

« Il n'est pas de beauté sans fêlure » Georges Bataille¹

« Un art dépouillé de formes tirées de la nature ne peut être viable », André Lhote².

L'espace de l'informe dans l'Ankoku Butoh : quand de l'Homme du Golem naît une autre humanité.

Ce texte tente d'approcher l'espace de l'informe selon le courant de pensée de Tatsumi Hijikata, le précurseur théorique de l'Ankoku Butoh - traduit par « danse de l'obscur, ou danse des ténèbres ». Mon point de départ était au préalable l'idée d'« esthétique de la laideur », et ainsi j'ai cheminé. Parlant du Butoh, la laideur a trouvé sa source dans le concept de l'informe, en tant qu'il est un espace qui échappe à toute représentation.

Cet essai est dédié à Kazuo Ohno, cette autre facette du Butoh, rencontrée en janvier 1982. Accompagner un bout de chemin de cet être poétique et complexe, percevoir, à travers son imaginaire et son expérience du sensible, la nature de l'amour, ont été un entraînement magistral. Car justement, au-delà du logos ou d'une finalité, émanaient de sa présence au monde les valeurs universelles qui nous unissent. Il a inspiré ses proches jusqu'aux derniers frémissements de sa force vitale, l'année de ses 104 ans en 2010.

Et son souvenir reste fécond.

Hijikata Tatsumi était un homme de génie, charismatique, transgressif - et un maître incontesté pour tous ceux qui l'ont côtoyé. Mais Ohno Kazuo était un contre-maître. Il renvoyait chacun à l'ultime solitude de son propre Butoh. Et pour lui, le Butoh était la voie profonde de toute création, la manifestation de « l'essentiel ».

Goya disait que, dans la nature, la couleur n'existe pas, pas plus que la ligne, qu'il n'y a que le soleil et les ombres.

Entre boue et nuages, si Hijikata a creusé un au-delà de l'obscur, Ohno a veillé à en garantir la partie lumineuse, le sourire qui miroite sur tout enseignement de vie.

¹ G. Bataille, *Le coupable*, Paris, Gallimard, 1944

² L. Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Seuil, 1947, p. 180. André Loth est le précurseur du dit « cubisme sensible ».

L'histoire des arts est loin d'être fixe et linéaire et lorsqu'on procède à un bref survol des siècles précédents, on réalise que chaque génération élabore un humanisme en réaction ou en relation avec les tendances dominantes. André De Ridder, helléniste et auteur de *L'art en Grèce*, écrivait à propos de l'art grec :

*L'artiste scrute le corps humain en homme de science, profite des nouvelles études médicales qui précisent l'anatomie, s'intéresse aux tares physiologiques. Alors qu'au Ve siècle, il évitait tout ce qui porte atteinte à l'intégrité de l'être humain idéal, maintenant il regarde d'un oeil curieux et savant les corps, dont le développement est anormal, ou qui sont déjetés par la maladie, les visages abêtis [...]*³.

À partir du XIXe siècle avec l'avènement de la révolution industrielle, tous les domaines de la recherche - psychologie, sociologie, philosophie, littérature ou économie politique - tentent de comprendre l'individu et d'asseoir une vision de l'Homme, dans ses rapports avec la collectivité. Toutes les dimensions, des instincts, de la pensée, de la spiritualité, de la vie consciente ou subconsciente, deviennent le centre de la question de son humanité.

Pourquoi s'intéresser au monstrueux ?

L'informe ou la laideur semble être creusé de ce trou noir, de cette béance qu'est la mort, à laquelle l'angoisse et la peur font écho. Cette mort dont parle Pierre Teilhard de Chardin, « chargée de pratiquer, jusqu'au fond de nous-même, l'ouverture désirée. »

À quoi le monstrueux est-il associé ? À la laideur en effet, au déséquilibre, à l'incontrôlable, au dérèglement, à la folie - à l'étranger en soi.

L'artiste, pour transformer peur et angoisse, les sublime en un immense brouillon sensible et savant qui fait la dynamique de toute sa vie.

La laideur aurait-elle une existence propre, en tant que dynamique et non en tant qu'absence de quelque chose ?

Si l'on envisage que toute existence est tissée de changements constants, la dynamique du laid ne peut pas être que la négation du beau, mais un moment de l'intériorité qui ferait l'objet d'« une certaine authenticité existentielle »⁴, dont « la part d'ombre comporte la forme lumineuse du beau »⁵

En effet, si l'on sort de la pensée dualiste, celle du bien ou du mal et du jugement qui en découle, si l'on observe « le monde comme il est », sans hiérarchisation morale ou esthétique, alors le monde tel qu'il est ne peut être soustrait du monde tel qu'il devrait être.

³ *idem.*, p. 370

⁴ « Le laid doit constituer ou pouvoir constituer un moment de l'art [...] », T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 75.

⁵ K. Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004, p. 42

S'ouvre ainsi une autre dimension en laquelle cohabitent toutes les choses pour ce qu'elles sont. Ce qui sous-tend une conscience tournée vers la nature de l'existant, et non limitée à sa seule représentation.

Occurrences

Dans les dictionnaires, le mot « laideur » est associé à des définitions et occurrences significatives des œuvres qui jalonnent les siècles, mais aussi du lien social que ces définitions opèrent.

En Russe (priorité à la terre qui m'accueille) laideur veut dire : sans image. Dans le dictionnaire Russe de Dahl⁶ il est spécifié : manque de représentation, comme elle devrait être, de la forme de l'aspect extérieur. « Manque de beauté, de joliesse, de bâti dans la complexion ». « La laideur est l'état, la qualité, ce qui est le propre d'une chose informe ».

