

11. cours de butō dans l'atelier du rdc de l'Asubesuto-kan, 1985 © Tatsuruhama Yōichirō

PORTRAITS UN PEU PHILOSOPHIQUES



1 - Genèse de Hijikata

Les textes de Hijikata, repris après sa mort dans un livre intitulé *Le Beau ciel bleu (Bibō no aozora)*, exposant des pensées intenses et provocatrices lancées à ses contemporains, n'ont rien perdu de leur éclat ni de leur force. Par exemple, dans un de ces textes, intitulé *Direction la prison !* qui propose une « danse criminelle » en citant Genet et Bataille, il proclame « l'usage inutile du corps sans objectif » contre « l'aliénation par le travail », invoque le crime, l'homosexualité, la fête et conçoit une révolution par la danse comme tentative de dépassement de « la discontinuité » de l'être isolé et assujéti.

« Il est significatif aujourd'hui de faire intervenir une œuvre hystérique sur la scène. Nous avons le droit d'exiger que l'actualité s'affirme dans un mauvais goût et des bruits qui sont pratiquement de la matière brute. Mortifications sublimes du crime. Visages nonchalants endurant la torture. Jeunesse possédant l'intelligence d'une vitalité qui est non-sens. Pures désespérances évadées avant que ses espoirs n'aient été brisés. Ma tâche est d'organiser tout cela au sein d'un groupe de danseurs et d'en faire des soldats nus¹. »

Hijikata explique dans un style tranchant et intense l'enjeu de sa danse. Beaucoup savent désormais comment il a réalisé ses expériences avec intranquillité et audace. Citant même Marcuse et Sartre, il a parfois situé son corps et sa danse dans le courant d'avant-garde et de révolte des années 1960-70 et a poursuivi l'élaboration de ses pensées et de son style singuliers. Ses mots denses, pleins de torsions, de sauts et de maniérismes ont acquis une vitesse et une élasticité exceptionnelles à cette époque.

Tout cela a abouti à une « Révolte de la Chair » (*Nikutai no hanran*)² qui sera le titre de sa célèbre représentation de 1968. Certainement, il appartenait à ce foyer révolutionnaire en étant visible et invisible, solidaire avec des

¹. *Direction la Prison !*, OCT1, Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2005, p. 201.

². Le titre exact de la représentation est « Hijikata Tatumi et les Japonais - Révolte de la chair » (*Hijikata Tatumi to Nihonjin - Nikutai no hanran*)

artistes et intellectuels de divers domaines à son époque. Toutes ces exigences révolutionnaires ne correspondaient pas seulement à la conscience réveillée par une profonde transformation de la structure sociale historique, elles étaient aussi enracinées dans une dimension plus existentielle et corporelle. Hijikata fut une des personnes qui a réussi à expliciter cette dimension d'une manière singulièrement intense et sensible.

« La transformation de l'humanité pourra se réaliser, dit-il, seulement avec des armes qui rêvent et dédaignent la pauvreté de la politique »³.

Il a ainsi opposé son être-corps à la civilisation moderne, au capitalisme ou à la politique, et même à la démocratie. Et pourtant, si on lit un peu plus attentivement ses écrits, on voit que ses pensées intenses, qui l'engagent dans les révoltes contemporaines, montrent en même temps un aspect dans lequel il est en quelque sorte isolé de ses contemporains par une motivation plus profonde.

Ceci pour dire que le mobile qui l'a poussé à monter au front d'une ligne de révolte était en même temps quelque chose d'excessif qui pouvait l'isoler des courants contemporains. L'excès était le signe de l'époque, mais ce qui était excessif chez Hijikata dépassait l'époque et s'en isolait. Hijikata était sans doute à la fois généreux et pervers pour pouvoir se réjouir de cette situation aporétique, mais malgré tout, il était touché et épuisé par cette impasse. Cela explique au moins partiellement pourquoi il a arrêté d'apparaître sur scène en tant que danseur et s'est concentré uniquement sur la mise en scène et la chorégraphie à partir du début des années 1970.

