

Butô et sadomasochisme : *Sade 6412*, un solo obscène et critique

Denis Sanglard

Numéro 112, automne 2012

SEXES à bras-le-corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67678ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sanglard, D. (2012). Butô et sadomasochisme : *Sade 6412*, un solo obscène et critique. *Inter*, (112), 12–15.

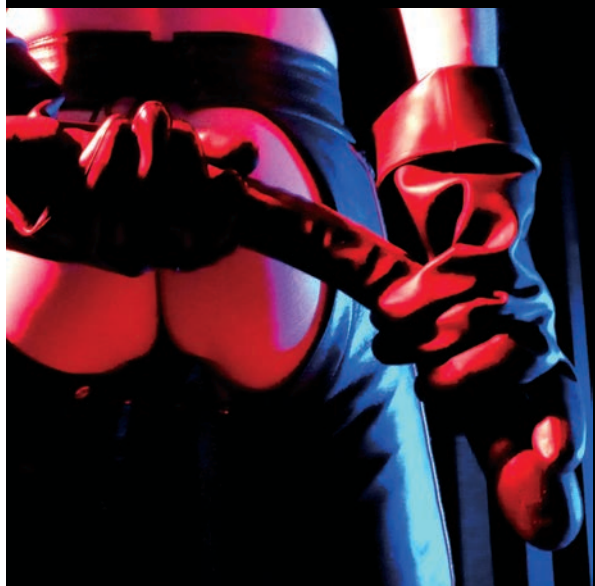
Butô et sadomasochisme : *Sade6412*, un solo obscène et critique

par DENIS SANGLARD

Le Butô est apparu au Japon à l'aube des années cinquante. Il a souvent été lié à Hiroshima. C'est une erreur ou du moins un contresens. Ce n'est pas tant l'horreur qui a permis l'émergence de cette danse nouvelle et particulière qui perçait déjà avant les années quarante. On ne dansait pas sur les ruines d'Hiroshima : Hiroshima a ouvert violemment le Japon sur le monde. Inspiré entre autres de l'expressionnisme allemand des années trente et des surréalistes français, et ne reniant rien des principes de la danse japonaise, nô, kabuki, kagura, bunraku, dépouillée de ses attributs extérieurs pour ne garder que le squelette, le butô fut certes l'expression d'une « rébellion de la chair », d'un malaise latent qui ne demandait qu'à exploser. Mais le butô émergent est aussi une réflexion sur le Japon contemporain occupé par les Américains où le danseur s'interroge sur son identité profonde, son rapport à l'autre, la perte des valeurs traditionnelles dans une société en mutation, un regard sur l'Occident et sur l'avant-garde européenne la plus extrême. Avant-garde dont le butô s'est nourri tout autant qu'il l'a rejetée. Les premiers manifestes butô ont puisé volontairement dans la sexualité, dont l'homosexualité, actant une protestation qui s'opérait par l'exhibition, le corps en avant. Hijikata, le fondateur de cette danse nouvelle avec Kazuo Ohno, s'inspire pour ses premières performances manifestes de Sade, d'Artaud, de Genêt, de Bataille ou de Mishima, écrivains pour lesquels la sexualité est un acte transgressif, révolutionnaire. En 1959, Tatsumi Hijikata conçoit ce que l'on peut considérer comme son premier manifeste butô : *Kinjiki*. Chorégraphie brute, inspirée de Jean Genêt, où le jeune danseur Yoshito Ohno, fils de Kazuo Ohno, sollicité par Hijikata, mime un acte sexuel broyant entre ses cuisses un coq vivant. Le butô apparaît déjà comme un acte performatif de l'excès où la sexualité fait émerger l'oppression à laquelle l'individu est soumis. Le butô se joue des tabous et des interdits qu'il expose ouvertement. Littéralement, c'est une danse cul par-dessus tête. Les valeurs sont inversées.

