelle avec la danse ? Comment as-tu rencontré le "Body Weather" et Min Tanaka ? Comment es-tu arrivée au Japon ? Combien de temps y as-tu vécu ?

**Dana** : J'ai commencé la danse à quatre ans. Comme beaucoup de fillettes, j'ai commencé par la danse classique. Je me souviens que l'un de mes premiers rôles dans un ballet fut de danser un nuage. Intéressant, j'ai l'impression d'être encore aujourd'hui à chercher ce rôle. Je n'étais pas très forte en classique mais c'est ainsi que j'ai commencé. J'ai poursuivi l'étude du mouvement toute ma jeunesse. J'ai étudié le théâtre aussi. Courir fut également important à l'époque du lycée à Ashville en Caroline du Nord sur la côte est. Des montagnes splendides. Je faisais du cross country. Je n'en étais pas consciente à l'époque mais courir dehors, rencontrer la nature, c'était parfait pour moi, une excellente formation. Puis je suis allée à NYU (New York University) pour le théâtre. J'ai fini dans la section du théâtre expérimental, un programme fantastique. Avec beaucoup de classes de mouvements, un peu de BMC®, Contact Impro, chorégraphie, Capoeira. Et une classe de Butoh. Avec Maureen Fleming<sup>3</sup>. Voilà, j'ai eu alors l'impression d'arriver enfin, de trouver mon corps. A partir de là c'est devenu clair que je me sentais vraiment plus à l'aise pour m'exprimer par mon corps plutôt qu'avec des mots. Je suivais cet entraînement pour le théâtre mais ne m'y sentais pas très confortable. C'est là que j'ai découvert cette danse si proche de l'expression théâtrale. Maureen nous parla un peu de Min.

**Christine** : Maureen faisait partie de notre génération au Japon (85-86). Elle vint pour le stage intensif Maï-Juku V.

Moi aussi j'ai commencé par le théâtre et je courais le cross country.

**Dana** : J'en finissais presque avec cette école et quelqu'un me dit "Min Tanaka propose une audition". Je ne connaissais rien de lui si ce n'est les bribes que Maureen nous avait données. Je savais qu'il avait une ferme. J'ai également vécu au Japon quand j'avais six ans. J'ai voyagé dans plusieurs parties du monde avec ma mère. Elle eut une bourse pour étudier au Japon. On a vécu à Kyoto durant six mois. Pas long, mais ça a chamboulé ma vie. Après ça j'ai eu un temps bien difficile de retour aux USA après un long voyage à travers le monde. J'ai donc eu l'occasion, enfant, de me trouver dans plusieurs cultures. J'ai eu des expériences très fortes dans des

---

<sup>1</sup> Les notes de bas de page font écho aux souvenirs de Dana Iova Koga. Ses souvenirs et les miens entrent en conversation évoquant deux périodes de la compagnie dirigée par Min Tanaka entre 1985 et 2000.

<sup>2</sup> Dana Iova-Koga était présente au stage Body Weather CND 2017 . Cf video fonds Christine Quoiraud/Médiathèque CND

<sup>3</sup> Maureen Fleming était l'une des participantes lors du stage intensif Body Weather à Hachioji au Japon, Maï-Juku V. Elle participa aux débuts de la mise en place de la Body Weather Farm fin 85, début 86.

temples bouddhistes. Le Japon c'était comme chez moi. Je me connectais au paysage là-bas, à l'énergie, aux gens.

Je me rendis donc à l'audition sans trop d'espoir. Mais je fus sélectionnée pour le projet intitulé le *Poe Project*. Une collaboration avec Susan Sontag, basée sur les écrits d'E. A. Poe. Le projet ne commença qu'un an après l'audition. Donc, un an plus tard, je me rendis à la ferme qui était alors à Hakushu pour la création de la pièce. Il me semble qu'on a passé trois mois ensemble. Nous étions un groupe de danseurs américains dont Zack Fuller<sup>4</sup>. Il y eut un workshop. A l'époque, il donnait encore des stages d'un mois. Je ne me rappelle pas s'il appelait encore ses stages "Body Weather". En tout cas c'était la Body Weather Farm et Dance Hakushu<sup>5</sup> avait lieu. Un été incroyable comme si je tombais amoureuse. Pour être franche j'adorais autant le travail à la ferme que la danse. Je trouvais enfin l'endroit où tout se rassemblait.

Et bien entendu il y avait le mystérieux, fascinant, Min. A la fin de cet été, il m'a demandé si j'étais d'accord pour un autre projet. Donc, pendant deux ans j'ai fait des allers-retours. J'allais là-bas pour deux, trois mois, je travaillais une pièce et repartais. J'ai eu aussi à cette période ce boulot un peu bizarre en Inde où je vivais plus ou moins.

**Christine** : Etait-ce déjà Tokason ?

**Dana** : Non Tokason ce fut un peu plus tard. On n'avait pas de nom. Il rassemblait toujours des gens différents. Pour *la Conquista* il rassembla des Brésiliens. Une pièce basée sur les événements d'Amérique du sud et les écrits d'Artaud. Il y eut aussi *Romance*, un projet incroyable dans lequel il construisit cet immense arbre dans le théâtre Setagaya. Un arbre fait de centaines de branches d'arbres différents.<sup>6</sup> Une pièce où il travailla avec des musiciens fantastiques.

C'est l'hiver après *la Conquista* qu'il dit vouloir commencer une nouvelle compagnie.

A cette époque, environ fin 99, j'ai vraiment décidé de venir vivre à la ferme.

Alors, il vivait lui à Honmura. Ca commençait juste là-bas, avec cinq maisons.

**Christine** : C'est là que nous nous sommes rencontrées toi et moi, lorsque j'ai rendu visite à Min en 2000 lors du tour du monde pour mon projet *Corps/Paysage ; Marche et Danse*.

**Dana** : La ferme à Honmura était consacrée à la culture du thé. Les jeunes japonais quittaient ce village consacré à cette culture, pour aller en ville. Il n'y avait guère plus que des personnes âgées. Les champs de thé étaient envahis par des ronces, des bambous. Je me souviens un champ dans lequel on travaillait, les théiers généralement maintenus à la taille d'arbustes pour faciliter la récolte et l'entretien, ils étaient devenus des arbres. Une vraie jungle. On s'est donc consacré à réhabiliter ces cultures abandonnées, à créer des accès possibles. On a revitalisé une usine pour conditionner le thé.

Avec le démarrage de cette nouvelle compagnie, c'était un peu comme apporter une nouvelle vie. Repousser les fantômes d'une vie passée. Les maisons dans lesquelles on vivait étaient presque effondrées. On les ramenait à la vie. Ce fut une période magnifique.

**Christine** : Combien de temps es-tu restée là ?

**Dana** : Trois ans je crois. J'avais 25 ans quand je me suis rendue là-bas. Oui, j'avais environ 22, 23 ans quand j'ai commencé à travailler avec lui. Je vivais à Honmura.

---

<sup>4</sup> John Zack Fuller a écrit sa thèse sur cette expérience: " ONE ENDLESS DANCE; TANAKA MIN'S EXPERIMENTAL PRACTICE " - A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Theatre in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, the City University of New York, 2016. Cf. fonds d'archives Christine Quoiraud/Médiathèque du CND

<sup>5</sup> *Dance Hakushu* était alors le nom du festival d'été.

