

# **Le Butoh : une philosophie de la perception pour un au-delà de l'art.**

## **I**

### **Genèse de la nouvelle orientation de l'art d'après-guerre.**

Au cours de la seconde moitié du siècle, mais à travers un processus qui se développe depuis le début du XXe siècle, une nouvelle orientation de l'art met en oeuvre la redécouverte de l'énergie du corps comme révélation du temps réel.

On assiste alors à un processus de création collective fondé sur la rencontre et l'échange. Les limites entre les arts s'ébranlent, ce qui permet une circulation et une synergie qui sera à l'origine d'une affirmation nouvelle de la place de l'art dans la société. Moteur de réflexion ontologique sur la vie, l'humain et sur l'éthique. L'art devient plus radicalement le lieu où toutes les résistances s'expriment. Recherche de formes ouvertes, destruction de la notion d'oeuvre circonscrite par la politique économique du marché de l'art. La multiplication du discours sur l'art devient une partie importante de l'oeuvre et de l'acte créateur. Travail sur l'éphémère, quête identitaire, la régénérescence du corps organique et biographique de l'artiste est signifiée par l'immédiateté de l'acte créateur et de sa production dans l'espace. L'artiste devient son propre outil. Il n'est plus uniquement le sujet créateur mais l'objet de la création. Il n'est plus l'artisan d'une seule technique, mais pose comme axiome, la pluridisciplinarité comme constituant de la création. Apparaissent alors des actes ponctuels mais importants et révélateurs d'une ère nouvelle.

L'avant-garde se manifeste surtout dans l'opposition radicale au réalisme

de la représentation. Bousculées par l'émergence d'un genre et des préoccupations nouvelles, les années 50' marquent la défiguration de l'ordre établi dans l'histoire des arts. Les artistes de cette époque vont remettre systématiquement en question les propriétés et l'existence physiques de l'oeuvre.

**Lugio Fontana** en 46 à Buenos aires publie une première fois le "Manifeste Blanc" où il préconise l'abandon de l'usage des formes connues de l'art pour le développement d'un art basé sur l'unité de temps et d'espace. Le but, dit-il, n'est pas de faire un tableau, mais d'ouvrir l'espace, créer pour l'art une nouvelle dimension, le rattacher au cosmos tel qu'il s'étend, infini, au-delà de la surface plate de l'image. Et pour ce, il lacère littéralement ses toiles au couteau, ouvrant sur une troisième dimension, celle de la profondeur du vide. La connaissance expérimentale remplace la connaissance imagée : exprimer les sentiments plutôt que les illustrer, par des actions plutôt que par des images. Tel est le défi que posent les artistes de cette époque. Trous et coupes sont comme une prise de possession archaïque, une mise en scène de la violence, par le geste et les béances qu'il produit.

En 1951, le film de **Hans Namuth** est présenté au Moma (Museum of Modern Art), où **Jackson Pollock** danse autour d'une toile posée au sol, laissant s'écouler la peinture diluée sur le support, ou la projetant selon l'énergie du moment. Ce film est présenté à Tokyo la même année. Vision qui aura un impact direct sur le peintre **Yoshihara Jiro**, futur leader du **groupe Gutaï**. En 54 déjà, Gutaï est une "Association de l'Art Concret" réunissant une quinzaine d'artistes. En 55, il se constitue en groupe d'actions artistiques et théâtrales dans le Kansai. L'après-guerre japonaise marque une ère nouvelle dans l'histoire du pays. Les artistes d'alors réagissent contre la présence américaine sur leur sol, et en même temps, contre les structures figées de leurs propres traditions et systèmes de valeur. Par ailleurs, ils nourrissent leur imaginaire de toutes les composantes de la culture occidentale qui les fascine, et les stimule à retrouver leur propre marque, culturelle, dans l'histoire de la modernité.

