L'expérience du corps vécu

Du zen à l'art Gutaï

Alexandre Melay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3651>

DOI : 10.4000/lcc.3651

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Alexandre Melay, « L'expérience du corps vécu », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 30 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3651> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.3651>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2020.

Tous droits réservés

L'expérience du corps vécu

Du zen à l'art Gutaï

Alexandre Melay

- ¹ L'art au Japon est indissociable des notions de « performance » et de « corporalité ». À l'origine, les conceptions plastiques japonaises s'enracinent dans une approche non spatiale, mais temporelle de l'art. Le corps et l'acte lui-même sont considérés comme partie intégrante de la réalisation. Les sensations codifiées de la résonance (*ki-in*) ou la projection de l'énergie (*ki-ai*) fondées sur une appréhension instantanée et intuitive des choses ont quelque chose de spécifiquement asiatique. Ces sensations, très physiques, difficilement explicables par les mots sont plutôt d'ordre cérébral. Ainsi, on observe que les actes chez les Japonais ne passent pas par l'étape du raisonnement logique, ce qui caractérise leur côté extrême ainsi que leur promptitude intuitive, qui parfois empêche toute réflexion. Une sorte de sagesse du corps, un corps en silence qui traduit une esthétique de l'immobilité et du contrôle. Ce « corps qui se tait » se soustrait à la logique et s'exprime par exemple dans l'Éveil (*satori*) auquel conduit la pratique du zen en posture assise (*zazen*) dans le bouddhisme. On cultive dans le zen l'intuition comme ce qui donne une connaissance soudaine, spontanée, indépendante de toute démonstration naturelle ; l'intuition représente la voie inattendue qui se fait entendre juste au moment nécessaire et qui sert de guide. Car depuis toujours, la culture japonaise a favorisé des mécanismes, qui interviennent à la fois sur le corps (*buttai*) et l'esprit (*hondai*) sans procéder à une quelconque séparation, mais à une assimilation indissociable, à une véritable cohabitation¹.

Corps en silence

Le zen ne pouvait être autre chose qu'un acte instantané d'intuition. Comme il ouvre d'un seul coup sur un monde dont on n'a pas encore osé rêver, c'est un saut abrupt et secret d'un plan de pensée sur un autre (Suzuki, 2013, 253).

- ² Il y a environ deux mille six cents ans, en Inde, après avoir longuement cherché à résoudre les souffrances de l'être humain, le Bouddha Shakyamuni a réalisé l'Éveil en posture de *zazen*². L'origine du zen remonte à cette expérience du Bouddha. Au XIII^e siècle, maître Dogen (1200-1253) plante au Japon le zen, en expliquant dans le

*Shôbôgenzô*³ que la posture de *zazen* permet de trouver sa juste place et sa fonction dans la dimension d'un corps-esprit unifié⁴. Le *zazen* est un exercice susceptible d'introduire le pratiquant dans l'expérience fondamentale qui est au cœur du zen. La posture corporelle et la respiration font l'objet de prescriptions très précises. Leur but est de maintenir la colonne vertébrale rigoureusement verticale et d'adopter un rythme respiratoire naturel, privilégiant l'expiration. L'attitude mentale est l'essence de l'exercice : le pratiquant doit s'absorber dans les sensations éprouvées à l'occasion du maintien de la posture et de la respiration, en évitant de penser. D'après le *Shôbôgenzô*, pour Dôgen, le *zazen* est d'abord et avant tout une posture du corps total, et non un état d'esprit. Dôgen utilise de nombreuses expressions pour décrire le *zazen* dont *gotsuza* qui signifie « s'asseoir immobile comme une puissante montagne ». Mais Dôgen utilise un autre terme, celui de *kekkaфу*, ou « la posture du lotus », qu'il considère comme la clé même du *zazen*. Pour Dôgen, d'un autre côté, le but du *zazen* consiste juste à s'asseoir correctement en *kekkaфу*, car le *zazen* dépasse le dualisme du corps et de l'esprit. Le corps et l'esprit sont simultanément et complètement épuisés par le seul fait de s'asseoir en *kekkaфу*. Dans le chapitre du *Shôbôgenzô*, « Le roi du sâmadhi », Dôgen dit : « Asseyez-vous dans le *kekkaфу* avec le corps, asseyez-vous dans le *kekkaфу* avec l'esprit, asseyez-vous dans le *kekkaфу* du corps-esprit dépouillé » (2009, 281-380). Notre corps humain vivant n'est pas simplement une agrégation de parties corporelles, c'est un tout organiquement intégré. Il est conçu de telle sorte que lorsqu'une partie du corps bouge, quelle que soit la finesse du mouvement, celui-ci provoque simultanément le mouvement du corps entier en accord avec lui : harmoniser le corps (*chôshin*), harmoniser la respiration (*chôsoku*) et harmoniser l'esprit (*chôshin*). Dans le *Eihei kôroku*, Dôgen écrivait que dans le *zazen*, il est essentiel de s'asseoir dans la posture correcte, puis d'harmoniser le souffle et de s'apaiser (Cleary, 1993, 41-82). Le corps-esprit du pratiquant du *zazen* est intégré lorsque le *zazen* devient *zazen*, et que « *shôshin taza* » est actualisé. Cela signifie « juste (*ta*) assis (*za*) dans une posture du corps (*shin*) correct (*shô*) », avec *taza* qui met l'accent sur la qualité d'être entier dans le temps et dans l'espace. La « totalité » du *zazen* doit être intégrée en une assise seule. En d'autres mots, le *zazen* doit devenir le « *zazen*, total et un ». Cette qualité d'« être total et un » se manifeste quand le *zazen* est profondément intégré, le pratiquant ne sent pas que chaque partie de son corps est séparée des autres et qu'elle accomplit indépendamment son travail ici ou là dans le corps.

Calligraphie pour *zazen*

Archives du Temple *Antai-ji* (Hyôgo, Japon) Domaine public.

Kodo Sawaki en position de méditation *zazen*.

