

Butô, le corps à l'écoute

Mariette Bouillet

Numéro 86, hiver 2003–2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45899ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouillet, M. (2003). Butô, le corps à l'écoute. *Inter*, (86), 38–39.

Dans les cendres de Hiroshima
et de Nagasaki

Le 6 août 1945 marque l'histoire de l'humanité. Ce jour-là, une forteresse volante américaine largua la première bombe atomique sur la ville de Hiroshima. Est-il nécessaire de rappeler que sa destruction fut totale et que le nombre de victimes s'éleva, en un instant, à 130 000 dont 80 000 tués ? Trois journées plus tard, à nouveau, une seconde bombe atomique fut larguée sur Nagasaki par les forces armées américaines et tua, d'un coup, 200 000 individus, provoquant la capitulation de l'empereur japonais HIRO-HITO devant MacARTHUR.

À la suite de cette tragique destruction massive, de ce traumatisme incommensurable, dont l'ampleur des répercussions géopolitiques fut considérable, avec, tout particulièrement, l'avènement de la Guerre froide dont la guerre de Corée de 1950 à 1953 allait poser les premiers jalons en Asie, le Japon traversa, dès la fin des années quarante, une période de bouleversements sociaux, culturels et politiques sans précédent. Aux cendres de Hiroshima et de Nagasaki se mêlèrent celles du Japon d'avant-guerre. Rien n'y serait jamais plus comme avant.

Une véritable crise identitaire secoua le pays, tourmenté entre l'obsession du progrès – comme une revanche sur l'Histoire – et le désir de retranchement dans la nostalgie d'un Japon préservé de l'intrusion étrangère. Tout au long des années cinquante et soixante, l'industrialisation accélérée, la fièvre capitaliste, l'exode rural, l'expansion des mégapoles et l'acculturation américaine devinrent l'objet de virulentes critiques, de questionnements angoissés, au sein des milieux étudiant, intellectuel et artistique, qui voyaient en ces modèles culturels et sociaux de développement à l'occidentale des dangers réels d'aliénation, de déshumanisation et de perte d'identité. Aussi l'hostilité pour l'Occident fut-elle le dénominateur commun des manifestations de ces années-là. En 1960, les signatures du traité de l'A.N.P.O. (traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon) provoquèrent un important mouvement social de contestation. Puis, en 1968, le Japon connut le plus intense mouvement étudiant encore jamais vu, marqué par des émeutes violentes et des répressions policières. De véritables conflits de générations déchiraient la société entre une jeunesse à la recherche de nouvelles valeurs, pour remplacer les vieux dogmes en lesquels elle n'avait plus confiance, et les pères qui continuaient à accepter l'autorité de la famille, de la religion et de l'État. D'un côté, la vénération et la loyauté envers un système hiérarchique séculaire ; de l'autre, son rejet brutal. C'est dans le contexte tumultueux de ce malaise d'après-guerre, entre tradition et modernisation, que toute une vague artistique avant-gardiste se mit en branle, participant activement à ce processus de transformations culturelle et sociale du Japon.

L'artiste Seiji SHIMODA témoigne de l'effervescence de cette période : « La fin des années cinquante et les années soixante constituent une époque glorieuse dans l'histoire de l'art action au Japon. Ce fut une ère d'enthousiasme où se manifestèrent Gutai (Osaka), les organisateurs néo-dada (Tokyo), High red center (Tokyo), Kyusyu-Ha (Fukuoka), le groupe Ongaku (Tokyo), le mouvement Fluxus au Japon (Tokyo), [...] Zero Dimension (Nagoya et Tokyo) ». SHIMODA évoque d'autre part l'émergence d'un art alternatif auquel il participa : « Notre activité s'appelait *Angura : Underground*. Tout a commencé au milieu des années soixante. Ce n'était pas seulement de l'art mais aussi du théâtre expérimental, [...] du free jazz, de la musique rock underground, des films expérimentaux, des lectures de poèmes, etc.¹ » Au cœur de cette contre-culture *Angura*, fortement habitée par un sentiment antimoderniste et de révolte contre les influences occidentales, l'avant-garde tendait à redéfinir la tradition pour réorienter de façon radicale tout l'art japonais. Par une relecture, notamment de la période pré-historique japonaise du Jōmon, ces artistes et ces intellectuels cherchaient à retrouver un certain primitivisme autochtone mais non nationaliste, une beauté brute, *iyattarashii*, une nature primordiale, une nouvelle identification de la culture japonaise avec les forces ancestrales. C'est dans le terreau de cette effervescence *underground* qu'en 1959, en collaboration avec le danseur Kazuo OHNO, Tatsumi HIJIKATA, danseur, performeur et improvisateur de génie, donna naissance au butô.