**Kazuo Shiraga** imprime son corps baigné dans de la boue sur de grandes toiles, ou encore, retenu par une corde, il se projette dans le vide, et ses membres, comme des spatules, étalent la couleur au hasard du mouvement contre des supports posés au sol. Tous les sens sont mis à l'épreuve. Le public lui-même n'est plus uniquement un témoin passif face à une oeuvre. Lors d'un vernissage, il se laisse surprendre lorsqu'en entrant dans l'espace des installations, il provoque la déchirure d'écrans de papier. Désorienté, déplacé de son statut de témoin anonyme, il devient partie prenante de l'oeuvre. Ses sens sont sollicités individuellement et collectivement, dans l'immédiateté de l'action.

Un autre personnage Japonais, soliste du collectif, **Tetsumi Kudo**, dénonce l'impuissance sous toutes ses formes et met l'accent sur les pulsions sexuelles dans nos comportements. Il crée des installations avec d'énormes phallus pendus au plafond (en 64' au Festival de la libre expression - "Instant sperm", en 68'). Telle est la mouvance révolutionnaire de l'avant-garde japonaise des années 60', avec des groupes comme : **Zero Jigen, (dimension Zéro), Kuro Hata, (Drapeau Noir), Kokuin (l'Ombre Parole)**. Ces groupes organisent de nombreuses manifestations de rues et des happening subversifs. Leurs leaders sont arrêtés régulièrement et leurs actions interdites parfois. Nous sommes là dans un Japon en état de crise et d'une population qui refuse en 60', le renouvellement du traité de sécurité avec les Américains. C'est également au cours de ces années de turbulences que se forgeront les idées qui donneront naissance au Butoh. Il n'est donc pas un cas isolé, mais l'exemple d'un mouvement artistique de résistance socioculturelle à l'écart des groupes politiques.

Toutes les actions des artistes d'après-guerre dans le monde moderne tendent à universaliser l'art, à sortir de l'influence spécifique de la tradition, du carcan de la bourgeoisie et de ses conventions esthétiques et techniques. Plus que la pérennité de l'art et son commerce, c'est l'exploration du sens et des sens, la communication immédiate et physique avec le public qui semblent s'imposer comme ultime nécessité. La

séparation dichotomique de l'acteur et du spectateur est abolie, mais aussi celle de l'art et de la vie, et plus tard, poussée plus loin encore, celle du corps symbolique et du corps réel. Un phénomène fabuleux d'effets de poudre, enflamme Orient et Occident dans un même mouvement. Et tous s'inspirent les uns des autres.

Dans le Tao et le Yi-King, dont s'inspirent les artistes, on trouve l'idée de l'art comme Voie pour atteindre la connaissance. Dans le Livre du Thé on peut approcher les idées de non-dualité, prémisses de tous les concepts qui vont bouleverser ces dernières décennies. Plus de dichotomie entre création et créateur. **Jerzy Grotowski** en Pologne crée le « Théâtre Pauvre » dans l'idée que le théâtre n'est pas une fin en soi. Renonçant à toute décoration, le corps de l'acteur s'offre, « pénétré du rôle », entraîné sans répit au « zéro actif » de sa présence à lui-même. Moyen pour l'acteur de s'étudier, de s'explorer, en inscrivant sa vie et son jeu sans distinction, dans une démarche continue de libération des barrières de l'égo. Il doit sacrifier sur l'autel de la vérité fragmentée de l'être, toutes ses tricheries sociales, et sans jugement ses secrets ! Le musicien **John Cage**, par exemple, est habité par les concepts du Bouddhisme Zen qu'il a étudié avec le maître Suzuki. Il s'inspire du Yi King (Livre des Mutations), pour composer en 51 : "Music of Changes" : il discourait sur le zen, lisait des passages inspirés de maître Eckart, en ponctuant sa conférence de long temps de silence. Du haut d'une échelle des artistes lisaient leur poème, tandis que **Merce Cunningham** et d'autres danseurs remplissaient l'espace. Comme un collage d'actions, les principes de l'art pictural sont déplacés vers des actes théâtraux. Toutes les combinaisons sont explorées : musique, vidéo, diapos, films, poésie, danse, radio, le seul dénominateur commun est l'existence de ces mêmes éléments dans un même lieu. On ne signe pas d'objets et l'on ne produit pas non plus d'oeuvre. Circulation spontanée entre l'artiste et son art. Les élèves directs ou indirects de **John cage, (Claes Oldenbourg, Yoko Ohno, Jim Dine, Allan Kaprow, Georges Brecht ou Dick Higgins)**, perpétuent les actions de l'art qui se donnent à voir dans des garages, appartements ou