<sup>6</sup> Durant le stage qui eut lieu au CND en 2016, Min parle beaucoup de l'histoire de la danse, la comparant à un arbre. Métaphore de la généalogie, des racines, de l'origine, du temps de l'arbre, des ramifications et diverses influences temporelles et historiques. (cf document video Médiathèque du CND)

**Christine** : Comment ça s’organisait entre Hakushu et Honmura?

**Dana** : On allait et venait entre les deux. On s’entraidait pour les moissons. On y allait pour la récolte du riz. Ils venaient pour celle du thé. Mais il y avait une claire séparation. J’ai eu l’impression que ça s’accroissait durant le temps de mon séjour.

**Christine** : Qui était à Hakushu à cette époque?

**Dana** : Tamaï, Kazu et Keichi et Maureen d’Australie, qui a vécu là 5 ans et Tanahashi parfois. Une si petite équipe pour un si grand rendement. Incroyable comment ils se chargeaient de tout. Les poulets, le riz, le soja, le miso. Hisako Horikawa était là quand je suis arrivée en 98. Puis elle est partie. On s’est croisées. Je l’ai vue performer à Hakushu lors du first “Dance Hakushu”<sup>7</sup>.

**Christine** : Dansait-elle dans les chorégraphies que tu as mentionnées plus haut, *Poe project* etc?

**Dana** : Non. Elle avait sa propre destinée, détachée de Min à cette époque. Elle continuait avec la danse mais plus sous sa direction.

**Christine** : Peux-tu parler un peu plus de cette séparation entre Hakushu et Honmura? En 2000, je me rappelle vous répétiez à Hakushu.

**Dana** : Oui. On continuait à répéter là. Dans la serre et sur la “forest stage”. Le temps où j’étais là, j’avais l’impression d’un échange plutôt amical. Il y avait de la coopération et de l’entraide. Je sentais quand même que Min voulait créer de plus en plus de distance avec la ferme d’Hakushu. Mais tout de même c’était comme deux pousses de la même racine. Personnellement je me sentais très connectée avec les trois garçons de la ferme. Plus que des amis. On était ensemble dans la même chose.

**Christine** : Y avait-il des trainings à Hakushu ou à Honmura?

**Dana** : Au début surtout. Je me rappelle qu’on utilisait le Kendo dojo à Hakushu pour y faire le MB training. A un moment à Honmura, Min a construit un tout petit espace pour répéter sur la colline dans les bois<sup>8</sup>. Dans ce lieu on construisait les matériaux pour nos spectacles. Les gars d’Hakushu venaient. C’était une maison, pas juste un plancher. Une petite maison. Et on allait à Hakushu pour répéter dans la serre. Pour décortiquer les scènes des spectacles.

**Christine** : Tu parles des répétitions mais qu’en était-il des trainings?

**Dana** : C’était par périodes. Min nous donnait parfois la consigne “ok on fait les manipulations tous les jours”. Mais on n’avait pas, comme au temps du Maï-Juku, un training consistant et régulier, quotidien<sup>9</sup>. On faisait surtout beaucoup de travail agricole, tout le temps. Je comprenais que c’était à nous d’en faire un training. C’était notre problème. Une opportunité à ne pas manquer. A mon époque, les gens étaient assez indépendants. J’entrais dans le mouvement par moi-même, je me mettais à danser. Mais c’était à moi de créer ce temps. De me donner ce temps de training quel qu’il soit. A cette époque Min consacrait son temps à collectionner sa vidéothèque *Dance Ressource on Earth*. Il avait des centaines, peut-être des milliers de documents filmés. Il regardait sans arrêt ces documents surtout le soir.<sup>10</sup> On était supposés regarder avec lui mais c’était très dur pour moi car ils fumaient à l’intérieur. Pas moi. C’était trop dur, pour moi, après une journée de

---

<sup>7</sup> *Dance Hakushu* fait suite aux festivals organisés au temps de la Cie Maï-Juku (cf fonds Christine Quoiraud/Médiathèque du CND),

<sup>8</sup> Je me souviens d’une époque où on répétait à l’étage de la ferme à Hakushu. (87- 88). Les manipulations bien sûr, mais aussi, des recherches sur le mouvement. Comme répéter un même mouvement pendant dix minutes. Trouver un personnage, le montrer de dos à un partenaire. Travailler les images...

<sup>9</sup> Dès le début de la ferme, fin 85 début 86, les trainings se sont raréfiés au studio de Hachioji en banlieue de Tokyo. Les japonais rapidement se sont installés à demeure à Hakushu. Les européens les rejoignaient pour mettre en route récoltes et élevages. Le travail à la ferme est devenu le training.

travail dans la ferme. Je sentais bien que c'était comme une partie du training. Oui, il était question de pousser ses limites en terme de fatigue<sup>11</sup>. Intégrer autant de choses que possible.

**Christine** : A cette époque, Monsieur Goda<sup>12</sup> était-il par-là?

**Dana** : Oui, de temps en temps. Il venait à Honmura. Mais je me rappelle qu'il venait surtout après des performances.

**Christine** : Et Kazue Kobata<sup>13</sup>?

**Dana** : Oui. Elle était encore son manager à cette époque et en bonne santé. Sa santé s'est détériorée après mon départ, vers la fin de 2002. Je suis restée environ trois ans. Oui elle était très présente.

**Christine** : Tu disais que tu sentais qu'on te poussait à trouver ton propre training. Avais-tu ce temps pour un training personnel?

**Dana** : Parfois oui. Mais à vrai dire, je me suis vraiment lancée dans le travail agricole et m'y suis consacrée avec un intérêt particulier pour les pickles, les tsukemono. J'ai passé beaucoup de temps à cuisiner. Comme je ne conduisais pas, cuisiner fut ma tâche, mon job. Donc mes soirées étaient dédiées à préparer les repas. Après les dîners je faisais des projets de tsukemonos. Ou bien je préparais les umeboshis et umeshus (prunes salées et alcool de prunes). J'avais globalement l'impression que je n'avais jamais le temps de finir le travail lié à la ferme. On cuisinait au feu de bois à cette époque. Il fallait aussi s'occuper de la vaisselle, du rangement. En fin de journée, ça faisait beaucoup. J'étais plutôt épuisée.

**Christine** : Puis-je encore te demander comment tu survivais financièrement<sup>14</sup>?

**Dana** : Comme je t'ai dit j'avais trouvé ce job un peu bizarre en Inde. C'était bien payé et le coût de la vie en Inde était très bas. J'ai travaillé presque un an et j'ai pu économiser. C'était un travail d'import/export entre l'Inde et les US. Au Japon je n'avais aucun loyer à payer ni de dépenses pour la nourriture. Parfois Min nous donnait un peu d'argent de poche<sup>15</sup>. Cela arrivait après une performance quand de l'argent rentrait.

**Christine** : Pourquoi as-tu décidé de partir?

---

<sup>10</sup> En 1987, 88, 89 Min a commencé à collecter des documents filmés de danses du monde. Je crois que ça coïncide avec la venue de danseurs aborigènes australiens à la ferme, danseurs connectés à Tess de Quincey. Ça coïncide également avec les festivals et l'intérêt de Min pour les danses traditionnelles japonaises, coréennes et d'ailleurs. Min s'intéressait aussi beaucoup aux arts martiaux. Il aimait partager avec nous ces documents filmés des grands maîtres d'Aikido. Il aimait également les *Mo towns shows*.