En anglais, il est aussi traduit par : « misshapened », forme manquée, celle qui aurait dû être et n'est pas advenue, ou « shapelessness » qui veut dire informité ou sans forme mais encore par « Formless » ou « ill-shaped », mal formé, mal bâti, forme malade.

En allemand, « unförmlich », et en français de même, le sens étymologique renvoie à des adjectifs tels que : « désagréable, contrariant ». Laideur est synonyme moral de monstrueux, d'obscène ou d'impure. Il s'agit de la même famille de mots allemands que « leid », qui exprime un mal, une souffrance, et qui rejoint le concept latin : « deformis », difforme.

À se demander si l'on peut être monstrueux et heureux ?

(comme ces analysants qui, au bout de 10 ans d'analyse, sont toujours impuissants - mais heureux !)

Tout ce qui équivaut à du sans visage, sans image, est défini comme chose laide, ainsi cataloguée sous la rubrique du seul mot « laideur ».

Les dictionnaires classiques sont, en effet, les référents normatifs de nos mots (comme de nos maux), et l'outil de notre aliénation.

L'informe

L'artiste a, de tout temps, laissé des traces indélébiles des mouvements de la pensée. Il a contribué à mettre en lumière les faiblesses et les fragilités humaines, s'attachant à les révéler plutôt qu'à les nier ou à les condamner. Vecteurs d'une perception holistique, les artistes ne manquent pas d'exalter l'obscur, le caché, les mystères de la chair, l'irrationnel - la condition d'être mortel, d'être au désespoir.

Par le biais de la Comédie, du rire et de la dérision, les Grecs mettaient en scène la laideur de l'homme, comme par le biais de la Tragédie, ils soulignaient sa misère, où l'horreur même est beauté par la grandeur de sa vérité⁷.

⁶ *ibid.*, p. 193

⁷ L. Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, op. cit. p. 196

Au XXe siècle, aux yeux d'un Georges Bataille, l'informe est sacré. Il libère la création de la suprématie du sens et des canons esthétiques. La création artistique propose alors des voies qui ne s'en tiennent plus à une réalité pré-définie, mais la transgressent, pour dévoiler ce qui ne se laisse pas mettre en forme.

L'informe annule, en quelque sorte, la finalité de la forme, qui ne peut plus être catégorisable. Il devient alors le réceptacle de toute projection et produit par là même un risque d'étrangéité.

Ce qui devient monstrueux au final, c'est un monde lisse, qui se croit rationnel et qui, pourtant, cache sa mort dans le déni de la vie et de toutes ses porosités. Bataille, qui s'érige contre l'establishment écrit en 1929 que :

[...]l'informe est un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre, affirmer que l'univers ne ressemble à rien, et n'est qu'informe, revient à dire que l'univers est quelque chose, comme une araignée ou un crachat. »⁸

Or, l'Ankoku Butoh des premiers jours, en résonance avec les contre-cultures qui balaient les siècles, s'en est fait, à l'ombre de la société japonaise, un relais qui jusqu'ici brave les modes.

Cette approche du corps dansant échappe, totalement et a priori, à la rationalité, aux catégories imposées par un ordre établi.

Avec forte détermination, Tatsumi Hijikata marque sa résistance dès la fin des années 50.

Le butô est né d'une prise de conscience d'une crise grave. C'était une forme de régression dans les ténèbres, de refus de lumière. Plus que tout cela, le butô dit toujours « non », il préfère la forme négative et le danseur fait dramatiquement face à son corps - il ne craint pas d'affronter sa propre désintégration.⁹

La démarche de l'Ankoku Butoh est issue d'une autre conscience, où la mort et la vie ne s'opposent pas.

Les limites de la vie et de la mort, celles du dedans et du dehors, s'estompant, d'une dissonance cognitive naît le vertige de l'informe...

Et au Japon, justement, l'indistinction prévaut.

Le Japon n'est pas gréco-romain, et il n'est pas chrétien. Il n'a été saisi par aucune faute originelle ou tourments de culpabilité séculaire et la

⁸ G. Bataille, « Informe », *Documents* 7, décembre 1929, p. 382.

⁹ T. Hijikata, « Les Mamelles du Japon », *in* Programme de la Maison des cultures du monde, Paris, 1983, p. 4.

logique rationnelle/cartésienne n'a pas de main mise sur la pensée. Comment pourrait-on la définir - peut-être par la métaphore de l'escalier en colimaçon, plutôt que par celle de l'angle droit. Car, la pensée au Japon est mue par un rapport de similitude ou d'association d'idées - le surréalisme et la psychanalyse sont, peut-être, une version occidentale du terreau de la pensée japonaise. Et en effet, selon les critiques et les observateurs japonais, le surréalisme aurait eu globalement un fort impact sur les arts modernes.

Les conventions de la beauté au Japon intègrent toutes les émotions humaines, jusqu'aux plus sombres. Aussi, l'esthétique de la laideur, qui fait allusion au grotesque, à la dérision ou au monstrueux, inclut-elle nombre de modes d'expressions, cathartiques et vivantes, codifiés par la tradition et le monde rituel des fêtes populaires shinto, dont nombre d'arts scéniques japonais sont imprégnés.

Et la danse d'avant-garde japonaise, l'Ankoku Butoh, puise, elle aussi, dans les spectres de ses propres racines.

L'inversion des valeurs, notamment esthétiques, est un concept présent dans la tradition et le Japon a toujours été prompt à créer à chaque génération des expressions nouvelles, pour signifier des concepts marquants tels que : « shûaku no bi »¹⁰, beauté de la laideur ou du grotesque ; ou encore « bishu no bi », une gamme qui déploie, du plus hideux au superbe, des possibles inhérents à la dynamique de la beauté.

