

Fonctions de la cruauté
dans l'oeuvre de
Tatsumi Hijikata

Introduction.....	p.6
1-La cruauté par le corps.....	p.12
a: Méthode: hypothèses, enquête.....	p.13
b: Pourquoi Hijikata?.....	p.14
c: <i>La pantoufle d'Artaud</i> : Hijikata fasciné par Artaud	
2-La cruauté par le texte.....	p.20
a: Bruce Baird et le projet du <i>Notational Butoh</i>	p.21
b: <i>Tatsumi Hijikata et les Japonais: l'insurrection de la chair</i>	p.26
c: Mishima et Shibusawa: Sade POUR Hijikata.....	p.30
3-La cruauté par l'esprit.....	p.35
a: 1959, <i>Kinjiki</i> , la première pièce de Hijikata.....	p.36
b: <i>Kamaitachi</i> , représentations mentales cruelles.....	p.40
c: La cruauté avec Lautréamont.....	p.41
Conclusion.....	p.43
Bibliographie.....	p.46
Glossaire des interviews.....	p.50

Je tiens à remercier profondément François-René Martin et Clélia Zernik qui m'ont apporté d'excellents exemples d'une méthode d'investigation vers laquelle je veux tendre et m'ont aidé à diriger cette recherche, petit à petit, vers son objet actuel, assez simple pour constituer **une base**.

Il me faut aussi remercier ceux qui ont été mes **maîtres** en cruauté:
Denis Forest, Claude Closky et Kazue Kobata.

Je remercie de même celle qui m'a la première parlé de Nouriev, bien qu'il ne soit pas mentionné dans ce mémoire. Louise Lefort, mais aussi Mario Amehou et mon frère Alexandre Efrati [ainsi que tout Miracle] furent chacun d'importantes influences dont j'ai pu m'inspirer dans le temps, pour *générer des significations*.

"Ne vous en faites pas.
Quand je serai là-haut,
je vous appellerai."

*Derniers mots de Tatsumi Hijikata
à Kazue Kobata et Min Tanaka
(conversation téléphonique
rapportée par Nao Nishihara)*

Introduction

Cette recherche, du moins l'élaboration des outils théoriques qu'elle emploie, a commencé il y a déjà quelques années; mon approche de la langue et de la culture japonaise s'est fondée sur ce projet. Il part d'un terme générique: la cruauté. Dans le cadre de mes recherches sur Sade, Lautrémont, Bataille et Artaud j'ai observé que nombre d'études leur avaient été consacrées par des chercheurs japonais.

Suivant ce constat, j'ai pensé que la "cruauté" japonaise ressemblait à la "cruauté" française. Un culte commun de la subtilité, de la délicatesse, et une manière comparable d'organiser la transgression. Le premier obstacle était le sens péjoratif du terme, qui est associé à la condamnation morale d'actes qui violent la dignité humaine. Ce sens de la cruauté, je le considère comme insuffisant, ou plus précisément secondaire; la cruauté évoque une idée plus large, active à d'autres niveaux que celui de la violence physique.

Ma découverte récente du personnage de Tatsumi Hijikata fut source d'une grande effervescence et j'ai choisi d'approfondir ce projet de recherche bibliographique et de réflexion par un ensemble d'entretiens avec des spécialistes de ces questions.

Il m'a semblé pertinent de partir du terme de "cruauté", qui est, outre son utilisation par le sens commun, à la **jonction de plusieurs types d'esthétique**: d'une part un culte de la précision, de la nécessité; d'autre part une manière de faire, d'organiser, de montrer de la violence, ou plus précisément de la transgression.

L'oeuvre de Tatsumi Hijikata, de part en part, manifeste un élan révolutionnaire d'un caractère étrange, qu'on pourrait profitablement faire résonner au moyen de ce terme, tout aussi banal que problématique, de "cruauté". Il est un important représentant de la scène japonaise d'avant-garde des années 1960, et a collaboré avec beaucoup d'artistes, toutes disciplines confondues¹.

¹ En photographie, Eikoh Hosoe.

Il a joué dans des films plus ou moins expérimentaux, tel que *Histoire des crimes bizarres commis par des femmes*, réalisé par Teruo Ishii en 1969. Hijikata fut une figure très vite célébrée par les médias pour son *je ne sais quoi*, et il est manifestement un bon exemple pour étudier la cruauté.

La cruauté serait pourtant un concept pour ainsi dire "anti-conceptuel".

Il s'agirait, comme pourraient le montrer l'analyse d'œuvres d'origines extrêmement variées, d'une manière de faire de l'art, dont le but est d'incorporer le spectateur aux processus esthétiques proposés, de lui faire *ressentir* leur nécessité.

Comment cette incorporation aurait-elle lieu? Par le corps, par le langage, par l'esprit? Je vais donc parler de la cruauté, terme qui semble émerger d'un scepticisme matérialiste détergent, sous trois modes: celui de la sensibilité, celui de la sémantique, puis celui de la représentation, le plus abstrait.

Je pars du principe qu'il est possible de décomposer la cruauté en un ensemble de fonctions, dont je vais décrire trois exemples, trois "états".

Hijikata et ses partenaires se mettent en effet dans des états physiques et mentaux dignes d'intérêt, tant au niveau de la coordination des mouvements que des systèmes mnémo-techniques et notationnels employés; en outre, les thèmes abordés dans les pièces de Hijikata sont tout autant de bons prétextes à parler de cruauté, tant ils semblent toujours puiser dans ce que Georges Bataille appellerait "la part maudite".