Hijikata a conçu et tenté une révolution au moyen d'une danse (*butō*). À cette époque au Japon aussi il y eut des esprits qui conçurent différentes révolutions pour différentes causes sans pour autant réussir. Pour la révolution que concevait Hijikata, la chair fut la Cause et le but, ayant une perception et une compréhension singulièrement lucides de la chair. Vis-à-vis de cette Cause de la chair, la politique ne semblait pouvoir qu'être pauvre. Hijikata était trop méfiant à l'égard de la politique, avec tous ses systèmes et ses institutions de mystification, de camouflage, d'exclusion, d'alié-

³. *op.cit.*, p. 203.

nation, de mots d'ordre, de rapports de forces... pour désirer en concevoir une autre. Il y eut de nombreux débats autour de la démocratie directe, de l'auto-gestion, de la révolution culturelle, de la critique des privilèges des intellectuels. Le droit du corps était aussi une des problématiques. Quelle est la position du corps ? Comment poser le problème du corps ? La libération sexuelle et l'érotisme faisaient aussi partie de l'enjeu révolutionnaire. La jeunesse des villes avait lu beaucoup de livres occidentaux traduits et s'en était inspirée. Hijikata se trouvait, lui aussi, dans ce tumulte de l'époque, mais en étant très différent.

La chair et la terre natale pouvaient être des enjeux importants pour une révolution culturelle du Japon à cette époque. (Je pense par exemple à la singularité de Fukazawa Shichirō qui a écrit *La Ballade de Narayama* (*Narayama bushikō* - 1957). L'attachement de Hijikata à sa terre natale est évident et profond. Et en même temps, il a été inspiré par de Sade, Bataille et Genet, par leur érotisme pervers et leur philosophie qui tournaient autour du corps. Mais l'inspiration fondamentale se trouvait dans le temps vécu de son enfance, au sein d'un village dont les souvenirs minutieux se mêlent à toutes sortes d'impressions de la Nature de cette campagne du Tōhoku (Nord-Est) du Japon. De toute façon, la dichotomie telle qu'on la pose entre l'Occident et l'Orient, l'esprit et le corps, la ville et la nature n'eut guère de place dans la pensée de Hijikata. Ses inspirations venant des auteurs les plus inquiétants de la littérature française restaient manifestes. Mais ce qui comptait, c'était comment revivre et redécouvrir une chair qui serait comme ouverte avec le langage qu'il reforgeait en même temps. La chair, la nature, l'érotisme, la perversité, la résistance, tout cela constituait son problème comme pour beaucoup de monde à cette époque. Mais il a dû réinventer sa propre façon de poser et de vivre les questions, d'une manière à la fois singulière et nécessaire. La genèse de son corps se trouve dans la nature de sa terre natale toujours présente à travers une lumière éblouissante et un vent exténuant, des ombres invisibles et des moisissures imperceptibles dans les souvenirs, surtout au niveau des sens.

Il élaborait les mots pour retrouver cette genèse et l'ouvrir dans une autre dimension communicative sans doute. Il a beaucoup pris à la poésie contemporaine et au surréalisme, il travaillait le langage en exploitant toutes les tournures subtiles d'un japonais bourré de paradoxes, de sauts, de jeux de mots. Ce n'était pas pour devenir un poète. Plutôt, torturer les mots et exploiter le sens et les phrases déformées afin d'ouvrir les sens et le corps.

« De nos jours on essaie en vain de danser en donnant des ordres à son propre corps ».

Il devait y avoir une autre manière de danser... Il fallait d'abord aiguiser le corps avec la danse et le transformer en une arme.

« À l'âge ingrat, j'avais choisi d'être danseur en voulant posséder quelque chose de très rigide et j'ai cru que la danse allemande devait être ce qu'il y a de plus rigide, ce qui m'a amené jusqu'à aujourd'hui. C'est comme si le corps entier devenait une arme dangereuse, comme si les nerfs étaient rompus par un certain mouvement, leur musique commençant à accompagner la danse, le sexe ne rouillant plus, comme un acier inoxydable inscrit sur une scène de théâtre, en ne déplorant plus la soumission. Les articulations comme des bâtons, marche prise dans un moule, poils qui ne poussent plus, tremblant seulement de temps à autre au vent, coagulés par un vernis à tel point que l'on peut les compter un à un, tuyau dans le cul, tout maquillage parachevé d'une goutte de poison, la chair doit être rabotée⁴... »

Mais la source de cette danse était certainement la terre.