Au mot « bi », beauté, sont associés dans la langue japonaise des substantifs qui incitent à percevoir les fluctuations d'une dynamique intégrative de la beauté, esthétique ou psychique.

Lors des nombreuses réjouissances populaires shinto, les *akutai matsuri*, ceux qui, parmi les participants, excellent en injures, les plus vulgaires et les plus obscènes, bénéficient du gage d'une année prospère. Alors que, ceux qui s'offensent de ces insultes verront leur culture de vers à soie déperir. On peut encore citer, les *okera matsuri*, à Kyoto, où s'opèrent des séances d'injures publiques entre enfants et parents.

Nombre de ces rites en appellent au dépassement des limites : l'obscène, le vulgaire, le terrifiant, et toutes les pulsions humaines ont droit de cité dans le cadre de ces catharsis organisées. Mais toutes fois, dans un cadre agréé, pour un plaisir partagé.

Ce patrimoine, culturel et cultuel, est constitutif de la langue et de la pensée du Japon. Et de tous les arts se dégage une certaine connaissance de l'humain.

Mais au lendemain de la guerre, les artistes recontextualisent ces concepts, pour réaffirmer à leur manière l'existence humaine, sous son aspect physique et primal.

Mise en perspective

¹⁰ Issu, d'après N. Nakajima, du répertoire du théâtre Kabuki de Tsuruya Nanboku (1755-1829)

Dans le monde de l'après-guerre, en Occident comme au Japon, l'art est marqué par la nécessité de redécouvrir la nature de l'humain. Le corps devient l'outil de la recherche, l'objet même de la création, dont sont issus les mouvements du happening, du body art et de la performance¹¹. Une époque où toutes les frontières entre les arts sont abolies.

Les acteurs de l'Ankoku Butoh ont alors cherché leur place, dans la modernité historique de leur existence spécifique. Ils ont exploré et creusé les rouages les plus profonds du corps culturel par l'étude des moeurs ancestraux, et de la spécificité de la forme même de leur corps : « *Les jambes droites sont engendrées par un monde dominé par la raison. Les jambes arquées naissent d'un monde qui ne peut pas être exprimé en mots* »¹², déclare Hijikata. Mais les jambes arquées, *ganimata*, comme « des outres inversées »¹³ sont aussi celles du nouveau-né auxquelles tout danseur, non japonais, peut se relier. (Analogie qu'Hijikata d'ailleurs fait lui-même).

Hostiles à la sclérose constitutive du système institutionnel, jouant avec les codes et les tabous, les précurseurs du Butoh vont investir, dans leurs créations, les sujets socialement des plus transgressifs : l'érotisme, l'homosexualité, l'androgynie, l'obscène, la nudité, la maladie, le handicap, le sacrifice et même le meurtre.

La scène des années 60' s'apparentait à une fin du monde mais :

*particulièrement à celle du Japon. La scène ressemblait alors à un marché aux puces, et l'effet se voulait particulièrement poignant. Et voilà (devant nos yeux) le terrain vague d'une après-guerre, rempli d'estropiés spastiques, aux attitudes ceintes dans les emblèmes pathétiques des civilisations disparues.*¹⁴

Le Butoh est identitaire certes, mais il contient l'essence d'une résistance en laquelle résonnent toutes les avant-gardes qu'a produit le XXe siècle en Occident, notamment dadaïsme et surréalisme, expressionnisme allemand, jazz, ainsi que la pensée des auteurs subversifs – de préférence marginaux, malades, maudits ou meurtris – tels qu'Antonin Artaud, Jean Genet, mais aussi Sade, Lautréamont, ou Nietzsche.

Avec cet Occident en perspective, le Butoh s'est mis en quête de ses propres référents, patrimoine des avant-gardes granguignolesques du passé, dont même le *Kabuki* a fait partie à ses débuts, avant de

11 voir N. Masson-Sékiné, « Butoh une philosophie de la perception : un art de la non-danse », in K. Thrall, A. Vaz Ramos, *Artes cénicas sem Fronteiras*, Sao Paolo, Anadarco, 2006, pp. 105-120

¹² J. Viala, N. Masson-Sékiné, *Shades of darkness*, Tokyo, Shufunotomo Ltd, 1988, p. 189.

¹³ Christine Guth dans S. Fraleigh et T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, Londres, Routledge, 2006, p. 15

¹⁴ D. Ritchie, « Japan's Avant-garde Theater », *The Japan foundation Newsletter* 7, avril-mai 1979, p. 2.

s'immobiliser dans l'institution culturelle nationale. Hijikata Tatsumi dès le début des années 70 revendique cette filiation aux origines du *Kabuki*, où l'aspect saltimbanque et populaire, chamanique et androgynique transgressif, fait écho à sa vision du corps social. Il crée alors une série de performances sous le nom de « Kabuki du Tôhoku », dont le titre même souligne la « contamination » d'un lieu spécifique sur la chair. Un kabuki, écrivait le critique des arts du spectacle, Gunji Masakatsu après la Première en 1973: « qui se tortille parmi les Japonais, à l'intérieur d'un utérus »¹⁵

Le Kabuki est fondé en 1603 par O'kuni, prêtresse et chamane dont les danses servaient à apaiser des esprits en errance. Issu du verbe *kabuku*, se contorsionner, les idéogrammes ka-bu-ki, musique/danse/jeu, évoque actuellement les arts scéniques du chant et de la danse. O'kuni va regrouper autour d'elle une troupe de danseuses où les femmes se travestissent en homme et des acteurs de *kyogen* sans emploi. Elle développe la danse et leur donne un contexte social et souvent son action évoquera les milieux des bordels. Ses performances vont connaître un tel engouement qu'elle sera imitée alors par de vraies prostituées :