autres lieux incongrus. Les rencontres sont comme une fête de l'instant, non-préméditée, comme des rites qui renvoient à la dialectique du sacré et du profane. Pour les artistes reconnus de cette époque, la rencontre avec l'Orient déclenche une créativité infinie. Elle va stimuler un panel de visions et de réflexions nouvelles. Elle permettra de transformer progressivement l'attitude dite « impérialiste occidentale » face aux savoirs des autres cultures. **Cage** se réfère aussi à l'indétermination, au hasard et à l'éphémère auxquels sont soumises les lois de la vie. Ne vivre que l'instant présent, le détachement des hiérarchies et des chronologies. La rupture avec les origines, avec le passé, signe un monde en dehors de l'histoire, suspendu et innocent.

**Pour les artistes new-yorkais de la fin des années 50'**, la pulsion créatrice s'exprimait à travers deux tendances antithétiques : expressionnisme et zen – d'une part, le besoin de pousser le corps dans ses limites, dans les tumultes de l'ego ; d'autre part, l'aspiration au vide, éliminant l'expression personnelle pour rendre visible le silence.

En 62, naît le mouvement **Fluxus** à l'époque du Pop art. Ce mouvement vise à affranchir l'individu de toute forme d'aliénation. Il est le creuset de nationalités, de tendances diverses d'artistes dissemblables. Nombre d'entre eux sont passés par le Zen ou les sagesses spirituelles. (En font partie un essaim de noms tels que Josef **Beuys**, **Ben Vautier**, **Yoko Ohno** et **John Lennon** ou **Nam Jun Paik** et tant d'autres - impossible de les évoquer tous.)

Dans le « **body-art** » né aussi dans les années 60', le corps de l'artiste existe en tant qu'ultime donnée de la création et du désir créateur. Il est support et moyen, et son expression est une tentative de communication non linguistique. L'art du travesti est une des expressions du Body art. Il est l'évocation même de l'indéfini, de l'ambivalence, du trouble identitaire mais aussi du mouvement, de la transformation ou de la métamorphose.

Par ailleurs, en France, les happenings **d'Yves Klein** illustrent parfaitement ces idées. En 1958, il vide la galerie Iris Clert de ses tableaux pour convier le public au vernissage des murs vides qu'il peint en

blanc. Mise en espace du concept du vide - le lieu et l'instant prennent place. C'est l'acte majeur d'Yves Klein, imprégné de philosophie extrême-orientale. Le transfert symbolique sur les notions d'énergie et de vide est l'écran de questionnements sur l'essence de l'être réel et de ses valeurs. Le vide est proposé comme une éthique.

## **La notion de Performance**

Il est important aussi de définir ce qu'est une performance, car l'appellation donnée au spectacle de Butoh a un sens particulier, propre à sa vocation.

Contrairement aux happenings et aux actions - tels que nous venons de les évoquer - dans la notion de performance, l'intervention individuelle, verbale, multimédia, musicale ou dansée, replace le public dans son rôle de spectateur pour qui les forces sociologiques ou psychiques sont activées. Le mot « performance » veut dire : accomplissement. Accomplissement public en tant qu'oeuvre d'art. Lieu presque rituel où le champ des perceptions est éprouvé, d'une extrémité à l'autre de l'espace. On peut dire que la performance naît de la rencontre de tous les codes artistiques et de leur décomposition. C'est le lieu où peuvent exister la théâtralité sans théâtre et la picturalité sans peinture. La performance, telle qu'elle se forme à l'orée des années 70', existe dans la vision de nombreux précurseurs. Mais déjà, **Marinetti**, artiste futuriste, en 1913, dans son manifeste "le music-hall", aspirait à un art profanateur des arts du passé qui engage un rapport direct avec le public et affirme la primauté de l'art créateur. Et c'est ainsi qu'explorent les actions du **Dadaïsme** et de tous les premiers scandales de l'art du siècle.

