

KURIHARA Nanako, *La chose la plus étrangère du monde. Analyse critique du butō de Hijikata Tatsumi* |  
UNO Kuniichi, *Hijikata Tatsumi. Penser un corps épuisé*

Maëva Lamolière

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/3230>

ISSN : 2189-1893

**Éditeur :**

Institut français de recherche sur le Japon (UMIFRE 19 MAEE-CNRS), Maison franco-japonaise

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 décembre 2018

Pagination : 266-270

ISSN : 1340-3656

**Référence électronique**

Maëva Lamolière, « KURIHARA Nanako, *La chose la plus étrangère du monde. Analyse critique du butō de Hijikata Tatsumi* | UNO Kuniichi, *Hijikata Tatsumi. Penser un corps épuisé* », *Ebisu* [En ligne], 55 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/3230>

---

---

---

© KURIHARA Nanako

*La chose la plus étrangère du monde. Analyse critique du butō de Hijikata Tatsumi*, traduit de l'anglais par Bruno Fernandès, Dijon, Les presses du réel, 2017.

© UNO Kuniichi

*Hijikata Tatsumi. Penser un corps épuisé*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

La collection *Délashiné!* dirigée par Bruno Fernandès aux éditions des Presses du Réel est dédiée aux contre-cultures japonaises du xx<sup>e</sup> siècle. En 2017, sont parus deux ouvrages autour d'une figure emblématique du *butō*, Hijikata Tatsumi 土方巽. Le premier, *La chose la plus étrangère du monde. Analyse critique du butō de Hijikata Tatsumi*, est la traduction par Bruno Fernandès d'une thèse de doctorat<sup>1</sup> écrite en 1996 par Kurihara Nanako 栗原奈名子, chercheuse indépendante, diplômée en sciences politiques de l'université de Waseda, et docteure en *performance studies* de l'université de New-York. Le deuxième, *Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé*, est un recueil de textes du philosophe, traducteur et essayiste Uno Kuniichi 宇野

邦一, écrits de 1986 (date de la mort du danseur) à 2016, selon plusieurs modalités et temporalités d'écriture. Distincts mais complémentaires, ces deux ouvrages nous donnent à percevoir les multiples dimensions de Hijikata Tatsumi et de son *butō*, dans un Japon d'après-guerre marqué par de nombreux bouleversements politiques, sociaux et culturels, dont il faut, dans un premier temps, identifier les grandes lignes avant de nommer les éléments constitutifs de sa pratique. Sans oublier, enfin, son rapport au langage, central chez Hijikata, dont les deux auteurs s'emparent largement.

Spécialiste de philosophie française, Uno Kuniichi fonde son premier chapitre sur les concepts d'Artaud, de Deleuze et de Guattari, notamment celui de « corps sans organes ». Selon lui en effet, « Hijikata réalisait [...] les conditions dans lesquelles le corps sans organes était faisable concrètement » (p. 48) dans *Yameru maibime* 病める舞姫 (La danseuse malade, 1983)<sup>2</sup>, ouvrage majeur décrit comme un devenir-corps vécu dans sa réalité concrète et quotidienne (p. 49). Pour Hijikata, Artaud représentait donc un mode de pensée, une « sympathie existentielle » (p. 50) plus qu'une influence artistique directe. De même qu'il s'intéressait à Genet et à Pasolini parce qu'ils étaient des partisans « de la vie singulière du corps »

(p. 60). Parmi ces références intellectuelles, Kurihara Nanako, quant à elle, insiste davantage sur Georges Bataille et les notions d'érotisme, de mort et de corps sacrificiel : « Le corps sacrificiel de Hijikata devint le cœur de sa danse tandis que les tabous de la mort et de l'érotisme en devinrent les thèmes majeurs » (p. 35). *In fine*, ces figures intellectuelles lui auraient offert les conditions de possibilité pour penser et activer un devenir-corps dans une expérience quotidienne pleinement vécue.