*(...) des troupes de femmes dont la fonction essentielle était d'attirer des clients dans les maisons de prostitution fit un tel scandale que, dès 1630, le gouvernement interdit aux femmes de monter sur la scène. On les remplaça donc par des jeunes gens, mais le scandale fut pire encore. D'où une nouvelle interdiction en 1652. Paradoxalement, ce furent ces interdictions répétées qui valurent finalement au kabuki ses traits caractéristiques et son évolution vers un type de théâtre classique. En effet, si le kabuki d'avant 1652 consistait essentiellement en danses érotiques, après l'intervention des autorités, on en vint à interpréter des danses d'un caractère plus sérieux, ainsi que des scènes de théâtre parlé, inspirées des kyôgen, cependant que le kabuki, toujours interdit désormais aux femmes et aux éphèbes, confiait à des acteurs spécialisés l'interprétation des rôles féminins.*¹⁶

Dès le milieu du XVIIe siècle, l'artiste de Ukiyo-e, Torii Kiyonobu, grave les scènes de danse-théâtre du Kabuki. Accentuant les contours des personnages de ses traits névralgiques, exultant les passions humaines dans des postures stéréotypées qui ne sont pas loin de rappeler la danse comique et grotesque de Hijikata. Il puise dans la caricature physiologique du corps identitaire japonais, comme en témoigne son ami et poète Minoru Yoshioka, « Kabuki du Tôhoku » est inspiré par la vision de ces Ukiyo-e.

La démesure exhibitionniste de l'érotisme de l'époque d'Edo se trouve dans l'art et dans la littérature du Japon contemporain. Mais au contraire des Ukiyo-e érotiques, les Higa, réalisés avant tout pour le plaisir des amateurs, l'art moderne est un lieu d'exutoire. Et, au contraire des arts

¹⁵ N. Kurihara, « *Hijikata Tatsumi : the Words of Butoh* », *The Drama Review*, 44.1, Printemps 2000, pp. 12-28

¹⁶ R. Sieffert « Le Théâtre japonais » in J. Jacquot (dir), *Les Théâtres d'Asie*, Paris, CNRS, 1968, pp. 133-161

occidentaux, qui le plus souvent furent et sont alors surtout un défi à la morale publique et une provocation revendiquée, à la manière de Sade ou de Genet, l'art nippon, dans sa tentative d'érotisation, est profondément asexué. Et de fait, ego, donc genre également, tendent à être effacé dans l'approche globale du Butoh

Théo Lesoulalch¹⁷ témoigne d'une performance à laquelle il assiste en 1964 où Hijikata, toujours sur le ton de la farce à cette époque, n'en affirme pas moins ce désespoir et cette impuissance que traduisent sa danse et nombre de ses textes.

Il arriva au milieu de l'audience accompagné d'un de ses danseurs, tous les deux vêtus d'un Kimono de coton léger, leurs cheveux courts de coupe masculine, ornés de ridicules bigoudis et portant gonflée entre leur cuisses une poche de caoutchouc souple remplie de liquide qui tressautait au moindre mouvements. Mi hommes mi femmes, travestis de guignol, après avoir pris pendant une demie heure les poses les plus désarticulées qui incidemment laissaient apparaître leurs attributs grotesques, ils se dressèrent soudain, en retroussant jusqu'au haut des cuisses le bord inférieur de leur *yukata*¹⁸, puis solennels amenèrent ensemble jusqu'aux lèvres la poche qui pendait entre leur jambes et, d'un coup de dent, la crevèrent, la vidant d'un écœurant liquide rose. Il furent emportés tous les deux par des aides, raidis et saluant militairement. Ce geste, négation du ridicule héroïsme, était aussi geste anti-danse à la gloire de l'abdication mâle.

En acte

Le butoh fait acte. Il prône l'extase de la négation, celle du non-savoir mouvant – l'ipséité du désespoir.

Il renvoie à la matière organique, à la nature sauvage et indomptée de l'Homme réprimé et à l'érotisme comme possession sacrée de la matière. Le mot d'ordre est : dédomestiquer le corps, aliéné par des siècles de conditionnement, en faveur de l'homme/chair. La violence et la transgression sont autant de moyens de rompre avec une société « bonsaï»¹⁹ et des siècles de raffinement qui, perfectionnant et codifiant à l'extrême tout rapport, au détriment de l'instinct, a renié la nature elle-même. Aussi, le corps-matière, perverti par sa représentation, doit s'affranchir du joug social et retrouver la source originelle de son existence propre.

Si la matière est l'excrément de l'être selon Plotin²⁰, pour le « Kojiki »²¹, l'étonnant mythe de la création du monde japonais, chaque humeur, chaque excrétion, chaque déjection tombée d'une divinité, donne lieu à la création des îles et du vivant au Japon.

L'Ankoku Butoh semble directement fécondé par les origines organiques et boueuses de son mythe des origines. Originaire du Tôhoku, la région la

¹⁷ T. Lesoulalch, *Érotique du Japon*, Paris, Pauvert, 1968, pp. 243 – 244

¹⁸ Kimono léger le plus souvent à usage domestique

¹⁹ Arbre/paysage miniature : plant en pot ou plateau dont on coupe les racines et ligature les branches, afin qu'il réponde aux critères esthétiques d'un paysage idéal.