« Danser pour se tuer et se retuer sans cesse. »
(Kazuo Ohno)

Ce qu'est la danse butô exactement, il serait difficile de le fixer, d'autant que celle-ci a évolué depuis 40 ans, parfois diluée et récupérée avec plus ou moins de bonheur par la danse contemporaine. Il est également difficile d'en donner une définition puisque le butô n'existe pas : il n'existe pas en ce sens qu'il n'y a pas un mais autant de butôs que de danseurs. Ce qui pourrait caractériser cette danse est sans aucun doute le rapport au monde du danseur et son appréhension, sa capacité de lire les signes qui s'offrent à lui et de les recracher. Ce qu'il apprend n'est pas une série de postures ou de positions. Même si certaines existent et sont nécessaires. Ce qu'apprend le danseur, c'est justement le contraire : apprendre à lâcher prise là où la forme et le mouvement importent uniquement dans leur nécessité sémantique, leur urgence. Il se doit de disparaître. Il n'est rien, n'est que vide. Le butô est l'art de la métamorphose. Ainsi, il faut lâcher son moi pour atteindre un état de perception qui fera du danseur la pierre ou l'arbre, le fœtus ou le vieillard, la verge ou la vulve, le noir ou le blanc. Un danseur butô se remplit et se vide, se fragmente, se multiplie, au gré des métamorphoses. Il doit trouver son corps archaïque, aculturé. Comme l'exprimait avec justesse Kazuo Ohno, il doit « danser pour se tuer et se retuer sans cesse ».



Notes chorégraphiques (extrait)

Sonore, le corps est sonore. Résonne.

Humide, je suis humide.

Ne plus figer le mouvement, le laisser se développer. Partir petit et le faire grandir jusqu'à épuisement.

Mixer plusieurs images jusqu'à épuisement.

Varié les rythmes.

Alterner lax et tension. Tension extrême avant relâchement total.

Climax jusqu'à l'acmé.

L'ivresse du faune, le déchaînement des bacchantes.

Hurler le rire.

Être cravaché mais debout. Debout. Je suis debout.

Le mouvement réaliste doit se transformer en danse.

Le mouvement réaliste doit disparaître, n'être qu'Énergie. Le corps est fragmentaire, le mouvement est fragmentaire, diffracté.

Métamorphose toujours.

Penser peep-show pour l'espace... Clos ouvert sur le regard des autres. Ignorer le regard. Corps enclos.

Penser Bondage pour le corps. Un corps entravé.

Au sol : relax, tension, relax, tension. Alterné rythme et ampleur.

Hoquet, sursaut. On me tire, on me lâche. (Bondage)

Travail des bras, des avant-bras, des mains, des doigts. Et du bassin. Pas seulement des épaules, cou et dos.

Image de fin, très lentement revenir à moi et très lentement ouvrir le regard et le « durcir ».

Regarder enfin les autres. Je regarde. Regard obscène.

Aller dans l'image du refus jusqu'au bout ; ne pas lâcher le mouvement avant son acmé.

Image de début. Dans le silence ? La garder un max. Ne rien recracher, faire disparaître le papier...

Tourner dans l'espace (prendre appui sur l'image du phoque).

Et jouer de tous les angles. J'ai un cul...

Tomber de l'estrade. Juste un appui bref...

Laisser de la place au silence du corps, à sa récupération. Mais corps toujours vivant...

Image du clap final...

Limiter les montées. Trois seulement.