Archives du Temple *Antai-ji* (Hyôgo, Japon) Domaine public.

- 3 Le pratiquant n'est pas conduit à faire différentes choses en différents lieux du corps en suivant les diverses instructions sur la façon de l'harmoniser. En réalité, il ne fait qu'une seule chose, recherchant continuellement la posture assise correcte avec le corps tout entier. Ainsi, dans l'expérience réelle du pratiquant, il n'y a qu'une simple posture assise harmonieusement intégrée : il ressent la position des jambes croisées, le *mudrâ* cosmique, les yeux mi-ouverts, comme des manifestations locales de la « posture assise totale et une ». On l'expérimente comme si toutes les limites ou les divisions entre les parties du corps avaient disparu ; toutes les parties sont englobées en une seule et totale expression de chair et d'os. Parfois, la sensation pendant *zazen* que les mains ou les jambes ont disparu ou se sont évanouies se fait ressentir. L'expression « *shôshin taza* » pourrait mieux être comprise en termes de posture et de force de gravité⁵. Dans « *shôshin taza* », alors que le corps est assis immobile comme une montagne, le corps interne est relâché, dénoué et détendu dans chacune de ses parties, la structure externe reste solide et ferme tandis que l'intérieur est fluide, calme et détendu. Car selon Dôgen s'asseoir en *zazen*, c'est ne penser ni au bien ni au mal, ne se préoccuper ni

du bon ou du mauvais, c'est laisser de côté les opérations de notre intellect, de notre volonté et de notre conscience ; et c'est arrêter d'examiner les choses avec notre mémoire, notre imagination ou notre réflexion. En suivant les préceptes de Dôgen, il s'agit d'être libres durant un moment, de relâcher simplement la capacité de conceptualisation, de ne pas penser intentionnellement à quelque chose, car assis en posture de *zazen*, l'ensemble des capacités humaines est momentanément abandonné ou suspendu. Cela revoit au terme même de *zazen* qui vient du terme « za », s'asseoir sans bouger, comme une montagne et « zen » qui signifie « comprendre l'essence de l'univers ». Chaque détail de la posture a une signification profonde et les différentes parties du corps sont interdépendantes et s'influencent réciproquement, la posture offre une grande stabilité. Ainsi, être assis le dos droit, les jambes croisées, les genoux pressant le sol, la main gauche dans la main droite, permet inconsciemment et naturellement, de cesser d'agir par la volonté de l'ego. La posture de *zazen* dégage une grande énergie, à la fois dynamique et paisible, qui favorise un esprit calme et éveillé, une respiration longue et profonde. Car l'exigence du Bouddha est celle d'une guerre intérieure, d'une « haute culture de la souffrance », pour reprendre l'expression à celui qui se rêvait à être « le Bouddha de l'Europe », Friedrich Nietzsche⁶.

- 4 Tel l'éclair, le zen ne permet même pas l'élaboration d'une pensée⁷, car il n'y a ni temps ni espace dans le zen. Le corps est vécu au présent, et l'absorption dans la conscience du corps est donc une coïncidence avec l'actualité de l'instant, non pas pensée, mais éprouvée. Toutefois, puisque l'instant n'est pas un atome figé de temps mais un passage, cette absorption du pratiquant dans l'« ici et maintenant » l'établit en fait dans la mobilité de la durée. Ainsi, le *zazen* permet d'épouser le dynamisme créateur de la durée, l'expérience de la durée : le *zazen* est la connaissance intuitive de la durée.

Butô : performance et minimalisme

- 5 Avec ses genres théâtraux traditionnels du *kabuki* et du *nô*⁸, le Japon a une longue histoire de performances musicales et dramatiques. Une telle tradition qui vient s'inscrire en rupture avec les arts vivants traditionnels dans les performances conceptuelles, notamment le *butô*⁹ ou « danse du corps obscur » apparu après la Seconde Guerre mondiale. Le *butô* exprime les souffrances et problématiques nouvelles dans la société de l'époque, à travers la forme d'un mouvement performatif conçu de manière théâtrale, proche du spiritualisme minimaliste du bouddhisme zen et des croyances et rites *shintô*. Le terme japonais *butô* (舞踏) est composé de deux idéogrammes ; le premier, « bu », signifie « danser » et le second, « tô », « taper au sol ». Plus qu'une danse codifiée, le *butô* est un concept, une façon de percevoir le monde, une danse proche de la performance artistique, révolutionnaire, transgressive qui tente de restaurer un dialogue entre corps et danse, puisqu'elle relève d'une introspection, d'une disponibilité au monde. Le *butô* est l'un des rares exemples d'art dans lequel le corps est directement montré. Créé vers la fin des années 1950 par Tatsumi Hijikata (1928-1986) et Kazuo Ōno (1906-2010), il s'agit d'une forme d'expression physique obsédante à l'extrême, très enracinée dans le sol qui lui a donné naissance, et portant même, comme un fardeau, le poids de sa terre d'origine. Parce que le *butô* est une forme d'expression radicale, il brise la « représentation » pour une volonté de « présenter », dans son « ici et maintenant », le corps tel qu'il est modelé par certains costumes, et induit à la fois par un état mental et un climat particulier. La célèbre phrase de Hijikata,

« le *butô*, c'est un cadavre qui se tient debout au péril de sa vie¹⁰ », exprime l'obsession existentielle, sans que le corps et les mots ne soient portés sur le devant de la scène. Danse subversive qui se caractérise par sa lenteur, sa poésie et son minimalisme, qui évoque une imagerie grotesque, des sujets tabous, des environnements extrêmes, absurdes. De nombreux thèmes majeurs du *butô* rejoignent cette quête des origines, à partir des polarités : vie/mort, infiniment petit/infiniment grand, laideur/beauté, masculin/féminin, ombre/lumière. Le *butô* est ténèbres et lumière, il est le mélange des deux ; et de l'un à l'autre par une abondance de métamorphoses qui rend le laid beau, l'obscur lumineux, l'absurde grotesque. Autant de thèmes d'une poétique paradoxale vont enrichir l'imaginaire et les méthodes par lesquelles le *butô* va fonder ses bases.