Il n'y a pas un nom unique derrière l'appellation « performance ». C'est un phénomène suscité par un élan de connivence, dans chacun des médias en exploration, et dans tous les pays où l'activité artistique d'avant-garde se développe.

Il est important de retenir de la genèse de cette forme nouvelle, l'aspect

de résistance à la culture dite bourgeoise. Le performer est un rebelle, un insoumis, qui exprime sa liberté individuelle. Il récuse le principe d'oeuvre achevée, c'est pourquoi son action peut varier, se transformer d'un lieu et d'un temps à l'autre et ainsi manifester les fruits de l'expérience. C'est une attitude face à la vie, autant dans le domaine esthétique que politique. Les questionnements artistiques s'enrichissent de toutes les approches qui remettent en question l'ensemble du système social et politique. Nous sommes bien dans l'énergie des idéologies contre-culturelles des années 60' et de ses déclarations où les artistes accusent la société de faire des arts un moyen de prestige et non un chantier de communication entre les hommes.

### **Première conclusion**

Nous sommes au lendemain de l'holocauste, après Hiroshima et Nagasaki, mais aussi pendant la guerre de Corée, et enfin celle du Vietnam où l'Amérique traumatisée s'enlise.

Il y avait alors dans le monde une puissante vague de rébellion généralisée dans les pays occidentaux et au Japon. Le phénomène Butoh faisait partie de ce mouvement identitaire global. En traversant l'histoire de ces dernières décennies, on parcourt des pays et des paysages culturels, des noms, des oeuvres, des actions et des idéologies marquantes. Politiques et apolitiques. La chronologie et les lieux où sont nés des concepts intellectuels sont en réalité, difficiles à déterminer avec précision. Ce qu'il est néanmoins important de retenir, c'est que la synergie entre les êtres est le moteur essentiel de la création des arts expérimentaux. Sans cette dynamique entre les genres, sans les rencontres, les maîtres à penser, la tradition et le patrimoine culturel de chaque artiste, il n'y aurait sans doute pas de sol propice à l'avant-garde. L'exemple de ces avant-gardes confirme surtout qu'il est possible de penser « le politique » sans forcément adhérer à un groupe politique. Cela nous renvoie ici à l'un des enseignements fondamentaux du Butoh : s'il n'y a pas de séparation entre l'art et la vie, c'est que la vie est un

entraînement constant, que la vie est un art de l'être à soi, à l'autre et au monde, et que l'art alors génère du politique, au niveau le plus noble, spirituel peut-être, un souci du monde, miroir de ce qui, par la résistance, le propulse dans la création.

## II

### **L'érotisme de l'être au monde : le Butoh ou l'art de la non-danse**

Volontairement, dans ma présentation du contexte dans lequel le Butoh s'est formé, j'ai cité plus de noms d'artistes plasticiens ou des performers que des danseurs, parce que, d'une manière générale, si les acteurs de Butoh avaient parfois étudié la danse classique et moderne, ils étaient en rupture avec ces formes occidentales qui ne correspondaient pas à la morphologie japonaise. Toutes les méthodes de Butoh vont s'appuyer sur l'exploration de ces différences, pour mettre en lumière le « corps culturel ». Dans la première génération, nombre de plasticiens et d'acteurs avaient rejoint les premières manifestations du Butoh. Nous avons pu voir que l'introduction du corps et du sujet comme œuvre dépasse la question des divisions entre les outils artistiques, pour s'étendre à l'essence même de la création. Quand **Ohno Kazuo**, l'un des deux précurseurs du Butoh, parlait d'une peinture, il parlait du « butoh » de l'artiste en question. Le terme de Butoh devenait dans sa bouche un terme générique pour parler d'une essence de l'être, d'une conscience des origines dans le fait de la création.

