

« Butoh, Shades of Darkness »

Aline Gélinas

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26554ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gélinas, A. (1988). Review of [« Butoh, Shades of Darkness »]. *Jeu*, (49), 241–242.

découvrir pour Brook les espaces vides et si Pascal Mérat ne pouvait les dynamiser en faisant de la lumière un élément du rythme.

Que convient-il de retenir au terme de ce parcours? D'abord, que l'être de l'acteur est toujours en puissance et que seul l'acte le rend réel par un dépouillement qui ne constitue pas un substitut de la voie spirituelle mais la réalisation même de l'Unité cosmique symbolisée par la figure du cercle si chère à Brook. En outre, si ce dernier cherche la fluidité du vivant par le contact avec la texture du réel et de la vérité, son théâtre forme alors l'un des pôles de la dramaturgie contemporaine — l'autre étant celui du théâtre de Kantor. Par ailleurs, Brook aura fait voir, à sa manière, que l'un des moyens d'atteindre à une connaissance qui ne soit pas déterminée par des connaissances antérieures, c'est-à-dire l'intuition, ne peut être que le jeu théâtral.

michel peterson

«butoh, shades of darkness»

Ouvrage de Jean Viala et Nourit Masson-Sekine, Tokyo, Éditions Shufunotomo Co., 1988, 208 p.

Néo-japonisme, fascination, exils: les Occidentaux ont découvert le buto il y a dix ans. La révélation fut d'ordre esthétique, certes, mais plus sourde, plus inquiétante. Qu'était-ce, ce dont le corps faisait le portrait? Alors que les Japonais incarnaient, de la façon la plus excessive, la plus étonnante qui soit l'idée d'un théâtre de la cruauté, idée caressée en Europe depuis plus de trente ans, se réclamant des images des poètes ou penseurs de la déviance, Bataille, Lautréamont, Genet en tête, ils semblaient exiger de notre part, paradoxalement, une véritable ascèse du regard. Pour les créateurs de cette nouvelle danse, et contrairement aux nôtres, il ne s'agit pas de parcourir, de circonscrire,

de posséder l'espace, mais d'éprouver la durée, de fouiller la mémoire du corps et d'en pressentir le devenir. Non pas de célébrer l'exploit, de chanter la gloire de l'être humain maître de son environnement, mais de le donner à voir à la merci des éléments, des esprits comme de ses propres ténèbres, agi plutôt qu'agissant. Toute gloire à l'immobilité qui précède et qui clôt, éternelle, plutôt qu'à l'éphémère du geste. Toute gloire au silence, continu, sous-jacent, plutôt qu'au bruit qui ne donne que l'illusion de le souiller.

En 1978, date, si je ne m'abuse, des premières représentations en France, le courant, quoique très marginal, a déjà 20 ans. L'histoire n'en est pas écrite: elle est le quotidien de quelques personnes beaucoup plus engagées à créer qu'à garder trace. La bibliographie du buto est sommaire. Jean Viala et la photographe Nourit Masson-Sekine y font un ajout d'importance avec la publication, à Tokyo où ils habitent, de *Butoh, Shades of Darkness*. Ils ont rassemblé une importante documentation iconographique qui comprend aussi bien des reproductions d'affiches que des photographies inédites des



événements, des spectacles ou du travail en répétition d'un grand nombre d'artistes du buto, dont la plupart n'ont pas été vus à l'extérieur des frontières, des origines jusqu'à aujourd'hui. Les textes de Viala situent l'apport de chacun des deux fondateurs : en Kazuo Ohno, il voit l'âme du buto, en Tatsumi Hijikata, son architecte. Viala livre leur biographie et les étapes de leur engagement artistique, décrit et commente le travail de leurs élèves-disciples, retrace les filiations, les influences, identifie les nouveaux courants, les différentes voies, situe le travail des metteurs en scène qui s'inspirent des formes de leurs compatriotes. Il met en perspective les différentes manifestations de la pratique contemporaine, et réalise ainsi un véritable *who's who* du buto. Voilà qui est très utile : d'un point de vue documentaire, et de plus son analyse confirme plusieurs des intuitions qui nous viennent et que l'on réprime par crainte de flagrant délit d'ignorance, ce monde-là étant si vaste, si complexe, si exotique, si mystérieux, quoique, en conversation privée, l'auteur vous dira que ce mystère est un leurre, que la coquille est vide, et qu'une fois cela dit, tout devient très simple.

Il aurait ravivé les querelles d'écoles, qui sont, paraît-il, virulentes. Mais il s'agit pour les tenants des unes et des autres, bien sûr, du regard d'un étranger, visiblement minoritaire, et un étranger ne sera toujours que l'étranger, quand bien même il serait né là-bas, il vous le dirait aussi. Regard qui, comme celui de Georges Banu rêvant devant le nô et le kabuki (*L'Acteur qui ne revient pas*, Aubier 1986), éclaire pourtant singulièrement, et il faudrait, se surprend-on à rêver, se soumettre aussi, et autant, ce qui serait salutaire, instructif, au regard de l'Autre, mais sa nature est de se refuser à ce jeu-là de l'analyse qui est irrémédiablement occidental. Ils ne diront toujours que très peu ce qu'ils pensent de ce que vous faites, et l'écriront encore moins. Il est là, le mystère.

aline gélinas

pièces noires: pouvoirs africains et tendresse antillaise

Maxime N'Debeka, *Equatorium*, Paris/Dakar, Présence africaine, coll. «Théâtre», 1987, 85 p.

Tchicaya u Tam'si, *le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort*, Paris, Présence africaine, 1979, 108 p.

Simone Schwarz-Bart, *Ton Beau Capitaine*, Paris, Seuil, 1987, 59 p.

«Dans cette pièce, il s'agit de fiction d'un bout à l'autre. Rien n'y est vrai, même pas le personnage central qui ne peut être que le produit d'un cauchemar.» Tel est l'avertissement que nous sert Tchicaya u Tam'si après le *dramatis personae* de sa pièce qui, dit-il, «se déroule dans un pays imaginaire». Il ne faudrait surtout pas penser que le personnage central, qui est chef d'un État africain sous régime militaire (entre deux révolutions), présente quelque ressemblance avec un vrai chef d'État - surtout pas celui d'où vient l'auteur, qui dédie sa pièce (c'est une coïncidence, il ne faut en tirer aucune conclusion) «à la jeunesse congolaise». Dans le théâtre africain contemporain où domine le courant de l'engagement, cette convention imposée par la conjoncture politique rappelle celle du «manuscrit trouvé» au XVIII^e siècle, et personne n'en est dupe. La tradition a été lancée par Bernard Dadié (qui fut ministre de la Culture en Côte-d'Ivoire), le grand aîné qui a donné trois des classiques du genre : *Béatrice du Congo*, *Îles de tempête* et *Monsieur Thôgô Gnini*¹. C'est à la veine satirique de cette dernière pièce que se rattacherait *le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort* de Tchicaya u Tam'si et *Equatorium* de Maxime N'Debeka.

Deux pièces fortes, au langage cru et coloré, et de construction dramatique d'un grand

1. Dadié a rédigé trois versions de la finale de cette pièce et retenu (par autocensure?) pour la publication la version la plus optimiste.