« En 1938, dans les régions de monoculture au Tōhoku, sévissait une sorte d'occlusion anale. Le cri (des enfants) a sûrement été inscrit comme inouï dans la culture conservée. Ce cri est un accompagnement important de ma danse aujourd'hui. C'était un cri primitif dont je peux enfin me moquer aujourd'hui, après 12 ans de vie à Tōkyō. Je savoure ce cri et le fond de gestes ritualisés à travers mes observations de la vie quotidienne. J'invente les marches moulées de nos jours à partir de la terre noire où danser n'est pas voler. Mon maître de danse est la terre noire du Japon qui, dans mon enfance, m'a appris comment s'évanouir⁵. »

Sous la peau d'un corps inorganique, telle une arme en métal, solide et froide, se trouve l'étendue de la terre

⁴. *Danse des ténèbres*, *ibid.*, p. 196.

⁵. *Direction la prison !*, *ibid.*, p. 202.

noire où sont pliés vents et lumières, cris et gestes de la vie organique. Hijikata est une chimère composée de deux éléments que son écriture incarnait et fusionnait.

Ce qui veut dire qu'il refusait l'enracinement de celui qui ne prend pas de distance, qui s'enferme dans la lourdeur sentimentale et abstraite de la terre natale ainsi que dans un avant-gardisme isolé des tremblements et des vibrations qui traversent la chair et la terre. Corps et âme toujours en excès face à ces deux positions stéréotypées, mais dus au sens critique précis de Hijikata. Il conçut une révolution à la fois par la danse et par un strict travail de refonte de l'art de danse. On peut bien concevoir une danse révolutionnaire, mais la danse en elle-même demeure une activité bien archaïque, toujours exécutée au sein des fêtes et des rites, un peu partout stylisée et élaborée. L'extase et la frénésie, son état de continuité, sont avec le style et la forme, son état de discontinuité. Pour Hijikata, la danse est évidemment du côté du désordre et de la destruction, mais il affirme également un penchant extrêmement paradoxal et éthique, de sorte que la danse pour lui est une action ambivalente, à la fois constructive et destructrice, dont les deux directions alternent instantanément. Un de ses essais, sobrement intitulé *Rhétorique du jeu (Asobi no retorikku)*, réussit à cristalliser l'extrême pointe de cette pensée paradoxale.

« La fragilité est une fée de l'exactitude. Dans la danse qui joue avec la quintessence de la fragilité, la stimulation qui consiste à oublier l'humanité, introduit l'état dans lequel on est amoureux des êtres au-dessous de l'homme. La possession d'une force inhumaine, une force infrahumaine, va jusqu'à la passion agressive qui peut extraire la psyché de l'inorganique. Le point important, c'est que le propriétaire de cette force n'est autre que le corps humain. L'état dont je parle va se développer jusqu'à une forme d'ensorcellement, dans laquelle, au sein de ce mouvement, le possesseur de la force tout en étant possédé, et sans renoncer au lien, entre fatigue et distance, cache le jeu qui efface la distance d'avec les choses. Le danseur emprunte la force des animaux (grue, blaireau, lion, chouette, vautour, autres animaux domestiques) pour qui le désir est directement lié au geste et il perce tous les prodiges solitaires non encore dévoilés de l'enfant⁶. »

⁶. *Rhétorique du jeu*, *ibid.*, p. 238.

⁷. La référence est introuvable, il s'agit sans doute du Duc de Nemours, 1630.