Et l'objet de ce mémoire est donc de démontrer que ce lien, entre cette danse et cette littérature, est bien réel, et qu'il exprime des enjeux théoriques capitaux.

Il s'agit d'une **danse** et d'une **littérature** qui partagent des **représentations** métaphysiques adaptatives, expérimentales. Cette pensée s'exprime donc indépendamment par le corps et par le texte. Pour désigner un principe constant dans cette approche versatile du réel, je propose de parler de cruauté. Mon propos se fonde sur l'idée que, quoi qu'incompréhensible, le cours des choses est perçu comme une nécessité.

C'est le point de la pensée où la signification est libre de toute explication; l'instant qui précède la pérennisation de dogmes religieux, un point idéal, n'ayant par définition jamais existé. Il s'agit de la volonté de penser hors de toute syntaxe donnée.

Revenons aux faits: Tatsumi Hijikata invente à la fin des années 1950 une danse, nommée "Ankoku Buyo" puis "Ankoku Butô", ce qui signifie en japonais "danse de ténèbres", ou plus littéralement "mouvements compulsifs dans l'obscurité".

Hijikata reprend non sans ironie le terme *buyo* qui qualifie les danses importées de l'occident, qui, selon les japonais, consistent à une répétition indéfinie des mêmes gestes (danses pop, jazz, rock importées des USA au Japon).

Quels états de conscience, quels états du corps peuvent être associés à la pensée de la cruauté? Hijikata pense-t-il à ce mot lorsqu'il propose une chorégraphie?

En outre, cherche-t-il à impliquer corporellement le spectateur dans ses pièces?

En effet, si non seulement l'esprit mais aussi le corps étaient accaparés par une représentation, on pourrait parler d'une dimension **empathique** en jeu dans la cruauté. Le terme qui signifie habituellement l'insensibilité face à la souffrance d'autrui pourrait en effet servir à interroger les normes de l'empathie, voire celles de la sympathie.

Le capital symbolique et les ressources culturelles de l'individu se verraient assimilés aux forces en jeu dans la pièce. Ils seraient, par la littérature et la danse, à la fois les éléments d'une mise en scène et les enjeux d'un discours méta-linguistique.

Ce jeu intégrerait nécessairement *des langages*, mais il ne s'agirait de cruauté que s'il se jouait au delà du plan syntaxique et qu'il s'en prenait aux langages, c'est à dire aux déterminismes.

Tout déterminisme est un sujet éligible pour produire du "cruel"; c'est par ailleurs une des ressources les plus communes de la fiction populaire. Nous ne nous débarrasseront pas facilement du sens commun de la cruauté².

Force est de constater une cohabitation entre cruauté et animalité, observable très facilement dans le sens commun, pose problème. Quelque chose d'ancestral est touché, qui pourrait faire penser encore une fois à Georges Bataille, lorsqu'il écrit³ à propos des *causes subjectives* des fresques de Lascaux. D'après lui, les hommes, s'identifiant malgré eux aux animaux qu'ils chassaient, inventèrent en réponse le besoin d'expier ce qui leur apportait un tourment fortement ritualisé.

Si on suit Bataille, la viande *semblait* nécessaire, et le meurtre d'un animal *semblait* inacceptable. Leur ôter l'existence n'allait pas de soi. De là, d'obscures séances de spiritisme préhistorique avec graffiti rupestres en offrande aux esprits à la clé.

2

Menons un instant l'enquête, sur Google en France: en cherchant "cruel", la première page de résultats ne présente que des occurrences différentes d'une chanson de *pop* actuelle et du film *Cruel Intentions*.

Il semble aussi que le mot "cruel" ait été galvaudé à raison par les défenseurs des droits des animaux; beaucoup de sites végétariens l'utilisent; *evene.fr*, un très accueillant portail de citations, jette pêle-mêle:

« La cruauté envers les animaux peut devenir violence envers les hommes. »

Ali McGraw

«On compare parfois la cruauté de l'homme à celle des fauves, c'est faire injure à ces derniers. »

Fiodor Dostoïevski

«En cruauté impitoyable, l'homme ne le cède à aucun tigre, à aucune hyène. »

Arthur Schopenhauer

3 Par exemple dans son essai *Lascaux ou la naissance de l'art*, de par sa qualité "d'Archiviste Paléographe".

Les "déterminismes", entendus dans ce sens de *conditions d'existence* des individus, sont autant de sujets que tout le monde comprend. La sexualité, la mort; la maladie, l'accident, le présage, la surprise, la relativité des durées et des distances, l'oscillation vertigineuse des états émotionnels et la signification-génèse, etc., sont autant de composants usuels de nos vies d'êtres humains.

En aucun cas ce ne sont des sujets extra-ordinaires: ils n'existent que dans le contexte d'une culture, soumis à des systèmes de valorisation ou de répression.

Ce qui est en jeu, c'est une forme de démarche expérimentale. En distillant ces sujets uniquement dans des aspects stéréotypés, les industries culturelles parviennent à leur faire engendrer des effets superflus⁴, calqués sur un modèle capitaliste d'utilisation des déterminismes neuro-physiologiques à des fins "publicitaires". Utiliser les stéréotypes sans les renouveler, c'est l'objet de l'analyse marchande des déterminismes culturels.

Il est donc nécessaire de trouver une manière de définition de la cruauté, ne serait-ce que pour délimiter l'objet d'étude.