Structurée autour de questions mettant en conflit la modernité et la spécificité culturelle nationale, cette danse d'avant-garde que l'on pourrait traduire par « danse des ténèbres »², s'inspira au départ de sources occidentales telles que le flamenco espagnol ou l'expressionnisme allemand des années vingt de la Neue Tánze d'Harald KREUTZBERG et de Mary WIGMAN. Cependant, rapidement, le butô de HIJIKATA se détacha de ces influences expressionnistes pour affirmer l'absolu d'une danse visant à totalement subvertir le corps étouffé par la culture et les habitudes sociales. Ce n'est qu'à partir de cette mise à mort du corps culturel que la vérité du corps et de l'être pourrait émerger, se tenir debout et retrouver sa nature originelle.

HIJIKATA avait la conviction que la danse butô ne consiste pas à considérer le corps comme un moyen mais comme une fin. Il ne voulait pas utiliser le corps pour porter une parole mais, au contraire, il cherchait à le questionner, le repenser, le recréer. Il avait cette idée que la danse ne réside pas dans une composition linéaire et un arrangement syntaxique de mouvements mais qu'elle réside plutôt dans l'exploration de la profondeur du corps lui-même. Il voulait non pas articuler un discours mais creuser un sens³.

En cela, la révolte et la spiritualité du butô, essentiellement centrées sur le corps, se rapprochent du *Théâtre de la cruauté* d'Antonin ARTAUD. Davantage préoccupée par les questions de « l'être » et du « devenir », la danse butô ne doit pas être envisagée comme « l'expression, à travers des mouvements corporels, organisés en formes significatives, de concepts qui transcendent la capacité de l'individu à les exprimer par la raison et l'intellect »⁴. Cette définition occidentale de la danse moderne serait un véritable contresens appliqué au butô, qui n'est ni expressionniste, ni symbolique, ni métaphorique, ni formel, ni métaphysique, ni théâtral. Il serait en revanche plus fondé de ne pas vouloir le définir de manière définitive mais plutôt de chercher à en saisir l'essence, par touches, à l'horizon d'une mémoire nippone et orientale dont il est profondément habité, du shintoïsme des origines au bouddhisme zen en passant par les pratiques yogiques, du Jōmon aux fantômes des croyances populaires en glissant par le haïku ou le nô...

Le grand vide et les métamorphoses

« HIJIKATA disait souvent que le meilleur corps butô est un cadavre debout, que les danseurs devaient chercher un corps vide qui ne demande rien et qui n'exprime rien⁵. » L'accès à cet état de vacuité et d'abandon de soi occupe le centre de l'enseignement du butô. Qu'il s'agisse de l'usage de techniques comme le *nogushi taiso* pour qui le corps est un sac vide, une sorte de récipient souple rempli d'eau où même les viscères et les os seraient liquéfiés, de la marche *michiyuki*, sorte de méditation en mouvement que l'on retrouve à la base de tous les arts de la scène traditionnels japonais, ou encore du déplacement du corps avec une extrême lenteur comme dans le *taï chi*, toutes ces pratiques mettent le corps butô dans un état intense de concentration et de disponibilité, « un état de vide », pour reprendre l'expression de HIJIKATA. Ainsi, selon Sondra Horton FRALEIGH, par cette importance accordée à un entraînement *via negativa*, fondé sur l'élimination plus que sur l'acquisition de moyens, le butô ne cherche « pas tant un corps qui parle mais un corps qui écoute, cherchant à entendre d'où le prochain mouvement appelle »⁶.

Aussi cet effacement de la personne, ce silence en soi, cette attitude d'ouverture à ce qui vient, ces vacillements de la connaissance et du sujet qui opèrent un vide de parole, rapprochent-ils le butô de l'enseignement zen. Cependant, alors que le bouddhisme aspire à l'abolition de l'individualité pour libérer l'homme de ses passions et illusions et atteindre le *satori*, « cette suspension du langage, cette cassure de la récitation intérieure qui constitue notre personne »⁷ et que les Occidentaux ne peuvent traduire que par les mots vaguement chrétiens d'*illumination* et de *révélation*, le butô, lui, vise la trans-

formation capable d'effacer la distinction entre l'Être et les Autres. C'est en effet à travers cet état de vide que le butô peut accéder au principe de la métamorphose, qui est l'une des caractéristiques communes du théâtre et de la danse asiatique, en faisant du corps un réceptacle, un foyer de quelque chose qui le dépasse et le transforme : une force, un esprit, une mémoire archaïque, un fantôme, un animal, une roche, un végétal...