**Le Butoh a résisté au temps.** Il s'est formalisé, s'est affirmé, au cours de ces trois dernières décennies. Il ne cesse d'attirer l'attention d'artistes, d'universitaires et de publics nouveaux. **Tatsumi Hijikata**, maître de l'Ankoku Butoh, (danse des ténèbres), espérait que le Butoh devienne une philosophie plus qu'une technique ou un style de danse. Le Butoh a non

seulement survécu aux années de tumulte généralisé, mais il a réussi à poser les jalons d'une réflexion qui dépasse la danse et la spécificité japonaise.

Le Butoh véhicule un questionnement essentiel, désengagé de toute convention sociale, aussi, il échappe au phénomène de mode. Hijikata écrivait : « une danse préconçue, faite pour être montrée n'a aucun intérêt. La danse doit être absurde ... Je veux montrer les aspects de la vie qui habituellement n'apparaissent pas, comme ce qui se passe entre deux doigts par exemple. (« shades of darkness » p.185)

Certains démontreront que le Butoh donne les bases de la thérapie corporelle. Cette idée s'inscrit dans celle que tout art, parce qu'il permet l'exploration et l'accession à l'intériorité de l'être et à son inconscient, est thérapeutique. Il est possible de renouveler à l'infini les propositions thérapeutiques, mais il me semble ici plus intéressant de répondre à la proposition visionnaire d'Hijikata qui, après les premières années d'agitation volontaire, d'actes subversifs, a forgé les clés d'une langue nouvelle, tissée de toutes les dimensions de l'être, pour accéder aux strates sensorielles de la chair comme proposition philosophique : « Le Butoh n'est pas une philosophie écrivait-il, mais un jour peut-être du Butoh en naîtra-t-il une ».

Il ne s'agit pas alors de « faire » à tout prix de la danse, mais d'être agi par quelque chose qui n'est pas révélée d'emblée : "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". Plus de distinction alors entre objet et sujet : je ne danse pas l'endroit, je suis l'endroit. Je ne danse pas, je suis la danse et le dansé et le dansant, je suis l'espace et le temps, et tout ce qui est. L'union du perceveur, du perçu et de la perception sont **les trois facteurs de la connaissance, soit la définition de l'absolu (ou de Dieu)** pour toutes traditions mystiques du monde (de Maimonide à Bouddha, de maître Eckart à Ibn Erabi ou les Upanishads). De là va naître une danse de la « non-danse », car celle-ci n'est pas astreinte à la représentation, à

l'expression ou au mouvement gymnique mais au renouvellement des mondes pour eux-mêmes, par la mise en liens de tous les champs de perceptions qui résident intrinsèquement dans la chair. Et les polarités permettent une transformation dont toute manifestation s'origine.

**Marc Alain Ouaknin**, penseur juif français, développant la pensée du philosophe **Lévinas** écrit : « Le secret apparaît sans apparaître, il apparaît dans l'équivoque (...) Le caractère érotique de l'être du monde, objets et personnes, réside parfois dans le monde lui-même, c'est-à-dire objets et personnes possèdent eux-mêmes cette dimension ambiguë visible/invisible qui rend possible une manifestation et une exposition radicales : « la phénoménologie de l'Eros met en place une métaphysique qui est bien en mouvement et qui mène vers la transcendance mais où transcendance ne signifie pas appropriation de ce qui est mais son respect. La vérité comme respect de l'être – voilà le sens de la vérité métaphysique. » (« Méditations érotiques » p.42)

**Pour Kazuo Ohno** qui est un poète, le corps est forcément érotique parce qu'il est né d'un acte sexuel. Et par une logique mystérieuse, parmi des millions de spermatozoïdes, l'ovule n'en choisira qu'un pour fusionner et féconder au détriment de tous les autres. L'histoire de cette course éreintée des spermatozoïdes pour atteindre l'ovule, puis l'irrationnelle sélection, met en lumière autant la vie que la mort de ces millions d'autres dont le corps garde la mémoire. Aussi, le corps est une matière érotique et criminelle par essence : « Le Butoh est un corps mort, debout dans le désespoir... » (Hijikata). De nombreux thèmes majeurs du Butoh rejoignent cette quête des origines, à partir des polarités : vie/mort, infiniment petit/infiniment grand, laideur/beauté, masculin/féminin – l'innocence, l'enfance, la mère, le fœtus, le cosmos... ombre/lumière. Le Butoh écrit **T. Hijikata** est ténèbres, est lumière, est le mélange des deux. Et de l'un à l'autre pléthore de métamorphoses rend le laid beau, l'obscur lumineux, l'absurde grotesque. Autant de thèmes, d'une poésie paradoxale, vont enrichir l'imaginaire et les méthodes par lesquelles le Butoh va fonder ses bases. Et pour ouvrir le tissage de la création, point de relation duelle

