

« PSYCHISME ET CRÉATION »
 coll. Alternatives Psychanalytiques
 éditions L'Esprit du Temps

“Ce n’est qu’en dansant que je sais dire par métaphores les choses “les plus hautes» . *Le chant des tombes* - “Ainsi parlait Zarathoustra” - Nietzsche

Butoh : une danse qui “tire la langue sous la pluie”

Avant-propos

Il est difficile de donner une définition du Butoh sans risquer de flétrir en le figeant le pouvoir de transformation inhérent à cet art. Je me souviens de l’amusement des danseurs de Butoh lorsque les Occidentaux s’acharnaient à le définir. Je me souviens aussi de leur résistance au discours de rationalité qu’ils jugeaient castratrice de leur art.

Le Butoh était toujours et forcément ailleurs, autre chose, autrement.

Pour soutenir cette approche de “vérité” j’ai choisi de “dire”, sans trop expliquer, les aspirations de ce mouvement de danse d’avant-garde dans son contexte, au Japon.

J’ai tenté de transmettre par le récit fragmenté des observations et des souvenirs, des atmosphères qui peut-être restitueront le mouvement de l’expérience. Et de ce fait, je n’ai pas souhaité suivre un plan chronologique. C’est pourquoi le texte qui suit se déploie comme les séquences d’une répétition. Chaque jour j’en découvre un fragment écrit la veille, le relis pour poursuivre, modifier l’expression du souvenir. Puis je rajoute les idées qui naissent dans le mouvement d’introspection lové dans l’idée qu’à un moment je poursuis. Cette écriture, je le sais en me relisant, peut parfois dérouter, car la tête et la queue peuvent venir à manquer. Faut-il alors la lire comme un *cadavre exquis* ?

En ordre ou en désordre, le texte est parsemé d’éléments de réflexion sur le Butoh - comme danse, phénomène de société et de langage, et sur le Japon - comme support instigateur de ses mutations.

Ainsi se donnait à voir le Butoh. Parfois trop lent, souvent trop long, incohérent pourquoi pas, grotesque, pathétique, hors norme et hors circuit - au Japon surtout - drôle, provocateur, esthétisant ou sublime ... mais immanquablement, il ne laissait pas indifférent. Chaque décennie de son histoire depuis les années 60 révèle différents aspects de son évolution en collision avec la société contre

* Issu du texte de la préface écrite par l’auteur pour l’ouvrage brésilien “Butoh : dança veredas d’alma” de Maura Baiocchi, ed. Palas Athena

laquelle il s'insurge. Et au fil du temps, l'économie du pays se renforce, les idéaux perdent leur sens, les mœurs se "libéralisent", la société de consommation banalise et appauvrit son rapport au monde, le sclérose, et ainsi les années 80, dites "bulles de savon", influent sur l'esprit de la création dans tous les domaines de l'art.

Cependant, jusqu'à ce jour, la permanence de la rébellion des danseurs de Butoh sourd en filigrane.

Mon attention se porte principalement sur Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno, les deux précurseurs et les deux faces de ce mouvement de la danse d'avant-garde, ainsi que sur leur élève des premiers temps, Natsu Nakajima, qui m'a introduite au monde du Butoh. J'ai sciemment choisi de ne pas tracer de ligne comparative entre le Butoh et les courants de la création en Occident. Il va sans dire qu'il est imprégné du surréalisme, de l'expressionnisme, du pop'art autant que de Nietzsche, Jean Genet, Lautréamont, du Marquis de Sade, de Bellmer, d'Egon Schiele et même du flamenco. Or, les créateurs déchaînés qui ont commis le Butoh dans les années 60 n'avaient pas séjourné en Occident, ne côtoyaient pas ou que peu d'étrangers. Ils avaient étudié chez ceux qui avaient été élèves de l'un ou de l'autre des grands noms de la scène en Europe, Mary Wigman ou Harald Kreutzberg. Ohno Kazuo avait eu la révélation de sa danse à la vue d'Antonia Merce, nommée "La Argentina", au Théâtre Impérial de Tokyo dans les années 20.

Ils avaient eu l'occasion bien évidemment, après la défaite, de voir des soldats américains s'implanter dans leur pays, de juger de leur stature ou de leurs comportements. Mais ils rencontraient l'Étranger principalement à travers les nombreuses œuvres dont les traductions servaient de nourriture et de support d'interprétations. Le réceptacle de ces influences nourricières était leur monde sensible, leur mémoire commune, leur quête d'identité, pétrie de l'expérience journalière, du rythme et des formes de leur culture propre. Assis à même le tatami, buvant du thé et du saké chauds, mangeant, dans une multitude de vaisselles minuscules, des mets aux saveurs sans égal, hochant de la tête en parlant pour rythmer le discours ou scander l'écoute, riant et acquiesçant, comparant l'Est et l'Ouest inlassablement comme par crainte de perdre le fil de l'identité collective. Ils étaient habités depuis l'enfance par des légendes, des mythes, des vents, des peurs, des odeurs, des saisons, ils appréciaient la beauté, celle de la lune comme celle de la table, ne se touchaient que peu les uns les autres, se saluaient en se courbant. Les hommes de la première génération parfois vêtus d'un kimono marchaient sur des *zori*¹ en traînant des pieds. Les femmes dans ce milieu paraissaient souvent indépendantes, fortes et endurcies, mais elles faisaient le service comme des *shufu*, ménagères.

Atmosphères intraduisibles, en langue aucune.

Et dans cet univers, le quotidien en entier, par mimétisme, transformait le corps de l'existence. Et le bienfait pour nous, *gaijin*, étrangers, était de réaliser combien non acquis est l'autre. Combien autre il est. Absolument autre. Irréversiblement. Douloureusement. Pas le même. Du tout.

¹ nu-pieds, hauts et tout en bois avec une lanière en cuir ou en tissu

Je me rappelle cet échange d' "étrangé-ité" avec l'amie, de 13 ans mon aînée, qui m'initiait au monde du Butoh. Elle me dit un jour, soudain - en riant presque : «je n'aurais jamais imaginé jusqu'à ce que je te connaisse qu'il me serait possible de devenir l'amie d'une étrangère !" J'ai ri aussi, je me souviens, - mais de stupéfaction : "humaine comme toi... pourquoi es-tu surprise ?" Elle me répondit alors : Ce qui est pour toi "évident" ne l'est pas pour nous ! Nous autres Japonais avons pensé que les blancs étaient des barbares, donc autrement humains que nous ! Quand j'étais petite, lorsqu'une mère voulait rappeler à l'ordre un enfant désobéissant, elle le menaçait de le laisser emporter par le grand homme blanc. Nous vivons une réalité insulaire et même si le Japon n'est plus tout à fait le même, nous restons différents !" Et ainsi, j'appris que le poisson que je mangeais était japonais !

Contexte de l'expérimentation

Les premiers danseurs de Butoh ont étudié la danse classique ou moderne, vécu les nombreuses animations de rue, dont les festivals *shintô* scandent tous les passages de saisons. Et c'est avec ce corps-là, riche de ses rites et des médiations scéniques maîtrisées, qu'ils affirment leur résistance à la bienséance et à la répression d'une société aseptisée qui cache les signes des états "sauvages", de l'être indompté.

Rebelles avant tout. Provocateurs. Nus, travestis, désarticulés. Explorateurs de l'au-delà des limites du sens, des sens et de la chair. Désespérés aussi. Ils subliment l'impuissance en ritualisant la passion, la laideur l'horreur ou la violence. L'expérience dépasse les conditions circonstancielles d'une époque donnée.

Pendant les premières "*pa-fo-mansu* ", performances spontanées dans les rues de la ville en ébullition et dans différents lieux alternatifs, de réelles rencontres, croisements de synergies d'artistes et d'intellectuels, tissent de leurs liens la pensée, l'enrichissent, éblouissent les pulsions créatrices et attisent la nécessité de marquer du sens dans l'histoire et la mémoire.

Nul ne pouvait alors ni nommer, ni dire la direction de l'éclosion en devenir, car le Butoh ne s'érigait pas en mouvement politique.

