



Le Butô

Le 24 mai 1959, **Tatsumi Hijikata**, âgé de 31 ans, interprète le personnage de « l'Homme » dans la Première d'une pièce intitulée *Kinjiki* (*Les amours Interdites*) sur un argument de l'écrivain Yukio Mishima dont le roman éponyme est paru en 1951. Aux côtés d'Hijikata, Yoshito Ôno, âgé de 21 ans dans le rôle du « Jeune Garçon ».

L'argument de *Kinjiki* est simple, bien plus simple que celui du long roman qui l'inspire : un homme âgé court après un homme plus jeune et l'oblige à serrer le cou d'un poulet entre ses jambes. Le poulet se débat, le jeune homme saigne. Les lumières s'éteignent, puis les performeurs produisent des bruits sauvages, érotiques en se roulant bruyamment par terre sur scène. Hijikata lance pour finir quelques "je t'aime".

Le Ankoku Buto est né, « danse des ténèbres » ou, littéralement, « mouvements compulsifs dans l'obscurité ». On a souvent écrit et on a souvent dit que ce courant avait fleuri sur les cendres d'Hiroshima et de Nagasaki... Une chose est certaine : le Japon, pays vaincu, doit à la fois tourner la page et conserver la mémoire de ces centaines de milliers de morts ensevelis sous les gravats des deux villes martyrs. Il n'est jamais superflu de rappeler qu'aucun autre pays au monde n'a fait l'expérience de l'arme atomique, une expérience unique, donc, dont le bilan terrifiant va bien au-delà de la comptabilisation des cadavres : lésions inédites sur les victimes, symptômes médicaux totalement méconnus... Hiroshima et Nagasaki ont inauguré une nouvelle page de l'histoire de l'humanité, sans doute l'une des plus sombres et des plus anxiogènes. C'est bien d'obscurité dont il est question dans le Buto et le terme ankoku est là pour nous le rappeler.

Avant de le nommer ainsi, Hijikata a d'abord choisi de l'appeler « Ankoku Buyo », buyo qualifiant généralement au Japon toutes les danses importées d'occident et des États Unis telles que le jazz ou le rock. Il s'est lui-même formé à la valse, au flamenco, au jazz qu'il a pratiqué jusque sur les plateaux télé. *Kinjiki* est un manifeste, un acte de rupture avec la rationalité de la culture occidentale. La pièce fait immédiatement scandale. Rien d'étonnant à cela puisqu'une nation tout entière, à commencer par son empereur, a accepté de se soumettre à une modernité qui n'est pas la sienne, celle que le général Mac Arthur et les U.S.A. impriment au monde d'après-guerre. La jeunesse tokyoïte des années 60 est là pour en témoigner. Avidée d'oubli, elle n'est pas disposée à intégrer des formes de représentations mettant en scène l'expression de la violence et de la transgression. Seuls les milieux intellectuels accueillent cette radicalité avec enthousiasme, et c'est en dehors des frontières de l'archipel que le Buto va acquérir ses lettres de noblesse.



1. Tatsumi Hijikata : *Hôsôtan*

Pour cette performance qui date de 1972, Hijikata s'est astreint à un jeûne drastique au point de n'avoir plus que la peau sur les os, une peau qui, recouverte de lambeaux de papiers mâché, est comme déchiquetée par endroits. Recroquevillé sur lui-même, le danseur nous donne à voir un corps primitif qui puise ses énergies au creux de son ventre et, lentement, émerge du néant pour accéder à la conscience de soi.

Ce corps-là a des affinités avec la littérature de Mishima, cela va sans dire, particulièrement avec l'une des scènes d'exposition de *Kinjiki* dans laquelle La troisième femme de Shunsuké, vieil écrivain et personnage principal, est retrouvée morte au pied d'une falaise. Elle s'est suicidée en compagnie de son amant. Mishima décrit la scène en ces termes :

« Il ne fut pas moins difficile de séparer les deux cadavres. Ils étaient complètement fondus l'un dans l'autre et leurs peaux, qui ressemblaient à du papier japonais mouillé, donnaient l'impression de n'en former qu'une seule ».

Ces deux phrases rendent compte à elles seules de ce qu'est l'expérience du Butô tel qu'Hijikata le donne à voir, mais elles rendent compte aussi d'une pensée du mouvement bien plus complexe encore. De quoi est-il question ici ? De rapports ou d'attitudes non consensuels avant tout. Mishima les a mis en mots, les "écrivains maudits" que sont Jean Genet, Raymond Radiguet ou Oscar Wilde avant lui. Hijikata les met en corps, en actes et les transfigure sur la scène. D'où la fascination intense, peut-être, que l'occident nourrit pour cette danse, comme s'il croyait discerner la représentation d'un autre lui-même dans ce miroir déformé ; il lui renvoie l'image d'un corps étranger pourtant familier.