²⁰ Voir Plotin traité 51 – I, 8 « Que sont les maux et d'où viennent-ils ? »

²¹ *Kojiki : chronique des faits anciens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1969

plus pauvre et tourmentée par les vents et le froid, à l'extrême Nord de l'île majeure, Hijikata déclare que le printemps dans le Tohoku, avec son abondance de boue, lui a enseigné la danse.²²

« Le Butoh joue avec le temps. Il joue également avec les perspectives, à condition que nous, humains, nous apprenions à voir les choses du point de vue d'un animal, d'un insecte ou même des objets inanimés. Le chemin parcouru tous les jours est vivant... nous devons valoriser toute chose. »

Dans l'espace « entre » que creuse le corps du Butoh, mais dont nul ne sait rien à l'avance, réside la préfiguration de tout ce qui peut être, peut advenir, et où sévit le non identifié en soi.

Un nouveau processus d'individuation

Hijikata voulait créer une voie nouvelle, qui n'aurait besoin d'aucune formation théâtrale préalable - contrairement à la danse moderne qui s'appuyait sur une formation de danse classique. À la lumière de son enseignement, cette idée dépasse le seul but de créer un autre théâtre, une nouvelle forme scénique, ou un art nouveau. Il ne semble pas que l'art soit en jeu, mais le principe même d'individuation. Dès lors, vider les tiroirs du refoulé par l'expérimentation même de la nature de l'existant, à travers la chair et non la pensée, ancre le danseur dans la dimension la plus essentielle de la vérité de l'être.

L'individu conditionné par l'éducation infligée par la morale sociale et ses tabous, subit inévitablement une fragmentation qui le coupe de la nature - et de sa nature propre. Esclave de l'ordinaire commun, de l'étau du quotidien policé, son authenticité lui est confisquée. Il est privé de son existence, voire exilé de son propre corps.

Le Butoh, en pétrissant le corps de mots nouveaux et d'expériences inédites, engage le corps dansant, l'individu lui-même, sur un chemin de désaliénation, et brise les barrières de la fragmentation imposée. Il le relie à la perception de l'Un, dans le sens de la totalité de l'existant, qui englobe le monde tel qu'il est, les autres, morts ou vivants, et l'ensemble des énergies de la création. Et, creusant le processus de la mémoire individuelle, collective et cosmique, ces mémoires se libèrent simultanément. L'humanisme du Butoh ne consiste pas à le réduire à la taille humaine, mais à pulvériser, par le biais d'un langage qui échappe à la pensée, des forces non visibles, des « au-delà », dans la chair même. Il propose une écriture autre, où les mots ne sont pas calcifiés et paralysés par les habitudes de la pensée ordinaire. Et, par cet entraînement, celui qui risque son intériorité est justement celui qui s'auto éduque à la perte du savoir, de la technique et de l'esthétique, en faveur de la connaissance. Rendre au corps sa nature propre demande une transformation quasi alchimique. Ainsi, l'Homme doit changer, non symboliquement mais

²² N. Kurihara « The Words of Butoh », op. cit. Issu de l'entretien entre T. Hijikata et Suzuki Tadashi, leader du Nouveau Théâtre.

réellement. Dans la proposition de devenir une pierre, un paysage ou de danser un coq, il s'agit :

*« d'éliminer de l'homme toute son humanité intérieure et de laisser l'oiseau prendre la place. Vous pouvez commencer en imitant, mais l'imitation n'est pas votre but final. Quand vous croyez que vous pensez complètement comme un poulet, alors, vous avez réussi. »*²³

Sous une apparence de désordre, ou de chaos, il met en tension la conscience ordinaire, pourvue de la volonté, de l'ego, et la conscience agie par le « ça », c'est-à-dire une expérience « vraie », qui échappe au mental.

Ego, espace et non dualisme

Dans son studio de Kamihoshikawa, Ohno, entraînait ses élèves à l'intériorité silencieuse. Il scrutait leurs yeux pour les rappeler à « l'œil mort », fixe comme celui du poisson qui n'exprime pas, un œil à travers lequel s'annonçait pour lui le retrait du moi, dans la toute présence d'un corps agi par les mouvements de l'univers. De cette manière, ce qui est dansé ne peut se réaliser qu'à l'insu du Je/corps, pour fusionner avec le Tout, le Soi, une conscience globale :

*La structuration non dualiste de leurs dispositions psychomenteales, de leur mode d'appréhension du monde, où le corps et l'esprit, la chair et le divin ne sont jamais opposés, mais liés, vient à bout de l'idolâtrie de l'ego, propre à la culture occidentale, (qui n'est que s'il pense) et conduit au silence de l'individu (...) pas (pour autant) à sa suppression.*²⁴

Dans l'Ankoku Butoh, tout individu risque son intériorité, car alors seulement, confronté à l'obscur et au non savoir, l'engrais de la connaissance imbibe sa présence au monde. Aucun miroir jamais ne l'en détourne. L'œil est tourné vers l'intérieur, dit-on, mais cela rend compte aussi d'un paradoxe. Si la matière prend vie par un esprit qui se regarde lui-même et si l'on est fasciné par soi-même, cette fascination écarte du « ça » en question, et d'une conscience globale. Mais en même temps, en se regardant soi-même, on touche à l'obscur. Le corps est alors une forme projetée dans le vide... Et le monstrueux s'éprouve par l'impossibilité de s'atteindre, dans le désespoir de la tentation d'y parvenir. Dans l'entre deux, un intermédiaire entre « soi » et « ça », l'espace du monstre créateur entraîne à la tentation/transgression, à la perte, la négation, la démesure, et à l'insaisissabilité de l'être – en un mouvement ininterrompu. Le corps dansant devient le réceptacle de concordances fortuites avec des formes de l'existant. Il accueille en lui la somme de « rencontres », d'un sensible transpersonnel, lié à l'instant, au lieu - et à

²³ Ichiro Ojima dans S. Klein, *Ankoku butoh : the Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Ithaca (NY), Cornell University, 1988, p. 97

²⁴ B. Picon-Vallin « Le Théâtre japonais sous le regard de l'Occident », in O. Aslan, B. Picon-Vallin (dir.) *Butô (s)*, Paris, CNRS, 2002.

la présence d'un éventuel public.