En ce sens, le butô ne rejoint-il pas également la dimension chamaniste du shintoïsme primitif dont les 8 000 000⁸ de Kami, esprits des choses et des êtres qui vivent entre ciel et terre, se manifestent temporairement dans des objets-substituts qui, placés dans des sanctuaires, des arbres, des roches, attirent leur présence ?

Par cet abandon à autre que soi, « danser revient à prêter son corps »⁹. Et tel un passeur, le danseur butô n'exprime pas mais, simplement, fait exister.

Le Grand Feu ou la ronde des fantômes

La notion de survie au-delà de la mort domine la culture nippone, bien qu'elle ne soit pas toujours ni clairement, ni systématiquement formulée. Les morts sont au centre de la plus grande fête japonaise qui est Le Grand Feu de la mi-été. Pour ce rite archaïque, ceux qui le peuvent regagnent le lieu de leur foyer même s'ils voyagent à l'étranger. Alors que dans les villes Le Grand Feu prend place à la mi-juillet, conformément au calendrier grégorien, il continue dans les campagnes à être fêté à la septième lune du vieux calendrier chinois. La fête commence par un défilé de lanternes et de torches destiné à ramener l'esprit des morts des cimetières aux maisons qui furent jadis les leurs. Elle dure alors plusieurs jours au cours desquels les esprits participent aux réjouissances comme les vivants : on les applaudit, on les invite à danser et l'on fait tout ce qu'il faut pour qu'ils se sentent parfaitement chez eux... Puis Le Grand Feu se termine par des cortèges, des processions, éclairés de lanternes et de feux d'artifices, qui ramènent les morts aux cimetières. Dans les années soixante, en campagne, il arrivait encore que ceux dont les morts reposaient loin de leur village regardaient partir leurs fantômes embarqués à bord de minuscules bateaux éclairés de bougies.

Aussi les fantômes font-ils partie du quotidien... Ce ne sont pas de vagues esprits éthérés, mais leur présence est telle qu'ils peuvent partager votre table... Leurs descriptions ne manquent pas de détails : sans pieds, ils apparaissent à deux heures du matin, « quand l'herbe dort », et on les rencontre sous les saules qui bordent les rivières, par les nuits pluvieuses.

Au théâtre nô, avec le personnage médiumnique du Waki dont les pouvoirs ressuscitent les héros défunts, les fantômes sont également convoqués. Le Waki réveille les fantômes du lieu, guerriers ou sorciers, et les fait revivre. Son rôle, c'est d'amorcer, d'engager le retour du fantôme qui ensuite accomplit des exploits dont le Waki n'est lui-même que spectateur. La scène du théâtre nô s'érige en territoire d'un temps révolu qui s'actualise. Le butô, lui aussi, est ce lieu d'un passage secret, d'un gué entre le monde de l'au-delà et celui des vivants. Mais, alors que « dans le théâtre nô, le Waki, impassible, regarde les danses des morts avec l'esprit de l'œil, le passé s'incarnant de façon autonome devant lui »¹⁰, le butô, lui, se refuse à une telle abstraction, car la ronde des fantômes s'y danse dans le corps des danseurs. Si ce troublant univers ressuscité tient souvent du grotesque, de la farandole bruyante, des spectres dévergondés, d'un grand rire noir, il est aussi porteur de la plus subtile émotion... Et là, des sentiments de tristesse, de joie ou de colère affleurent, se manifestent, malgré le danseur, qui n'en est que le plus humble passeur...

Aussi le butô, par ses gestes hésitants, parfois convulsifs, tendus, organiques, laisse deviner la présence d'un autre corps en gestation dans les ténèbres. Il faut ici évoquer la figure centrale de Kazuo OHNO qui, frappé par la vision fabuleuse de la célèbre danseuse de flamenco Antonia MERCE Y LUQUE, chercha continuellement dans sa danse à revivre cet instant, à fusionner l'espace d'un moment avec l'esprit de la danseuse. « Faisant ainsi face à son propre corps, Kazuo OHNO ne craignait pas d'affronter sa propre absence dans cette épiphanie d'une réincarnation qui le transformait de vieillard en jeune femme frêle et fardée »¹¹.

Là est la beauté et la grandeur du butô : cette présence invisible qui rampe vers le danseur du grand charnier des ombres.

Comment oublier cette émotion particulière, inconnue, qui s'empara de moi lorsque je vis Yumiko YOSHIOKA se transformer, habitée par le fantôme d'un cheval mort ?