La définition classique du terme, son étymologie, semblent désigner une violence consciente ainsi qu'un rapport de contrôle, voire d'autorité. Le terme est lié au mot désignant la viande crue. Il peut être utilisé indifféremment pour décrire des réalités historiques d'une violence extrême et des situations dramatiques.

Cependant la théorie d'Antonin Artaud, le "théâtre de la cruauté", a beaucoup marqué l'utilisation de ce terme depuis sa formulation. Repensant l'activité de mise en scène selon les notions de nécessité et de précision, cette théorie plaide pour un mode de représentation affectant le spectateur au niveau physiologique. Il s'agit d'un modèle théâtral juxtaposant d'une part la sensation physiologique produite par la mise en scène sur les spectateurs, et d'autre part la présence d'une nécessité extrême, qui pourrait somme toute être assimilée à une Fatalité, un Destin, et donc potentiellement à des Parques, voire des Esprits Arbitraires. Artaud, s'il n'invente pas cette définition *ex nihilo*, la formalise d'une manière très personnelle, se l'approprie et la confronte avec son époque. Et chez Artaud, comme dans la littérature du XVIIIe siècle, la cruauté est mise sur le même plan allégorique que la fatalité, que la nature, etc..

Cette idée de déterminisme "surnaturaliste" est par ailleurs très familière des codes traditionnels japonais. De fait, le shintoïsme est un ensemble de croyances proches de l'animisme, en ce qu'il multiplie les légendes d'esprits malins apparaissant sous des formes qu'ils choisissent, se jouant des hommes à leurs dépens.

Le concept de "fatalité" qu'on trouve dans le shintoïsme se complexifie naturellement si l'on prend en compte l'influence bouddhique qu'il a subie.

4 J'ai exprimé plus haut l'association entre cruauté et nécessité. J'y reviendrai plus bas.

Pour situer le débat qui va avoir lieu, il faut faire appel, sans prendre le temps de l'analyser de près, à l'histoire des échanges intellectuels entre le Japon et le reste du monde, rendus possibles et contrôlés dès 1868 avec la révolution de l'ère Meiji. Cette histoire des échanges intellectuels est elle-même structurée par toute une histoire de la traduction: permettant beaucoup de découvertes en un temps très court, elle implique la langue au niveau de l'oralité et de l'écrit.

Et la cruauté, terme si occidental, comment peut-il s'agir d'elle, dans l'histoire de l'art japonais? L'idée est d'utiliser ce terme non pour ce qu'il signifie, mais pour ce dont il est capable de donner l'intuition. Tout d'abord, comment traduit-on "cruauté" en japonais?

Le terme *zankoku*, qu'on emploie pour traduire "cruauté", est composé de deux caractères, signifiant respectivement "rester" et "sévère": en japonais, ce qui est cruel, c'est ce qui reste sévère. Cette définition flatte le "théâtre de la cruauté".

Notons que le théâtre (idéal) imaginé par Artaud ne s'interdit aucun thème, pour peu qu'il puisse directement être reconnu par ceux qui le voient.

Il s'agit pour lui de trouver un langage universel de gestes. Cette contrainte pose d'emblée la question esthétique et éthique, de la légitimité de représenter de la violence, ou des conséquences qu'il y a à montrer de la transgression.

Cette question aussi, l'oeuvre de Tatsumi Hijikata la pose de manière éclatante.

Mais pourrait-on démontrer que dans la danse inventée par Hijikata, le Butô, il y a de la cruauté? Pour parler de la cruauté chez Hijikata, il faut parvenir à identifier différentes *fonctions* de la cruauté qui aient trait à des considérations d'ordre proprement esthétique.

Le but de cette recherche est donc d'analyser, dans un corpus de documents énigmatiques et lacunaires, les fonctions de la "cruauté" chez Tatsumi Hijikata.

Les documents analysés sont de natures variées: extraits vidéos, photographies, textes. En complément, j'utiliserai aussi les travaux d'autres chercheurs, ainsi que mes propres entretiens avec des chercheurs et spécialistes et d'autres textes qui convoquent la cruauté, que je traiterai comme des sources de seconde main.

En ce qui concerne les documents "originaux", extraits d'oeuvres et textes (traduits) d'Hijikata, je tâcherai de les analyser en privilégiant le thème de la cruauté.

De quelle cruauté s'agit-il dans chaque cas? Je prends le parti de ne pas aplatir le concept de cruauté à une seule définition, car toute la richesse de ce terme provient de sa polysémie, de son caractère non-conceptuel.

Pour les documents de seconde main, je vais les analyser en fonction de mon hypothèse de travail, qui consiste à dire qu'on peut trouver dans l'oeuvre de Hijikata de bons exemples de *mise à profit* de différents types de cruauté. Il s'agit donc de démontrer que chacune de ces "cruautés" a une fonction importante dans l'oeuvre de Hijikata.

Ainsi, j'ai réduit mon étude à trois fonctions de la cruauté, nombre qui ne me plait guère; cette modélisation ne saurait être tenue pour autre que purement pratique.

Après chaque partie de cette brève réflexion, il sera proposé au lecteur de se référer aux annexes pour accéder aux références philosophiques convoquées et aux entretiens que j'ai réalisés au Japon⁵.

En premier lieu j'explorerai la fonction *corporelle* ou sensible de la cruauté, par l'examen des liens entre Hijikata et Artaud.

Puis j'analyserai la fonction *syntactique*, textuelle de la cruauté, par l'étude des rapports entre l'écriture et la réalisation du programme artistique d'avant-garde qu'a été le butô, qui est né sous l'influence de Sade.