En 1959, lors du VI^e festival des jeunes danseurs organisé par l'AJADA¹, Hijikata présente *Kinjiki*² d'après un roman de Mishima. Danse d'une durée de cinq minutes où le cou d'une poule étreinte entre ses jambes et la présence, au loin, d'un partenaire masculin³, signifiée par des bruits de course dans le noir, entendent bien manifester l'acte sexuel et son interdit. Selon le critique de danse attiré du Butoh, Goda Nario, Hijikata "était poussé par le désir de secouer l'apathie ambiante, de rompre les non-dits et le silence convenu entre chorégraphe et public, de restaurer un dialogue entre corps et danse". L'action fit alors immense scandale bien sûr. Mishima, invité à une reprise de *Kinjiki*,

¹ "All Japan Artistic Dancing Association"- devenu plus tard la "Modern Dancing Association"

² "Abstinence" traduit "Couleurs Interdites" pour le spectacle de T. Hijikata (à vérifier)

³ Yoshito Ohno, le jeune fils de Kazuo Ohno

célèbre Hijikata par un hommage qui contribuera à le faire reconnaître par ses contemporains : "Hijikata Tatsumi se prépare à célébrer à nouveau son culte hérétique et m'y a secrètement convié. Dans mon impatience d'assister à cette soirée, je songe à dresser un masque ténébreux, quelques épices mystérieuses et une croix portant l'obscène effigie d'un Christ souriant".

La démonstration publique de l'intérêt que l'écrivain célèbre a manifesté au danseur a sans doute encouragé l'avant-garde d'alors, favorisant indirectement la pérennité des actions du Butoh et son inscription sur la scène artistique japonaise.

La "Cène du Je" dans le Butoh

"Toute vraie avant-garde s'enracine dans une tradition en même temps qu'elle s'y oppose, l'affrontant à chaque instant"¹

Traditionnellement au Japon pour abolir l'ego, un élève s'inscrit dans l'existant en imitant les formes transmises par les maîtres. Mais dans le XXe siècle la danse se veut libre et "créative".

Bien que contemporain, le Butoh n'en découle pas moins du Zen, du Bouddhisme, du Tao, qui conditionnent son rapport à l'ego, son sens de la rigueur et celui de la responsabilité collective.

Mise en place de l'oubli du moi : retrait de l'ego - en faveur de l'Autre en soi - présence toujours *hic et nunc*.

Extinction des repères du réel. Mouvement organique, le Butoh tue le corps pour donner naissance à la chair. La chair est le lieu d'imprégnation de consciences multiples : biologique et culturelle, ancestrale et immédiate, individuelle et collective. Toutes démons² de la chair. Le Butoh est subrepticement le sens même du mouvement, l'émotion qui s'inscrit en lui.

Le résultat n'est pas l'objectif. La finalité du spectacle est affaire de spectateur. Pour le danseur - comme pour le méditant - le chemin est le but. Chaque instant, un entraînement.

Monde sans prétexte, sans excuse, sans circonstance atténuante d'où le "caprice" est banni. La douleur, la souffrance, l'humiliation, la difficulté, le manque n'ont de destin que dans le "dépassement", le "détachement". Sans illusion. Seuls le rêve, l'imaginaire, sont un drain vers un état de pureté. L'engagement au Butoh est la voie. Et l'entraînement est un enseignement de vie, son lien au monde, son fil rouge.

Répéter une forme, l'imiter ou l'illustrer, exprimer le temps réel, sont autant de procédés dont le Butoh tient à se distinguer absolument. La tradition exprime clairement deux concepts : le *kata* - cher à l'enseignement de tout domaine au Japon - outil didactique, forme exempte d'expression personnelle ; et le *katachi*, forme individuelle, qui manifeste l'existence propre de l'artiste et met en scène son expression personnelle. Mais il faut comprendre ces deux approches,

¹ "Alternatives Théâtrales", entretiens avec Ogino Suichiro. Attaché culturel au sein de la Fondation du Japon, il a contribué à faire connaître le Butoh à l'étranger

² Il est important de comprendre le terme "démon", maintes fois repris dans le texte, dans son sens non pas chrétien mais grec *daimôn*, génie protecteur, et aussi, force spirituelle.

opposées en apparence, comme deux voies qui doivent faire advenir la transcendance.

Ainsi le Butoh scrute les formes traditionnelles, classiques et modernes de la danse orientale et occidentale, pour élaborer sa propre vision de la danse et de la présence dansée où le "je" à sa racine doit être dévoré pour faire place à l'ultime instant, où espace et temps sont confondus. La "cène du je" est l'action qui donne naissance à l'incarnation de l'être total en tant qu'existant indéfini, matière humaine qui contient la conscience de l'ensemble de la création - animal, végétal, minéral et cosmique - dans l'espace et le temps du mouvement. Et pour ce, le corps de la majorité des danseurs de Butoh est peint en blanc. Couleur d'aucune couleur où tous les états émergent se réverbèrent, et sont renvoyés au regard du regardeur. Mais si le blanc est familier à l'esthétique japonaise du maquillage féminin et aux arts scéniques traditionnels, ce blanc n'est pas le même. C'est un blanc "palimpsestueux" par lequel œuvrent desquamation, dégradation, renaissances, âges et traces des mues interminables faites d'imperceptibles mouvements, souffles et déchirements successifs. La peau même n'est plus celle du sujet, son identité n'est qu'un appareil voué à disparaître que la danse va dépouiller pour révéler l'Autre, le monde - peut-être.

Intelligence des corps

Pour le danseur de Butoh des années 80, les solistes en particulier, il ne s'agit pas d'exposer "sa vision de la vie, mais l'image de sa vie et l'intelligence de son corps" et ce Butoh agit, avec toute la diversité intrinsèque à la subjectivité, "comme un miroir où chaque spectateur, comme avant lui le danseur, se retrouve face à lui-même"¹. Il incite à transcender l'individualité pour accéder à l'universel avec une conscience affirmée de l'entrave que peut être l'ego manifesté.

L'entraînement du Butoh consiste à titiller l'espace mental en créant des "décalages" entre le phrasé gestuel, le mouvement et la musique. La lumière est principalement au service de la composition des zones d'obscurité. Pour signifier le caché, pas pour éclairer la scène. L'espace mental transcendé se laisse traverser par toutes les polarités cosmogoniques. L'intelligence intrinsèque imprègne le lieu de l'expérience, "dans l'insu" de la conscience et du travail créatif, irriguant la présence du danseur. Dans le processus de mise à nu des cellules de la chair, il doit cheminer dans le vide de sa conscience intérieure afin d'animer toutes les parcelles de son corps, éveiller ses multiples facettes et les libérer au prix même du déséquilibre, de la dissonance, de la dysharmonie. Aussi, à l'image du principe taoïste de bipolarité yin et yang, le féminin et le masculin, la laideur et la beauté, le "chaud" que l'on associe au "rond" et le "froid" au "lointain", s'incarnent dans un même principe anamorphique du mouvement sans jugement moral. L'habileté à transformer la matière en puisant dans la conscience originelle et cosmique du corps est un des trésors de l'enseignement du Butoh.

¹ *ibid*

Méthodologie du trésor : lorsque qu'un danseur veut s'élaner vers sa droite, habituellement, il oriente tout son corps vers la droite et marque ainsi une approche conventionnelle de l'équilibre et de l'harmonie.

Si la tête et les bras se propulsent d'un côté alors que le tronc et les jambes s'échappent de l'autre, on met en duel deux propositions dichotomiques pour un même corps. Ce déséquilibre exacerbe une impossibilité évidente qui fait naître la situation grotesque.

Si, par ailleurs, le corps laisse émerger la cohérence interne à chacune de ses parties, il se produit alors qu'une main danse sa danse, le mouvement du tronc la sienne et ainsi, suivent la nuque, la tête, les yeux, la langue comme une grande cacophonie cosmique à la recherche des temps passés. Car toutes les cellules sont habitées par la création du monde, chaque infime partie contient l'ensemble du Tout. Le corps de ses rythmes brise l'élan de l'existence, sort de sa position, de ses habitudes, se désarticule et incorpore des dimensions du non-visible qui s'infiltrent dans l'espace du réel. C'est pourquoi le temps prend une autre ampleur. Il n'est plus sûr alors que l'espace entre le spectateur et le danseur induise une nette différenciation. En même temps que le spectateur est happé, il résiste, il s'oublie, captivé. Agacé, il pense, se reprend et replonge dans l'atmosphère où "la différence comble l'espace entre le regardeur et le regardé sans s'annuler pour autant"¹. Il y a des temps de contact - dans le sens d'un faux-contact - où l'esprit s'échappe mais revient à la lumière d'un réel différencié.

Le spectateur est le dansé est le spectateur est le dansé...

C'est pourquoi une "performance" de Butoh peut être aussi éprouvante qu'une séance de méditation pour le profane. Elle peut incommoder, apaiser, irriter, réjouir - et dans l'obscurité des salles alternatives, un public de spectateurs stoïques, serrés les uns contre les autres, assis à même le sol, sur de minces coussins, à genoux où en tailleur, souffrent de crampes, de maux de dos, du sens qui n'est pas donné à voir d'emblée et du temps qui s'étire sans repère ...