Car le Butô, comme la nation au sein de laquelle il voit le jour, est à la croisée des chemins. Mishima, comme Hijikata, le sentent intellectuellement et intuitivement plus que quiconque. L'un, convaincu que l'esprit ancestral japonais est moribond, se suicidera par seppuku en 1970 ; l'autre ne cessera de questionner un "corps primitif", celui des paysans aux membres pliés et aux jambes arquées qu'il a côtoyés dans son enfance. Hijikata semble vouloir lui offrir une nouvelle naissance, douloureuse sans aucun doute, et son corps en performance est comme un réceptacle vide, dépossédé de tout déterminisme culturel, prêt à s'ouvrir au monde, à la toute nouvelle perception qu'il en a.

2. Kazuo Ôno : *Hommage à La Argentina*

Seconde personnalité fondatrice du Butô, Kazuo Ôno fait bouger les lignes un peu plus encore, avec son célèbre solo *Hommage à La Argentina* en établissant un lien de filiation directe entre esthétique occidentale et esthétique japonaise. Il faut tout d'abord



préciser que, contrairement à l'idée couramment admise, *Hommage à la Argentina* n'est pas une chorégraphie de Kazuo Ôno mais pour Kazuo Ôno. Elle est signée de son ami et collaborateur Tatsumi Hijikata. Si elle a eu un retentissement aussi important en occident, c'est sans aucun doute grâce à l'effet miroir qui fait d'un objet étranger quelque chose de familier, ou d'un objet familier quelque chose d'étranger dans le cas qui nous occupe, à savoir le tango argentin ou les danses hispaniques considérées sous l'angle de la pratique Butô.

La Argentina (Antonia Mercé y Luque de son vrai nom) est une célèbre danseuse hispano-argentine du début du 20^{ème} siècle qui, en revisitant la tradition espagnole, rénove totalement le genre, particulièrement dans *L'Amour Sorcier* du compositeur Manuel de Falla. L'intensité qu'elle dégage sur scène inspire profondément Ôno (il a assisté à l'un de ses récitals en 1929). Des années plus tard, il éprouve le besoin de faire revivre le personnage, de le faire renaître au monde. La force de cette chorégraphie, qu'Ôno interprétera jusque dans les toutes dernières années de sa longue vie, tient à une idée simple et apparemment contradictoire : en s'emparant d'une esthétique qui n'est a priori par la leur, le danseur et le chorégraphe cherchent à regarder à l'intérieur, à commencer par l'intérieur d'eux-mêmes et "à faire naître quelque chose de nouveau" selon leurs propres dires.

"Si vous voulez interpréter une fleur, vous pouvez la mimer, elle sera la fleur de tout le monde, banale, sans intérêt. Par contre, si vous placez la beauté de cette fleur et les émotions qu'elle évoque dans votre corps mort, la fleur que vous créerez sera vraie et unique et le public sera ému".

Cette phrase, prononcée par Ôno, nous éclaire quant à ses intentions. Il ne s'agit pas simplement pour lui de faire revivre les émotions qui l'ont envahi lors de la représentation à laquelle il a assisté en 1929, mais de communier pour de bon avec La Argentina. Le "corps mort" qu'il évoque n'est autre que le corps fardé du danseur, sorte de figure fantomatique qui accueille la femme dans son âme et la fait renaître en lui. C'est une figure bien vivante et tout à fait bouleversante qu'il nous donne à voir car elle renvoie très précisément à ce qui fait la spécificité du Butô. Dans la "danse des ténèbres", c'est la vie, toujours compulsive, qui surgit de la mort et non pas le contraire. Mais surgit également une image pour le spectateur, cette fois : celle de la fleur poussant sur la cendre. Et derrière cette image, c'est bien évidemment la mémoire d'un peuple tout entier qui est convoquée : celle du Japon d'après guerre, d'après Hiroshima, le Japon de la reconstruction dans lequel les butoïstes se reconnaissent si peu. Pour ***Hommage à La Argentina*** Hijikata avait donné une consigne très simple à Ôno : "que tes bras ne t'appartiennent plus". Et c'est effectivement le cas dans le troisième tableau, *Mariage du Ciel et de la Terre*, où le danseur lève lentement les mains dans une offrande adressée à l'univers.