Au-delà de ces références occidentales centrales, les deux auteurs intègrent le chorégraphe dans la constellation des avant-gardes artistiques japonaises, citant ses nombreuses collaborations avec des artistes d'autres disciplines. Dans une partie intitulée « Ce qui s'est passé avec Mishima », Uno revient largement sur la relation avec l'écrivain Mishima Yukio 三島由紀夫 (p. 137), dont Hijikata s'inspire directement (sans son aval, d'après Uno) pour *Kinjiki* 禁色, pièce qui fit scandale en 1959. Leur relation artistique se prolonge à travers les quatre textes que Mishima écrit pour le chorégraphe entre 1959 et 1961 (p. 141). Mais si les premières années voient se tisser une relation étroite, Uno démontre comment les deux artistes s'éloignent au contraire peu à peu, philosophiquement, politiquement et

artistiquement. Dans tous les cas, *Kinjiki* apparaît comme un moment charnière, sur lequel s'attardent les deux ouvrages, Kurihara prenant notamment le temps d'une longue description accompagnée d'archives visuelles.

Mais une autre relation d'importance se développe avec l'artiste plasticien Nakanishi Natsuyuki 中西夏之, qui réalise le *body painting* de *Bara iro dansu* バラ色ダンス (Danse de couleur rose, 1965), puis la scénographie de *Nikutai no banran* 肉体の反乱 (La révolte de la chair, 1968) : « leur relation dans le travail était si étroite qu'il était impossible de déterminer d'où provenaient certaines idées », écrit Kurihara (p. 178), qui par ailleurs s'arrête longuement sur les relations intenses qu'entretenait Hijikata avec collaborateurs et danseurs, comme sur leur dimension sadique. Elle le fait apparaître comme un gourou exerçant tout pouvoir sur ses disciples. La vie, indissociable de l'art, était le fondement même de la danse du chorégraphe. En effet, la troupe vivait en communauté, et devait se dévouer totalement à son maître. Privés de nourriture, de sommeil, d'intimité, soumis à des entraînements intensifs et des traitements parfois sadiques, les danseurs s'approprièrent ces énergies négatives pour atteindre sur scène un puissant état de présence. De son étroite relation

avec la danseuse Ashikawa Yōko 芦川羊子, Kurihara dit que «son dévouement était si absolu qu'elle s'était fait arracher les dents afin de pouvoir mieux incarner les vieilles femmes» (p. 165).

Le deuxième chapitre de la thèse de Kurihara dessine deux périodes de travail chez Hijikata : une période « masculine », caractérisée par des pratiques homo-érotiques et sado-masochistes, puis une période « féminine », conséquence de la rencontre avec Ashikawa<sup>3</sup> à la fin des années 1960, qui cristallise ce qu'on pourrait appeler la technique *butō* ou la pensée en pratique de Hijikata. Dans cette perspective, l'ouvrage de Kurihara est d'autant plus intéressant qu'elle a suivi pendant un an les cours d'Ashikawa. Véritable plongée dans le studio de danse, son troisième chapitre se fonde sur une expérience empirique offrant à la fois des allers-retours entre son vécu de danseuse et ses perceptions, et les témoignages d'autres danseurs rencontrés à la même période. Sont ainsi exposées les méthodes de travail de Hijikata, telles que transmises par sa danseuse fétiche, pour que les danseurs atteignent la qualité de présence recherchée, décrite comme tension entre un état d'oubli de soi et une extrême conscience.

Le dernier chapitre de ce livre cherche à caractériser les éléments constitutifs du *butō* de Hijikata,

notamment au début des années 1970, après son retour dans le Tōhoku, sa région natale. Cet intérêt pour le Tōhoku s'inscrit dans un mouvement de valorisation du folklore, très marqué au Japon à cette période, critique de la modernité, de la mondialisation et des méfaits d'une croissance économique sauvage. Il signe la création d'un nouveau monde fictif, fondé sur les souvenirs de Hijikata, qui travaille désormais autour des gestes paysans, des corps fragilisés, fatigués, malades, et des figures marginales. La transformation, le corps en devenir, constitue le centre de ses recherches au cours des décennies 70 et 80. Comme l'écrit Uno, il s'est alors « concentré sur la recherche et l'élaboration d'un système, avec la formalisation de mouvements et de gestes [qui] s'accompagnait aussi de sa recherche du corps (épuisé) du Nord-Est » (p. 119).

Kurihara propose également une analyse de *Hōsōtan* 疱瘡譚 (La petite vérole, 1972) au prisme de ces différentes thématiques. La dimension kinesthésique dont elle tente de rendre compte donne un statut particulier à son ouvrage. En effet, elle porte une attention particulière à la danse et au geste dansé. À de nombreuses reprises, elle décrit pièces, exercices, moments de danse, pour mieux nommer la danse et les états de corps – ce que les études chorégraphiques

appellent « corporéité<sup>4</sup> ».