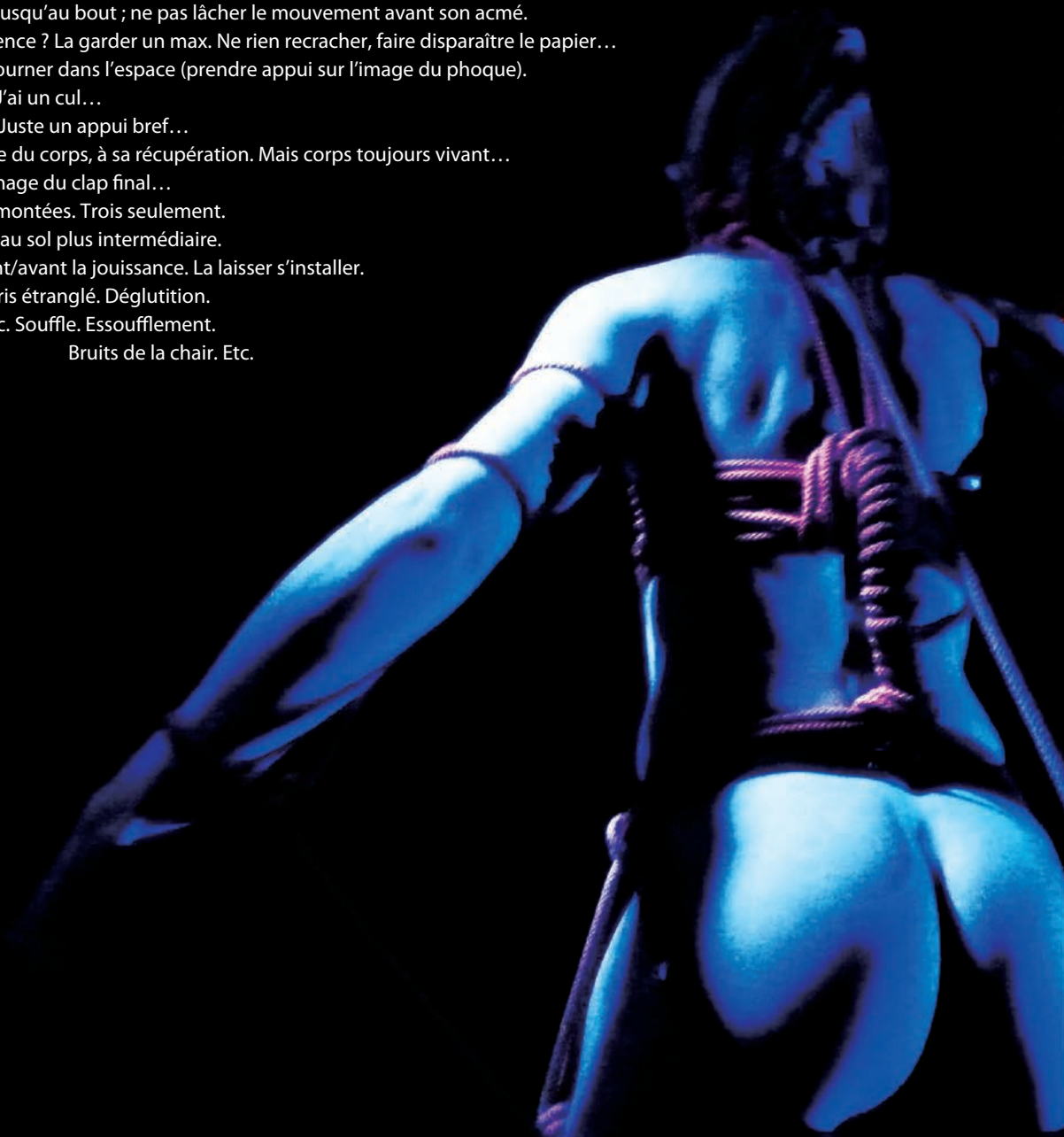
Rester max au sol plus intermédiaire.

Image de l'araignée pendant/avant la jouissance. La laisser s'installer.

Être sonore avec le corps. Cris étranglé. Déglutition.

Chute. Choc. Souffle. Essoufflement.

Bruits de la chair. Etc.



Le butô, objet d'un malentendu

Le butô, surtout, est l'objet d'un malentendu. Il n'arrive en France qu'à l'aube des années quatre-vingt, et les critiques, comme le public, ne verront que les aspects extérieurs, « spectaculaires ». De fait, ils passeront complètement à côté de lui, n'ayant qu'une vision stéréotypée. Corps nus et blanchis, lenteurs, figures impassibles ou grotesques... Le butô qui arrive en Europe à ce moment-là, pourtant, n'a rien à voir avec celui des origines. À l'image de Sankai Juku et de son *leader* Amagatsu se développe une esthétique butô qui désamorce la charge subversive et âpre des débuts. Le succès non démenti de cette compagnie désormais établie entre la France et le Japon masque malgré tout un appauvrissement du sens et de la démarche même du butô en ne privilégiant que la forme au détriment du contenu. Une forme qui était initialement un acte performatif signifiant. C'est peut-être là que se joue la différence : nous sommes passés d'un acte performatif à un acte purement esthétique où le mouvement l'emporte sur le sens, le signifiant sur le signifié, l'esthétique sur l'urgence.