Mais l'espace-temps du Butoh est la quintessence d'une dimension spirituelle, car si ce n'est réellement un moment de transe c'est une consécration à l'au-delà du quotidien. Une métaphysique de l'art aussi. L'espace n'est pas associé aux dimensions matérielles du lieu ou à l'ampleur du geste. Le corps se tend, se crispe ou se replie, ouvrant toutes les limites spatiales pour sortir du temps réel vers un temps originel, un infini créateur. L'improvisation, plus qu'une méthode, est la mise en collision des éléments spatiaux et temporels d'un corps donné. Elle émerge alors des diverses mémoires qui prennent possession de la chair. Les images associées aux sensations, semblables au langage de la pensée, donnent corps au mouvement. Le procédé d'improvisation permet de sillonner l'espace subjectif, d'émettre la trajectoire d'une nuaison, mille fois vécue et pourtant sans fin renouvelée.

Lorsque dans les années 70, sous la direction de Tatsumi Hijikata, les troupes se sont formées, les dramaturgies scéniques expérimentales se sont peu à peu formalisées. Elles puisaient dans un imaginaire parfois très archaïque, primitif, où la morale n'avait pas prise. Il fallait désorienter le regardeur, le toucher au

¹ Echanges téléphoniques avec l'écrivain des spiritualités Patrick Levy

plus loin du supportable, rendre visible tout ce que la société nie, étouffe, refoule mutile "en le privant de ses facultés de vivre, le mystère de la *petite mort*"².

Aussi, les ingrédients littéraires et visuels, comme les Rouleaux des Tourments des Enfers¹, fascinaient la synergie créatrice des auteurs du Butoh. Ou, plus contemporain, le fait divers qui réveilla toutes les passions lorsqu'Abe Sada fut jugée en 1936 pour avoir tué son amant en le mutilant de son sexe. De son livre, et alors qu'elle fut relaxée, Oshima réalisa son film "L'empire des sens" et le photographe Hosoe Eiko des portraits de Tatsumi Hijikata en présence d'Abe Sada, alors vieille dame striée de rides, devenue, à son insu, l'ultime symbole de la magie morbide de la passion.

L'exploration affirmée de toutes ces zones d'ombres, avec pour thème la mort et l'érotisme comme une possession, signifiait-elle une fracture avec "les siècles de raffinements et de dogmes"² ? Ainsi peut-être, s'agissait-il de renouer avec le corps primitif et de recouvrer un sens vivifiant à la liberté de l'être mis à nu dans son terrible constat d'impuissance ?

***Ankoku Butoh* : le Butoh des ténèbres.**

Selon l'intellectuel et critique d'art d'avant-garde, Yoshida Yoshie, on peut retrouver "les traces d'une résistance à la modernisation imposée dans l'appellation *Ankoku Butoh*. L'idéogramme *bu*, qui se lit aussi *mai*, évoque la danse des prêtresses shamanes de l'Antiquité, les *miko*, qui tourbillonnaient pour que tombe la pluie, ou les *tamafuri*, mouvements de tremblements du corps des shamanes en transe. Il suggère aussi le fait de se tenir à l'orée d'un autre monde, d'un monde différent du quotidien ou l'entrée dans un monde surnaturel. Il s'agit donc d'un mouvement qui favorise une communication non verbale avec l'univers. En revanche, le caractère *to* représente le fait de fouler la terre, c'est-à-dire l'action consistant à appeler en soi les forces des esprits de la terre ou encore la volonté d'ébranler le monde. (...) Pour appeler les forces de la terre, il s'agit de faire converger toute l'énergie terrestre sous la plante des pieds. Quant au terme *ankoku*, les ténèbres, il fait référence à l'origine du monde inhérent à l'obscurité et qui est repoussé par la lumière de la modernité. Il renvoie aussi au monde de l'inconscient que nous ont fait découvrir les surréalistes"³. La notion de "ténèbres", peu théorisée alors, exaspérait ceux qui résistaient à cet éloge de l'ombre, cette glorification de l'obscurité. Aussi, l'Occident n'a retenu que le nom *Butoh* comme un "prénom" l'amputant de son "nom". Mais ce sens manquant défigure son intention, sa portée, le coupe de sa racine, le réduit à une esthétique, à un "style" de danse alors que "son aspect

² Théo Lésoualch' dans "Erotique du Japon" ed. Henry Veyrier

¹ Rouleaux de dessins fantastiques datant du Xème siècle

² Théo Lésoualch'

³ Fragment d'un texte inédit offert par Yoshida Yoshie à l'auteur et traduit du japonais

shamanique et thérapeutique”⁴, son intentionnelle adresse à la globalité des dimensions de l’existence humaine grave sa plus profonde singularité.

Et lorsque l’on vivait les années 80 dans ce Japon aseptisé, où la censure ébouriffait d’un flou les poils du pubis là où ils se trouvent, où le discours était lisse et le dialogue nécessairement sans vagues, nous avons plutôt envie de chatouiller les ténèbres et de jouer avec *suzano-wo* le frère d’*Amaterasu*, l’“Auguste-divinité-qui-brille-dans-le ciel”.

La “Procréation” du monde : Omikami Amaterasu, l’“Auguste-divinité-qui-brille-dans-le ciel”¹

Le chaos originel avait la forme d’un œuf d’où naquirent d’abord sept générations de dieux invisibles. Ce fut dans la septième génération, du couple Izanami-Izanagi², que naquirent les îles du Japon, les éléments et aussi l’arbre, la plaine ou la montagne. Izanami enfanta dans la douleur son dernier-né, le dieu du feu. En proie à d’atroces souffrances, de tous ses vomissements, de ses urines et de ses excréments continuèrent de naître une multitude d’autres *kami* ou divinités : dieu et déesse de l’Argile ou déesse de l’Eau. Jusqu’à ce qu’Izanami s’épuisât et en mourût.

Le feu, fléau destructeur des campagnes et des récoltes, était donné pour responsable de la Mort. Il est associé à la Douleur, qui engendre la décomposition, et aux signes morbides qui hantent la chair. Leur impureté sera, pour le shintoïsme, le principal thème d’une vision infernale dénuée de toute notion de faute - et par conséquent d’expiation.

“C’est un royaume des morts, cet horrible royaume de *Yomi*, qui illustre cette idée pessimiste, fondement de la pensée japonaise, d’un châtement injustifié, tribut infaillible de la vie”. Cet état de déchéance habite potentiellement l’Homme depuis sa naissance. Contre la souillure physique, détachée de toute notion de faute, le shintoïsme invente alors la purification, cérémonie essentielle de son rituel.

Après maintes péripéties dans les enfers avec le fantôme de sa femme, Izanagi se rendit à l’embouchure de la rivière pour laver son habit. De sa toilette lustrale vont naître des divinités dont la plus populaire de la cosmogonie shinto est Omikami Amaterasu, “Auguste-divinité-qui-brille-dans-le ciel”. L’image brillante du soleil naît de l’œil gauche de son père pour gouverner les Hautes-Plaines-du-Ciel, l’“Auguste-Comptable-des-Lunes” naît de sa droite pour gouverner la nuit. Amaterasu, représentée comme une divinité douce et indulgente, préside aux travaux de l’agriculture autour de laquelle grouillent des myriades de *kami*, et de *oni*, démons bons ou mauvais, vicieux ou espiègles, mais que les cérémonies et les offrandes shinto tentent d’amadouer, de distraire ou de satisfaire. Ces *kamis* et *oni* habitent tous les lieux, depuis les

⁴ Issu des notes de Natsu Nakajima

¹ Récit inspiré des versions issues des ouvrages : “Erotique du Japon” - malheureusement épuisé ; du “Kojiki : chronique des choses anciennes” ed. Maison neuve et Larose ; et de “Mythologie japonaise” de Nobuhiro Matsumoto

² Littéralement “qui se séduisent l’un l’autre”

images qui les représentent, aux éléments de la nature, jusqu'aux objets les plus communs. Ils sont nés des besoins quotidiens de la vie et des rapports de l'homme avec son univers.