figée mais des liens subtils entre les différentes dimensions où ces thèmes s'inscrivent. Par exemple : l'ombre et la lumière rencontrant l'expérience du goût, crée le lien obscurité/goût : manger une sucrerie dans l'obscurité pour Hijikata la rend meilleure que de la manger dans la lumière. Le sens du goût privé du sens de la vision plonge l'être dans l'infinie délectation sensorielle, l'être et le goût en fusion dans l'obscurité est une danse par essence. Cette proposition, comme esquisse de l'entraînement de la conscience dans l'enseignement du Butoh, ne constitue qu'une des moult cellules qui agissent la danse. Se relier à elle, ne veut pas dire la montrer, ou l'illustrer. Tous les exercices sont d'abord une épreuve pour les sens. Habitué à répondre au monde extérieur et social : « le corps humain dès sa naissance est entraîné à être domestiqué pour répondre à des schémas sociaux spécifiques. Pour que la danse s'accomplisse, ces schémas, profondément ancrés, devaient être radicalement détruits » (cf. « From being jealous of a dog's vein »). Pour assurer l'étendue de la masse vibratoire et mémorielle de la chair, le corps doit être éprouvé, poussé à bout, acculé, secoué. Aussi, paradoxes et désordre mettent le corps à l'épreuve de ses limites : « Mettre les oreilles près des genoux pour mieux entendre ; sentir que notre poignet est celui d'un autre ; voir sans voir avec les yeux, mais avec un corps fait de 1000 yeux, ou ne danser qu'avec les yeux, ou qu'avec la langue, car chaque parcelle du corps contient tout le corps, et aucune partie habituellement favorisée, notamment les yeux ou la bouche, n'est différente d'une autre, d'un orteil ou de son sexe. Être une fleur qui boit le rayon de soleil – l'humain n'y est pas plus important que le végétal puisqu'il est habité de tous les êtres et de tout ce qu'ils produisent, du vivant et de toutes ses dimensions, de fantômes et d'esprits, de la mémoire individuelle, collective et ancestrale. Un monde sans différenciation, sans dualité sans jugement, être au monde dans la perception et pas dans la logique, comme un nourrisson...

**L'espace-temps du Butoh** est la quintessence d'une dimension spirituelle, une consécration à l'au-delà du quotidien. Presque comme une expérience extatique, une sorte de transe animée par des émergences

inconscientes qui provoquent, à l'insu du danseur, une mise en espace grotesque, absurde, dissonante ou au contraire soudain d'une rare beauté. Le corps se tend, se crispe ou se replie, abolissant toutes les limites spatiales pour sortir du temps réel vers un temps originel, un infini créateur. Émerge alors diverses mémoires qui prennent possession de la chair. Les images nourrissant les sensations donnent corps au mouvement. Ohno écrit :

“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”.

Comme nous pouvons le voir, **la parole** est un vecteur important de la perception dans le butoh. Il est une vocalisation des entre-lignes, une toile tissée entre les ombres, le langage de l'inter corporéité. Et les images dada ou surréalistes constituent une sorte de contre-pouvoir de la logique domestiquée. Aussi, pour réveiller les cellules du corps, une avalanche de mots, d'images, le rappel à la mémoire des lieux de l'enfance en chacun, criblent la chair, indifféremment physique, mentale, cosmique. Et pour ce, dans l'enseignement d'Hijikata, comme dans son écriture, il favorisera l'usage des onomatopées, univers sonore particulièrement développé dans la langue japonaise, les plus propices à saisir une impression du réel et à en éveiller la sensation corporelle.