3. Ko Murobushi : *Iki, Edge*

Ko Murobushi fait partie de ce qu'on a appelé la "deuxième génération" des danseurs Butô ; ils se sont très largement exportés à travers le monde. Certains n'ont d'ailleurs pas manqué de tomber dans le piège de l'internationalisation et ont donné à voir aux spectateurs occidentaux un "livre d'images" souvent très sophistiqué proche de l'esthétique "new age" en vogue dans les années 90. Murobushi, lui, a pris très tôt conscience de la nécessité d'être au plus proche du Butô des origines et de sa radicalité. Ce positionnement n'est pas stratégique. Il colle à la peau de ce danseur hors norme qui fait l'expérience sur scène d'un corps sans attaches, d'un corps nomade, comme s'il rêvait de devenir ce qui n'existe pas. Il le dit lui-même : *"pour devenir rien, il faut se transformer en toutes choses, avoir les doigts d'un oiseau, le bras d'un autre animal... Le butô ne fait rien d'autre, en somme. Sa base est de transcender même les sexes"*.

Dans la danse de Murobushi, comme dans celle de son mentor Hijikata, le bouillonnement pulsionnel de la vie et l'échéance fatale de la mort sont à l'œuvre, comme si tout ce que le corps sait, ou savait, devait disparaître. C'est de "non savoir" dont il est question ici car il n'y a pas dans le Butô un langage utilisable, contrairement aux danses classiques ou contemporaines occidentales qui mettent à la disposition de l'interprète un corpus de postures et de pas conçus comme une grammaire. Le corps, pour Murobushi comme pour ses prédécesseurs, met en jeu des questions métaphysiques et tout part de lui, de sa présence, tout simplement.

Mais de quelle présence parle-t-on ? Il suffit de voir les solos *Iki* ou *Edge* pour comprendre à quel point Murobushi est sur scène comme un intermédiaire entre un corps vidé de sa substance, momifié pour ainsi dire, et le monde, la maladie du monde qui, peu à peu, s'empare de lui. Constamment en performance, il enregistre au présent des états vécus de manière pulsionnelle dans un élan érotique qui renvoie directement à *La Rébellion de la Chair* d'Hijikata. Murobushi est sans aucun doute l'un de ses plus fidèles héritiers.

4. Carlotta Ikeda : *Waiting*

Carlotta Ikeda et Ko Murobusshi se sont nourris mutuellement. En 1974, tous deux fondent la compagnie Ariadone qui met en scène des femmes exclusivement. Dans la danse d'Ikeda, là encore, c'est la question de la transgression qui est posée, celle de la pulsion érotique tout particulièrement. Le titre de sa première création, *Mesu Kazan* (Volcan Féminin), est à lui seul un manifeste. Il y est question de paysage intérieur, de cette nécessité absolue pour la chorégraphe *"de voir au dedans. C'est important pour moi, les yeux ne sont pas là, posés sur le visage, ils sont creusés dans la tête, retournés dans le corps... C'est ce qu'il y a dedans qui doit danser... Derrière cette recherche d'extase solitaire*



s'expose la peur du vide, le rien, point de rencontre avec une autre vie, avec la mort. Parfois, le vide emplit mon corps comme un désir de la mort".

La danseuse, rendue totalement disponible aux fluctuations qui lentement l'envahissent, se défait de ce qu'elle est pour se métamorphoser en l'expression d'un désir, d'un paysage intérieur. Son corps apparemment vide finit par être habité tout entier comme dans *Waiting*, solo de 1996 où Carlotta Ikeda, vêtue d'une robe de mariée, cherche de ses mains, de ses doigts, ce plaisir qui vibre en elle, l'onde qui anime tout son corps et se répand dans chacun de ses membres jusqu'à l'extase, jusqu'à ce point de rencontre avec l'espace. Le vide autour d'elle la renvoie à ce plaisir solitaire du corps qui se découvre pour lui-même d'abord. Naissance et mort, flux et reflux sont bien les moteurs essentiels du Butô qui, comme le souligne Carlotta Ikeda, tente de donner à voir le dedans, cet endroit précis où, à l'intérieur, ça tremble.

Sans Hiroshima, sans Nagasaki, ce courant aurait-il vu le jour ? Comme dans toute déflagration (le Butô en est une dans la danse du vingtième siècle), il a fallu la conjonction de plusieurs facteurs, à commencer par celui de la guerre. L'expression « rébellion de la chair », qui sert de porte-étendard aussi bien à Mishima qu'à Hijikata, renvoie tout à la fois aux corps morts, aux corps mutilés et aux corps reconquis. Lentement ils se retrouvent habités d'une nouvelle pulsion qu'ils vont chercher au plus profond d'eux-mêmes, comme s'ils se régénéraient de l'intérieur à travers des images, des souvenirs d'une vie qui n'est plus. On pense inévitablement au travail de la chorégraphe allemande Pina Bausch qui, dans une de ses créations mythiques, *Café Müller*, met en scène des personnages somnambules. Du fond de leurs entrailles, le mouvement éclot et anime les corps qui viennent se cogner contre les tables renversées, les murs, la réalité tangible du monde, la dévastation qu'elle engendre ; ils meurent pour renaître et ainsi de suite sans cesse. L'Allemagne et le Japon ont perdu un conflit mondial qu'ils ont initié ; au milieu des ruines la vie a surgi, une expression inconnue jusqu'alors, un expressionnisme commun sans nul doute.