Hijikata conclut cet essai :

« En France, en l'année 1623 il y a un document qui rapporte que le Duc de Mamo⁷ composa un *Ballet des goutteux* en transformant son mal de rhumatisme en chorégraphie. »

Cette inspiration va rejoindre son livre *Danseuse malade (Yameru Maihime)*. Ici Hijikata définit la force inhumaine, ou celle du dessous de l'homme, comme fragilité et pour lui l'enjeu de la danse sera de jouer avec cette fragilité. Les êtres qui incarnent cette fragilité seront surtout des femmes, des animaux et des enfants. Le Hijikata avant-gardiste et révolté qui a conçu la révolution par la danse, comme violence, vitalité nue, provocation, destruction est-il autre que le Hijikata qui a écrit ce texte ? Hijikata a-t-il simplement mûri, s'est-il attendri et raffiné ? Bien sûr il n'a pas changé, seulement il est descendu plus profond dans sa révolte et a continué à observer et percer le corps, ce qui le fait à la fois se solidariser avec le contemporain et s'en isoler.

La danse (butō) pour laquelle la fragilité forme le noyau, est nommée aussi comme « errance ». La danse, contrairement à l'architecture ou à la peinture (sans parler de la littérature), sera difficilement fixée et conservée et ne sera dirigée que par « la suggestion éphémère ». Les techniques et les exercices les plus sophistiqués ne peuvent pas déterminer entièrement le fait du corps. Cet art qui se trouve inévitablement dans un temps flou indéterminé, Hijikata l'affirme d'autant plus qu'il est donné par l'errance de l'Univers. La fragilité est non seulement le moteur de la danse, mais l'essence de la danse elle-même est la fragilité ; cette fragilité est toujours à revoir, à rechercher.

La danse est faite de gestes, de jeux, d'actes qui peuvent tromper les spectateurs. Cela veut dire qu'elle projette ses opérations sur toutes les choses de l'Univers : cette tromperie étant la raison de l'errance est soutenue et accordée par toutes ces choses. Il n'est pas forcé que par la danse l'homme fasse un avec autrui et la nature puis réalise une continuité à travers la possession ou l'extase. Sans doute ne fait-on qu'errer en conservant la conscience et le corps en discontinuité ; alors la conscience comme lumière

qui traverse la nature peut-elle être connectée à la nature et captée par celle-ci. La fragilité et l'errance sont des termes par lesquels Hijikata définit la différence de la chair et affirme son propre point de vue sur l'humanité et la nature.

Cette vision de la danse est le résultat d'un long travail solitaire et rigoureux pour créer la danse ou recréer l'art de la danse. Il avait l'habitude de découper des reproductions de peinture et de les garder dans son *scrapbook*, de suivre les traits d'un peintre, de remarquer et de commenter le détail de l'image, ce qui pourrait fournir motifs et matériaux pour sa danse. Il se trouvait ainsi dans sa collection, les tableaux de De Kooning, Egon Schiele, Turner, Picasso, Delaunay, de Vinci, Foujita, de peintres japonais contemporains et parfois il remarquait jusqu'aux taches vagues et irrégulières comme des nuages ou de la fumée sur la surface d'une poterie chinoise ou bien des détails d'un nu féminin, déchiré et étiré parmi les couleurs vives de De Kooning en les commentant par les mots : « fixer pour fondre », « fixer et fondre », « attachement à la surface », « il y a plein de visages dans le dotera⁸ et le mouvement qui suit une autre incarnation les attrapant ».

Il est difficile de déterminer à quoi a abouti tout ce travail pour la création de sa danse. De toute manière face à ces images et figures, il observait la genèse de la forme et « l'errance » du corps et des gestes. Il retraçait de sa propre main cette genèse et coupait, cernait, décomposait et recomposait les formes : exercice singulier de la danse. C'est comme s'il avait suivi la leçon de de Vinci selon laquelle nous pourrions faire l'exercice de la forme en regardant des taches insignifiantes sur un mur, en décomposant et recomposant ces formes, en découvrant le fragile dans le solide et retrouvant comment consolider ce qui n'est que fragilité.

Une forme constitue le contour ou la limite d'un objet, mais ce contour ne cesse d'osciller, il y a toujours échange, osmose, interférence.