Dans un troisième temps, par la fonction *métaphysique* de la cruauté j'essayerai d'imaginer ce que serait la cruauté propre à l'esprit, en tant que manière de représenter des idées; pour cette dernière partie je mettrai le butô en résonance avec un de ses auteurs fétiches, Lautréamont.

Il va sans dire que je prends le parti de la partialité, de par l'analyse de *traces* d'oeuvres qui pourraient à plus d'un titre paraître insuffisantes voire anodines. En effet, il me faut le dire, leur caractère lacunaire nécessite des mises en lien d'éléments qui sont pourtant très dissemblables de par leur forme.

Ce travail de recherche est fortement intuitif. Il permettra peut-être de donner une explication à l'usage d'un mot, "la cruauté", pour son caractère *polysémique*, tout en rendant compte d'une *manière de faire des mondes*, caractéristique de Tatsumi Hijikata: une manière particulièrement soignée d'articuler structure et contenu.

5 Les textes de Hijikata, les photographies et autres croquis ainsi que les entretiens spécialisés (philosophie, littérature, danse, histoire de l'art japonais) sont rassemblés dans les *Annexes*.

1- La cruauté par le corps

Pourquoi solliciter Tatsumi Hijikata? En effet, si le cadre est le Japon, un auteur comme Yukio Mishima, un artiste comme Shûji Terayama, pourraient convenir. Masami Akita ("Merzbow") ou Keiji Haino pour ce qui est de la musique Noise des 20 dernières années, Takashi Miike pour ce qui est du cinéma contemporain: tous ces artistes répondent aux critères de ce qui, en termes esthétiques, pourrait être désigné comme "cruel".

Il semble pourtant que l'oeuvre de Hijikata, qui se réfère de manière constante et vivante à une certaine lignée d'auteurs français, pose particulièrement bien le problème de la cruauté tel que je l'entends.

Hijikata connaissait toutes les références que j'avais en tête en commençant ma recherche, essentiellement le groupe référentiel "Sade-Lautréamont-Bataille-Artaud".

L'identité de ce groupe, son unité, n'est possible que par un travail de mise en perspective des travaux de ces auteurs. Ce regroupement est commun non seulement en France, où ces auteurs sont généralement mis en lien avec les oeuvres de Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire; le surréalisme, avec son quota de psychanalyse, est aussi, évidemment, un champ sémantique où le sens commun place volontiers ces auteurs et leurs thèses, leurs procédés, leurs tentatives et leurs résultats.

Or, ce regroupement est très perceptible au Japon, où foisonnent les études universitaires en littérature française, et où ces auteurs là sont particulièrement prisés.

Les recherches de Kuniichi Uno, mais aussi de Yojiro Ishii⁶ ont effectivement acquis le statut d'autorité critique dès les années 1980, et aujourd'hui encore des chercheurs comme Atsushi Kumaki creusent des problèmes extrêmement spécifiques que posent ces auteurs.

Fait notoire, Yukio Mishima et Sûji Terayama, mentionnés plus haut, reconnaissent aussi cette même lignée d'auteurs français; plus que des contemporains, ils furent les amis de Tatsumi Hijikata et participèrent du même culte métaphysique de la cruauté. Pourquoi Hijikata?

Il me semble que c'est l'exemple le plus complet, du moins l'artiste qui synthétise le mieux les problèmes que je souhaite poser. Aussi, la nature des matériaux de l'analyse, des fragments lacunaires et des récits rapportés, conviennent particulièrement à la nature "significatogène" de ma recherche.

L'épicentre de la question, à travers l'analyse de l'exemple de Hijikata, sera dès lors: comment rendre compte de la cruauté qui caractérise les productions de Hijikata, dans un cadre d'analyse généalogique de l'histoire de la littérature française?

La grande majorité des exemples que je vais mobiliser proviennent de la danse. Ils posent donc nécessairement des questions de présence de l'oeuvre, de corporalité; sans parler de leur irréproductibilité (par des procédés technique...s) il s'agit de se frayer un chemin jusqu'aux oeuvres, à travers ce qu'elles ont pu représenter lors de leur réception.

Je m'intéresse d'autant plus à ces oeuvres du fait que je n'y ai pas accès. Bien sûr j'aurais aimé pouvoir voir ces performances, rencontrer ces danseurs, et peut-être que cette envie est intimement liée avec l'impossibilité de le faire.

Au moyen de l'histoire de l'art, on peut situer les oeuvres, les contextualiser mais aussi les reconstituer théoriquement. Apparaissent alors des aspects de l'oeuvre qui n'avaient pas nécessairement la même fonction mais qui, d'une autre manière, l'habitaient.

Plutôt que de commencer de but en blanc par les exemples de performances chorégraphiées par Tatsumi Hijikata, jetons un oeil à un de ses textes les plus célèbres: *La pantoufle d'Artaud*.

Ce texte, reproduit en Annexe 1, explique métaphoriquement comment le langage peut libérer le corps du joug de la pensée. Artaud met cette idée au centre de sa théorie du "théâtre de la cruauté", bien qu'il pose le problème en d'autres termes⁷.

⁶ Kuniichi Uno est spécialiste d'Antonin Artaud, Yojiro Ishii étudie et traduit Lautréamont.

⁷ "Le physiologique contre le psychologique", comme il le formule dans *Le théâtre et son double, Théâtre théâtre oriental et occidental*, p 69:

"Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien

L'imaginaire d'Hijikata est plein de forces contradictoires, ce qui rend son discours interprétable de plusieurs manières. Mon parti-pris étant de l'interroger sur la question de la cruauté, et je constate encore une pluralité d'interprétations possibles. Tout d'abord parce que le texte charrie des croyances tout à fait contemporaines, là où l'on aurait pu s'attendre à un discours traditionaliste⁸.