<sup>11</sup> Nous aussi nous avons connu cela. Les étrangers étaient souvent remis à l'ordre pour leurs besoins de prendre du temps pour eux. Souvent critiqués pour leurs voyages en Europe.

<sup>12</sup> Nario Goda critique de danse, témoin de toute la carrière d'Hijikata Tatsumi. Il suivait tous les spectacles au Plan B, très intéressé par ces corps non japonais investis dans cette façon de chercher la danse. Il rédigeait des articles dans le *Plan B Calendar* dont certains furent traduits en anglais. Je me suis sentie encouragée à maintes reprises par ses observations et ses articles. En 1989 grâce à M. Goda je reçus le premier Prix de la Critique au festival de Yokohama 85 pour la pièce *P.O.W.D* (Première One Woman Dance), cf fonds Christine Quoiraud/Médiathèque du CND)

<sup>13</sup> Kazue Kobata est décédée le 15 avril 2019 à Tokyo.

<sup>14</sup> A l'époque de la compagnie Maï-Juku V, les étrangers avaient des revenus grâce à toutes sortes de petits boulots à Tokyo. Pour ma part j'ai été professeur de français et d'anglais, modèle pour des photographes, pour des peintres, serveuse/hôtesse dans des bars réservés aux business men, vendeuse de bijoux pour Christian Dior, vendeuse de vins, fromages, eaux minérales françaises, chanteuse de cabaret à Kyoto. Les japonais s'engageaient à la ferme sans revenu personnel sauf occasionnellement acceptant un chantier à l'extérieur. Le choix des européens de préserver leurs activités rémunératrices à Tokyo et leurs logements en banlieue de Tokyo à Hachioji, entraient en contradiction avec le projet de l'installation de la ferme. Dans la transition fin 85- 86, on devait continuer à payer le loyer du studio à Hachioji, chacun y contribuant. Il nous fallait aussi régler un loyer quand on dansait à Plan B et pour les occidentaux, prévoir un billet d'avion d'avance.

<sup>15</sup> A l'époque du Maï-Juku nous n'avons jamais eu de salaire. Lorsqu'on a dansé le *Sacre du Printemps* à l'Opéra Comique en 1990, nous avons perçu des per diem mais pas de salaire. Il est possible que les japonais recevaient quelque argent de poche à la ferme. En règle générale, les premières années furent sous le signe de la pauvreté. A la ferme, on ne payait pas de loyer. Pas de frais de nourriture non plus.

**Dana** : Je crois que la première raison fut le sentiment de solitude. Alors je me sentais vraiment seule. J'étais, en ce temps-là, la seule étrangère. A part Shio<sup>16</sup>, j'étais la seule femme. J'avais quitté ma famille depuis longtemps. Ma culture me manquait. Mes amis, mon autonomie. Certes chacun était indépendant là-bas, mais j'étais tout le temps dans cette bulle. Je me sentais perdue dans cette bulle parfois. En même temps, j'ai trouvé quelque chose d'essentiel. Essentiel pour moi. Mais aussi essentiellement universel. Je ne savais pas vraiment qui j'étais ni où ça me menait. D'ailleurs, je pense que ça c'était l'une des intentions. On entretenait ça. Ne pas être stable, ne pas être sûr. Il s'agissait de se dé-posséder. Perdre la maîtrise de soi en quelque sorte. Mais à un certain point je ne savais plus où étaient mes repères. Je ne savais même plus comment bouger. Certes mes mouvements sont devenus plus profonds. J'ai développé une danse plus profonde, une certaine qualité. Mais je sentais bien parfois que toutes mes possibilités étaient soit inacceptées, soit juste pas là, absentes, dans ce milieu. Ok. C'était l'esthétique de Min. Son monde. On était d'accord avec lui. On faisait avec.

Mais je me souviens dans certaines répétitions, ce que je faisais était ridicule, rejeté. Totalement rejeté. Alors je me disais "certains mouvements, ce n'est pas à faire. Vaut mieux les éliminer. j'en fais trop. Ok, donc en tant que danseuse, les choses que j'ai le droit de faire c'est d'être recroquevillée, resserrée, comme handicapée". Même si, à l'époque, Min ne disait pas que c'est ce qu'il voulait. J'avais l'impression d'être modelée pour cela. Formatée en quelque sorte. C'était bizarre car ce n'était pas ce que la philosophie disait. Ni ce que Min disait. Ni ce qu'Hijikata disait. N'empêche c'est vraiment ce qui se passait. Au bout d'un moment, le déséquilibre ne m'allait plus du tout. C'est quand même drôle car j'étais plutôt en forme à cette époque. Peu fragile. J'ai été malade une seule fois en trois ans. D'un côté, j'étais en très bonne santé. Mais souvent je n'avais pas mes menstruations. A un certain niveau j'étais très appauvrie sur un plan corporel. Mon corps me disait "tu ferais bien de faire attention à toi. Prends du repos. Soigne-toi."<sup>17</sup>

**Christine** : Tu as mentionné Hijikata. Que peux-tu dire?

**Dana** : Oui, Min en parlait tant. Je peux comprendre ça. Parce que Min est resté si présent dans ma vie encore aujourd'hui. Si profondément. Je crois que ce qu'il a vécu avec Hijikata devait être très fort. Il faisait sans arrêt référence à lui. C'était quinze ans après la mort d'Hijikata. Je sentais comme s'il vivait en Min. Comme s'il continuait de le guider, de lui enseigner. Il en parlait avec tant de respect, de révérence, d'admiration. Ainsi, j'avais l'impression moi-aussi d'avoir une expérience avec Hijikata, à travers tout ce qu'il en disait. Bien sûr j'en ai raté une bonne partie car il s'exprimait surtout en japonais quand il en parlait.

**Christine** : Parlais-tu japonais?

**Dana** : C'est l'un de mes grands regrets. Bien sûr comme le groupe était international, on parlait surtout en anglais. Je sais, ce n'est pas une excuse. Mais je n'ai fait aucun effort pour parler japonais la première année. La deuxième année, j'étais la seule étrangère. Je me suis dit que c'était ridicule que l'on doive me parler en anglais. J'ai donc commencé un peu à apprendre. Mais c'était à peu près à mi- chemin de mon séjour au Japon. J'avais fini par être capable de comprendre le langage de la vie courante. Parler c'était plus dur.

**Christine** : Comment as-tu expérimenté l'enseignement que ce soit avec Min, Shio, Tamaï?

**Dana** : On a fait de nombreuses performances de moindre importance. Je me demande comment c'était à l'époque de Maï-Juku. C'est comme si sans cesse, on était en train de préparer quelque chose. L'enseignement se passait de cette façon, par les répétitions. Comment travaillait-il avec vous ? Généralement il nous donnait un titre. Et chaque personne devait en sortir avec un solo. On le montrait. Et il le refaçonnait. Donc le matériau initial venait surtout de chacun d'entre nous. Et bien sûr, il nous fallait trouver le temps de le travailler.