L'idée de révolution basée sur le corps ne peut être que paradoxale dans la mesure où le corps est plus archaïque, plus inaltérable que l'esprit. Mais Hijikata était très sensible au pouvoir

⁸. *Dotera*, kimono d'intérieur molletonné.

des esprits et des idéologies qui refoulent le corps et à la politique, la gestion, la morale qui enferment le corps avec tous ses dispositifs. Au Japon, suite à l'après-guerre, il y eut toutes les machines désirantes qui commencèrent à s'exprimer. Les grandes villes étaient des lieux où l'enjeu politique serait comment gouverner corps et désir, violence et érotisme. Hijikata inspiré par Genet, Lautréamont, Sade avait une image du corps surréaliste, pervers, avant-gardiste, mais il possédait aussi le sens du corps fidèle aux mémoires de l'enfance pleinement constituées comme interférence incessante entre la terre natale et la chair. La révolution avait été conçue comme révolte de la chair, du désir et de la liberté du corps, un peu comme partout dans le monde. Mais Hijikata provocateur, excessif, partageant certainement l'inspiration de cette révolte, ne pouvait pas se situer exactement sur le même plan. Il était aussi extrêmement sensible à ce qui se passe dans le corps, à ce que peut le corps, aux changements que ce dernier pourrait vraiment réaliser. Cette pensée et cette expérience peuvent être situées dans une dimension qui dépasse largement celle du corps et de la danse.

Danseuse malade était une réponse exacte et définitive à toutes les questions que Hijikata avait posées depuis le début. Il avait écrit déjà des essais au style maniéré, expérimental pour examiner, critiquer, provoquer, affirmer la danse. Mais *Danseuse malade* était un seul livre entièrement conçu, réfléchi ; pas un roman, ni un récit de l'enfance, ni une théorie de la danse, ni un long poème, bien que le livre soit singulièrement poétique d'un bout à l'autre. Le sujet porte presque entièrement sur l'enfance vécue dans un village de la préfecture d'Akita. Mais il ne s'agit jamais d'épisodes familiaux sentimentaux, n'y apparaissent presque aucun nom, aucune personne nommée, ni père, ni mère, ni frères et sœurs, ni ami... On y trouve surtout des insectes, des moisissures, des petits objets à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. Ce qui compte est la description sans fin des petites sensations ou perceptions de tout ce qui touchait et pénétrait le corps de l'enfant. La prose semble illisible, parce qu'elle est singulièrement fidèle au temps dans lequel les sens et les perceptions s'entassent, fluctuent en tourbillon. Nous pouvons lire ce livre comme un long poème, mais chaque mot et chaque

phrase – sans insister sur leur esthétique – sont précis et se soumettent à une recherche poursuivie jusqu'au bout.

« Une personne malade, presque toujours couchée, gémissait dans un coin obscur de la maison. Une habitude comme de lâcher sur le tatami le corps tel un poisson semble avoir été apprise d'une leçon que donnait cette danseuse malade. Son corps paraissait en des contours semblant réaliser le geste de la prière, mais il était rattrapé par l'obscurité comme s'il s'était constitué après une déchirure⁹. »

Dans ce passage Hijikata, en montrant d'où vient le titre du livre, suggère que celui-ci est aussi là pour réaffirmer le fondement de sa danse (butō). Il n'y cesse de décrire les micro-paysages et les micro-mouvements, mais ce ne sont pas simplement des mémoires de l'enfance ; il restitue le corps dansant dans les interférences universelles entre le tourbillon de la nature et la mouvance du corps, en jouant la genèse de la danse. Pour cet enfant-danseur il n'y a pas de frontière entre soi et l'autre.

La vie et la mort, la lumière et l'ombre alternent, se côtoient dans le corps étourdi de l'enfant. Il court, il s'accroupit et entre-temps, il observe son corps et joue avec. Il se mêle aux malades, aux handicapés, aux femmes malheureuses et souffrantes, à tous les autres, puis il retrouve sa solitude ; il est déjà nostalgique. Ce n'est donc pas un récit de la mémoire. Ce n'est pas un adulte qui raconte son enfance, son passé. Rien n'est passé. Tout est présent et tout se passe en même temps, et c'est pour cela que l'adulte est en même temps l'enfant. C'est comme si l'enfant dans Hijikata donnait des coups de pied à son adulte et dispersait l'illusion du temps, cet ordre illusoire du passé et du présent.

*

⁹. *Danseuse malade* (Yameru Maihime), *ibid.*, p. 18.