Scène de *butô*

Ushio Amagatsu (Sankai Juku) dans *Toki* en 2006

Photo : Carlos de las Piedras (CC BY 2.0).

- 6 L'espace-temps du *butô* 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. Sur une scène vide, les corps presque nus des danseurs, peints en blanc avec des crânes rasés interprètent une chorégraphie faite de mouvements extrêmement lents. Les danseurs évoluent dans une presque obscurité avec une lenteur aérienne. Le corps lui-même est une œuvre d'art. Le corps se tend, les muscles de marbre se crispent ou se replient dans des douleurs muettes, abolissant toutes les limites spatiales pour sortir du temps réel vers un temps originel, un infini créateur. Émergent alors diverses mémoires qui prennent possession de la chair. Les images nourrissent les sensations qui donnent corps au mouvement. Mais, il existe autant de formes de *butô* que de sensibilités, chaque danseur nourrit son art de sa propre expérience. Les attitudes, les traits se tordent, mais ne jouent pas, ils expriment des sentiments, des sensations que l'artiste vit sur scène. Il y a une esthétique de la mise en relation, car il ne s'agit plus de « regarder » une œuvre, mais de la « vivre ». Une tension se crée entre une forme d'une extrême simplicité et l'espace qui l'environne ; ainsi les rapports visuels et physiques qui s'instaurent entre celle-ci et les spectateurs constituent l'essence même de cette philosophie de la relation. Celle-ci s'élabore grâce à des perceptions physiques d'une extrême sensibilité, dans lesquelles le corps

fonctionne comme traducteur, comme moyen de transmission. Le corps est toujours en retrait, car c'est le maître qui enseigne à ses élèves des formes (*kata*) parfaitement contrôlées, qu'il s'agit de répéter infiniment, jusqu'à ce qu'il apparaisse de subtiles différences qui naissent du physique particulier de chacun. C'est sur cela que repose le caractère très formel des cérémonies au Japon ou dans le théâtre japonais. Il n'y a ainsi pas de style fixé, cela peut être purement conceptuel sans aucun mouvement, puisque l'artiste sonde les instances propres de son esprit, sa relation au cosmos et l'inscription de son être au cœur de l'univers. La danse *butô* a trouvé une forme originale d'évolution comme forme de « méditation en mouvement », où le corps, la respiration, le réveil sensoriel et la visualisation mentale sont simultanément utilisés de façon à permettre un travail intégral sur le plan physique et psychique du pratiquant. Étant donné sa nature, cette même approche transforme la danse *butô* en une véritable activité proche de la méditation du bouddhisme zen.

- 7 Le *butô* entraîne l'âme autant que le corps, en engageant 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. Communiquer avec les esprits invisibles, faire appel aux forces de l'au-delà, telle est l'ambition des créateurs du *butô*. Il s'agit de réveiller les forces cachées, tapies dans les profondeurs de la nuit, dans les profondeurs de l'âme humaine. Cette inclusion de l'homme dans la nature révèle la forte influence du shintoïsme. Le crâne rasé des danseurs, leur peau couverte de poudre blanche, leurs mouvements lymphatiques, les placent à la frontière du minéral, du végétal et de l'animal. Face à l'expression d'une angoisse existentielle, le *butô* cherche son salut dans un retour à l'union primitive de l'homme et de la nature, le retour à la terre en sera l'exutoire, car le corps du danseur se fait prolongement de la terre. Après tout, le terme *butô* signifie « danse qui frappe le sol ». Ainsi, Hijikata développe la technique du *ganimata*, littéralement « jambes courbées ». Il s'agit de danser en sentant le poids de la boue qui enveloppe ses pieds, la pesanteur de la terre collée contre son corps. Pour reprendre Sartre, la terre devient la matière visqueuse qui prépare à tous les possibles, qui « transcende toutes distinctions entre psychique et physique, entre l'existant brut et les significations du monde » (1943, 658), utiliser la boue, c'est expérimenter la plus concrète et primordiale des choses. Ainsi, tout mouvement de la vie quotidienne peut devenir une forme de beauté, selon le regard et la conscience qui le perçoit.

***Gutai* ou la danse calligraphique**

- 8 Avec la dévastation d'après-guerre du Japon et avec la reconstruction de la société, le champ de l'art voit éclore le premier groupe artistique radical dans lequel les artistes s'immergent dans l'action. À la fois proche des milieux du théâtre du *nô* et associé étroitement à la violence du geste tout en répondant à une certaine sensibilité du zen, le mouvement *Gutai*¹¹ (1954-1972), se veut être un art de la performance, où le corps est compris comme langage, car, quelle que soit l'œuvre que réalise l'artiste, celle-ci doit engager le corps au physique, elle doit bruire de la chair vivante, s'en faire la langue¹². Le terme *Gutai* est un néologisme formé des caractères 具 (outil) et 体 (corps) ; sa signification est le corps comme instrument de mesure (« *Gu* » pour l'instrument et « *Tai* » pour le corps) et se traduisant approximativement par « concret » ou «

incarnation », évoquant par des procédés qui s'appuient sur des sensations formelles de résonance (*ki-in*) et de la puissance mentale (*kihaku*)¹³. Par une volonté de rompre avec l'aspect indirect des formes d'expression plastique existantes et avec les contraintes qui en découlent, notamment l'obligation de peindre au pinceau, les performances artistiques des artistes du mouvement s'inscrivent dans une recherche du « concret » et du « direct ». Ainsi, toutes ces initiatives montrent que l'acte physique et le corps en tant que tels sont à la fois des vecteurs et des parties intégrantes de l'œuvre artistique. La gestuelle est conditionnée par les catégories de l'espace et du temps, en mettant en avant, le corps, la matière et les éléments. Familiers des traditions du Japon, des cérémoniels ou des fêtes (*matsuri*), les Gutaï vont développer une interprétation extrême de la peinture qui pour eux fait corps avec leur action.