**Christine** : Qu'en était-il de Shio ? Son rôle ?

---

16 Aujourd'hui Shio se nomme Rin.

17 Durant le stage intensif Maï-Juku V, 1985, la plupart des femmes ont cessé d'avoir leurs règles. L'une des danseuses américaines s'est retrouvée avec une pousse pileuse sur tout le corps. Le training nous masculinisait-il?

**Dana** : Elle était un membre de la Cie comme les autres. Elle n’enseignait pas directement. Elle avait la charge du travail administratif. Elle cuisinait un peu. Mais avant tout elle était le lien entre Min et le reste du monde. Souvent elle descendait et parlait en son nom. Elle lui rendait la vie plus facile. Des petits détails comme lui trouver une cigarette. Sans doute ce que traditionnellement une femme japonaise ferait. En plus, elle était sa secrétaire. Et elle était une danseuse pour lui. Elle faisait beaucoup<sup>18</sup>. Ceci dit elle était forte, pas du tout soumise. Il y avait des bagarres. Elle faisait juste beaucoup.

**Christine** : Tu peux parler de cet aspect des choses un peu plus ? Les bagarres..

**Dana** : On ne savait jamais comment on allait le trouver. Dans quelle humeur. Il ne buvait pas tant que ça durant mon séjour. Il y eut des périodes où il ne buvait pas du tout. Il mangeait peu. Il maigrissait. Ca fluctuait. Parfois il disparaissait pendant des jours. Il était juste à l’étage. Il regardait des vidéos. Puis il y avait les périodes où il buvait. Durant ces périodes, il y avait beaucoup d’incertitude. On se demandait: sera-t-il gai ? En colère ? Tranquille ? Des périodes un peu vicieuses, critiques. Il pouvait être jovial ou très sombre.

Shio ne buvait pas du tout. Elle était allergique. Elle ne conduisait pas<sup>19</sup>. Un jour, après une performance, il y eut une conversation entre Shio, la femme de Min, Miwa et Kazue. C’était spécial.

Je suis assez critique au sujet du patriarcat japonais. En fait, quand j’étais là-bas, je reconnais que j’y ai pleinement participé. Je peux dire ça aujourd’hui, avec le recul. Je suis à l’opposé dans ma vie maintenant. Il faut dire que je me souviens bien, quand, à huit ans, ma mère m’amena au Japon. Elle avait obtenu une bourse pour mener une étude sur “les femmes japonaises qui avaient quitté le Japon pour se rendre en Europe et aux USA”. Et sur leur énorme difficulté à retrouver leur culture au retour au pays. Ainsi, j’étais déjà concernée par cette question du patriarcat avant d’arriver chez Min. C’était un système différent du nôtre, comme un système d’avant pour nous les occidentaux, les américains. J’ai assisté encore et encore là-bas aux manifestations du pouvoir masculin. En particulier avec les générations plus âgées.

**Christine** : Tu veux parler des fermiers autour, dans le village ?

**Dana** : Je l’ai senti partout. A la ferme aussi. Je n’aime pas cet aspect du Japon. Je n’aimais pas comment les femmes étaient traitées.

**Christine** : Comment étais-tu traitée ?

**Dana** : Je n’ai jamais été mal traitée ou abusée. De nos jours on parle beaucoup de harcèlement sexuel, d’abus. En particulier sur une page facebook dédiée au Butoh. Il paraît qu’il y avait du harcèlement sexuel dans le milieu du Butoh. Je n’ai jamais vécu quoi que ce soit de ce genre. Je me suis toujours sentie traitée très respectueusement. Il y a ce *Me Too movement*. Ca arrive partout n’est-ce pas ? Pas que dans le milieu de la danse.

Au Japon, il y a, c’est vrai, une attitude. Mon mari est japonais par son père. Il ne sent jamais qu’il appartient à ce monde-là quand il y va. Pourtant au Japon, même si tu es métis, tu es considéré comme faisant partie de leur monde. Ce n’est pas une culture qui assimile facilement les étrangers. Mon expérience en tant qu’étrangère est qu’on manifestait à mon égard une curiosité sympathique. “Que fais-tu ici ?”. On voulait savoir. On me posait des questions. Mais je sentais que je n’allais jamais réussir à être totalement intégrée. Ici, en Suisse c’est très

<sup>18</sup> Hisako Horikawa a eu le même rôle pendant toutes les années du Mai-Juku. Elle nous a aussi beaucoup aidé à notre arrivée au Japon pour résoudre nos difficultés d’intégration (logement, administration).

<sup>19</sup> En 85 on était peu nombreux à conduire. Oguri, Nagatsuka, Tess de Quincey, Sylvie Mugnier, moi. Min a obtenu son permis de conduire dans ces années-là. J’ai donné des cours à Frank van de Ven. Hisako est restée à la mobylette. Katerina à la moto. Je me souviens les livraisons hebdomadaires des oeufs et des légumes, dans les quartiers chauds, au coeur de Shinjuku à Tokyo, le quartier Golden guild. Je conduisais le camion dans les boyaux de la ville.

différent. On accueille les gens de tous les endroits du monde. Ici on suppose que les arrivants vont faire ce qu'il faut pour s'intégrer. C'est différent aux US. Les groupes se constituent par culture. Et ils nourrissent leurs cultures. Ils les font vivre<sup>20</sup>. Ici en Suisse c'est un peu "ok vous êtes bienvenus. Mais vous devez agir selon notre façon". Au Japon, on sentait "ok vous êtes bienvenus. Mais vous ne parviendrez jamais à comprendre". Jamais je n'aurais pu appartenir à la culture.

Ceci était le fond de ma solitude.

Dans le groupe également, ils étaient calmes et patients, me soutenant pour vivre là. Mais en dessous tout ça, je sentais "non, tu ne comprends pas". Je ne sais pas si c'est la vérité ou pas. Tout de même lorsque je suis allée voir Min et Shio pour leur annoncer que j'allais partir. Elle lui a dit "c'est bon. C'est fini avec les étrangers". En gros, ça voulait dire "si Dana n'y arrive pas, alors aucun n'y arrivera". J'ai vraiment essayé. Mais je me sentais coincée. Pas juste moi d'ailleurs. J'ai vu beaucoup, beaucoup de personnes essayer<sup>21</sup>.

Kazue et les autres ont pourtant fait beaucoup pour que j'obtienne des visas. C'était un sacré boulot<sup>22</sup>. Je suis partie malgré tous ces efforts de leur part pour obtenir le visa. Evidemment je me suis sentie plutôt mal de cela. De leur côté, ce fut "ok. c'est ça. Fini" ! Quand je suis allé parler à Min, il était plutôt froid. "Ok". Je suis restée encore une semaine pour finir. Avant de se séparer, on s'est serrés affectueusement. Mais clairement quand j'ai dit "je pars", immédiatement quelque chose s'est rompu. Il a dit quelque chose comme "oh, tu commençais juste (à comprendre)". Un jour alors qu'on était assis tranquillement à Honmura, il m'a dit "j'aimerais que tu restes cinq ans". Peut-être que dans sa tête cinq ans étaient une durée pour que je comprenne quelque chose. Après je me disais "si tu étais restée deux ans de plus, tu aurais peut-être atteint quelque chose.."