À partir de ce cercle, dans le vortex d'une conscience globale, disparaissent début et fin. Ainsi l'Ankoku Butoh ne peut s'incarner que dans la déchirure des frontières spatiales, de l'espace du dedans et du dehors, ou temporelles - dont Borgès disait que : « le temps est une copie déchirée de l'éternité dont aucun homme ne pourra avoir l'intuition sans l'aide de la mort, de la fièvre, ou de la folie ».

Il s'agit d'un énorme projet orgasmique, où par les sens s'exhibe sans distinction la part tant obscure que lumineuse de l'existence. Beau/laid, informe-diforme/ excès-démesure, violence et renaissance, le corps est sans cesse réinformé par les conditions de l'instant et du lieu. Pour Daniel De Bruycker, « la transformation idéale serait de devenir ce qui n'existe pas, et pour devenir rien il faut se transformer en toutes choses [...] ». ²⁵ L'informe est alors traversé par toutes les métamorphoses dont la chair, incarnée par le corps, est saisie. Une folie apparente dont Jean Baudrillard souligne l'aspect de convulsion/répulsion ²⁶ qu'aucune frontière ne semble contrôler. Par les métamorphoses d'un étant éphémère, des soubresauts, s'abandonnent à l'absolu.

Une écriture pour la chair

L'écriture ne passe pas par le discours mais par l'imagerie ou les sonorités. Les contenus secrets ou inconscients des vocables sont scandés par le souffle d'innombrables onomatopées. Le sensible est ainsi exacerbé et fait oeuvre chorégraphique : ni dans l'ordinaire, ni dans la folie, la dynamique est transitoire, variable, jamais fixée.

La chair en tant qu'organe cosmique se suffit à elle-même. Captatrice d'informations vibratoires élargies, nourrie par les métaphores, la danse exulte alors, sans contention aucune. Et, comme l'exprime Patrick De Vos, « La peau devient le lieu par excellence du sensible, la conscience primaire de la spatialité. » ²⁷

Ainsi, le corps du danseur de Butoh risque aussi sa peau ! Devenu matière, c'est-à-dire devenu rien, devenu cadavre, informe, inerte, il peut alors incarner tous les états de l'être, laisser émerger en lui, sans barrières, des perceptions nouvelles. Toute dynamique, air/terre/feu/eau/tempêtes, cellules originelles mouvantes, se fait le miroir et la résonance de la création de l'univers en l'homme lui-même.

²⁵ D. De Bruycker, « Les Yamabushi ont plusieurs visages », in *Alternatives théâtrales*, n°22-23. avril-mai 1985, p. 88.

²⁶ Voir J. Baudrillard, « Théâtre de la révulsion », *Scènes*, 1, mars 1985, Paris, revue de l'Espace Kiron / ed du Félin.

²⁷ P. de Vos, « Le temps et le corps : dedans/dehors », in J. Neefs (dir.), *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 109

Contrairement à l'idée que l'art « exprime » quelque chose, et donne alors un sens rationnel à toute chose, le corps n'est pas ici porté à l'attention comme l'instrument d'une quelconque expression, mais en tant qu'acte ontologique et concret de l'incarnation. En cela, le Butoh se démarque de l'Expressionnisme même si, dans le contexte de l'époque, il avait inspiré les futurs danseurs de Butoh.

L'expérimentation, nous le voyons, concerne la chair, une corporéité pure, évidée du corps social, de l'ego, où le visible est porté par le non visible. La danse Butoh est ce corps, en tant qu'il est le processus d'une existence concrète :

« qui parle par lui-même en faisant une médiance avec son milieu, cela veut dire une expérience parmi différents états corporels. [...] Le butô fonctionnerait comme un réseau d'informations étrangères. Informations de l'entre-lien [...] qui requiert une auto-organisation immédiate. Ainsi, pour survivre en d'autres arts (pas seulement la danse) et en d'autres cultures (pas nécessairement japonaise), la médiance se présente comme une action possible, qui, prise par un réseau de liens, [...] cherche à se rendre existante comme un corps éphémère de l'instant même. »²⁸

Une arrière garde ...

En cela, le butoh, après avoir été marginal et provocateur, opposé à tout système de classifications, est devenu, un demi-siècle plus tard, une sorte d'arrière-garde.

Dans son essence, il ne manque pas de rappeler qu'une danse préétablie est un produit fini et mort comme un poisson hors de l'eau. Car la liberté se fraye un chemin dans l'instant, par le renouvellement de cette conscience de l'être qui accouche de lui-même, a fortiori s'il n'accouche de rien que de la vérité de sa présence *hic et nunc*.