Le butô, rébellion de la chair

Je suis venu au butô par le théâtre. Je ressentais que jouer un texte ne suffisait pas. Que le corps aussi avait une partition à jouer qui pouvait infléchir ce qui était proféré, démentir ou simplement apporter une étrangeté, un mystère, une poésie qui allait au-delà du sens et de la parole. Un texte en creux. Le corps pouvait offrir plusieurs pistes possibles qui ne soient pas forcément explicites. Je voulais tout simplement m'éloigner du côté littéral pour exprimer toute la complexité de l'individu. Je suis donc venu au butô par hasard. Je n'y connaissais rien, hormis les photos de différentes performances de danseurs, dont j'ignorais tout. Pour un texte de Jean-Luc Lagarce, *L'apprentissage*, que je devais jouer et dont à mon sens le corps était un enjeu important, un corps malade que nous refusions avec le metteur en scène de stigmatiser, de « jouer », il fallait que cela passe autrement, d'autant plus que, le texte étant un récit, il n'y avait *a priori* aucun enjeu scénique. La parole se suffisait en elle-même. Que faire alors du corps ? Le butô a permis de trouver des solutions singulières, originales et fortes. Il y avait comme deux récits enchâssés. J'ai donc commencé le butô pour ces raisons. Et j'ai continué pour d'autres.

Très vite, j'ai rejeté une certaine esthétique butô. J'en avais un peu assez d'être un arbre qui grandit et ploie sous les éléments. Il me semblait qu'il y avait autre chose, qu'il pouvait y avoir un autre rapport au monde, un autre engagement. Replongeant dans l'histoire du butô, j'ai trouvé enfin matière à exprimer ce qui pour moi importe aussi bien au théâtre que dans la danse quoique, refusant les étiquettes, je ne fasse plus la distinction entre les deux, c'est-à-dire un engagement total que je considère comme politique. Volontairement, j'ai pris une partie de ce qui fut à l'origine de cette danse : cette « rébellion de la chair » qui fait surtout référence à l'une des créations emblématiques du fondateur du butô Tatsumi Hijikata. J'ai de nouveau déplacé la danse butô vers la performance en axant le corps au centre d'un processus créatif en constante évolution. Une phrase du danseur Boris Charmatz a pour moi été comme un déclic : « Nous inventons le rebuto : parce que nous avons besoin de butô à nouveau et que rebuto doit être le butô nouveau, loin des clichés du genre. » Phrase étonnante, bien que juste et lucide de la part d'un danseur non apparenté au butô, mais qui de l'extérieur était sans doute plus à même de dénoncer une dérive actuelle. Il ne s'agissait plus d'esthétisme mais bien d'engagement, d'un retour aux fondamentaux, à savoir un positionnement résolument et doublement critique. Redéfinir le butô participait obligatoirement d'un regard sur la société : ma danse se devait d'être effectivement rebuto, éloignée volontairement d'une esthétique sclérosante au profit d'un discours engagé. Je ne nie pas non plus l'influence importante et indirecte de plasticiens et performeurs comme Gina Pane, Marina Abramović, ORLAN, Penone, Sophie Calle ou encore plus récemment Steven Cohen ; de chorégraphes et danseurs comme Boris Charmatz, Anna Halprin, Pina Bausch, DV8 ou Jan Fabre ; de dramaturges et metteurs en scène comme Rodrigo Garcia, Nikolai Kolyada ou Claude Régy.

J'ai dès lors pris le sexe à bras-le-corps : le sexe comme l'affirmation d'une identité ; le sexe comme une pratique singulière ; le sexe comme le révélateur des tabous d'une société sclérosée et contradictoire, de plus en plus crispée et réactionnaire.