**Christine** : J'ai eu la même expérience et les mêmes mots de sa part quand je suis partie. J'aimerais revenir sur la question de la danse si tu veux bien. Tu sais que la recherche dans laquelle je suis impliquée focalise sur les aspects du toucher dans la pratique du Body Weather. Dans les "Manipulations", "Pushing Discussion", "Bisoku" (slow motion), "Bag of Bones"..

**Dana** : Qu'est-ce que le "bisoku with touch"?

**Christine** : Il nous est arrivé dans les ateliers de "Bisoku" de toucher un partenaire du bout du doigt et il/elle commence à bouger de là. Ou encore si ton/ta partenaire observe que tu bouges au-delà d'un mm/sec, il/elle te touche pour t'indiquer de ralentir. As-tu des souvenirs des trainings ? Pratiquez-vous les "Manipulations" ? A quelle cadence ? Etc...

**Dana** : Mes cahiers me manquent pour te répondre. Je me rappelle que l'on faisait souvent les sept séries de Manipulations en 1h10 mn à peu près. On faisait vraiment beaucoup de "Pushing Discussion". Mais il n'appelait

---

<sup>20</sup> Entre 85 et 90, dans le groupe autour de Min je n'ai jamais senti ce rejet ou différenciation même à la ferme. C'est le talent de Min d'avoir su attirer des étrangers. Je crois que lui-même a recherché ce frottement avec les différentes cultures. Déjà lors de ses premières visites en Europe, il fallut traduire les écrits produits par la *Sphère Body Weather*. Cet effort de langage a été très important dans notre formation, sans aucun doute. Quand j'ai rencontré Min Tanaka en 1981, il ne parlait que quelques mots d'anglais. Kazue Kobata fut l'interprète essentielle de Min dès son apparition en 1978 au festival d'automne à Paris. En 1985, la compagnie regroupait autant de japonais que d'étrangers, Min a vraiment insisté pour que l'anglais soit la langue commune.

<sup>21</sup> Mon souvenir est similaire. Il y aurait beaucoup à raconter. C'était un peu comme si on ne comprenait pas une certaine idéologie. La pression dans le groupe était constante comme si on générait une perpétuelle insatisfaction. Beaucoup de collègues européens se dégageaient en séjournant moins souvent à la ferme, en créant un "milieu" européen à Tokyo en dehors de la compagnie. Ou en structurant peu à peu des activités pour leur compte en Europe. Une renommée à mettre en place ailleurs. J'ai sans doute fini par rejoindre cette attitude. Katerina Bakasaki est l'exception. Elle a fini par vivre à la ferme en permanence, seule étrangère, pendant plus d'un an, quand tous les autres étaient déjà partis.

<sup>22</sup> En 85 c'était facile d'entrer au Japon avec un visa de touriste. Tous les trois ou six mois on faisait un aller-retour en Corée pour renouveler le visa. Mais peu à peu, du fait que de nombreux européens venaient étudier le Butoh auprès de Kazuo Ono, le service des visas a commencé à poser des questions. Je me souviens en 89, avoir dû constituer un dossier. On voulait savoir ce qu'était ce Butoh alors très underground au Japon. Et qu'était donc ce Maï-Juku (Maï-Juku signifie "Ecole de danse") ? Quelle sorte d'école, pas enregistrée en temps que telle ? Une réglementation existait pour venir au Japon étudier l'ikebana ou l'aïkido. En 1990 la réglementation s'est étendue sous l'affluence des étrangers attirés par les chorégraphes japonais.

pas ça Pushing Discussion. Il appelait ça “Stimulation”. Un hiver on a fait beaucoup de ce qu’il appelait “invitez des gens dans votre corps”. C’est un peu comme travailler sur des personnages. Avec partenaire. Personne A tourne le dos à personne B. Personne B invite une personne dans ce corps. Personne A se retourne et regarde son/ sa partenaire. Personne A répond au personnage invité par un autre personnage qu’elle/il crée à son tour. C’était une conversation et une recherche sur comment un personnage se présente physiquement dans un corps. Beaucoup d’ateliers sur les “Images”. Surtout durant les stages. Pour moi le plus profond c’était le travail tout simple en aveugle. J’utilise encore ça dans mes stages aujourd’hui. Toutes les variations de ce travail. C’est si simple et néanmoins je suis toujours en train d’y trouver mon chemin . Quand j’ai commencé avec cet atelier, là-bas, j’étais si active! Interactive avec tout. Des voyages. Plus je le fais maintenant plus je trouve des détails infimes, de la tranquillité. Je remarque, je sens des petites choses.

**Christine** : Utilises-tu tout ce travail aujourd’hui?

**Dana** : Oui, en partie. “*Pushing discussion, Stimulation, Manipulations*” je n’aime pas du tout ce vocabulaire. Je choisis des noms qui ne sont pas violents. Pour moi “*Manipulations*” c’est un terme très violent. Même chose pour “*Pushing*”. Je n’avais pas pensé à cela avant que tu ne me parles du langage dans la transmission. Mais du coup je remarque que ce vocabulaire-là ne convient pas à mon corps. Je réalise aussi que la danse que je faisais à cette époque n’était pas “aidée” ou “soutenue” par ces termes. D’ailleurs, ce n’était pas le but. Le but n’était pas “d’aider”. La “sécurité” (faire attention) ce n’était jamais l’objectif. Ce n’est sûrement pas ce que je veux transmettre.

**Christine** : Donc tu veux transmettre ce concept de sécurité (*safety*)?

**Dana** : Non. Sauf si “*safety*” ça veut dire ne pas rester dans ce qu’on connaît. Comment dire ?

**Christine** : “Care? Deep listening ?” Attention ? Ecoute profonde ?

**Dana** : Oui. Merci Care pour le corps. Pas dans le sens de carefull, carefull. Mais toute ma vie j’ai été au-delà des signaux que mon corps m’a lancé. Pas seulement avec Min. Je suis comme ça. Je dois me pousser davantage, dans la rigueur. Pensant que quoi qu’il arrive ça vaut le coup. Evidemment je me suis fait mal.

**Christine** : Qu’en est-il du MB ?

**Dana** : C’est drôle! De tous les ateliers, MB c’est comme un jeu. Dans MB, les gens s’adaptent et ils font autant qu’ils peuvent. C’est pour moi “taking care”. S’adapter. Même si tu n’es pas conscient de le faire, tu le fais au meilleur de ce que ta condition physique t’y autorise. Je donne des MB. Mais pas comme un atelier principal. Je souhaite y revenir car c’est un excellent moyen de revenir à la mécanique corporelle. Je ne sais si c’était comme ça pour toi mais on n’avait aucune instruction, on suivait c’est tout. Ce qui est super. C’est la façon traditionnelle en Chine et au Japon pour enseigner. “Just do it”. Mais c’est tout de même un endroit pour s’exercer à une complexité de mouvements, des accords raffinés. Pour étudier la structure du corps, l’anatomie. Parce que c’est de la forme. Des formes méticuleuses avec lesquelles tu parcours le sol du studio. Alors que dans des ateliers comme Pushing Discussion, le travail en aveugle c’est travailler sans forme, dans la réduction de la forme. Les deux façons sont super importantes.