- 9 L'art *Gutaï* se réfère aux « Action Painting » du moine bouddhiste Kazuo Shiraga (1924-2008), dont la question de la matière interroge l'artiste. Après de nombreuses tentatives et frustrations envers la rigidité formelle de la peinture traditionnelle, Shiraga tente, sans succès, de faire l'expérimentation de nouvelles formes expressives, non pas sur la surface de la toile, mais dans l'attitude du peintre, une « action concrète », selon la terminologie de *Gutaï*, c'est-à-dire une performance. Délaissant la spatule, l'artiste entreprend d'appliquer la matière en se servant uniquement de ses doigts : une expression viscérale et physiologique. La volonté de Shiraga d'aller contre la maîtrise technique du geste artistique s'inscrit dans la tradition calligraphique extrême-orientale. En délaissant l'instrument, cette interférence entre le corps du peintre et la surface de la toile, la peinture de Shiraga prend un tournant corporel. Lorsqu'il parle du corps dans ses écrits théoriques, Shiraga utilise le terme *nikutai*, celui-ci faisant d'abord référence au corps en tant que chair. L'autonomie subjective, ou *shutaisei* dépend entièrement du *nikutai*, qui ne peut s'exprimer que par lui. Cette valorisation du corps sensible s'inscrit comme le lieu et l'origine de l'expression individuelle.
- 10 Le peintre laisse son doigt tracer des sillons dans la matière dans un geste lent, un peu comme si l'action avait acquis un caractère monotone, des similarités formelles que l'on retrouve entre les peintures aux doigts de Shiraga et les subtils sillons circulaires des jardins zen¹⁴. L'œuvre se rapproche dangereusement du degré zéro : perte du sujet, abandon de l'instrument, rejet de la polychromie, élimination de l'intention¹⁵. Ne restent que le corps de l'artiste et la matière. Et c'est la matière qui provoquera une mutation dans la technique de Shiraga, appliquant généreusement l'huile sur la toile déposée sur le sol, obligeant son corps à une nouvelle manière d'appréhender l'acte créateur. Mais l'évolution de la peinture corporelle de l'artiste se poursuit, car les doigts, encore trop habiles, diluent l'expression du peintre et les mains demeurent toujours synonymes d'intention et de contrôle. Une peinture véritable et absolue ne pourra donc s'effectuer par les mains, qui seront remplacées par les pieds¹⁶. L'huile visqueuse représentant un risque de chute pour l'artiste, Shiraga entreprend d'installer un câble au plafond de son studio, un détail technique qui amène toutefois une mutation dans sa pratique. Car en s'agrippant et en s'élançant dans le vide, tenu par une corde, l'artiste évolue désormais librement au-dessus de la toile ou de la pièce de papier étalée sur le sol. C'est en glissant à sa guise sur la surface de la toile qui conférera à ses œuvres une réelle impression de vitesse¹⁷ ; des œuvres bariolées de long en large dont émergent un chaos et une explosion d'énergie dénotant l'intense effort physique et l'énergie de l'artiste. Car les pieds, de surcroît, se réapproprient leur

qualité première qui est celle du mouvement et représentent toute la force et l'impact du corps humain. Le corps de l'artiste se met en action, imprimant à la toile son activité propre. En recourant au câble, l'artiste peut finalement détourner son regard de la toile. Il n'est plus question ici de contrôle puisque la peinture devient action, un pur jaillissement expressif. Il n'y a aucune représentation, la toile est le seul témoignage d'une rencontre entre corps et matière. Sans instrument, le corps lui-même en est un. L'action picturale incontrôlée relève d'une intuition. L'artiste a découvert une voie qui, par l'expression physiologique, enregistre la force déployée par un objet ou par le corps en mouvement propulsé. Il s'exprime par l'action concrète qui inscrit la trace d'un geste dans la réalité de la matière et du monde. Une expression artistique qui ne transforme pas la matière, mais qui lui donne vie et qui participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière ; et qui ne lui est ni assimilée, ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle se mettra à parler et même à crier. Cette réconciliation de l'esprit humain et de la matière doit être perçue dans l'optique du « renouveau », mais cette matière, pour *Gutai*, ne réside pas nécessairement dans des matériaux traditionnels ou conventionnels, car les artistes du groupe travaillent avec la matière même du quotidien, comme de vieux journaux, de la tôle, du ruban adhésif, du tissu synthétique, du bois, de la tuyauterie, des ampoules, des feuilles de plastiques et même avec des matériaux naturels comme l'eau, la boue, le sable, la lumière, ou la fumée.

Shiraga Kazuo, *Tenkosei Kaosho*, 1962

huile sur toile, 181 x 273 cm

yigruzeltit. WikiArt. Usage raisonnable.

- 11 Possédant à la fois les qualités de la peinture et de la danse, la méthode de Shiraga est d'abord caractérisée par un abandon total à des forces hors de son contrôle. Considérée dans sa forme la plus primitive, la danse implique presque nécessairement ce « lâcher-prise » que l'on retrouve dans le *butô*. Bien que l'action soit sans musique, outre celle qui est obtenue par le triple contact du corps, de l'huile et de la toile, il est possible de retracer son origine à l'art musical. La technique de peinture au pied de Shiraga, en