Obscénité critique

Immoral, impudique, indécent, sont les synonymes d'*obscène*, ce qui renvoie à la morale, à la pudeur et à la décence. Si l'obscène consiste en la mise en scène du corps, en sa dramatisation et en celle de situations taboues pour une société, autrement dit transgressives pour l'ordre et le politique, alors sans doute suis-je obscène, comme toute représentation critique l'est. Rien de très banal dans l'affirmation selon laquelle l'obscénité est une transgression de la morale. Il y a aussi l'exhibition de l'intime, comme ses parties génitales dites justement intimes. C'est alors ce dévoilement gratuit, cette impudeur provocante qui paraît obscène. Plus encore quand il y a acte sexuel explicite et frontal. Ce qui peut caractériser l'obscénité est ce renversement qui fait basculer l'intime dans le champ public, surtout quand ce renversement volontaire cristallise toutes les crispations d'une société bien pensante. Ce n'est aujourd'hui pas tant la représentation du corps nu qui est obscène, mais son usage volontaire et résolu, quand celui-ci n'est plus un artifice esthétique, un artefact, une parodie, mais qu'il désigne une réalité inavouée, *ob-scène*, justement, dénonçant un hors-champ et que ce hors-champ en lui-même est transgressif. Doublement transgressif, en ce qui me concerne : homosexuel et sadomasochiste. Il y a rupture d'un ordre établi, et dans cette rupture se focalise l'obscène. Celui-ci révèle. Il dénonce également le regard porté. Et c'est justement sur cette notion d'obscène et son corollaire, le regard, que ma dernière performance portait.

L'obscène et sa représentation : une question de regard

Sade6412 est une interrogation sur l'obscénité et sa représentation. Qu'est-ce qui est le plus obscène entre le regard porté sur l'objet et l'objet lui-même ? Le butô, danse de la métamorphose, porte en lui une forte charge émotive, érotique, sexuelle, animale (une « animalité humaine », pour reprendre Georges Bataille). En cela, est-il obscène ? En résulte une alternative : s'en saisir, l'embrasser, s'en pénétrer ou s'en détourner, occulter, refuser de le voir. Jouer de la réalité et de sa métaphore. Il ne s'agit pas de transgresser mais d'alterner de l'un à l'autre. Mettre à nu et côte à côte l'objet et sa métamorphose, dépouillés ici de tout stéréotype ou fantasme propre au fétichisme et au sadomasochisme, objet de cette interrogation. Entre sa représentation nue, crue, attendue, et sa réinterprétation, c'est aussi proposer une alternative au spectateur, ne rien lui imposer pour qu'il puisse de lui-même faire son choix. Entre l'objet scandaleux, dit obscène, et sa métamorphose. C'est pourquoi le danseur est isolé, à l'opposé de l'écran où se déroule l'objet du délit, objet auquel le danseur a également participé. En choisissant l'une ou l'autre des propositions, le spectateur devient soit pornographe, soit chorégraphe.

Butô et sadomasochisme, une question d'énergie

Sadomasochiste, je tente de mobiliser tous les possibles du corps. Danseur butô, j'explore également ces possibles. J'ai découvert là une même et singulière énergie, une capacité à m'affranchir des limites imposées pour ne reconnaître que les miennes propres, tant physiques que mentales, qu'il faut sans cesse repousser. Cela renvoie d'une certaine manière à ce que Foucault appelle un « corps utopique » : un corps par exemple masqué, qui se donne à voir dans un milieu donné, avec ses codes vestimentaires et relationnels, pour convoquer des au-delà de la scène sensible. J'expose mon corps comme je souhaite qu'il soit vu et tel que je le vois. Pour les non-pratiquants, aussi, c'est un objet de fantasme qui véhicule nombre de clichés où l'objet porte en lui-même toute une charge émotive, érotique, bien loin de la réalité. Il faut savoir dépouiller le sadomasochisme d'un certain fétichisme. Les deux ne sont pas forcément liés même si parfois ils sont complémentaires. C'est pourquoi, à l'opposé de ce qui est projeté, je danse nu, traditionnellement peint en blanc, dépouillé de toutes références

attendues. Cette nudité, cette crudité ne donne aucune prise. Le corps est ainsi brut. Ne restent alors que l'énergie déployée, que la danse qualifiée par certains d'obscène, car justement dépouillée de tout artifice. Paradoxe qui souligne combien l'obscène est dans le regard porté et non dans l'objet lui-même. Le corps devient le miroir de nos propres fantasmes inavoués.