Mais dans le monde du mouvement ça ne me va pas tout ce “fais attention, c’est pas bon pour toi..”, “il faut te respecter, t’honorer bla bla bla bla..”. Ni l’extrême du “just do it”. Je ne veux aller ni dans un extrême ni dans l’autre. Aux US c’est vraiment trop ce “carefull, carefull”. Bien sûr si quelque chose arrive à tes étudiants, c’est ta responsabilité. Mais cet aspect d’avoir à lutter avec son corps!! Ca ne m’intéresse pas de me battre avec mon corps. Ni avec moi-même. Ca ne veut pas dire que je ne veux pas me battre avec d’autres choses !

**Christine** : Quand tu étais là-bas, as-tu vu quelqu’un se blesser ?

**Dana** : Je me suis blessée une fois. Durant un MB.

**Christine** : Dans les “manipulations”?

**Dana** : Non. Mais on faisait surtout les “manipulations” dans les stages. C’était assez court. A vrai dire, je ne sais pas si quelqu’un aurait avouer qu’il/elle s’était fait mal. Quand j’ai eu cet étirement musculaire, je me suis sentie bien embarrassée. Il fallait continuer.

**Christine** : Min s’entraînait-il ?

**Dana** : Il avait son propre training. On le voyait avec son costume pour transpirer, sauter à la corde. Pour retrouver la forme. C’était surtout avant les performances. Je me souviens, une fois, il a creusé un puits. Il l’a creusé lui-même. A la main. Ca lui a pris des semaines et des semaines. Ca a été son training à ce moment-là. On le voyait au fond du puits. Il continuait. Je ne me souviens pas à quelle profondeur il est descendu. Ou encore on le voyait vider les poulaillers ou ce qu’il y avait à faire à la ferme.

**Christine** : Parlait-il parfois de Maï-Juku ?

**Dana** : Oui. Il disait “au temps de Maï-Juku.... Au temps de Maï-Juku”. C’était un peu comme entendre des histoires des ancêtres. Ca provoquait de la curiosité, de la fascination. Il disait des choses comme “oh, vous pensez que ça c’est dur ! Mais au temps de Maï-Juku, les trainings étaient beaucoup plus longs, plus durs.....!”. Je me rappelle que pour moi c’était la fascination pour le fait que tout ce matériau était à ses débuts et que votre équipe créait tout ça. Vous avez été les protagonistes de ce travail de la compagnie. J’avais le sentiment qu’à l’époque où moi j’arrive, fin des années 90, il y a plus de hiérarchie. J’arrivais dans une histoire déjà créée. Les histoires que j’ai entendues, racontées par Min et aussi par d’autres, c’est que vous avez mis tout ça en place, avec des tentatives, des échecs, de l’empirisme. Maï-Juku a été une genèse. J’avais l’impression que la hiérarchie était moins présente de votre temps.

**Christine** : Parlait-il jamais d’avant Maï-Juku ?

**Dana** : Parfois. Il parlait de ses premiers trainings. Quand il étudiait la modern dance.<sup>23</sup> Mais il parlait surtout d’Hijikata. Il disait surtout des choses pour se couper du passé. Ce qu’il fait encore plus maintenant. Oui “le passé est derrière. Ce n’est plus moi désormais”. Je me rappelle précisément qu’il exprimait son désir de s’éloigner de Body Weather, de la ferme et du mot Butoh. Clairement il ne voulait pas être connecté à ce terme quand j’étais là-bas. En fait ça fluctuait. Je me souviens qu’il disait que le seul terme auquel il voulait être référé c’était le mot “danse”.

Pour revenir à cette idée que pour danser il faut repousser les limites, je conçois, à la manière chinoise, qu’on cherche à se dépasser. J’aime cette valeur des arts chinois. Je me pose toujours la question de pourquoi faudrait-il sans arrêt surmonter, encore et encore. Pour moi, on a un potentiel de vie. Que les raisons soient spirituelles, ou que l’on veuille trouver de la pureté, une danse pure, pourquoi vouloir aller au-delà? Il y a déjà tant, juste là, à portée. Aujourd’hui dans nos cultures, les traditions orientales sont très à la mode. Les arts martiaux, le yoga, par exemple. On dirait que la quête consiste à se dépasser corporellement. Dans l’idée de faire des progrès, il s’agirait d’aller plus loin, de forcer. Comme si le corps était considéré comme grossier et l’esprit plus raffiné. Et qu’il faudrait dépasser cette grossièreté du corps pour atteindre ce raffinement de l’esprit. Je me suis battue avec cela. Pour moi le corps a infiniment de nuances, de détails à explorer. Pour moi ce serait plutôt le contraire.

---

<sup>23</sup> Min étudia le ballet quelque temps, la danse contemporaine américaine, Martha Graham, et il pratiqua le basket ball à très haut niveau (jusqu’à se faire “expulser de l’équipe”). Cf *Dancing the Elemental Body: Butoh and Body Weather: Interviews with Tanaka Min and Yumi Umiumare*, 2001, fonds Christine Quoiraud/Médiathèque du CND

On ne se rend pas compte à quel point on a intégré cette façon de se penser. Notre culture est imprégnée de cette conception. Cette idée de “pas de gain sans effort”. Comme si, la douleur du lendemain prouvait qu’on a fait quelque chose de bon. Faut-il avoir des courbatures pour se sentir vivant ? S’entraîner pour la danse, dans les esprits de nos jours, c’est un peu trop “ceci produit cela”. De toute évidence j’ai intégré cette idée mais je la remets en question. Bien sûr, il ne s’agit pas non plus de “tout est acceptable. Je vais suivre mes feelings”. On sait que cet état d’esprit ne donne pas une danse très convaincante. C’est peut-être bien pour des expériences somatiques. C’est un équilibre à trouver entre les deux attitudes.

**Christine** : Peut-être entre les deux, il a un autre outil. La passion et le plaisir. Le désir de raffinement et d’excellence. Pour moi Sherwood Chen manifeste ce goût pour l’excellence. Quand je le vois travailler, il est comme une flèche, tendu, précis, osé, dans le risque. Sans doute grâce à la présence des autres. Non pas qu’il a besoin d’eux mais il s’offre. Il offre. Sherwood pour moi, est une panoplie d’excellence. J’éprouve de l’admiration et du respect pour sa faculté à gérer avec la solitude. Il résiste, n’abandonne jamais. Il est pour moi comme un tailleur occupé à coudre de la soie. Pas pour un résultat, pas pour créer un habit mais juste pour l’application à coudre la soie. En tant qu’américain il a ce fuel de l’ambition. Même s’il n’obtient pas une réussite attendue, il persévère. Il reste jeune dans sa maturité.

Je voudrais revenir sur la performance *Poe project*. Ce premier moment quand tu as passé une audition aux US et que tu t’es rendue au Japon un an plus tard.

**Dana** : Oui c’est ça. Je crois me rappeler que l’on a eu un stage d’un mois, ouvert à tous, avant de commencer les répétitions . Ce temps de travail a duré trois mois. Et peut-être au-delà.

**Christine** : A l’époque de l’audition connaissais-tu Oguri et Roxanne Steinberg résidant à Los Angeles ?

**Dana** : Non. Je connaissais juste Maureen Fleming. Je n’avais jamais vu Min en performance. C’était avant internet. Donc je n’aurais pas pu voir des vidéos sur le net. Je savais qu’il avait une ferme. Avant cela j’avais effectué une tournée avec le théâtre La MaMa en Europe. Je suis allée au Japon peu après avoir obtenu mes diplômes à l’Experimental Theater Wing (ETW) où on approchait toutes sortes de danses. Le ETW faisait partie de la New York University.