Le frère d'Amaterasu, Suzano-wo, "Auguste-Mâle-Puissant-Rapide", né du nez de son père, est un personnage fantasque et impétueux. Pris d'une frénésie soudaine de faire mal, il dépeça l'arrière d'un cheval et, par un trou percé dans le toit de la maison, le jeta sur les Tisseuses du Ciel à l'ouvrage. L'une d'entre elles, prise de frayeur, se piqua les parties sexuelles avec sa navette et mourut. La fureur d'Amaterasu fut telle qu'elle se retira sur-le-champ dans une grotte rocheuse de son royaume céleste. Ainsi le monde de la Haute-Plaine-Céleste s'assombrit et le Pays-au-Milieu-du-Champs-des-

Roseaux s'enténébra. D'innombrables désastres se produisirent. Alors les myriades de *kami* s'assemblèrent dans la Tranquille-Rivière-Céleste pour réfléchir au moyen de la décider à ramener sa lumière dans le monde. Après avoir consulté le devin, ils préparèrent des offrandes sacrées, rassemblèrent des coqs au long chant perpétuel et les firent chanter. Ils firent fabriquer un énorme miroir et convoquèrent Ama no Uzume, l'"Auguste-Femelle-Céleste". Celle-ci, placée devant la grotte, orna sa chevelure et ses bras puis, brandit une lance de bambous tressés, sauta dans un baquet et frappa des pieds le fond de la cuve. Tout en dansant, possédée de l'esprit sacré, elle fit apparaître alors le bout de son sein et glisser son habit jusqu'à découvrir son corps entier et mettre son sexe à nu. À la vue de ce spectacle, les huit millions de *kami* partirent d'un rire tel qu'il résonna aussitôt dans toute la Haute-Plaine-Céleste. Ce fut ce rire qui fit sortir Amaterasu de sa grotte. Ne pouvant plus dominer sa curiosité, elle entrouvrit la porte de sa retraite et s'enquit de savoir ce qui provoquait cette hilarité. Ama no Uzume lui répondit : "Nous célébrons la présence d'une divinité plus noble que vous Majesté !" On fit glisser dans l'entrebâillement du rocher le miroir dans lequel, surprise, Amaterasu, vit un visage radieux qui n'était autre que le sien. Alors elle voulut voir davantage. Le *kami* de la Force la saisit par le poignet vers l'extérieur tandis que l'on refermait la porte de la grotte derrière elle. Ainsi la lumière à nouveau fut dans le monde.

Mais qu'est-ce que ce rire des origines associé à la vision du sexe de la femme ? Femme qui menace de son gouffre qui fige. Sexe qui attire et que repousse l'énorme rire. Les légendes relatent volontiers le rire de l'homme à qui la femme poursuivie dévoile pour dernier recours, ses organes sexuels - *daiji na tokoro*, "important endroit". Ainsi, l'homme paralysé par son propre rire laisse s'échapper la femme ! Et en même temps, si le rire vient de la vision de ce sexe, c'est le rire de l'assemblée des *kamis* qui force la déesse du soleil à sortir de son antre. Le rire appelle à la vie. Donne lumière. Mais si le rire protège l'homme des ténèbres, il le coupe aussi "d'une dimension du sublime". Car le rire au Japon est souvent défensif. Selon l'anthropologue Kinkuchi le verbe rire *warau* ne faisait qu'un avec le verbe *harau* "se libérer du mal par le défoulement". Le rire serait une catharsis salutaire, roborative, comme le sexe est l'affirmation de la vitalité humaine.

Qu'est-ce que cette danse, improvisation préméditée, érotique, provocante, construite comme une performance - et non tant comme une transe - que celle

de l'Auguste-Femelle-Céleste ? S'agirait-il d'un Butoh des premiers âges ? Nul doute en visionnant les films des premières années du Butoh, que les mythes et les croyances du Japon ancestral habitent leurs corps meurtris.

Danse, flamme d'un feu originel qui ne s'épuise jamais

C'est en observant la danse de Natsu Nakajima que j'ai appris cela : voir en regardant dans le flou de ses mouvements suspendus, méditatifs, imprévisibles. Souvent appelée à occuper la place du tiers entre la danseuse et ses premières errances, je venais m'asseoir en silence.

C'était comme une danse *zabuton*¹, ainsi je la nommais car sans qu'elle n'ait à se mouvoir à grandes brassées, la tension vibrante du moindre geste convoquait l'assemblée de toutes les espèces - animal, végétal, féminin et masculin enchevêtrés. Le fantôme et l'humain. Présence évanescence.

Nul intérêt à occuper tout l'espace imparti pour déployer la danse. Je l'ai appris en regardant la danse de Natsu Nakajima.

La danse s'inscrit dans la tension de l'être-là et ouvre toutes les dimensions à la fois. Il ne s'agit pas d'une confrontation du corps avec l'espace extérieur. "Le mouvement se déploie lorsque l'être entre en synergie avec son espace intérieur. Ainsi il incorpore l'espace dans le corps pour fusionner avec l'extérieur"². L'exiguïté de l'espace contraint à puiser dans ses propres ressources et à intensifier son pouvoir d'expression. Et la taille généralement petite des danseurs densifie leur force intérieure. Les formes artistiques au Japon sont imprégnées de cette conscience. La notion de "degré" trouve son expression dans le terme de *kakuchō* que l'on emploie à propos du danseur "qui a su dépasser ou surmonter son état d'humain, dont l'expression gestuelle a atteint un plus haut degré de spiritualité"³. Et l'une des conditions de la réalisation du "degré" est la grandeur, *ōkisa*, qui ne dépend ni de la taille du danseur ni de la projection gestuelle de la danse dans l'espace mais de techniques subtiles qui permettent d'accéder à une surprenante ampleur de la présence dansée.

Entre tension forte et détente totale, la répétition du geste ou du mouvement captive le regard. Dans les limites de la surface du *zabuton*, la danse semble s'étendre pourtant et se propager. Le Butoh est l'expérience du jeu des polarités en tension : l'espace ne se remplit pas par le plein mais par le vide qui se remplit. Contraction, condensation, détente ...

Ces dires qui m'accompagnaient...

Natsu dit qu'il n'est pas utile de s'élaner et de bondir pour exprimer la verticalité, "regarde comme je suis petite et vois comme le Butoh, à ma guise, me permet de paraître démesurément grande. As-tu déjà remarqué que mes

¹ Coussin carré, large et plat offert à l'assise sur le tatami

² Conférence en anglais de Natsu Nakajima à l'Université de taïpei

³ Issu du livre traduit par Don Kenny "Buyō" de Gunji Masakatsu, critique, écrivain et professeur à l'Université de Waseda

jambes sont arquées ?” C’est vrai. L’espace vacant forme une corolle de tulipe. Malicieusement elle me révèle son secret : tu n’avais jamais vu n’est-ce pas ? Et bien l’entraînement du Butoh me permet d’apparaître comme je le veux ! Je peux tricher. C’est ainsi que je forme des danseuses pour le cabaret. Le corps peut être transcendé, il est un outil. Toutes les réalités peuvent y prendre forme. Nous autres danseurs de Butoh, connaissons bien notre corps. Pour nous, japonais, il serait ridicule de faire des sauts de biche, des pointes et de lancer nos jambes très haut, comme l’enseigne la danse classique. Nos jambes sont courtes, notre bassin est bas, nous avons l’air ridicule lorsque nous vous imitons. Nous avons dû trouver d’autres voies, d’autres techniques. L’Occident chrétien oriente toujours son mouvement vers le haut, cherchant une réponse dans le ciel. Nous, nous avons un centre de gravité bas dans le corps et puisons notre énergie dans la terre”.

Ces phrases souvent entendues accompagnaient ma rencontre avec l’avant-garde japonaise qui déployait à travers ses films, ses images photographiques, sa littérature, son théâtre et sa danse - Oshima, Hosoe Eiko, Terayama Shuji, Hijikata - une vision souvent infernale du corps, du sexe et de l’érotisme. Comme un exutoire. L’érotisme comme possession, décadence, sœur du sacré. Mais si les référents et les spécificités morphologiques des danseurs sont japonais, la vérité du Butoh résonne dans tous les corps. L’étrangeté vient de ce que le conscient et l’inconscient sont mêlés sans restriction, sans jugement, sans morale - car la morale n’a pas cours dans l’enseignement du Butoh.

La mise en ombre est une mise en lumière est une mise en ombre...

La “tentation” prend la place du “désir” comme fondement. “L’idée de rationalité est fondamentalement occidentale. C’est ce qui nous sépare.” Au pays du Butoh, le sens s’étire, se replie, se dresse avec une cruauté délicate - afin de retrouver l’innocence.

Ici, la pureté ne peut émerger que des décombres.

Natsu Nakajima, des idéogrammes : été - au cœur de l’île

Lorsque pour la première fois, j’ai vu la danse de Natsu Nakajima, nous étions déjà devenues amies. Jusque-là je l’avais entendue, nostalgique, relater un temps qui n’était plus où l’histoire du Butoh prenait sa source, et ainsi la sienne en son sein. Elle ne parlait pas de la danse comme en Europe nous en parlons. Plus qu’un courant de danse, les enjeux fortement identitaires semblaient exprimer une nécessité de survie. Paradoxalement, le Butoh nous semblait être une tentative de faire de l’avant-garde une tradition. Et en même temps, il nous arrivait de ressentir un sectarisme, dogmatique et nationaliste. Le Butoh était lui-même son propre parti, et la “politique” relationnelle interne était si complexe que nous y errions parfois sans assurance.