C'est une danse abstraite qui ne raconte « rien » ou du moins qui ne donne pas de prise. Il ne s'agit en aucun cas d'illustrer. Le butô est avant tout l'art de la métamorphose. Les images créées ne sont que la partie souterraine de l'objet dansé, ce qui sous-tend le propos sans être le propos lui-même. Ce qui se danse ici, l'enjeu, dirais-je, c'est une énergie. La même qui est produite, que je ressens, lors d'une séance sadomasochiste. Toutes les sensations provoquées, le ressenti vécu, c'est cela justement que j'essaie de traduire sur mon minuscule plateau. On pourrait le qualifier de transe ; la même que j'atteins en séance sadomasochiste avec mon *master* ; celle qu'il me fait atteindre. Seulement, j'ôte sur scène tous les repères attendus. Ce qui se danse est au-delà de la représentation, c'est une énergie qui n'est pas de l'ordre de la représentation classique. Comme le butô est toujours à rechercher au-delà du butô, je tente d'aller au-delà de la représentation, d'un inventaire convenu d'images attendues, d'autant que le sadomasochisme est à chercher également au-delà de son objet. Le regard du spectateur est alors libre de choisir : se dépouiller à son tour de tous clichés ou, affolé, chercher des références absolument.

Corps en scène, regard obscène

Le film d'Eric D. projeté à l'opposé du danseur brouille également les repères. Volontairement explicite et illustratif, il donne à voir, enfin, le sujet attendu. Mais sachant que la performance en aucun cas, du moins en apparence, ne semble l'illustrer, doit-on s'y référer ou non ? Sachant que le danseur est également acteur et sujet de ce film sadomasochiste, que ce film malgré tout fait partie intégrante de la performance, que dois-je voir, moi, spectateur, dans ce film ? Un objet obscène ? Un objet artistique ? Les deux ? Quels sont les points communs entre ce qui se danse et ce qui est projeté ? Quel est le lien ? L'obscénité du premier rejailit-elle sur le second ? La danse, en référence au film, devient-elle obscène ? Ou est-elle obscène parce que je le décide, parce que je la définis en corollaire avec la projection ? Ou encore, inversant la proposition, est-ce que j'essaie tout simplement de chercher un point commun qui ne soit pas justement dans l'ordre de la représentation mais au-delà ?... En séparant le danseur du film, en les dissociant, je laisse aux spectateurs l'ambiguïté d'un choix. C'est tout l'enjeu de cette performance qui oblige chacun à se situer devant un objet et à le définir comme « obscène ». Ou pas.

C'est également toute la question du corps en scène. Qu'est-ce qui le rend obscène ? Le regard ? Un regard formaté, répondant à des normes culturelles et des interdits, des tabous ? Le regard est chargé de mémoire, saturé d'images. Il est éduqué. Mais il est avant tout la résultante d'une conscience altérée. Je regarde donc je suis. Ou ce que je regarde fait ce que je suis. Comme le refus de regarder. Ce que je propose est justement une transgression du voir, une approche autre. Ma danse est dite obscène par référence. Surtout, la présence médiante du corps butô – le corps est *ici* – fait que ce corps est sans interface. Il n'y a pas d'intermédiaire, pas de transition qui le projetterait ailleurs, dans un autre espace, comme le film qui permet une certaine distanciation où l'objet peut rester dans l'ordre du fantasme, de la transgression, sans aucunement impliquer le spectateur. Il y a regard mais non agression. Cette obscénité-là demeure encore acceptable, à la limite normative, attendue. Mais la danse, cette exhibition, est sans appel. Elle est doublement obscène : par référence, comme je l'ai déjà écrit, mais aussi par cette proximité insoutenable et dépouillée de tout attribut qui lui assignerait une fonction. C'est le regard porté, et simplement le celui porté sur ce corps, qui le définira comme obscène. Surtout que le corps, celui-là même qui danse sur le plateau, est le même que celui filmé. Il y a comme une matérialisation, malgré la métamorphose, qui empêche alors toute abstraction ou distance. Un effet miroir qui renvoie indubitablement à sa propre mémoire, à

sa propre histoire, à son inconscient social. À moins de se déciller. Le regard du spectateur habille mon corps et le revêt d'attributs inconscients qui lui sont propres. En cela, le regard fabrique aussi un corps utopique. Il y a transfert.

Butô et sadomasochisme, acte critique

Le butô est dit danse des ténèbres, mais c'est parce qu'il ouvre à la lumière. La danse révèle l'inconscient, ce que j'appelle le corps archaïque, aculturé, où la notion de tabou n'existe pas. (N'y voyons pas non plus d'innocence.) Disons que le butô touche des fondamentaux exempts de jugements. Dont la sexualité. Le sadomasochisme dépasse ces mêmes jugements. Il y a un affranchissement des limites où les seules règles sont celles que l'on s'octroie, également affranchies du regard de la société. Chaque danseur butô doit trouver son propre butô, sa danse intime. Le sadomasochisme révèle également l'individu qui le pratique. En cela, les deux disciplines (sans jeu de mots) se rejoignent.