**Christine** : Pour le *Poe Project*, quel fut le processus de travail ? Avez-vous eu des textes à lire ?

**Dana** : Susan Sontag a écrit un libretto en 97. Min avait déjà écrit un script avec des scènes<sup>24</sup>. Plus que dans tout autre pièce dans laquelle j’ai travaillé avec lui, il avait une sorte de structure dans sa tête. Peut-être grâce au libretto. Bien sûr on travaillait par nous-mêmes sur nos matériaux. Mais il y avait des scores et des structures assez définis. Je me souviens en particulier de la première scène. Il voulait le feeling de tous ces passants marchant dans une rue. Donc chacun d’entre nous avait plusieurs personnages. On entrait en scène avec un personnage. On sortait de scène et on ré-entrait avec un nouveau personnage. On était entre 8 et 10 danseurs, tous américains. Je me rappelle de cette autre scène. Nous étions trois. On avançait vers l’avant-scène tenant ce bol de mousse à raser. On s’en est recouverts sur tout le corps.

**Christine** : Min avait-il un-e assistant-e? Aviez-vous un training avant les répétitions?

**Dana** : Il y eut ce workshop où tous les danseurs étaient parmi les autres stagiaires. Cela fut important. A part Zack Fuller, personne n’avait travaillé avec Min avant. Je découvrais ce travail. Je me souviens qu’on a énormément pratiqué ce que vous appelez “pushing discussion”, encore et encore. Il y avait aussi un MB. Et des ateliers en aveugle.

---

24 Pour le *Sacre du Printemps* 90, Min avait écrit un script. Cf fonds Christine Quiraud/Médiathèque du CND

On a amené cette pièce en Amérique, à New York, à Philadelphie. Je me souviens qu'on a continué à travailler dessus à *Jacob's Pillow* pendant une semaine.

**Christine** : Quand vous avez travaillé cette pièce à Hakushu, vous deviez aussi travailler pour la ferme ?

**Dana** : Oui. Min n'était pas toujours-là. En ce temps-là il y avait pas mal de gens à la ferme en plus de l'équipe régulière. C'était aussi *Dance Hakushu*. Donc il y avait beaucoup de volontaires. A cette époque, je n'avais de rapports familiaux avec Min. J'étais intimidée, respectueuse et timide.

**Christine** : As-tu rencontré Susan Sontag ? Venait-elle aux répétitions<sup>25</sup>?

**Dana** : Je crois qu'elle est venue une seule fois. Je me souviens qu'un soir où on jouait à New York, Laurie Anderson était dans le public.

**Christine** : Donc après *Poe* tu retournes aux USA. Tu reviens pour *Romance* ?

**Dana** : Oui. Je crois que *Romance* fut le projet suivant. Cette fois Shio (alors "assistante" de Min) était dans cette pièce. C'était la première fois que je dansais avec elle. Le processus de travail pour cette pièce était super intéressant. Chacun d'entre nous devait créer un personnage et une histoire à partir de son monde imaginaire<sup>26</sup>. *Romance* c'était ce monde que l'on posait là. On échangeait avec lui sur le sens de *Romance*. Ce n'était pas l'aspect romantique, l'amour entre deux personnes. Je t'ai dit qu'il avait fait construire cet immense arbre, le décor que j'ai préféré entre tous. L'une des danseuses était un personnage qui avait une histoire d'amour avec cet arbre. Elle y grimpeait, pendait des branches. L'histoire que je me suis faite, la voilà : j'étais un pilote dont l'avion était tombé pendant la deuxième guerre mondiale. L'avion était accroché dans un arbre. Mon histoire exprimait le regret de l'avion. Quand il entendit mon histoire il dit "ah ça c'est bien. On va construire un avion". Min a fait installé un avion en bois, fiché dans l'arbre. On avait pas mal de liberté pour cette pièce.

C'était différent pour Shio. Dans le fond de scène il y avait ce mur splendide construit en terre. Shio était complètement nue devant ce mur. Sa partition était totalement différente. Elle était pour une longue durée avec ce mur, comme en faisant partie. Elle était comme un être humain d'une autre période. On joua à Setagaya.

*Poe Project*, fut le temps pour moi où je compris comment Min travaillait. Cette pièce je n'ai pas eu l'impression que ça marchait. Min n'avait pas l'air satisfait. Je ne sais pas s'il l'était jamais d'ailleurs.

Avec *Romance* c'était plus clair. J'y trouvais plus de sens. Je comprenais mieux sa philosophie. C'est là que j'ai su que je voulais continuer. A la fin du *Poe Project*, je ne savais pas du tout s'il voulait continuer avec moi. Très difficile pour nous tous de percevoir ce qu'il pensait. Quand il m'a proposé de participer à *Romance*, je me suis dit "il doit voir un potentiel".

**Christine** : Tu viens d'utiliser le mot "philosophie". Que serait cette philosophie ?

**Dana** : J'essaie de retrouver ce que j'en comprenais à cette époque plutôt que ce que je pourrais en dire aujourd'hui. Ce que j'ai compris alors et qui perdure encore, c'est que tout pour Min était l'occasion d'apprendre. Comment il engage sa vie en confrontation avec le temps. Chaque aspect de la vie est sa recherche. Tout se ramène à ça. Et tout cela nourrit sa danse. C'est quand je l'ai vu danser que tout a pris sens pour moi.

---

25 Susan Sontag était une amie de Kazue Kobata. Cette dernière provoqua la rencontre avec Min. Je me souviens d'une visite de Susan Sontag à Plan B en 86 ou 87 un soir de spectacle. De longues discussions avaient toujours lieu après les performances au Plan B.

26 Pour le *Sacre du Printemps* 2ème version, en 1990 Min a demandé aussi que chacun produise des séquences issues de son histoire ou de son imaginaire. Il souhaitait mettre en valeur les personnalités des dans-eurs-seuses. En fait, c'est surtout celles des danseurs qui furent révélées en particulier dans la scène où les hommes dansent sous la plateforme construite par Richard Serra. Des scènes de couple rappelaient les scènes de certains spectacles de Pina Bausch. En 1989 eut lieu le premier *Sacre du Printemps* dansé devant le temple Shinto Komagatake, le temple des dieux querelleurs, à Hakushu, sous une pluie battante. Cf fonds Christine Quiroaud/Médiathèque du CND

Beaucoup plus que ce que l'on produisait à ses côtés. Quand je l'ai vu danser, j'ai compris tout ce qu'il nous demandait. Tout ce qu'il essayait de nous faire trouver dans nos corps. Parfois j'aimais sa danse. Parfois non. Mais ce n'était à propos d'aimer ou pas aimer. Même si je trouvais que la danse était râtée, je pouvais voir son intention, sa motivation, sentir son état d'esprit (catch his spirit). C'est plus fort que "good dance" ou "bad dance". Je n'avais jamais pensé à ça. Je n'avais jamais vu ça de quelqu'un d'autre.

En hiver 2000, on a commencé *Goya*.

**Christine** : Quand je suis passée à Hakushu vous répétiez pour cette pièce. J'avais l'impression que vous travailliez beaucoup à partir des "Images".