Je déplorais qu’elle ne dansât plus.

Alors, au printemps 1982, elle décida de reprendre les répétitions¹ d'une ancienne production avec sa danseuse, Lili, et pour ce, elle avait besoin d'un lieu, quel qu'il soit.

Ce fut chez moi.

Curieuse, attentive et émue, je l'étais, je me souviens.

Mon souffle s'est suspendu absolument. Le temps de mon enfance s'est accroché à l'hameçon de la danse. Toute entière j'étais prise par le mouvement imperceptible d'une bouche béante, étrangement engouffrée dans l'obscurité. J'étais captivée par les clignements d'yeux incessants - ni ceux d'un aveugle ni ceux d'un nourrisson. L'innocence montait comme la sève... où celui qui regarde n'est plus, le regardé non plus.

Un rayon de soleil réchauffe le tatami. Lili recroquevillée sur ses jambes, glisse sur ses pieds. Miraculeusement. Elle se déplace avec grâce et malice et Natsu ordonne. Les mots claquent, la marionnette les poursuit, les happe par les orifices de sa peau.

Je suis éblouie.

Quand j'étais petite le temps de l'adulte collait aux murs de ma ville et figeait mon regard d'effroi.

... Les flammèches de la conscience échappées de la coalescence des temps...

Enfant, je voyais les êtres à travers le temps. Je les voyais dans leur devenir, avec leur visage d'adulte lorsqu'ils étaient encore petits, de vieillesse lorsqu'ils étaient déjà grands.

Et moi au Japon, je rencontrais dans le Butoh l'enfance que je contenais.

Éblouie, je l'étais, il est vrai, comme la première fois, un an plus tôt.

Entraînée par Madame Kusuda, une vieille dame calligraphe et peintre rencontrée dans le Musée d'Ueno, sans trop savoir à quel événement rituel j'étais conviée, nous traversions l'université de Waseda pour assister à une performance d'avant-garde. Ishii Mitsutaka¹ se produisait dans une salle de classe avec un saxophoniste.

J'ai vu une flamme parcourir l'espace, se propulser/contre/vers, le mur, jusqu'aux coins des plafonds - comme un feu se propage : j'ai vu la liberté librement se détacher de la chair.

On m'avait dit que c'était du Butoh.

À présent, le Butoh était devenu ma maison.

Nostalgique

Lorsqu'en tant qu'étrangère on est accueillie par un pays, on apprend la langue, ses onomatopées : quelque chose qui arrive à la dernière minute fait *guili-guili*, progressivement fait *dan-dan*, *don-don* en successions rapides, la

¹ Répétitions qui donneront lieu au spectacle "Niwa", (Jardin). Première à Londres, en 1982

¹ L'un des premiers danseurs de Butoh, qui développera son travail en Allemagne au cours des années 70

saveur piquante *pili-pili* et la pluie *furi-furi*. Alors, dans ce climat que l'on fait sien, les rencontres touchent, traversent, bouleversent. Quelque chose de son être adhère, "colle" imperceptiblement aux parois du lieu dont la langue est indéniablement la terre. La nostalgie devient une valeur. Elle est de couleur verte comme la mousse sur la pierre immobile, comme la nature en suspens sur les ondes du lac tranquille. Ainsi la mémoire de ce que l'on n'est plus, frétille. Là, on s'épanche, on compose des poèmes, en écoutant près d'un étang claquer le bambou sous le poids de l'eau qui s'écoule. Hypnotisé par une grenouille, on voit la lune. Et au Japon dans la lune pleine habite un lapin et dans les marées, des *kappa*² tout vert.

Et parce qu'on le sait, on le devine.

Depuis plus de dix ans loin du Japon, je ressens encore ce *wabi-sabi*, nostalgie attachée à l'âme japonaise. Je la ressens lorsque je lis ces mythes qui pourtant de moi sont très éloignés. Mais en substance, je perçois les êtres qui en sont pétris. Ce qui se trame "dans l'insu" est vivace. Je le saisis dans la posture de leurs corps, la vibration qui émane de leur peau, les hochements de tête lorsque leur bouche parle, dans le regard que l'on ne soutient pas. Et puis leur rire. Leur rire souvent ne me faisait rire que par le seul fait qu'ils riaient - nous ne rions pas la même langue. Mais de ce rire, j'entendais un imaginaire et je comprenais quelque chose, quelque part, de la pudeur, de l'enfance, de la solitude, de l'altérité.

La nostalgie qui m'envahit parfois vient sans doute de ces zones de calme silence. De l'innocence - où les erreurs humaines ne sont pas coupables ...

Quelque chose des origines

Et lorsque la bouche d'Ohno Kazuo s'est ouverte pour me parler, j'entendis :
"Je ne pense pas que le corps se transforme réellement excepté lorsqu'il est traversé par la conscience de la vie et de la mort. C'est pourquoi, quand j'essaie de confirmer mon existence, je dois forcément tenter de retrouver les traces de ma mémoire défaillante jusqu'au ventre de ma mère, lieu où j'ai pris vie. De tout mon corps, j'essaie alors d'en réintégrer toute la pesanteur et l'abasourdissement. Telle est mon attitude à l'égard de la vie d'où la danse s'origine".

"Ne pouvant pas aider, même de la plus infime façon, à la création du monde, je suis tombé sur mon dos, pieds vers les cieux, comme debout la tête à l'envers".

"Je pense que lorsque les hommes sont debout, des vies innombrables les entourent. Et bien sûr, il ne s'agit pas que d'êtres vivants mais aussi de morts."¹
Quand Ohno marche, il semble qu'il se déplace avec une grande cape sur son dos que ses mains semblent retenir. Monsieur Ohno porte les morts sur son dos et leur parle. De ce dialogue naît un univers poétique d'où surgissent présences et absences. Rien n'échappe à son émerveillement. Toujours caressé de tendresse. Mais derrière ses yeux petits, joueurs, planent parfois des scènes

² Petit animal imaginaire habitant les eaux

¹ Diverses traductions des notes manuscrites distribuées aux élèves par le maître

cruelles. Un détachement aussi. De quelque part, au loin de son regard, je perçois une caravane de pensées qui défilent et que je ne saisis pas. C'est pourquoi j'attends. Alors parfois fusent par le jeu d'interminables associations d'idées, d'extraordinaires allégories qu'il me faut recomposer. Au creux de quelles sources se forment-elles, je ne le sais pas. J'écoute encore, je souris, absorbée. Je voudrais savoir parler la langue du silence, tout à fait. Seule la poésie nous rattache par ses mots et ses images à ses idées qui viennent, soudaines, piquées d'indices, comme des brèches du doute, de la douleur, de la blessure coupable. "Ohno a dansé parmi les corps morts dans les champs de bataille pendant la guerre de Corée" me murmure-t-on à l'oreille.

Monsieur O. répète, en regardant droit en moi, l'index pointé vers le bout de son nez : Juda, c'est moi ! Juda ! C'est moi ! Il raconte son voyage en Italie, il parle d'une trahison. Je l'écoute mais ne peux articuler ce qu'il dit dans aucune langue. Il s'agit d'une tombe, d'un sarcophage, d'un gisant. Le gisant c'est Juda, Juda c'est lui. Mais soudain il découvre que le tombeau est vide - si seulement il l'avait été, je me dis, il y aurait eu en Occident plus de Butoh que d'Inquisition ! Alors il danse Juda, il danse le pardon. Et nous rions tous car la légèreté massive de ce corps frêle, guidé par l'incroyable pesanteur de ses grandes mains, corrige, en un tour de sincérité malicieuse, deux mille ans d'Histoire où il instaure la paix.

La mer morte

Une danse qui fait rire est un genre qui ne porte pas de nom.

Une danse qui fait pleurer de joie, si juste dans l'instant, si sublime : ce fut ce soir-là d'hiver 1985. Ohno dansait la première de "la Mer morte". L'âme dans tous ses états ne tenait plus en place. Comme secoué par l'enfantement. Le corps en état de crise. Bascule. Fusion. Équilibre parfait.

Avec Ohno, j'avais envie "de rire, de pleurer, de sauter, de danser, de mourir, de vivre, de remercier"¹. Transcendance. L'être entier abandonné s'éprouve aux limites. Les vapeurs du temps s'échappent.