En effet, Hijikata est connu pour avoir théorisé le corps japonais, expliqué ses déterminismes physiques par les tâches agricoles traditionnelles, dans une démarche quasi-marxiste. On rapporte fréquemment qu'il attribuait à la nature des corps japonais d'avoir des jambes arquées; ceci le handicaperait pour s'approprier les danses et les langages gestuels occidentaux, faits pour des jambes droites, exprimant la "rationalité" de l'occident.

Mais dans ce texte, au lieu donc d'un retour direct aux mythes nippons, Hijikata prend pour point de référence une version toute personnelle et métaphorique de la théorie darwinienne de l'évolution.

Il commence par faire remonter l'apparition de la vie sur Terre à l'union mythologique entre la matière et la métaphysique; il évoque simultanément l'adaptation de différentes formes de vie. Ce qui est étrange d'emblée, c'est le syncrétisme entre théorie cosmogonique et théorie biologique de l'évolution.

Dans ce cadre conceptuel fort en symboles gravite la figure du fœtus. Plus précisément, le fœtus semble flotter entre les particules. Dans la cosmogonie d'Hijikata, voici une deuxième apparition de la science: ce qu'il appelle "particules" semble indiquer la nature moléculaire de la matière, et l'omniprésence du vide qui lui est complémentaire.

Et Hijikata détourne plus franchement encore la physique que la biologie, quand il intercale sa vision aux objets de la science. Car ces "particules" ne sont en fait pas celles de la matière: ce sont les "particules de l'effondrement absolu" de la pensée. Cet effondrement est absolu, il semble nécessaire; il pourrait bien être cruel.

Et sous couvert d'entrer dans une conception toute syntaxique de la pensée, moléculaire, agencable, Hijikata imagine les composants de la décomposition, les processus de délitement de la pensée. La condition de possibilité de cette décomposition de la pensée, c'est qu'elle soit elle-même composée?
Ou alors c'est plutôt la décomposition elle-même, en tant que processus génétiquement déterminé, qui est composée à la manière d'une partition musicale ou d'un programme informatique?

que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux."

8 L'oeuvre d'Hijikata a souvent été, à tort, interprétée comme "nationaliste".

Puisque le texte d'Hijikata, dans son ensemble, fait référence à la pensée en tant qu'elle se délite, je maintiens une interprétation ouverte de la théorie d'Hijikata, ouverte précisément à une pensée de l'absence de pensée.

Cette ouverture nous permet encore de construire la lecture de ce texte selon le mot de *cruauté*: montrer le déterminisme, ce qui n'est pas au premier plan mais qui dirrige la conscience par voie de nécessité, s'avère avoir une valeur significative tout à fait nulle. Et en passant par la théorie de l'évolution, on peut saper les fondements d'une métaphysique idéaliste qui rejette le corps. En effet les déterminismes ne signifient rien; rien d'autre que ce dont ils sont une manière d'adaptation.

Ce que Hijikata installe par ces références à une science *adaptée*, c'est une *histoire* de la dualité entre le corps et la pensée, pour reprendre ses termes entre chair et pensée. Il s'agit du corps en tant que contenu, la chair, par opposition à une idée du corps comme enveloppe. Ces deux paradigmes pourtant se complètent.

Le christianisme, par exemple, a condamné l'individu à vivre dans son corps dans l'attente du salut de son âme. Dans le monde bouddhique, l'esprit ne fait que séjourner dans le corps, ce qui instaure aussi un rapport axiologique entre les deux termes. Bien évidemment, cette dynamique d'opposition du corps à l'esprit est fondamentalement différente de celle qui caractérise le monde chrétien.

La théorie d'Hijikata inverse le rapport axiologique qui met le corps sous la pensée: elle vise à "couronner la chair" afin de reconsidérer l'importance de la pensée, ainsi que ses liens avec le langage. Il met la présence corporelle au centre de ses spectacles et il fournit de bons exemples de différentes manières de *partir du corps* pour mettre en jeu des questions d'ordre métaphysique.

Tatsumi Hijikata fait par ailleurs montre d'une très bonne compréhension de la pensée, réputée impensable, d'Antonin Artaud. J'aimerais par conséquent continuer l'explication de ce texte en analysant l'intérêt porté par Hijikata à Artaud, qui passe par une forme de mystification. Hijikata mystifia aussi ses propres détails biographiques, et il n'est par ailleurs pas impossible que Hijikata se soit identifié à Artaud, tant son interprétation du message global d'Artaud semble témoigner d'une envie constante de trouver des moyens nouveaux pour reformuler à sa manière certaines idées.

Au début des années 1980 Hijikata fait la connaissance d'un jeune philosophe japonais, élève de Gilles Deleuze: Kuniichi Uno. Ce dernier lui fait bientôt découvrir l'enregistrement sonore de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*⁹. qui eût une grande importance pour Hijikata. La plupart de ses biographes y consacrent d'ailleurs une section, tant sa surprise fut grande.

⁹ Dans le cadre de sa thèse sur Artaud avec Gilles Deleuze, Uno l'étudia extensivement.

Notre texte, *La pantoufle d'Artaud*, est écrit à partir d'un détail biographique réel: Antonin Artaud est mort en tenant sa pantoufle à la main¹⁰.

Le pas de la fiction est vite franchi, par le déplacement un détail, prétexte à une série de réflexions complexes.