**Dana** : Oui, on énormément travaillé avec les "Images". En particulier avec *Goya*, pour le visage. Je me souviens un atelier dans la ferme assis sur les tatamis, le visage éclairé d'une lampe. Un travail juste avec le visage.

**Christine** : Nous aussi on a travaillé souvent dans cette salle du haut à la ferme. Quelle était votre façon de travailler les "Images"?

**Dana** : Comme on a travaillé avec vous au stage organisé au CND (nov 17). On se concentrait sur une image. Et on ajoutait des couches. Image suivante. Une partie du corps. Puis deux simultanément. Trois puis quatre. Avec un partenaire observant. Je me rappelle surtout quand il nous donnait les images. Je n'ai pas de souvenir qu'on les créait nous-mêmes. Quand on créait nos soli on était responsable de notre vocabulaire.

**Christine** : Te souviens-tu Min montrant les images ?

**Dana** : Non. Je ne me rappelle pas qu'il montrait quoi que ce soit. Je pense que c'est super d'ailleurs.

**Christine** : Tu es restée trois ans. As-tu performé à Plan B?

**Dana** : Oui, à Plan B. Dans des villages, des musées, des rizières. A Plan B je n'ai jamais créé mes propres solos. Il disait aux autres 'il est temps que tu fasses ton propre solo". Pas à moi. A Tamaï souvent. Je regrette un peu. Mais je n'avais pas assez de confiance en moi. Certaines performances étaient constituées de succession de solos qu'il mettait en forme.

**Christine** : Après ton retour du Japon, as-tu senti le besoin d'aller vers une autre forme d'expression?

**Dana** : Oui je suis allée vers quelque chose d'absolument différent. Différent mais tout de même en lien. Je me sentais plutôt cassée à mon retour. Je n'avais aucune idée de comment continuer. Je me sentais très triste, seule, perdue. J'ai voyagé avec ma mère. On est allées à Hawaï dans la propriété d'une de ses amies. Ses amis cherchaient quelqu'un pour s'occuper de la terre. Ils avaient construit une petite maison. J'y suis restée seule dans un environnement luxuriant, un climat très doux. J'ai pris le temps. Le jardin était vaste. En fait là j'ai été beaucoup plus en immersion avec le travail de la terre qu'au Japon. J'avais cette expérience. L'idée c'était de ne pas labourer. Je m'y suis donnée. A l'opposé du Japon, j'écoutais mon corps. Nageant, prenant le temps. M'autorisant des siestes. C'était une continuité mais en douceur. Durant un an je n'ai guère dansé.

**Christine** : Hier j'ai vu la répétition de la pièce que vous allez danser avec Shinichi. Y a-t-il des réminiscences du Japon?

**Dana** : Oui. C'est en moi. Ça continue en moi. Je sens que j'ai le choix. Parfois je pense "que dirait Min" ? Un peu comme si j'avais Min quelque part dans ma tête.

Tes feedbacks hier c'était formidable. Je connais ce genre de feedbacks mais c'était les tiens pas ceux de Min. Je pouvais les intégrer. Ca me donne envie d'essayer. C'est possible. Ce n'est pas un terrain totalement étranger. Un vocabulaire qui vient de la même racine. Ca donne des pistes précises. C'est très honnête.

**Christine** : Ce que je ramène de mon temps au Mai-Juku c'est que regardant mon partenaire je l'intègre dans mon corps. Il s'incarne en moi. Une façon particulière d'observer. Quand je te regardais danser hier, j'étais totalement engagée dans tes tentatives. Je ne suis pas juste en dehors en train d'analyser, de comparer. C'est un peu comme s'intéresser au temps qu'il fait. Juste suivre ce qui se passe sans jugement mais avec une totale attention.

**Dana** : Quand je donne des stages *Dance on Land*, c'est quelque chose que je souhaite travailler. Les stagiaires généralement veulent être dans l'action plutôt qu'observer. Mais c'est le contraire. Il faut s'entraîner à observer. En parler. Leur suggérer comment et quoi observer. Quand un corps danse, l'observateur est dans le mouvement. Il l'absorbe. L'observateur entre dans le corps dont il suit le mouvement. Observer, souvent, c'est garder une distance. Ca entraîne une analyse intellectuelle, mentale. Mais là il s'agit de prendre en considération ce que la personne expérimente. C'est aussi très constructif d'appliquer cette façon d'observer les interactions pas seulement d'un humain à un autre humain. Mais aussi d'un humain à un arbre. D'un humain au sol. D'un humain à une pierre. Les humains sont en quelque sorte calibrés pour l'empathie. On a ces neurones qui s'allument quand on regarde. Les fameux neurones miroirs. Je pense que ça vaut la peine d'essayer avec d'autres "partenaires" que juste les humains entre eux.

**Christine** : Plus tôt dans notre conversation, tu as parlé de cette scène où vous cherchiez les personnages basés sur les gens marchant dans la rue. J'ai bien sûr travaillé cela durant les marches que j'ai menées. De ces marches j'ai rapporté beaucoup d'observations, incarné de nombreux passants. J'ai importé ces observations dans mes danses<sup>27</sup>. Quand je regarde un être humain, il y a comme un transfert de l'autre à moi. Comme un cycle, un miroir opérant. Si je regarde un insecte, je ne sens pas la même chose. c'est plus métaphorique. Quand je te regarde danser, il y a comme une action chimique de l'ordre de la séduction. Je suis séduite. Je suis intéressée, curieuse. L'autre est différent. Comment est-il ? Qu'est-ce qui, en lui, diffère ?

**Dana** : Oui. Et ne connaissant pas cette personne, on a notre propre expérience à laquelle on peut se référer. On a des capacités similaires. J'ai une main comme tu as une main. Je peux donc imaginer comment tu t'y prends. Si j'observe un insecte il y a comme une forte abstraction. Un peu comme une image. On retrouve le travail des "Images". Ce genre d'observations nourrit notre corps de plein d'images. Quand on danse avec ces images, la question est: puis-je incarner la qualité du nuage, de l'insecte ? Bien sûr ça n'est pas bouger comme cet insecte ?

**Christine** : Vous avez probablement eu à marcher comme les poules ou autres animaux ? Te rappelles-tu comment tu t'y es prise ?

**Dana** : C'est un peu comme si le point de départ est extérieur au corps. Je commence par l'imitation. Ca n'en reste pas moins comme quelque chose d'extérieur au corps. Si on compare avec quelque chose qui vient de l'intérieur du corps vers la surface. Ce qui en soi exige du temps, de l'attention. J'essaie de travailler de cette façon. Je ne suis pas certaine d'y arriver.

**Christine** : Hier à la répétition, tu avais sans doute des images sur lesquelles tu travaillais. Tu peux en parler ?

**Dana** : La partie où je suis recroquevillée, pour laquelle tu m'as donnée beaucoup de retours, c'est encore au début. Pour la partie de l'arbre, je me donne une image pour le corps entier. J'ai en tête un arbre bien précis. Pour ce projet je travaille davantage des qualités qui deviennent comme des images. Car nous sommes au début du

processus de travail. Je veux raffiner et détailler. Shinichi parlant de cette pièce évoque la naissance d'un humain. Ce processus du développement.

**Christine** : Merci pour ce temps que tu m'as accordé.