effet, n'est pas sans précédent dans la tradition extrême-orientale, et notamment dans la performance picturale, où les principaux acteurs se tenaient sur le papier et étendaient l'encre sur la surface en s'aidant de leurs pieds et leurs mains tandis qu'ils étaient accompagnés par le battement de tambour. Les performances picturales prennent l'apparence d'une danse enivrée, rendant presque dérisoire toute question de technique. L'approche de la peinture de Shiraga est ainsi corporelle plutôt que visuelle ; elle est une danse qui laisse une trace, ni préméditée ni chorégraphiée, mais qui suivie d'une seule logique, d'une action d'un très court moment. Un travail plutôt physique où le rôle du corps de l'artiste, sa gestualité sont redécouverts par l'idée d'énergie. Car l'influence du zen s'est introduite dans le mouvement *Gutai* par l'art du sens du geste, de la concentration et de l'intuition, parfois proches des arts martiaux, intégrant des rituels de la culture traditionnelle et des préceptes du bouddhisme. On cultive dans le zen, l'intuition comme ce qui donne une connaissance soudaine, spontanée, indépendante de toute démonstration naturelle, elle est la voie inattendue qui se fait entendre juste au moment nécessaire, elle est là pour guider. Dans la tradition bouddhiste, que Bachelard appelle « l'économie poétique du souffle¹⁸ », cela correspond à ce qui anime littéralement les êtres humains et le règne animal en leur totalité. Ce souffle vital 氣 « *ki* » et sa transmission par le peintre constituent au-delà de la beauté, l'élément le plus important de chaque œuvre. C'est le « *ki* » qui est peint par le « truchement » de l'action accomplie par l'artiste. Cette énergie anime la main qui tient le pinceau, dans la calligraphie traditionnelle, et peu importe d'où surgit cette énergie vitale, c'est la qualité et l'intensité du souffle vital qui compte et non l'organe d'où il procède. Dans le souci de donner libre cours au « *ki* », directement, sans aucun contrôle ni intermédiaire, mais seulement en tant que pure pulsion informe, a amené Shiraga à intervenir physiquement avec ses pieds dans la peinture, laissant souvent les traces de ses orteils dans l'épaisseur de la matière picturale. Le corps-esprit de Shiraga constitue une sorte de « pinceau » ou « d'instrument », par le canal duquel se libère son souffle vital, qui émane de son être corporel. Cela correspond au non-mental du zen, au sens où l'entend le bouddhiste Daisetz Teitaro Suzuki : l'artiste peint avec ses pieds nus sur la toile posée sur le sol, produisant des mélanges de couleurs vives dans des traces de glissades et d'agressions incontrôlées provoquées par des mouvements pédestres plus ou moins maîtrisés. Une peinture gestuelle non pas manuelle, mais pédestre, ou presque animale¹⁹. L'œuvre n'est cependant valable que si seulement l'artiste s'y est investi totalement, car comme le disait déjà Shiraga en 1955, « quelqu'un qui n'aurait pas d'ambition artistique pourrait bien marcher sur une toile, il n'en fera jamais un tableau. Pour que cela le devienne, il faudrait que la personne soit davantage artiste et perçoive de manière intuitive tout ce qu'elle recèle en son for intérieur²⁰ ». La peinture de Shiraga renvoie à « la Voie du corps », correspondant au troisième véhicule majeur du bouddhisme, et celui avec lequel les pratiques religieuses et artistiques de Shiraga entretiennent le plus d'affinités. Le *Vajrayana* est d'abord caractérisé par l'apparition de méthodes tantriques dans la pratique²¹.

- 12 La libération, dans le bouddhisme, passe par les désirs et donc par la voie du corps. Si, dans sa pratique artistique, le corps est l'outil de travail de Shiraga, il est dans sa pratique religieuse le véhicule par lequel s'exprime l'esprit divin. Le corps devient le berceau de l'esprit qui ne peut s'extérioriser que par lui seul.

L'extraordinaire intuition

- 13 Le zen a influé et continue d'influer sur la vie quotidienne des communautés qui le professent. Les préceptes du bouddhisme introduits dans les différents arts, dans la danse, la peinture ou la performance témoignent de cette influence et fait émerger des arts du sens du geste, de la concentration et de l'intuition. Dans cette optique, tout acte artistique devient un exercice spirituel, et l'important est la dimension mentale, ce qui précède l'acte créatif ; et toutes ces initiatives artistiques montrent que l'acte et le corps en tant que tels sont à la fois des vecteurs et des parties intégrantes de l'œuvre. Tous s'inscrivent dans l'expérience de la régénérescence vitale ; ils entraînent l'âme autant que le corps, ils engagent la profondeur de l'être aux limites du corps, le touchant à tous les niveaux de son existence. L'expérience zen est une intuition engageant l'être total, elle correspond à l'acte d'un sujet unifié, c'est-à-dire réconcilié avec lui-même. Car dans un pays attaché à l'intuition, au vécu et à la pratique, l'expérience est synonyme d'expertise, tout ou presque s'expérimente, doit se ressentir, se vivre, car « connaître véritablement quelque chose, c'est le pratiquer » (Ninomiya, 1995, 225). L'espace et le temps, de même que les arts doivent être vécus ; en référence à la notion d'« expérience pure » (*junsui keiken*) développée par le philosophe Nishida Kitarô (1870-1945). Seule l'expérience prime, et on parle même de la solidité de l'expérience. Seule la solidité réelle de l'expérience en chaque moment immédiat prévaut, c'est la « vision im-médiate » dont parle Dôgen.
- 14 L'art qui joue avec le corps induit la notion de « concret » et de « direct²² », où tout se passe dans l'instant, dans le moment de la « durée pure » bergsonienne (Bergson, 1948). Arts corporels et révolutionnaires, les performances du *butô* et les *action painting* des Guitaï se sont adjoints des modèles classiques comme le bouddhisme zen et ésotérique, et des modèles ancestraux, comme le *matsuri* ou le rituel sacrificiel. En tant que rituel, le corps naît, résiste et se nourrit de sa totale réceptivité au monde. Dans l'expression corporelle du *butô* comme de l'art Guitaï, il s'agit de l'arrêt dans le mouvement, c'est-à-dire l'expression picturale de quelque chose de théâtral, qui s'appréhende comme le témoignage du rapport entre un individu, un espace et un temps donné, un véritable langage du corps. Car, quelle que soit l'œuvre que réalise l'artiste, celle-ci doit engager le corps au physique, s'en faire la langue. Ces nouvelles « incarnations » corporelles ouvrent la voie à des esthétiques corporistes radicales, marquées par une « dématérialisation » de l'objet d'art, d'après l'expression rendue célèbre par Lucy Lippard : les expressionnistes abstraits américains, ou les peintres non figuratifs européens, les calligraphes, mais aussi des mouvements plus extrêmes comme le Fluxus ou les actionnistes viennois, ouvriront la voie à des performeurs qui valoriseront le corps, qui inviteront à la méditation, et qui repenseront ainsi notre rapport à l'espace et au temps.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement* (1943). Paris : Librairie José Corti, 1990.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1927). 10^e éd. Paris : Presses universitaires de France, 2013.
- Cleary, Thomas. *Rational Zen, the Mind of Dôgen Zenji*. Boston : Shambhala, 1993.
- Deshimaru, Taïsen. *La Pratique du zen*. Paris : Albin Michel, 1996.
- Dôgen. *Shôbôgenzô, la vraie Loi. Trésor de l'Œil*. t. 4. Paris : Sully, 2009.
- Dôgen. *Shôbôgenzô. Extrait de Shôbôgenzô*. La Versanne : Encre marine, 1997.
- Ninomiya, Masayuki. *La pensée de Kobayashi Hideo : un intellectuel japonais au tournant de l'histoire*. Genève : Librairie Droz, 1995.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Bouddhisme Zen et Psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 1971.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Essais sur le bouddhisme Zen, Séries I, II, III* (1943). Paris : Albin Michel, 2013.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Introduction au Bouddhisme Zen*. Paris : Buchet-Chastel, 1978.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Le non-mental selon la pensée Zen*. Paris : Le Courrier du Livre, 1970.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Les chemins du zen*. Paris : Albin Michel, 1995.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1973.
- Watts, Alan. *Le Bouddhisme Zen*. Paris : Payot, 1969.