Les possibilités offertes par ce déplacement (ready-made) de la pantoufle de la main à la bouche d'Artaud produisent indéniablement divers types de signification; ce caractère significatif de la démarche de Hijikata, que beaucoup assimilent à une attitude pseudo-surréaliste, est très visible ici.

Je considère ce geste de déplacement *mental* d'un détail biographique rapporté sur le même plan qu'un geste physique ou sémique très signifiant.

Encore une fois ce geste d'Hijikata ne consiste qu'à déplacer dans un espace imaginaire un fétiche symbolique afin de modifier les relations qu'il entretient avec un individu mystifié. Avant de parler de la cruauté de ce geste en particulier, mettons en contact la théorie d'Artaud et ce que lui fait dire Hijikata. Selon les modalités de traduction de ce texte, des idées se présentent et d'autres disparaissent¹¹. Mais Hijikata parle clairement de l'intention qu'avait Artaud de "renommer" le théâtre, de lui donner une nouvelle fonction.

Hijikata insiste: "le théâtre, autrement dit le corps". Il serait difficile, dans le contexte de cette équivalence faite par Hijikata, de ne pas penser au théâtre de la cruauté.

Il s'agit d'un théâtre engagé dans des dynamiques physiologiques, par opposition à la tradition du théâtre occidental, qu'Artaud qualifie de "théâtre psychologique". Cette théorie, Artaud l'a faite évoluer au long de sa vie.

Hijikata n'a rencontré Artaud qu'auditivement, dans les années 1980. Après avoir longtemps lu ce qui était traduit, et fait traduire des fragments de textes, il avait accès à la voix d'Artaud. Dans sa fameuse pièce radiophonique, Artaud exprime un certain dégoût du corps, aboutissant à l'idée de corps sans organes. La mise en équation célèbre, dans *La recherche de la fécalité*: "Là où ça sent la merde, ça sent l'être", appuie cette lecture.

La version Deleuzienne du concept de "corps sans organes" ayant été étudiée en détail et appliquée à Hijikata par Kuniichi Uno¹², je proposerai pour ma part une analyse généalogique de la pensée d'Artaud.

10 C.F. Annexes 1: Lors de l'entretien, Kuniichi Uno m'a présenté le texte en me disant qu'il ne savait pas où Hijikata était allé chercher cela, mais qu'il s'était basé sur leurs conversations quant à la mort d'Antonin Artaud.

11 Je ne suis pas en mesure de reproduire de manière satisfaisante les remarques très précises de Patrick De Vos au sujet de la traduction de ce texte. Quelques subtilités de la langue pratiquée par Hijikata laissent en effet dans l'incompréhension maint traducteur.

12 UNO Kuniichi, *The genesis of an unknown body*, n-1 publications, São Paulo 2012.

Le "corps sans organes" est lié à sa théorie de la "cruauté", comme l'accorde Uno.¹³ La cruauté est liée aux souffrances dont parle Artaud, souffrances du corps et souffrance de l'esprit, et à son envie irrépressible de ne pas être un corps.

La cruauté rend compte de la complexité du texte d'Hijikata en ce que l'être a partie liée avec les processus vitaux, et toutes les axiologies possibles à partir de là sont relatives. Artaud, pourtant, semble vouloir tendre vers *une certaine manière d'exister*. Il veut penser le corps en dehors de l'instinct de survie, contre les déterminismes propres à l'être. De même, les processus externes qui forment la pensée sans en faire partie sont en jeu.

Il nous reste à analyser la dernière partie du texte.

Hijikata nous invite à nous représenter la bouche comme une béance de la pensée, comme un combat allégorique entre la pensée et le langage, prenant place dans le corps. Et la bouche, qui semblait faite pour ingérer la nourriture et pour respirer, cette bouche se montre capable de "trouver" la pensée, c'est à dire de parler.

La bouche, donc le corps, pratique une ouverture de la pensée qui, dès lors qu'elle s'échape, se délite dans le monde réel sous la forme du langage. Le langage ne serait qu'une conséquence des rapports conflictuels entre corps et pensée.

Et la pantoufle?

La pantoufle donne la réplique une dernière fois dans la bouche même d'Artaud, le seul endroit où elle pourrait être entendue. Mais cette question ouverte, posée par Hijikata, de savoir ce que dit la pantoufle, prend la forme d'un appel à la méditation. En effet, cette pantoufle semble ouvrir des portes, elle semble désigner le processus de mystification lui-même, à travers une manière de scénographier sa mort.

Mais il serait déplacé de tenter de formuler la réplique de la pantoufle, et il est temps de réfléchir à ce que la pantoufle signifie, si elle a pour fonction de boucher la bouche.

L'idée est simple, mais mérite que l'on s'y attarde: la pantoufle semble remplir un vide, la bouche, qui permet à la pensée de se désintégrer sous la forme du langage. Hijikata demande si "la pensée trouva sa complétude dans ce geste": peut-être que la pensée fut un instant enfin complète car seule avec elle-même; il s'agit peut-être de la formulation *par* la pantoufle d'une *perfection pensée*¹⁴.

Artaud se plaint de son corps, de ses souffrances, mais Hijikata est danseur. C'est dans leurs rapports inversés à la proprioception que Hijikata et Artaud se séparent irrémédiablement, là où Artaud a passé sa vie à souffrir physiologiquement.