Il y a plusieurs manières pour la pluie de tomber et précédant le verbe l'onomatopée va donner le ton. La pluie fine qui tombe fait chito-chito ; l'averse zaa-zaa ; et dans la suggestion poétique et musicale d'Hijikata : « le son des vers à soie qui grignotent inlassablement les feuilles du mûrier font jyari-jyari-jyari ; le grincement des dents giri-giri-giri ; et

pendant que les vers à soie continuent leur mastication, le son est synchronisé avec celui de l'homme qui dort en grinçant des dents... tout est lié et si cela était toujours liés dans la vie, comme dans ce cas, on n'aurait peut-être pas besoin d'entraînement de danse. » propose Hijikata. Et pour ancrer ces impressions dans toutes les parties du corps, jamais aucun miroir ne vient détourner le face à face intérieur du danseur. Ohno Kazuo rappelle sans relâche aux élèves que le regard doit être semblable à l'œil mort du poisson. La vision vient d'ailleurs, comme périphérique et sans objet. Pour Hijikata, la technique des « yeux révulsés » constitue une méthode qui génère une perte de repères. La pupille disparaît et réapparaît donnant le blanc à voir comme un écran vide, sans fixité, qui rappelle aussi le regard du nourrisson. Absence/présence, apparition/disparition. Le danseur ébloui par l'exercice oculaire éprouve une perte du sens de l'espace matériel en faveur d'une recreation de l'espace dans ses dimensions multiples, en rupture avec la perception distincte du dedans et du dehors. Mais Ohno n'adhérait pas à cette technique. Pour étudier le Butoh il fallait : « faire le vide. Être conscient de son attitude au quotidien, des mouvements ordinaires de tous les jours. Et pour cela, disait-il, « il faut qu'un endroit existe déjà en soi et cet endroit indescriptible, je ne saurais l'enseigner ». Yoshito Ohno raconte que son père était si structurellement passionné de danse, si imprégné de son imaginaire, qu'il lui est arrivé un jour de pluie de proposer à ses élèves d'éducation physique de se transformer en grenouilles ! (cf. « kazuo ohno's world from without and within »)

Sans doute car, comme l'écrivait Nietzsche un siècle plus tôt :

« Ce n'est qu'en dansant que je sais dire par métaphores les choses les plus hautes » . (*Le chant des tombes* - "Ainsi parlait Zarathoustra" -

## **Conclusion**

Nous avons pu entrevoir que le Butoh n'est pas une danse pour l'art mais pour la vie, un état de l'être au monde pour la vie. Et la vie pour la vie. Une démarche non-duelle qui valorise l'existant pour ce qu'il est, sans tabou, sans jugement. 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* ». Et le Butoh s'inscrit dans l'expérience de la régénérescence vitale.

Avec de la distance, il est intéressant de constater que les fondements du Butoh sont universels. Ils le sont parce que la conscience identitaire et ses particularités n'ont jamais fait de concession à l'universalité occidentale pour qui l'idée d'universalité sacrifie la différence en faveur du « même ». On a pu croire de ce fait que le Butoh est un style traditionnel japonais, qu'il est nationaliste, qu'il est religieux ou sectaire, qu'il est une esthétique. Bien sûr, chacun pourra en débattre et argumenter, car le Butoh est lié aux êtres qui l'ont conçu, à des étapes dans le processus de son élaboration, risquant son ouverture aux étrangers. Mais il est un fait que son enseignement, par ses méthodes d'approche diverses – dont Hijikata et Ohno sont les deux branches majeures de la transmission – a touché les créateurs et les intellectuels du monde entier. Sans doute parce qu'il entraîne l'âme autant que le corps, qu'il engage la profondeur de l'être aux limites du corps, le touchant à tous les niveaux de son existence. Parce qu'il ne s'agit pas de paraître mais d'être, pas d'esthétique mais de vie. Une ontologie phénoménologique. Plus que danse, un « au-delà » de la danse, une « non-danse », un érotisme de l'être au monde.

Nourit Masson-Sékiné

Conférence à la Fondation du Japon de Sao Paulo le 2 février 2006