NOTES

1. Ce qui corrobore la thèse du philosophe Henri Bergson, dans *Matière et mémoire*, selon laquelle le corps et l'esprit ne sont pas des domaines séparés. Il ajoute que les objets ne peuvent exister indépendamment les uns des autres, mais seulement en relation les uns avec les autres : « Plus généralement, la fiction d'un objet matériel isolé n'implique-t-elle pas une espèce d'absurdité, puisque cet objet emprunte ses propriétés physiques aux relations qu'il entretient avec tous les autres, et dont chacune de ses déterminations, son existence même par conséquent, à la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'univers ? Ne disons donc pas que nos perceptions dépendent simplement des mouvements moléculaires eux-mêmes restent inséparablement liés au reste du monde matériel », Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1914) (Paris : Presses universitaires de France), 1997, p. 1.
2. Le *zazen* vient du terme « *za* », s'asseoir sans bouger, comme une montagne ; « *zen* » signifie comprendre l'essence de l'univers. *Zazen* est très simple : c'est « simplement s'asseoir » disent les maîtres zen. Cependant cette facilité d'être, nous l'obscurissons par des illusions qui rendent notre vie compliquée et sans joie. Le zen n'est ni une théorie ni une idée, ce n'est pas une connaissance intellectuelle, mais une pratique : l'assis juste. Ainsi, pratiquer *zazen* c'est revenir à l'essentiel de notre vie. *Zazen* éclaire notre état d'esprit par rapport à nous-mêmes et aux relations que l'on a au monde. Chaque détail de la posture a une signification profonde. Assis le

dos droit, les jambes croisées, les genoux pressant le sol, la main gauche dans la main droite. Les différentes parties du corps sont interdépendantes et s'influencent réciproquement, la posture offre une grande stabilité. Inconsciemment et naturellement, nous cessons d'agir par la volonté de l'ego, et nous pouvons ainsi être pénétrés par la vie. La posture de *zazen* dégage une grande énergie ; elle est à la fois dynamique et paisible. L'esprit est calme et éveillé ; la respiration est longue et profonde. *Zazen* met à l'épreuve le corps, qui doit être soulagé par le *kyosaku* (ou *keisaku*), un bâton de bois, plat, utilisé dans la pratique de *zazen*. Car le bouddhisme zen se montre très rigoureux quant à la posture du pratiquant, qui ne doit ni s'endormir ni s'agiter pendant la méditation. Le *kyosaku* est un instrument que le maître utilise afin de revitaliser le corps du pratiquant qui le demande, lui permettant de rester plein de vitalité ou de calmer son esprit. Dans le zen Sôtô, le *kyosaku* est administré à la demande du pratiquant. Pour ce faire, il joint les mains en *gassho*. La personne qui administre le *kyosaku* s'approche par-derrière, touche légèrement l'épaule droite pour signaler sa présence, et tous deux s'inclinent pour se saluer. Le pratiquant présente ensuite chaque épaule l'une après l'autre pour recevoir le coup de bâton. Dans le zen Rinzai, l'usage du bâton est à la discrétion de l'*Ino*, c'est-à-dire la personne qui a la charge de la salle de méditation. Dans les deux écoles Sôtô et Rinzai, il ne s'agit pas d'une punition, mais d'un moyen propre à réveiller, revigorer ou soulager le pratiquant qui peut être fatigué durant le *zazen*. Sur ces questions, on se reportera à l'ouvrage de Dôgen, *Fukanzazengi*, « guide universel sur la voie juste de *zazen* », ainsi que Philippe Coupey, *Zen simple assise : le Fukanzazengi de maître Dôgen* (Paris : Éditions Désiris, 2009).

3. Œuvre littéraire du maître zen japonais Dôgen, signifiant littéralement « Le Trésor de l'œil de la Vraie Loi » ; écrit entre 1231 et 1253, le texte décrit l'expérience de Dôgen en tant que discipline zen. Devenue l'essence de l'École zen Sôtô, l'œuvre reste encore très influente dans le bouddhisme actuel au Japon.