13 Ibid.,

14 Voici un bon exemple de nuance difficile à clarifier à travers la traduction.

A cet endroit là, Hijikata, par une discipline de fer, a fait de son corps son instrument d'expression. Cela signifie-t-il qu'Hijikata était un professionnel du corps, alors qu'Artaud, pendant un temps homme de théâtre, n'ait jamais eu le loisir, ou la force, de maîtriser son corps de manière à ne plus en souffrir? Nulle réponse n'est permise.

Plutôt que de se concentrer sur le contenu de la réplique de la pantoufle fichée dans la bouche d'Artaud par Hijikata, je propose simplement de l'interpréter comme une *allégorie de la cruauté*.

En effet, nous avons remarqué l'importance du geste de détournement qui nous a fait passer du réel au fictif, par le déplacement imaginaire de la pantoufle: de la main à la bouche.

Ce geste, puisqu'il implique d'une part la suffocation volontaire de celui qui obstruerait ses voies respiratoires lui-même. Il implique d'autre part l'impossibilité de parler, c'est à dire de désintégrer la pensée par le langage. Puisque ce geste fatal est compréhensible par tous comme posant des questions d'ordre métaphysique, puisqu'il questionne les déterminismes de l'humain; puisqu'enfin il est précis, il est cruel.

Il exprime une usure de la vie, un point de rupture de la conscience. Je ne pense pas abuser le texte en faisant de cette pantoufle une allégorie de la cruauté, mais je garde à l'esprit que la pensée d'Hijikata n'est pas à proprement parler allégorique.

La cruauté "par le corps" était proposée comme une double articulation: entre le sens commun de la cruauté comme indifférence à la souffrance physique d'autrui, la cruauté incarnée par Tatsumi Hijikata le danseur (artiste du corps) et la cruauté pensée par Artaud.

Hijikata se réfère d'abord à Artaud en tant que penseur du théâtre, mais il se réfère aussi à Artaud comme corps éternellement souffrant, comme pensée *complète* aboutissant à la mort du corps. Et par là, on retrouve une idée de la cruauté comme caractère nécessaire des déterminismes; la cruauté, dans ce sens, consiste à signifier les déterminismes, ce faisant de les mettre en suspens pour les interroger.

Les pièces proposées en annexes compléteront ce travail de liaison des intentions de Hijikata et du programme proposé par Artaud dans son manifeste du *théâtre de la cruauté*. Parmi ces pièces, une reconstitution d'un entretien avec Kuniichi Uno, quelques éléments provenant d'un autre entretien avec Patrick De Vos. Enfin, quelques extraits du *Théâtre et son double* permettront d'imaginer une forme de réciprocité référentielle, et ce malgré qu'Artaud soit mort bien avant la naissance du Butô.

A partir de cette première analyse, je tâcherai d'employer le mot "cruauté" dans un sens différent, qui met au centre la **précision d'exécution**. Il s'agit de la cruauté comme rapport au texte, à la notation: la cruauté dans sa dimension grammaticale.

2- La cruauté par le texte

Pour commencer il me faut préciser ce que j'entendrai ici par "texte". En effet, mettre en rapport cruauté et textualité n'a rien d'évident, au sens commun. La cruauté qui est propre au texte, c'est la nécessité produite par la volonté de préciser une représentation par le langage. En ce sens, écrire, c'est créer de la nécessité. En quoi est-ce cruel? Comme la cruauté par le corps, qui avait pour principe d'exprimer la nécessité par le corps, et de rendre l'idée métaphysique de fatalité perceptible, sensible (autrement dit: corporelle), la cruauté par le texte est précision, nécessité.

Je vais à présent analyser l'utilisation de langages symboliques dans le Butô. Pour commencer ce deuxième temps de réflexion, j'aimerais préciser quelle approche de la notation je compte adopter. En effet, je parlerai peu après de la manière dont Hijikata construisait ses chorégraphies: non pas dans une perspective propositionnelle, mais plutôt par un art de l'agencement intrigant, par le moyen d'une syntaxe inventive.

Pour parler du type de syntaxe en jeu dans le travail d'Hijikata, je vais prendre pour référence Nelson Goodman¹⁵. Goodman consacre une section de son ouvrage à la notation de la danse, où il problématise à merveille les enjeux de l'existence d'un langage de notation chorégraphique. Voici comment il résume le problème:

"Parce que la danse est visuelle comme la peinture qui n'a pas de notation, et cependant éphémère et temporelle comme la musique qui possède une notation standard hautement développée, la réponse ne va pas complètement de soi; on a avancé avec une fréquence à peu près égale des négations mal fondées et des affirmations toutes faites."¹⁶

¹⁵ *Langages de l'art*

¹⁶ *Langages de l'art, La danse*, p 250

Ce qui m'intéresse principalement chez Goodman est l'analyse des enjeux de la notation dans la danse. Il répète que "la fonction d'une partition est de spécifier les propriétés essentielles qu'une exécution doit avoir pour appartenir à l'oeuvre".¹⁷ Je garde l'idée que rien ne va de soi quand il s'agit d'écrire la danse.

Avant de résumer son propos, il me faut préciser comment je compte en tirer parti. Je vais bientôt aborder la description de la fonction de la cruauté, en tant qu'elle s'exprime par une forme de notation, qu'elle fait émerger une manière de programmer des événements.

La fonction des langages de notation, puisqu'il s'agit de manières *standardisées* d'ordonner un ensemble de contenus signifiants, peut être de fixer des séquences, de les illustrer ou de les diffuser. Goodman est formel: un grand interval sépare la partition et le travail de préparation d'une pièce.