C'était le spectacle chorégraphié par Tatsumi Hijikata pour le premier festival de Butoh, initié et dirigé par lui. J'étais assise à côté de Madame Ohno. Dans le noir, j'ai vu ses yeux. Silencieuse, toute intérieure, elle était émue, j'en étais sûre. J'ai posé ma main sur son avant-bras. Un mot, un autre, nous avons échangé. Elle a hoché la tête en esquissant un sourire tendre : la vie valait d'être vécue. La danse en est-elle la mesure ?

Ohno, vêtu du complet noir dont il s'habillait souvent pour les *Finale*, sous une puissante chute d'applaudissements déchaînés, ininterrompus, tombe à genoux, en boule tout petit, embrasse ses mains, vers le public, puis la tête entre les épaules et les bras tendus sur ses genoux : "pardon ! Merci !". Rare moment de scène. Tous les anges et les démons étaient dans la salle et se réjouissaient. Le nom d'Ohno fusait dans l'espace et la symphonie des claquements de mains faisait tempête et n'avait de cesse qu'Ohno ne revienne

¹ Après une tournée en Europe et en Israël en 1983, il créa le spectacle La Mer Morte. Cette citation est issue des notes manuscrites du maître en référence à ce spectacle.

et reprenne. Performance inoubliable où tous les enseignements d'Ohno et d'Hijikata avaient fusionné en une masse contractile suspendue à la tension muette d'un vaste public pleinement captivé.

Depuis il y a eu des spectacles, d'autres moments, d'autres déploiements. Mais Madame Ohno n'est plus. Elle s'est éteinte il y a quelques années. Et sa bienveillance veille encore dans mon souvenir.

Ohno est là, toujours. À ce jour il a 96 ans. La peau mouchetée, l'écoute et la vision éloignées, des oublis certains. Mais il n'en continue pas moins son dialogue avec les images, les fantômes, les esprits, sa mère, Dieu. Il me souvient des mots dont il se saisissait - car il les saisissait - ils devenaient comme des personnes. Ohno les mettait à table, les agrémentait de son hospitalité : formidables *tempura*, bol de riz japonais si blanc, *sake*, bière, boîtes de sucreries et mots épars devenaient concepts et délires familiers. Quelque chose s'éclairait soudain que l'on ne comprenait pas forcément mais l'on savait que la saveur, la couleur, la forme, sont le fond, le sens, le contenu, le contenant. bercé de cet être entier, en chair et en os étoilé, on était aux aguets du moindre signe.

Nulle nécessité de saisir l'instant dans la grammaire de la compréhension mentale. L'"insu" est à l'œuvre et travaille l'entendement. L'"insu" fait œuvre car il est l'intention de la rencontre, la mise en mouvement, la danse de ce que l'on a reçu - sûr que l'on ne reprend plus le train de retour comme à l'aller... Le sommeil ne sera plus pareil. Il sera comme "Rêve et Réincarnation" de Natsu Nakajima sur le Requiem de Fauré - c'est bien Fauré mais ce n'est plus le même - ou comme "La Argentina" d'Ohno Kazuo au moment où "Sensa Mama", suspendu au voile intense de la Callas, subtilise doucement le corps du vieil homme...

Se révèle alors l'orée d'un autre monde ...

" Le Butoh n'est pas une philosophie mais un jour peut-être du Butoh en naîtra-t-il une..."

Pour Hijikata, révolutionnaire ténébreux, les petites joies du quotidien ne font pas sens et il ne regarde pas vers le ciel comme son aîné. Il regarde la terre, le passé, la disparition, l'éphémère et le déclin, traversant le temps avec son corps, sa condition et la terre sur laquelle il marche courbé. Il donne un quotidien à l'absence, à l'invisible, au caché, "aux ténèbres" dit-on avec sérieux. Aussi, la jeune fille pure devient-elle l'esprit d'une vieille, celui d'un fantôme-sorcière qui peigne ses cheveux, où apparaît en surimpression un *oni*, démon dont les encoignures du sourire montent jusqu'aux cieux. Chaque forme possède son rythme propre, ses ondes de choc. Puis la douceur se répand - les traits se détendent, l'infans dans le vide.

Déroutantes apparitions.

Fondus de facettes inattendues dont la limpidité étend ses gammes entre ombres et lumière, rêve et cauchemar. "D'abord on entre dans le monde de

l'obscurité et, à partir de cet endroit, on cherche la joie, le bonheur, la satisfaction"¹.

À ses débuts, Hijikata apparaissait en couettes et socquettes, sautillant avec une pâquerette entre les dents. Pathétique et grotesque, il portait sur l'abdomen l'engin phallique tout en or, sublimé comme celui de l'*Ukiyo-e* érotique, le pubis rehaussé d'une moumoute touffue. Ailleurs encore, avec l'un de ses danseurs, "ils amenèrent ensemble jusqu'à leurs lèvres la poche qui pendait entre leurs jambes et d'un coup de dents la crevèrent, la vidant d'un écœurant liquide rose. Ils furent alors emportés par des aides, raidis et saluant militairement"³.

Les nombreuses actions-performances d'Hijikata jusqu'aux années 70 signaient son engagement "anti-danse" contre les critères établis. Pour lui, libérer l'homme des contraintes de son sexe et de son genre paraissait être une nécessité. Il dansait désarticulé, grimaçant, apparaissant mi-homme mi-femme ou affalé comme un martyr christique. "L'héroïsme mâle rendu grotesque il faisait abdiquer toute virilité"⁴. Le danseur indomptable explorait l'"impulse" qui donnait naissance à des formes et à des concepts révolutionnaires dans sa génération.

Le corps d'Hijikata forçait l'entrée de l'identité japonaise et des ancêtres dans la chair de la modernité.

Un mythe de proximité

J'entends qu'il souffre, qu'il boit, qu'il dort peu, il imagine, invente, élabore, cherche des liens, des formes entre les liens. Un regard aigu, tendu, qui vient de loin, au fond duquel pouvait se lire de la douceur. Timide aussi, attachant comme un enfant qui a mal, irrémédiablement. Il ne danse plus. On ne sait pas vraiment pourquoi. Alors on spéculé. Mais chacun sait que dans l'ombre, il tire les ficelles de l'univers qu'il a construit. Il poursuit direction et enseignements dans son théâtre *Asbesto-kan* où se produisent Yoko Ashikawa, sa danseuse attirée et sa troupe Hakutôbô. Et puis il réapparaît sur l'avant-scène, complète et mise sur de nouveaux danseurs, de nouvelles associations. J'observe une tentative de faire défiler une dernière fois devant ses yeux, les élans d'enfant. Il fait organiser des rétrospectives de son œuvre, danser ses chorégraphies remaniées. Le mythe vivant se découvre et l'on peut voir enfin films, créations et images de ses "performances" passées. Passionnant. Intrigant.

Il dirigera, en 1985, le premier Festival de Butoh à Tokyo avec la reconnaissance des plus grandes entreprises culturelles japonaises.

Pour mourir un an plus tard.

Mourir et vivre...

¹ Citation issue du film documentaire sur le Butoh "Percer le masque" co-réalisé par l'auteur

² Estampe japonaise. Utamaro ou Hokusai, artistes de la période d'Edo, les plus connus en Occident, ont réalisés des œuvres "secrètes" parmi les plus belles de l'art libre du Japon.

³ Issu du récit de la création de Théo Lésoulch "Érotique du Japon"

⁴ *ibid*

Les trois premières danseuses de Tatsumi Hijikata sont les seules à n'avoir pas été formées à la danse occidentale. Peut-être est-ce aussi ce qui va l'inciter à formaliser et codifier l'*Ankoku Butoh*, comme une technique, une méthode, une langue Butoh, une démarche qui contiendrait tous les ingrédients, pédagogiques, esthétiques, philosophiques, idéologiques et ne nécessiterait plus aucune autre formation. Comme la danse classique et moderne en Occident. Secrètement, il espère créer une danse "que même les Occidentaux ne comprendraient pas", accéder à une forme pure à laquelle ils viendraient eux-mêmes s'abreuver pour en extraire l'essence philosophique. Pour ce, il structure le génie de son imaginaire, créant des groupes d'hommes, de femmes, d'hommes et de femmes.

Ses métaphores sont les alliées des mythes qui fondent les croyances et les rites animistes shintoïstes ou de la transcendance du bouddhisme zen. Elles sont l'outil d'une méthodologie qui forge l'imaginaire du Butoh.