5. Sankai Juku : *Hibiki*

Nul hasard si les butoïstes de la deuxième génération reçoivent un accueil enthousiaste en Europe. Carlotta Ikeda s'y installe définitivement ; Ko Murobushi y est régulièrement invité et s'associe avec le célèbre artiste équestre Bartabas pour la création d'un spectacle hors-normes : *Le Centaure et l'Animal*. Mais les plus célèbres représentants du Butô sur le vieux continent sont sans conteste les danseurs de la compagnie Sankai Juku. Placés sous la houlette d'Ushio Amagatsu, les interprètes de l'Atelier de la Montagne et de la Mer (c'est ce que signifie Sankai Juku en japonais), ouvrent leur répertoire à un art qui ne renie pas pour autant les fondements du Butô. Amagatsu questionne avant tout l'équilibre entre l'intime et l'universel, l'histoire et la cosmologie. Sur scène, ses



danseurs et lui-même semblent bien souvent émerger d'un monde invisible pour venir dialoguer avec la gravité.

"Au fond de moi, toujours, l'image déroule son mouvement : celle des deux plateaux d'une balance, tournoyant autour de l'axe, montant puis descendant en quête de l'équilibre. Sur le premier plateau : la culture, telle qu'elle est, singularité propre [...] Sur l'autre plateau : l'universel, soit tout ce que l'homme a en commun. Le différent et le commun gravitent ainsi en quête d'un équilibre, en un mouvement perpétuel".
Ushio Amagatsu.

Hibiki n'échappe pas à la règle, et c'est la relation entre le sable et l'eau qu'Amagatsu explore cette fois. À la fluidité des éléments répond la fluidité des corps qui, bien que faits d'os et de muscles, ne semblent pas solides : *"allongez-vous et imprimez à votre corps un faible mouvement d'oscillation ; vous allez sentir vos os en train de flotter dans une sorte de sac"*. La pulsation vivante et primitive qui habite les danseurs, partagés entre tension et relâchement, évoque le flux et le reflux incessant de la vague. L'intime et l'universel ne font qu'un, baignés dans un dispositif scénographique sophistiqué où la lumière et l'ombre sont la mesure magnifique et implacable du temps qui passe.

Hibiki est un élément parmi d'autre de ce vaste puzzle dans lequel chaque nouvelle pièce surgit de la précédente. Le spectateur, en suivant le travail de la compagnie, prend conscience du lent mouvement de métamorphose qui habite toute son œuvre. Il est convié à remonter avec elle à l'origine du temps, au corps fœtal qui *"refait dans le ventre de sa mère une aventure de plusieurs centaines de millions d'années"*. Entre gravité terrestre et suspension mentale, les danseurs l'embarquent pour une expérience sensorielle subliminale et somptueuse, magnifiée par une lumière et des décors qui jamais ne masquent le talent des interprètes.



Aller plus loin :

Ouvrages

AMAGASTU, Ushio. *Dialogue avec la Gravité*, Arles : Actes Sud, DL 2000. 43 p. (Le Souffle de l'Esprit).

DE BRUYCKER, Daniel (dir.). *Le Butô et ses Fantômes*. Bruxelles : Alternatives Théâtrales, 1985 . 96 p.

DURIX, Claude. *L'âme poétique du Japon*. Paris : Les Belles Lettres, 2002. 191 p. (Architecture du verbe).

GINOT, Isabelle, MARCELLE, Michelle. *La Danse au XXe siècle*. Paris : Larousse, DL 2002. 263 p.

ROUSIER, Claire (dir.), DELARUELLE, Catherine. *Danses et identités*. Paris : Centre National de la Danse, impr. 2009, cop. 2009. 271 p. (Recherches).

Crédits :

Titulaire d'un "MA history of arts" de l'université de Bristol, agrégé d'anglais, **Olivier Lefebvre** est historien de la danse, conférencier et rédacteur. Il collabore, entre autres, au développement de la vidéothèque de danse en ligne Numeridanse.tv ainsi qu'au programme de conférences de l'Université Populaire en Normandie.

Sélection des extraits

Olivier Lefebvre

Textes et sélection de la bibliographie

Olivier Lefebvre

Production

Maison de la Danse

Le Parcours "Le Butô" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)