Dans son étude sur la schizophrénie, Roger Caillois définit la psychasthénie comme une « *relation entre personnalité et espace, une sorte de dépersonnalisation par assimilation de l'espace* ». Il décrit ainsi :

« pour ces âmes dépossédées, l'espace semble être une force qui dévore. L'espace les poursuit, les encercle, les digère en une gigantesque phagocytose (consommation de bactéries). Il finit par les remplacer. Ensuite le corps se sépare lui-même de la pensée, l'individu fait crisser la limite de sa peau et occupe l'autre côté de ses sens. Il essaie de se regarder de n'importe quel point de l'espace. Il se sent devenir lui-même l'espace, un espace obscur où les choses ne peuvent être mises. Il est semblable, pas semblable à quelque chose, mais tout simplement semblable. Et il invente des espaces, il est » *la possession convulsive*.²⁹

²⁸ C. Greiner, « Du corps mort vers la vie. Le butô selon Hijikata », *Ebisu*, 40-41, 2008 Actes du colloque de Cerisy : "Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine", pp. 143-152.

²⁹ C. Greiner, « Du corps mort vers la vie. Le butô selon Hijikata », op. cit. R. Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Paris,

On croirait entendre en substance les enseignements de Tatsumi Hijikata, ce génie conceptuel de l'Ankoku Butoh, tenter de provoquer par les mots, un déclenchement de crise dans la chair des danseurs.

Il était déjà féru des œuvres de Bataille et d'Artaud, grâce aux traductions qui en ont été faites très tôt en japonais, mais il est fort possible que celle de Caillois ait nourri ses expérimentations, car tout ce qui avait trait au déséquilibre, à la maladie, à la folie et à la transgression était source d'inspiration. Non pour en souligner des sentiments, ou de la psychologie, mais pour nourrir les ténèbres de l'obscur.

Dans l'absurde dadaïste, la chair est activée par des effluves bachiques, comme le décrit Georges Bataille : « *l'homme ivre, titubant, qui, de fil en aiguille, prend sa bougie pour lui-même, la souffle, et criant de peur, à la fin, se prend pour la nuit.* »

Il y a aussi, dans le corps du Butoh, à l'instar de Dada, beaucoup de dérision, de jeu et de la fête, qui, contrairement aux patients dont parle Caillois, est le fait d'artistes forts de la conscience du réel.

Ainsi donc commence la révolution, par la chair³⁰ qui crache sa vérité contre le mur, résolument en osmose avec sa réelle nature. Le souffle incessant des précurseurs du Butoh – Hijikata vers les remous de la terre, et Ohno vers la lumière - excite, gratte, et réveille, car ils ne s'adressent pas à la volonté ou à la pensée, mais à l'expérience de mots agissant comme des vers sur la peau.

Les mondes en soi

La descente de l'escalier à l'intérieur de son propre corps³¹, comme une descente dans cet enfer/paradis, dont parle Hijikata, induit le fait de rencontrer cet inconnu, autre que soi, entre les strates de l'indistinct. Mais il s'agit d'un mouvement, non pas vers le haut mais vers le bas, comme au cœur de la terre. Une sorte de spiritualité descendante, parce qu'elle est liée à la terre et à ses forces vitales. Comme le monde de « Yami », ombres des ténèbres, auquel se réfère sans doute le choix même du mot « ankoku » dans « butoh », ou le champ de « kompaku », ce monde parallèle au monde des vivants, situé dans la tradition shinto, des deux côtés d'un fleuve, « où les morts et les vivants cohabitent en paix avec eux-mêmes ». Un entre-deux, dans lequel des passages se créent entre la réalité des vivants et celles des morts. Une réalité « *non verticale et hiérarchique, comme dans les monothéismes, mais horizontale, que les termes de higan et shigan représentent dans le bouddhisme, et qui sont*

Gallimard, 1938, p. 101-143.

³⁰ Titre de la performance mythique de T. Hijikata : « Hijikata Tatsumi et les Japonais : la rébellion de la chair ».

³¹ « Pourquoi ne pas essayer de boire l'eau qu'on irait puiser dans sa propre chair ? Pourquoi ne pas planter un escabeau dans son propre corps et descendre en soi ? », T. Hijikata, « Nikutai no yami wo mushiru », *Hijikata Tatsumi zenshû*, t. 2, Tokyo, Kawade Shobô, 1998, pp. 9-10.

nulle part et là-bas »³².

Et puis, il y a le « ma », ici-bas, cher à la tradition des arts japonais, un espace d'entre les espaces, considéré aussi comme un lieu de vacuité, « où peuvent se loger des divinités, ou d'autres êtres agissants, qui travaillent notre corps »³³. Zéami³⁴ écrivait à propos du théâtre Noh, que « ce que l'acteur ne fait pas est, précisément, ce qui est intéressant : ce qu'il fait (en ne faisant rien) est juste assez pour créer un vide dans l'espace-temps, où rien n'est fait »³⁵, et à ce moment précis « le voyage » a déjà commencé. On comprend alors le sens de la lenteur, qui contrarie souvent le spectateur dans la danse Butoh, jusqu'à ce que lui-même parvienne à faire partie du voyage...

Une phénoménologie du corps par la lettre

Les mots, battus comme des cartes, sont mis en abîme dans le corps et ainsi se traduisent – vous, qui écoutez, tentez cette danse :

*Les mouvements du chien, d'à côté ou d'ailleurs, sont autant de bateaux fracassés, dérivant en morceaux à l'intérieur de moi. De temps en temps cependant, ces bateaux se rassemblent, parlent et consomment de l'obscurité - la source (même) de la nourriture la plus précieuse à l'intérieur de mon corps. Et parfois, les gestes de leurs corps et de leurs mains, qui recueillent en moi (cette obscurité), se joignent à mes mains (et remontent) à la surface. Quand je veux tenir un objet, une main tend la main, mais l'autre main essaie de la retenir... une main chasse l'autre.*³⁶

Le corps dansant est concentré sur ces mots suggestifs, appelé *Butoh-fu*³⁷. Associés au sens du toucher et aux nerfs, ils stimulent la mémoire sensorielle. Les tensions des contradictions, l'éveil des interférences, suscitent l'impossibilité d'atteindre quoi que ce soit, si ce n'est la seule posture authentique du corps en crise.