Grâce à cette immersion dans le studio de danse, Kurihara rend compte du travail spécifique du danseur *butō* comme des méthodes propres à Hijikata. Elle s'arrête par ailleurs longuement sur son rapport au langage. En effet, par le biais de l'imaginaire, mots et consignes langagières sont porteurs d'états de corps. Ils présupposent des manières de faire et peuvent même induire des formes ou des techniques. Mais si Kurihara cherche à décrire les effets du langage sur la corporéité dansante, Uno quant à lui s'attache davantage à problématiser l'articulation entre la danse et les mots (entre le langage de la danse et le langage par la danse), à travers l'exemple de *La danseuse malade*, texte poétique, métaphorique, complexe voire abscons : « J'ai essayé d'interpréter les textes de Hijikata, entre autres, *La danseuse malade*, affrontant le rempart de ses expressions souvent difficiles » (p. 189). Uno en cite de nombreux extraits pour mieux les interpréter selon des grilles symboliques, philosophiques, thématiques ou sémantiques. Ici se dévoile comme son intimité, avec ce texte à priori opaque dont il tente de s'emparer tout en assumant l'entière subjectivité de son entreprise.

La publication la même année de deux ouvrages sur Hijikata Tatsumi témoigne de l'actualité du *butō* et

plus largement du Japon. La collection de Bruno Fernandès permet de découvrir ou de redécouvrir les avant-gardes japonaises du xx<sup>e</sup> siècle, souvent méconnues en France. Si l'essai de Kurihara Nanako offre un point de vue sensible, kinesthésique, proche des études chorégraphiques, celui d'Uno Kuniichi adopte un angle philosophique où l'accent porte sur l'articulation entre danse et langage. Grâce à leur vécu et leur imprégnation directe, dans le studio de danse ou à travers leur rencontre avec Hijikata, les deux auteurs offrent des témoignages précieux qui permettent de retraverser avec recul les années créatives du chorégraphe, souvent mystifiées.

Maëva LAMOLIÈRE

Doctorante à l'université Paris 8

---

1. Kurihara Nanako, *The most remote thing in the universe: critical analysis of Hijikata Tatsumi's butoh dance*, dissertation thesis (Ph.D), New York University, 1996.

2. Notons ici que si Uno Kuniichi traduit *Yameru maihime* par « danseuse malade », Kurihara Nanako le traduit par « danseuse débile ».

3. Ashikawa Yōko devint la danseuse fétiche de Hijikata à partir des années 1970. Après son décès c'est elle qui assure les cours réguliers à l'Asubesuto-kan, studio de Hijikata.

4. Ce concept a été élaboré par Michel Bernard pour rompre avec le terme ambigu et réducteur de « corps ». Pour le philosophe

la corporéité est à penser comme « un réseau plastique, contingent et instable de forces sensorielles, motrices, pulsionnelles, mieux, une bande spectrale d'intensités énergétiques aménagée et gérée par un double imaginaire : l'imaginaire social et l'imaginaire individuel ou radical » (Bernard Michel, 2001, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, p. 225). Dans cette perspective, la corporéité prend en compte la dimension biologique, kinesthésique, sociale, psychologique et symbolique d'un individu.

## Ouvrages reçus

---



---

### À la rédaction d'Ebisu

◎ アルバム・クローデル編集委員会  
『詩人大使ポール・クローデルと日本』、  
東京、水声社、2018、136 頁。

◎ Marina FERRETTI-BOCQUILLON  
(dir.),  
*Japonismes Impressionnismes*, Paris,  
Gallimard, 2018, 216 p.

◎ Bernard FRANK,  
*Le panthéon bouddhique au Japon.*  
*Collections d'Émile Guimet*, nouvelle  
édition, Paris, Musée national des  
arts asiatiques Guimet, Collège de  
France, Institut des Hautes Études  
Japonaises, 2017, 400 p.

◎ Patrick FRIDENSON & KIKKAWA  
Takeo,  
*Ethical Capitalism: Shibusawa Eiichi  
and Business Leadership in Global  
Perspective*, Toronto, University of  
Toronto Press, 2017, 216 p.

◎ Franck GUARNERI & Sébastien  
TRAVADEL,  
*Un récit de Fukushima. Le directeur  
parle*, Paris, PUF, 2018, 203 p.