4. Dôgen, *Corps et esprit* (Paris : Le Promeneur, 1998), pp. 46-58.

5. Les êtres humains ont atteint la posture debout avec l'axe central du corps à la verticale après un long processus d'évolution. La posture debout est « anti-gravitationnelle » dans la mesure où elle ne peut exister sans des intentionnalités proprement humaines qui œuvrent inconsciemment à maintenir le corps droit, mais elle est convenablement ordonnée pour être « pro-gravitationnelle », c'est-à-dire qu'elle obéit à la force de gravité. Si toutes les parties du corps sont correctement intégrées sur une ligne verticale, le poids est soutenu par l'ossature du squelette et les tensions inutiles sont relâchées. Le corps tout entier se soumet alors à la direction de la gravité. La subtilité de la posture assise semble se trouver dans le fait que les dimensions anti- et pro-gravitationnelle, qui peuvent sembler à première vue contradictoires, coexistent tout naturellement.

6. Pour un éclairage sur la notion de souffrance chez Nietzsche, cf. Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist : anathème contre le christianisme* (Paris : B. Jacob, 2002). Voir aussi, Marcel Conche, *Nietzsche et le bouddhisme* (Paris : Ed. Les Belles lettres, 2009).

7. Sur cette notion, voir Bernard Faure, *Dôgen. La vision immédiate : nature, éveil et tradition selon le shôbôgenzô* (Paris : Éditions Le Mail, 1987).

8. Forme traditionnelle de théâtre japonais, élaborée dès le XIV^e siècle, notamment à la cour du shogun Yoshimitsu. Ce genre dramatique lyrique aurait émergé de la fusion entre des rites religieux, le *dengaku nô*, une forme mêlant danse et musique paysannes, et le *saguraku nô*, pantomime plutôt humoristique et populaire, dans un processus de codification des gestes et des sons. Les acteurs sont tous des hommes qui endossent des costumes somptueux et des masques spécifiques, jouant avec une gestuelle épurée et stylisée, et sont répartis en différentes catégories d'acteurs, le plus souvent un protagoniste (*shite*), son compagnon (*tsure*) et un petit chœur composé de sept à huit acteurs (*jiutai*). Le chœur est accompagné de tambours et d'une flûte en bambou qui contribuent à créer une atmosphère intrigante, en particulier lorsque se produisent des événements surnaturels. Il existe deux types de *nô* : le *nô* d'apparition (*mugen nô*) où

interviennent des démons et des fantômes, et le *nô* du monde réel (*genzai nô*), qui met en scène les émotions humaines dans des situations tragiques. Elles sont généralement inspirées de récits shintoïstes et d'œuvres littéraires.

9. Forme de danse née à la suite de la Seconde Guerre mondiale, exprimant d'une façon inédite dans la culture japonaise la douleur, à travers le mouvement du corps dans des situations extrêmes. Le *butô* est une danse qui rejette les formes du théâtre traditionnel japonais, que ce soit le *nô* ou le *kabuki*. C'est la quête d'une identité perdue. L'un des initiateurs du *butô* est le danseur Tatsumi Hijikata, qui fonde avec Kazuo Ôno le collectif *Ankaku Butoh-ha movement* en 1961. Ils cherchent une alternative aux formes de danses occidentales populaires au Japon après la guerre, ainsi qu'aux formes traditionnelles d'arts vivants japonais, pour définir un nouveau vocabulaire à travers lequel le corps humain pourrait, en adéquation avec son temps, se métamorphoser en n'importe quelle forme vivante ou non vivante. Aussi appelé « danse des ténèbres » ou « danse du corps obscur », le *butô* veut transcrire en mouvements lents, poétiques et minimaux ce qui ne se voit pas, ce qui est enfoui en chaque personne. La danse devient un rituel, dans lequel le corps n'est plus simplement un corps humain, mais se charge d'une force originelle, érotique, incarnant la création même. Kazuo Ôno dira : « Essayer de trouver l'enfant qui est en nous. Beaucoup de choses viennent de l'extérieur, c'est mieux d'essayer d'être vide et à partir de là, de retrouver quelque chose d'intérieur ; le sentiment de la nostalgie est la racine du *butô* », cité dans *Butô(s)* (Paris : CNRS Editions, 2010).

10. Citée dans un paragraphe de *Bibô no aozora* (Le Beau ciel bleu) (Tokyo : Chikuma shobô, 1987), pp. 86-87 ; traduit du japonais par Uno Kuniichi.

11. Le groupe *Gutai* est l'un des grands groupes d'avant-garde au Japon ; actif dans l'après-guerre, il fait partie d'une dynamique plus large d'associations éphémères de jeunes artistes qui réalisent notamment des happenings et manifestations en plein air. Mais *Gutai* se distingue par sa longévité et par un « maître fondateur », théoricien du groupe : Jirô Yoshihara, âgé d'une cinquantaine d'années, qui côtoie de plus jeunes artistes comme Kazuo Shiraga, Shôzô Shimamoto ou Atsuko Tanaka. Son expérience et ses moyens matériels permettent au groupe de se faire connaître plus facilement et rapidement. Le mot d'ordre de *Gutai* est de renouveler les pratiques artistiques, notamment la peinture, et de « faire ce que personne n'avait encore entrepris ». Des expériences marquées par la violence et la répétition apparaissent dans les travaux de certains artistes comme Shimamoto. Les artistes de *Gutai* explorent de nouveaux matériaux non conventionnels comme la boue, le goudron, la poussière, les liquides colorés, le son et la lumière électrique. L'action reste centrale, elle engage le corps tout entier de l'artiste qui modifie la matière sans nécessairement produire un résultat esthétique. Grâce au critique d'art français Michel Tapié, qui rencontre le groupe en 1957, il aura une grande aura hors du Japon, auprès d'artistes occidentaux notamment. Les dernières performances de *Gutai*, avec des robots sur scène, ont lieu lors de l'Exposition universelle en 1970.

12. Shinichiro Osaki, « Body and Place : Action in Postwar Art in Japan », *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979* (Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 1998), pp. 121-157.