Sur la scène, l'œuvre gestuelle se fait prose. La phraséologie du mouvement se construit comme un *quilt* littéraire. La danse convoque le Japon ancien, son âme, ses esprits. Hijikata cherche le sanglot ravalé du nourrisson abandonné à sa faim sur le sentier, le long des rizières où, au loin, les parents travaillent, penchés sur leurs pas, où ces pas s'enfoncent dans les siècles de terre boueuse, dans des paysages de vents où le tourbillon est un démon qui kidnappe le nombril des enfants, où le climat rude du nord de l'île replie les membres contre les corps et réunit la famille autour de l'âtre. Drames de la pauvreté. Sa sœur est poussée hors de la maison de bois, vendue au service de tenanciers. Il ne la reverra jamais. Mais il dansera pour elle, avec elle, en lui, toujours.

Dans le corps d'Hijikata, j'ai vu du désespoir.

Et puis il y a l'érotisme. L'inconscient collectif est l'arène de l'esthétique-Butoh. Lieu du corps incontrôlable qui éclate et se décompose dans l'infiniment grand, ou petit, en proie à la tragique condition d'un monde limité en quête d'infini. Le Butoh remonte le courant de la condition humaine et explore l'univers primal, utérin, pré-utérin, cosmique, pour donner forme à l'insaisissable dans le corps de l'être en état de veille.

Il restitue l'ineffable en une forme visible, sublime, incohérente et parfois pleine de maladresses. Montrer la laideur comme vecteur d'un monde où la beauté émerge forcément, montrer les recoins cachés de la conscience obscure, puissamment refoulés en faveur de l'harmonie chère à la société japonaise. Mais dans l'ancre du jardin caché se travaille la quintessence de l'être. Et là où l'inconscient n'a pas de structure, le Butoh est le paysagiste. Y fusent les ombres, la vieillesse inscrite dans les cellules, la naissance désarmée du devenir inabouti toujours, la mort de la chair et la renaissance de l'inconnu, innommable encore. La chair est peuplée d'images inaudibles que la conscience passe au peigne fin pour ne laisser passer que ce qui ne fige pas tout à fait, de stupeur.

Mais parfois le filtre cérébral laisse échapper d'innombrables apparitions révélatrices opérant sur la scène et là commence la "tentation" du Butoh ou la folie de celui à qui la médiation a manqué.

Il y a alors quelque chose du cri dans la danse Butoh. Un cri ravalé maintenu dans la chair. La tension du larynx perpétue un souffle noué qui révolue la chair. La desquamation blanchâtre est la matière du sanglot qui perce à fleur de peau. Délitescence. La mue épouse le cri "qui traverse le monde d'un bout à l'autre et ne s'entend pas"¹.

De cette conscience du monde, le Butoh chaque fois crie son premier cri ...

Et si la danse est un état, sa source est la pure conscience du mouvement.

Métamorphoses des gestes de la vie quotidienne

Plutôt que l'écriture des gestes telle qu'elle a été conçue par Laban où les notations permettent de "pérenniser la mécanique des actions gymniques", le Butoh tend vers une codification des formes par le moyen d'une sorte de répertoire de métaphores dont chaque danseur doit retrouver les sensations jusque dans ses entrailles. Et les mots, les phrases, comme par une action suggestive magique, déclenchent la résurgence d'une gestuelle identitaire. Chacun doit retrouver, à l'image de son propre corps, les ingrédients d'une culture et d'une mémoire collective.

"L'éclair tombe. Il traverse le corps entier jusqu'aux pieds. Il s'immisce dans chaque orteil d'où il sort et les tire en prolongeant son flux sur le sol. Le corps se déséquilibre et bascule en avant.

C'est alors que commence le Butoh ..." ². Avec l'abandon de soi.

Nombre d'indications répertoriées se retrouvent dans les entraînements : porter un bol. Essorer une serviette. Les cheveux flottent en arrière au-dessus d'une rivière. Une belle femme se transforme en vieille bique. Une femme coud.

Anamorphoses.

¹ Des insectes émergent des pores - de chaque pore - attaquent le corps, autour des yeux et des organes, les insectes se mangent entre eux. La condition humaine s'auto-dévore, mange la conscience.

Se gratter le corps jusqu'aux spasmes, renvoyer la chair à son propre oubli. Cinq cents millions d'insectes mangent l'arbre de la vie.

La conscience est dévorée par les insectes, mais la sensation de la matière persiste.

Ou encore, notations de Natsu Nakajima pour une dramaturgie de mouvements de mains² : une longue pipe. Se peigner. Le menton sur la table. Rouge à lèvres. Mouvements des branches du cerisier en fleurs. Couper une corde avec ses dents. Étirer la corde. Contour du visage. Grand nez, etc.

¹ Pirkei Rabbi Eliezer, chap. 34, ed. Verdier

² retranscription du texte d'une répétition filmée pour "Percer le masque" film documentaire co-dirigé par l'auteur

¹ issu des carnets de notes de l'auteur et de l'ouvrage de Sondra Fraleigh "Butoh, Zen and Japan

² traduction de l'auteur à partir des actes de la Conférence de Natsu Nakajima à l'Université de Taipei

Il n'est en aucun cas question d'imitation d'une forme extérieure dont le corps dépendrait, mais d'un processus successivement enclenché par l'évocation du langage, son intériorisation et son extériorisation. "Un acteur ou un danseur à qui l'on dit "assis" "debout" n'en comprendra que l'injonction, mais s'il lui est dit "debout : invité par la lueur de la lune" "assis : sous le poids d'une pierre qui presse le sommet du crâne" alors la nuance s'installe dans le corps du danseur qui gravit l'échelle au fond du puits de sa chair"³. C'est dire qu'une indication détient plusieurs axes de transmission verbale. Ceux-ci sont destinés à atteindre toutes les strates du corps-mental et à les nourrir d'un imaginaire pluri-sensoriel, afin de recréer des liens entre les champs du visible et de l'invisible, de l'invisible rendu visible.

Cette méthodologie subtile est d'autant plus complexe qu'elle met en jeu l'intelligence intrinsèque, ouverte sur l'inconscient, sur une mémoire intégrale, pour "parvenir à être mû plutôt qu'à bouger soi-même, ne pas devenir quelque chose mais devenir rien, un espace plein de vide, prêt à bondir vers une prochaine dimension".

L'endroit et l'envers : Ohno Kazuo et Tatsumi Hijikata

"Le Butoh est ténèbres, est lumière, est le mélange des deux" T. Hijikata

L'un s'obstine à regarder le ciel vers la lumière, comme une icône. On le trouve trop chrétien.

L'autre se courbe et regarde les sillons de la terre, et c'est du sol, entre ses jambes, qu'il regarde vers le haut, dans le vide. On le trouve si japonais.

Fausse lutte d'écoles. Les deux maîtres se nourrissent l'un de l'autre, l'un tout contre l'autre. Et des flots de paroles, des saccades de commentaires les enveloppent d'une bouffée d'aura d'où rentrent et sortent élèves, anciens et nouveaux.

L'un rêve et offre la force d'une imagination déconcertante. L'autre conceptualise et livre les formulations de son génie. Le premier ne veut pas s'enchaîner à une forme, l'autre formalise. L'un anime des classes ouvertes à tous et ne chorégraphie personne car chacun, dit-il, est pour l'essentiel son propre maître. L'autre crée des groupes, les dirige. Son regard est aigu, sa pensée, politique. Il est craint. C'est vrai. Parfois il crie, il insulte, il jette en l'air des objets pour qu'ils se fracassent quelque part avec bruit. *Baka yarô !*, espèce de con ! vocifère-t-il dans un silence de plomb où chacun retient son souffle. Il est souvent désespérément saoul. Mais, on le voit dans ses films ou dans son écriture : il suffit d'un moindre détournement et son attention voltige ailleurs. Comme un seau d'eau sur le feu, en fumée disparaît sa colère.

J'ai rarement connu un imaginaire aussi riche ...

Hijikata transpose les effets du quotidien dans le monde du rêve. Ils en deviennent la charpente. Ohno entre dans la danse avec son existence spirituelle, ses flâneries, sa mère, son amour. La scène devient le jardin de contemplation d'un univers sacré, les voûtes internes du lieu d'un culte. Mais il laisse le quotidien à tous ces jours où il mange avec désir et plaisir, à satiété,

³ *ibid*

sucré, salé, sans restriction. Il dort son sommeil, il reçoit avec grâce ses invités, il prend ce temps précieux de repos, de retrait actif lorsqu'il jardine. Il plonge inlassablement dans les images vidéo et les photos de ses spectacles, il évoque, se raconte et rit. Il lit et regarde des images dans ses livres et anciennes revues d'art *Mizu-e*, s'en abreuve et les commente lors de ses cours. En hiver, les lumières festives nous rappellent qu'il s'habille du manteau rouge et de la barbe blanche d'un Père Noël et surprend les enfants dans l'école chrétienne de Yokohama où il est attendu chaque année.