La mémoire des origines

En faisant de l'acte créateur un acte indissociable de la mémoire, le butô est un art qui n'apparaît pas comme le résultat de la seule subjectivité. Cela le rend profondément étranger à une vision occidentale de l'art comme expression d'une individualité, et le rapproche davantage de la quête poursuivie par Antonin ARTAUD dans son *Théâtre de la cruauté* d'une mémoire des origines, mémoire qui transcende l'individuel, mémoire du dedans, mémoire fondatrice capable d'offrir des assises à un dialogue salle-scène sur un fond de reconquête par le corps des archétypes et des mythes de l'inconscient collectif. À travers ce corps-

réceptacle d'une mémoire archaïque, le butô tente de réintégrer le temps humain dans la périodicité cosmique et dans l'éternité immémoriale, faisant sienne cette réflexion de LÉVI-STRAUSS : « Aujourd'hui il n'y a plus de place pour le temps mythique qu'en l'homme même¹². »

Il faut ici souligner l'ancrage profond du butô dans les cultures orientales, et la culture indienne en particulier, berceau du bouddhisme, intensément préoccupées par la question du « retour en arrière ». De nombreuses techniques conçues en vue de ce retour fondent en effet le système yogique. Il s'agit là de remonter le temps pour atteindre la source de l'être et, par ce contact, de donner au corps une énergie régénératrice. À l'aide de ces techniques très anciennes, ce « retour en arrière » vise à réconcilier l'être avec l'essence en l'inscrivant dans une perspective hors de l'histoire et du quotidien. Selon le grand historien des religions Mircea ELIADE, « il s'agit là de réaliser dans son propre être le processus de résorption cosmique et de revenir à l'origine »¹³. Ce type d'anamnèse

se retrouve au butô, ravivant dans l'être des réminiscences non éteintes en l'engageant sur le chemin de l'unité primitive. Cette mémoire-là, dont le corps seul est le dépositaire, est habitée par l'utopie de l'homme originaire. C'est une utopie que le butô partage avec les expériences théâtrales de GROTOWSKI, de Peter BROOK ou encore du Living Theater qui marquèrent la scène avant-gardiste des années soixante.

Ces artistes, se réclamant de la mémoire au théâtre, ont tous visé à l'immédiateté de la présence de l'acteur en faisant de l'acte théâtral un acte actuel, dans le sens d'une extrême présence. « Chaque grand créateur construit un pont entre le passé et lui-même, entre ses racines et son être »¹⁴, disait GROTOWSKI, le théoricien du *Théâtre de la pauvreté*.

La fulgurance de ce court-circuit et l'incandescence de ce contact animent la danse de Yumiko YOSHIOKA d'un tel degré d'intensité de présence qu'elles laissent deviner l'engagement d'une vie dédiée au butô.

Ce texte de Mariette BOUILLET, présenté sous forme de parchemin, a été remis à chaque spectateur lors de la performance de Yumiko YOSHIOKA à la Caserne Dalhousie, le 18 avril 2003.

1 Seiji SHIMODA, « La performance au Japon de 1978 à 1998 », *Art Action 1958-1998*, Québec, Inter/Éditeur, 2001, p. 221.

2 « Le mot *butô* est un mot

composé. Le « bu » évoque la danse des prêtresses de l'Antiquité qui tourbillonnaient pour que tombe la pluie, ou les mouvements des corps des chamans en transe. Le mot « to » signifie l'action de fouler le sol, ce qui est une constante des danses des sociétés rurales dans toute l'Asie du Sud-Est. » Citation tirée de Giovanni LISTA, *La scène moderne : Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Paris, Carré, 1997 ; Arles, Actes Sud, 1997, p. 371.

3 Mario VEILLETTE, *Analyse d'une pratique de l'enseignement de la danse butô*, Mémoire de maîtrise non encore publié.

4 John MARTIN, *La danse moderne*,

Arles, Actes Sud, 1991, p. 94.

5 Mario VEILLETTE, *op. cit.*

6 Sondra Horton FRALEIGH, *Dancing into Darkness, Zen and Japan*, University of Pittsburgh

Press, 1999, p. 62.

7 Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, coll. Les sentiers de la création, Genève, Albert Skira, 1970 ; Paris, Flammarion, [s. d.], p. 97.

8 Au Japon, 8 000 000 est un chiffre symbolisant l'infini.

9 Mario VEILLETTE, *op. cit.*

10 Georges BANU, *Le Théâtre ou l'instant habité*,

Paris, Éd. de l'Herne, 1993, p. 30.

11 Giovanni LISTA, *op. cit.*, p. 372.

12 Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974,

p. 226.

13 Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1969, p. 108.

14 Jerzy GROTOWSKI, « Interview avec Richard Schechner », *The*

drama review, vol. 13, 1968.