Pour le pratiquant que je suis, c'est avant tout transgresser deux fois : une première fois parce qu'étant homosexuel, je suis déjà « en marge » ; je le suis une deuxième fois parce que je suis homosexuel et sadomasochiste. C'est une frange extrême dans le milieu homosexuel. Cette double transgression amène naturellement une liberté totale, un affranchissement des codes et conventions sociétaux et communautaires. La relation maître-esclave est une relation courtoise où l'esclave domine puisque le maître ne peut franchir les limites imposées par son *slave*. Limites qui d'un commun accord sont repoussées au fur et à mesure de leur relation consentie... C'est également pour moi une revendication politique que de toucher à des tabous extrêmement forts et de jouer avec eux. Sexualité, homosexualité, soumission, domination, douleur, plaisir, au sein même de la communauté homosexuelle et de la société tout court. Surtout en cette période de récession, de crise qui voit un relent réactionnaire revenir en force où la sexualité devenant un enjeu politique est dénoncée quand elle n'est pas normative. Une société réactionnaire dénonce toujours le corps d'autrui et la sexualité non « normative » comme un facteur de trouble, un objet condamnable qu'il faut maîtriser. Maîtriser la société, le corps social, c'est en premier lieu maîtriser le corps individuel. En mettant en avant cette sexualité doublement transgressive, en déplaçant l'acte « intime », caché, vers un geste performatif et public, il est certain que je montre du doigt certaines limites desquelles je me suis affranchi. En faisant d'une pratique dite obscène un objet scénique, j'oblige à redéfinir non le terme *obscène* mais le regard porté sur l'acte ainsi métamorphosé, surtout en n'édulcorant pas, en ne cédant en rien les images proposées comme il m'a été demandé parfois de le faire. La danse agit comme un révélateur, une catharsis. Surtout, j'affirme la force d'un corps affranchi. Ce que je revendique aussi, c'est tout simplement que mon corps m'appartient. Comme il devrait appartenir à chacun. La danse butô fut pour moi la première étape dans la réappropriation du corps. Comme le fut le sadomasochisme plus tard. Si mon corps est obscène, c'est plus par ce qu'il révèle des spectateurs que par ce qu'il révèle de lui-même... ◀

DENIS SANGLARD, né en 1964, est comédien et danseur butô. C'est par le théâtre qu'il vient à la danse en s'interrogeant sur la place du corps dans l'espace scénique. En 1998, il franchit le pas. Pour *L'apprentissage* de Jean-Luc Lagarce, il demande à Léone Cats-Baril, danseuse butô et chorégraphe dont il suit le cours, de se joindre au projet. Il intègre ensuite Les évadés, collectif de danseurs butô dont les performances interrogent des espaces non dédiés à la danse (hôpitaux psychiatriques, friches industrielles, jardins publics...). Il rencontre Yoshito Ohno, danse avec Pé Vermeersch et participe à divers stages suivis de performances avec d'autres danseurs non apparentés au butô tels Boris Charatz, DV8... Il approfondit le travail de l'improvisation avec Patricia Kuypers. Avec Mark Tompkins et Gilles Touthoix, il travaille sur la vidéo-danse et, avec Robyn Orlin, il analyse la construction d'une performance. Explorant tous les possibles du corps, Denis Sanglard puise aujourd'hui dans le fétichisme et le sadomasochisme, matières pour ses dernières performances. Lors d'un travail sur le fétichisme, il rencontre la route d'Eric D., vidéaste *pornographique* et photographe qui redéfinit le concept des films dits pornographiques en des clips retravaillés à la palette graphique, mixés, destinés au *clubbing* ou aux soirées privées. Il décide de travailler ensemble, s'interrogeant sur la manière de filmer la danse butô aujourd'hui, sa diffusion, mais également l'intégration de la vidéo sur la scène qui ne soit pas un gadget mais un élément scénique, performatif, participant de la chorégraphie.