13. Alfred Pacquement, « Gutai, l'extraordinaire intuition », *Japon des avant-gardes 1910-1970* (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986), catalogue d'exposition, pp. 284-291.

14. « Même si le contact avec la toile est immédiat, l'artiste ne fait aucun effort pour y projeter lisiblement sa sensibilité, en traînant [ses] doigts sur la toile à partir du haut, dit-il, remplissant la surface des traces laissées par [ses] doigts, puis les faisant glisser vers le bas » Yamamura Tokusaro et Osaki Shinichiro, « Interview with Kazuo Shiraga », *Document Gutai* (Ashiya : Musée d'Art et d'Histoire et Fondation pour la Culture de la Ville d'Ashiya, 1993), p. 380.

15. Michael Lucken établit une courte liste des caractéristiques de la peinture d'après-guerre au Japon : « [...] abolition des frontières entre l'artiste et son matériau, bouleversement des espaces

de représentation, expulsion du temps donné à l'œuvre », Michael Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle* (Paris : Hermann, 2001), p. 180.

16. L'artiste dira que « [ses] mains étaient prisonnières de l'enseignement de la calligraphie, il fallait [qu'il s'en] libère », Germain Viatte, « Art d'aujourd'hui : aperçu sur la situation au Japon à la lumière de deux figures d'artistes », *L'expérience métisse* (Paris, Quai Branly, 2004), p. 223.

17. La technique de la peinture aux pieds est expliquée par un journaliste : « Il commence par prendre une toile de format 80 x 116 cm, sur laquelle il applique par paquets du rouge garance puis, pieds nus, la piétine avec violence et sans préméditation, pendant environ dix minutes. Afin de ne pas glisser sur la peinture, il a accroché une corde épaisse à un anneau fixé au plafond ; il s'y suspend de tout son poids et peut donc garder l'équilibre et peindre comme il l'entend. Dans cette position, ses yeux sont dirigés vers le haut et ne regardent pas la toile ; il évite ainsi d'élaborer consciemment son tableau et laisse s'exprimer librement son moi, selon le principe de l'acte automatique », article du journal japonais *Mainichi Shinbun*, 3 juin 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage, *Gutai* (Paris : Éditions du Jeu de Paume, 1999), catalogue d'exposition, pp. 193-194.

18. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement* (1943) (Paris : Librairie José Corti, 1990), pp. 271-272.

19. Dacron Benoît et Yutaka Mino, *Gutai, l'espace et le temps* (Rodez : Musée Soulages, 2018), catalogue d'exposition.

20. Dans un article du journal *Mainichi Shinbun*, 3 juin 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage, *Gutai*, op. cit., p. 93.

21. Le tantrisme représente un chemin rapide optant souvent à faire violence à l'adepte afin de provoquer l'Éveil (Éveil bouddhique dans le zen), en faisant appel à certaines des forces obscures de l'univers pour atteindre des objectifs spirituels ; et c'est d'ailleurs cette affirmation des désirs et des pulsions humaines qui fascine Shiraga : « Lorsque je me suis engagé dans la foi bouddhique, au bouddhisme zen qui par la méditation conduit au nirvana, j'ai préféré le bouddhisme tantrique en ce qu'il libère le monde intérieur de l'homme jusque dans ses tréfonds. Le bouddhisme tantrique en libérant l'énergie potentielle de l'homme, exerce sur lui une action, et développe ses dons. Je n'ai pas pour ma part la capacité d'atteindre à ses arcanes. Cependant, à travers la méthode de peinture avec les pieds, je crois être parvenu à un état qui en est très proche », Kazuo Shiraga, « Le dieu Fudô et ma peinture », *Kazuo Shiraga* (Toulouse : Éditions ARPAP), catalogue d'exposition, 1993, p. 5.

22. Concernant l'art « direct » sous toutes ses formes, on renverra le lecteur au catalogue de l'exposition « Hors limites, l'art et la vie 1954-1994 » (Paris : Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou), 1994.

RÉSUMÉS

Depuis toujours, la culture japonaise a favorisé des mécanismes, qui interviennent à la fois sur le corps (*buttai*) et l'esprit (*hondai*) sans procéder à une quelconque séparation. Au XIII^e siècle, le maître Dôgen implante au Japon le zen en expliquant dans le *Shôbôgenzô* que la posture de *zazen* permet de trouver sa juste place et sa fonction dans la dimension d'un corps-esprit unifié. Avec une longue tradition de performances musicales et dramatiques, de rituels traditionnels, le Japon a vu naître, après la Seconde Guerre mondiale, le mouvement performatif *butô* dans lequel les artistes s'immergent dans l'action. L'influence des préceptes du bouddhisme zen introduite dans

le mouvement artistique *Gutai* (1954-1972) fera émerger un art du sens du geste, de la concentration et de l'intuition, qui ouvriront la voie à des performeurs qui valoriseront le corps, qui inviteront à la méditation, et qui repenseront ainsi notre rapport à l'espace et au temps.

Traditionally, Japanese culture has promoted mechanisms which operate on both body (*buttai*) and mind (*hondai*) without any separation. In the 13th century, the Master Dôgen introduced Zen Buddhism to Japan by explaining in the *Shôbôgenzô* that the *zazen* posture allows one to find one's rightful place and function in the dimension of a united mind-body. With a long tradition of musical and dramatic performances and traditional rituals, after the Second World War, Japan saw birth of *butoh* performative movement in which artists immersed themselves in action. The influence of the precepts of Zen Buddhism introduced in the *Gutai* artistic movement (1954-1972) will bring out an art of the sense of gesture, concentration and intuition, which will pave the way of performers who will value body, invite to meditation, and rethink our relationship with space and time.

INDEX

Mots-clés : bouddhisme zen, butô, corps, Gutai, zazen

Keywords : Zen Buddhism, Butoh, body, Gutai, zazen

AUTEUR

ALEXANDRE MELAY

Université de Lyon

melayalexandre[at]gmail.com