Sur la scène, sa vie et ses gestes quotidiens, métabolisés, transcendés, ne sont plus qu'un vague souvenir - le dessin d'une montagne devenue signe idéographique. Il est abstraction lyrique et colorée, joyeux, gaillard, défaillant, femme titubant sur le pan d'un escalier majestueux, embrassant la lumière des coulures de son fard tout noir¹ ; moustachu Salvador Dali, la coiffure hirsute rehaussée de mille drapeaux, distribuant des bonbons en demandant pardon ; un abdomen au bord du souffle, mourant, naissant, les bras ouverts adossé à un piano. Il y a là les moments forts de "La Mer Morte", "La Argentina", "Ma Mère".

Et dans son studio, ses cours hebdomadaires sont aussi la substance de l'œuvre journalière : "si vous voulez comprendre votre corps marchez sur le sol de l'océan... devenez la poussière du papillon de nuit... l'univers entier s'imprime sur ses ailes" "Soyez la fleur qui boit le rayon du soleil, soyez la lumière qui pénètre et la fleur qui éclôt" comme le nourrisson boit le sein de sa mère, appelle la mère, mange la mère, "la mère-saumon remonte le courant, pond ses petits qui la mangent pour grandir et glisser vers la mer. Avec l'œil mort du poisson, soyez ces cycles de vie ..." Et pour ce faire, les élèves sont invités à danser sur une chanson de Julio Iglesias parce qu'il faut apprendre à ne pas écouter la musique !

Ohno nous raconte la rencontre entre le spermatozoïde et l'ovule. Il est si désesparé lorsqu'il nous annonce la vanité de tant d'efforts déployés par des millions de spermatozoïdes, alors qu'un seul montera sur le podium de la médaille d'or au championnat de la procréation !

À cet instant, il ressemble à mon oncle polonais et je me le représente volontiers, tout japonais qu'il est, avec des *payess*,¹ sautillant sur ses joues, déambulant dans les ruelles d'un *shtettel*.² Lorsqu'un jour de malice propice je lui fis part de ce sentiment, il sourit et me répondit complice "ma femme a du sang russe dans les veines !"

La vie est une répétition générale !

"Erotchizmu" : l'érotisme

¹ La danse de K. Ohno a inspiré les premières images du film "Fitzcaraldo" de Barbet Schroeder

¹ Mot yiddish désignant les seules mèches de cheveux que les Juifs ultra-orthodoxes ne coupent pas au niveau des tempes

² Mot yiddish désignant les bourgades juives d'Europe de l'est, toutes disparues après la seconde guerre mondiale

Ohno parle d'érotisme. Il dit que l'être ne peut qu'être érotique car il est le fruit de l'acte érotique. Aussi, le corps du fœtus est érotique. Il nage dans le ventre de sa mère comme la sole nageait en sa mère avant sa mort.

"Une sole nage dans mon corps... avait dit paisiblement ma mère dans son agonie. À force de souffrir et d'enfoncer son corps rond dans le fond de la mer, elle s'est aplatie. Cette évocation est l'héritage de ma mère, car j'ai "su" alors que j'étais un enfant né du ventre de ma mère.

Retrouver la liberté du fœtus dans l'utérus est la voie de la liberté"³.

Ne pas penser, ne pas conceptualiser, se libérer de tout préjugé, se mouvoir.- sans rien d'autre pour support que l'évocation d'images maîtresses...

Le corps du Butoh est érotisé mais n'a pas de genre unique, il a tous les genres. Chair, pâte à modeler malaxée par les réminiscences de l'inconscient. Par l'obscurité et la lumière en rut. "*Tēmūtēshon* " tentation, désir - je crois avoir entendu cela de la bouche de Maro Akaji⁴ ... il prononçait ce mot en écrasant chacune des lettres entre ses lèvres, comme un mot savoureux, une délectation. La tentation goûte à tous les interdits. Et l'interdit n'est pas l'objet du bien et du mal. L'interdit est la mise à nu des failles, d'une douleur primordiale, de la résistance. Le laid que l'on rend force, que l'on rend beau. L'interdit confirme ainsi sa légitimité en tant qu'existant. La danse serait la manifestation même du désir. Pour Maro Akaji, la tentation semble être la mise en mouvement, sans tabou et sans objet autre qu'elle-même. Ses spectacles cauchemardesques et grotesques ressemblent à une arlequinade dramaturgique de rites en hommage au désir. Et en même temps, cette association entre cauchemar et dérision, scènes ludiques, graves et provocatrices, interpelle étrangement le temps de l'enfance.

De chaque troupe et de chaque soliste émane une atmosphère distincte déterminée par les proportions choisies d'ombre et de lumière.

Entre Ohno, icône de lumière et image éthérée d'un féminin, Hijikata, ténèbres et virilité désespérée, des troupes, comme des myriades de *kami* mâles et femelles, jouent sur scène avec leurs sexes tendus ou béants, se mordant les fesses, cheminant dans l'érotisme narcissique de leur corps blanchi d'où, par nervures élargies, coule la sueur...

Panegyrique du souvenir

Ohno Kazuo et Hijikata Tatsumi : deux êtres dont l'extrême singularité du génie s'exprime par un apport éthique différent, au monde et à la liberté.

Si le premier est en voie de devenir centenaire, l'autre décède en 1986 d'une cirrhose, doublée d'un cancer. On dit qu'il est mort en questionnant la danse dans son lit d'hôpital. Il est mort comme il a vécu : dans la question. De sa vie et de sa mort, rites et mythes sont nés.

³ issu des notes manuscrites de Kazuo Ohno, publiées dans le programme de son spectacle dédié à sa mère "*Watashi no oka-san*"

⁴ D'abord acteur, puis membre de la troupe d'Hijikata, Maro Akaji fonde, en 1972, sa propre troupe Dairakuda-kan

Ohno vit et danse. Il a été consacré "trésor national".

Façonné pour se renouveler à chaque génération, le Butoh sévit encore - est-ce parce qu'il ne renonce pas à être "une avant-garde qui rampe sur terre"¹ ? Est-ce parce qu'au Japon il reste sciemment un art minoritaire, en marge du système - prêt à renoncer à être un "art de la danse", sans y renoncer tout à fait ...

Epilogue

Le Butoh projette contre terre. Il est lui-même une terre et le rapport que le corps entretient avec elle - avec son lieu, tout lieu. Il s'obstine à être la chair, telle quelle, explorée, dépouillée de l'emprise sociale qui l'enserme lorsqu'elle la dévoie. Il signe le sens de la présence pour un public qui peut être sourd, muet et même non-voyant parce qu'il n'a ni début, ni fin, ni envers, ni endroit et n'a aucune direction. Il est une passerelle vers l'inconscient, l'hôte de sa manifestation domptée. Il est ce corps de la création, dans la création, en création. Il insuffle le transport du corps hors de lui-même, en même temps qu'il l'ancre à l'origine de la terre. Il emplit et irrigue la moelle des os de tous ses mots. Il soigne l'ego, gratte ses scories et le baigne au creux de l'univers afin qu'il se délite ce qu'il faut. Il malaxe la vie qui donne densité et pesanteur à la présence du danseur. Sans cesse.

Je ne saurais dire pourquoi après tant d'années, loin du Japon, le Butoh m'habite encore - l'enfance sans doute l'avait-elle déjà inventé avant de le retrouver, par un concours de circonstances, à la "maturescence" ?

¹ issu de la déclaration de filiation que Min Tanaka fit après sa rencontre avec Hijikata et qui le rattacha au Butoh

Bibliographie

“Alternatives Théâtrales”. Revue trimestrielle - Bruxelles, avril-mai 1985. “Le butô et ses fantômes”, dossier réalisé par Daniel de Bruycker

“Butoh : shades of darkness”. Album historique de Jean Viala et Nourit Masson-Sékiné, ed. Shufunotomo, LTD. Japan

“Dancing into Darkness : Butoh, Zen and Japan” de Sondra Horton Fraleigh, ed. Pittsburgh Dance Books

“Érotique du Japon” de Théo Lésoualch, ed. Henry Veyrier

“Vision du monde et corporeité ou danse et corps dansant”

Thèse de Doctorat d’Yvonne Tenenbaum. Paris I - U.F.R. Arts plastiques
Janvier 1996

Nourit Masson-Sékiné est une artiste multi-disciplinaire, spécialiste de la danse Butoh. Auteure, notamment de: « Butoh : shades of darkness » ed. Shufunotomo et « Le courage de vivre pour mourir » ed. du Relié 2000 et Albin Michel ed. de poche 2002.

www.nourms.fr.st

E-mail : nouritms@free.fr