Il s'agit d'être agi, au plus profond - par les remous, les cicatrices, les béances, l'impuissance - un tissage qui, dans l'Absolu, intègre l'existant. Animalité, spasmes, laideur, grimace, silence, et merveilles en la nature révélées, il se crée comme « *un bruit qui traverse le monde et que nul n'entend* »³⁸.

³² Natsu Nakajima : Conférence donnée à Fu Jen University, (Taipei), dans le cadre d'un colloque sur la « Spiritualité féminine dans le théâtre, l'opéra et la danse », 1997. Traduction personnelle de l'anglais en français, 2013.

³³ Akaji Maro, leader de la troupe Dairakuda-kan

³⁴ Acteur et dramaturge, théoricien du théâtre Nô (1363-1443)

³⁵ K. Komparu, « The Noh Theater : Principles and Perspectives » New York, Weatherhill, Kyoto, Tankosha, 1983.

³⁶ Tatsumi Hijikata, traduction personnelle.

³⁷ Afin de mieux comprendre l'enjeu du *Butoh-fu* lire l'interview de Takashi Morishita, directeur des archives d'Hijikata à l'université Keio. Fondation du Japon, 15 septembre 2010.

³⁸ Pirkei Rabbi Eliezer, (les chapitres de Rabbi Eliezer) Verdier, chapitre 34.

Cette prose de l'ankoku Butoh d'Hijikata Tatsumi est un exemple. Elle montre comment un mouvement peut-être multidirectionnel, comment est enseigné la spécificité d'un geste, habité de différentes strates, et comment l'informe s'impose, non comme un état mais comme une dynamique - empêchant que le mouvement ne soit que la réponse à une injonction extérieure et qu'il ne s'épuise.

Ainsi, atteindre donc, la nature innommée de l'être humain, la nature innommée du Butoh, nécessite de déchirer l'ego, par « *abandon de soi et sacrifice*³⁹. » La condition alchimique du Butoh consiste à réindividuer, et à réunifier les corps du corps lui-même. L'être nouveau de l'instant, devenu le monde, n'est plus victime du monde mais devient son incarnation consciente.

Et le processus, nous l'avons vu, est le dépassement de soi. Tout en se réclamant de la négation, le Butoh ne juge ni ne classe mais transmue... et le monstrueux y tête l'interdit. L'objectif n'est pas de créer un style esthétique dans l'art, ni un mouvement politique, car les acteurs du Butoh ne se sont jamais réclamés d'aucune tendance, artistiques ou idéologiques.

Il y aurait dans cet espace de la laideur ou de l'informe préconisé, un désir de transgression, de confronter les tabous, pour transformer la domination sociale, par le seul biais d'une sorte de métaphysique travaillé au corps. Aussi, le « *butoh-ka* », celui qui danse le butoh, est conscient de la force fondamentale et obscure qui désintègre la chair, par l'effet de l'âge ou de la maladie notamment, mais aussi de la déconstruction des valeurs et de l'individu. Et la danse Butoh est alors un corps en crise qui lutte et résiste à sa propre dissolution⁴⁰.

Et pour cela, s'impose, dans le geste de la création, un réel qui échappe à la pensée rationnelle, considérée comme outil de la classification, de l'exclusive et de la répression. Un réel, dont l'ombre de l'histoire et les spectres de toutes les morts, provoquent les labeurs d'une délivrance qui n'advient jamais.

Comme un messianisme : la coupe ne se remplit pas, elle se déverse⁴¹.

Combien de fois ai-je entendu, de la bouche des danseurs de Butoh, cette idée qu'en chaque performance, le labeur fœtal annonce une naissance, une renaissance, mais que l'on n'accouche, au final, jamais de rien. « *Une énergie qui est toujours sur le point de naître, mais n'est encore jamais né* » disait Akaji Maro lors d'un tournage.

Fil rouge entre Soi, le Néant ou la Vacuité, le corps dansant dans la non représentation résonne avec l'idée du monisme, dépourvu de toute

³⁹ Yoko Ashikawa dans Ajaykumar, « The "Feminine Principle" in Butoh : A Methodology that Spans History, Cultures, and Disciplines? Or Developing a "Feminine" Body-Space on a Sunday? », *Gender Forum - Internet Journal for Gender Studies*, vol. 7, 2004.

⁴⁰ Voir K. Kuniyoshi, *Performing Arts in Japan Now : Butoh in the late 1980's*, Tokyo, The Japan Foundation, 1990

⁴¹ Selon une allégorie du messianisme juif, lorsque la coupe sera pleine des larmes de ce monde, alors, le messie viendra...

représentation. Créant une non-danse, comme un non-savoir, réindividué par l'obscur, la poésie, l'absurde et le non-sens, ce corps est bien loin de l'omniscient Golem de l'Homme.

Mais il est peut-être l'Homme créé par le Golem, fêlé de toutes parts, dont les sens sont exaltés pour rien, plutôt que pour quelque chose, renvoyé à l'enfance indomptée, à l'ordre de l'informe originel, et qui redécouvre les forces éternelles de la Création du Monde.

Nourit Masson-Sékiné : Artiste-chercheur, plasticienne et auteur, chargée de cours à la Faculté des Arts - département des arts du spectacle non-occidental - Université de Strasbourg.

Site : www.nouritms.fr