Le processus de notation est donc fonctionnellement distincte du travail humain en jeu dans la préparation d'une pièce, qui peut aussi bien tenir de l'exégèse dans le cas d'une interprétation, aussi bien qu'il peut être la mise en mouvement de représentations figées, la personnification d'images fixes. Dans les deux cas il s'agit de formes d'appropriation.

Le second cas nous intéressera pour rendre compte de la manière dont Hijikata se sert de la notation; le plus intéressant, dans le cadre de cette étude, est le passage de l'écrit à la performance. Cela dit, la manière de construire l'écriture nous aidera à trouver sa cause finale, ce en vue de quoi elle existe.

La cruauté, entre déterminismes et nécessité, fatalité et précision, est liée au sentiment significatogène. L'émergence d'un sentiment métaphysique, rapidement annexé à des cadres de pensée sociaux ou théologiques, est cruelle: elle consiste principalement à percevoir un *agencement intentionnel*, une configuration intelligente, là où il n'y a effectivement que le réel, perçu subjectivement.

Ce point où la pensée semble être organisée de l'extérieur est un point de butée de l'esprit, qui ne peut s'empêcher d'imaginer une syntaxe naturelle, des significations objectives qui l'amènent à personnifier les objets et allégoriser les processus naturels. La cruauté est l'apparente perfection de cette non-intentionnalité.

Goodman fait référence¹⁸ à la possibilité, en cas de viol d'une ou plus de ses réquisits syntaxiques, d'aboutir à un langage "non-notationnel ou à un système qui n'est pas un langage du tout". Il nous faut donc récapituler les réquisits syntaxiques-sémantiques qu'il spécifie dans cet ouvrage¹⁹.

Le premier critère dont Goodman a besoin, c'est la transitivité de la notation. Copier la notation aboutit à copier la chose, puisque la notation est syntaxique. Elaborer une syntaxe notationnelle c'est donc définir un nombre fini de caractères combinables entre eux. Les caractères étant standardisés, toute notation (ou copie de notation) signifiera la

17 *Ibid*, p 251

18 *Langages de l'art, La danse*, p 251

19 *Langages de l'art, Réquisits Syntaxiques*, p 168 à 177

même chose, et cette transitivité (appelée *indifférence-de-caractère*) est la condition sine qua non donnée par Goodman pour définir un langage notational.

Et de fait, les caractères doivent être agencables à l'envi pour composer des ensembles plus complexes: ils doivent être disjoints. Je ne rentrerai pas dans le détail de la hiérarchie entre caractère, marque, inscription et émission établie par Goodman, car on verra vite que les réquisits qu'il formule ne sont pas respectés par le système de notation de Hijikata. Ce qui n'empêchera pas ce dernier d'aboutir à un ensemble impressionnant de postures très précisément caractérisées.

Ainsi lorsqu'il spécifie les réquisits sémantiques, Goodman commence par dire qu'un système notational doit être *non-ambigu*. Ce n'est pas le cas pour les procédés employés par Hijikata, qui mêlent collage, citation, déformation, abstraction, idée ou perception. En effet les carnets d'Hijikata sont ambigus.

Il existe un courant d'interprétation de Hijikata dont le parti-pris est l'analyse génétique. L'université de Keio a en effet lancé un grand projet de recherche, "Genetic Archives Engine", qui a pour caractéristique de passer par une numérisation systématique des données existantes, en vue de faciliter la recherche "génétique", qui consiste à formuler un discours sur les manières dont les oeuvres ont été formées.

Ce programme universitaire expérimental est mené sur trois sujets tout à fait différents: le danseur et chorégraphe Tatsumi Hijikata, l'histoire naturelle et l'artiste surréaliste japonais Shûzô Takiguchi.

Dans le cadre du "Tatsumi Hijikata Archive", toutes sortes de documents et d'analyses sont collectés, concernant Hijikata et ses collaborateurs.

Un chercheur américain, Bruce Baird, spécialiste des *Carnets* d'Hijikata, a collaboré avec cette institution dans le cadre de son étude sur ce qu'il appelle *Notational Butoh*. Je me référerai indifféremment aux deux documents multimédia où il présente sa démarche et ses résultats.²⁰

Bruce Baird a passé beaucoup de temps à analyser les productions de la deuxième partie de l'oeuvre d'Hijikata. D'après lui, le langage notational de Hijikata s'est construit dès 1972, à partir de ses expérimentations des années 1960.

Force est de constater, grâce aux démonstrations de Baird, qu'un processus de systématisation est entré en jeu dès les années 1970 dans le travail chorégraphique de Hijikata, avec le développement du *Kabuki du Tôhoku*. Puisque je ne vais pas analyser cet aspect de son travail par la suite, il est important de le décrire immédiatement.

²⁰ Bruce Baird, *Dancing in a pool of gray grits*, et *Hijikata Tatsumi: Notational Butoh*

Dans ses *Carnets*²¹, Hijikata définit un ensemble de mots-clés qui se réfèrent à des postures du corps très précises, ainsi qu'à des états mentaux déterminés. L'intérêt de cette méthode est double: elle utilise des images, découpées et soigneusement collées dans les *Carnets*; ces images sont commentées, la méthode d'appropriation est généralement spécifiée (amplification, paraphrase), et les images sont articulées entre elles par une série d'images poétiques isolées par Hijikata.

On le voit tout de suite, il y a là à l'oeuvre une démarche quasi-encyclopédique. Elle consiste à extraire un ensemble de signes provenant d'oeuvres d'artistes (peintres, dessinateurs, photographes, cinéastes, poètes); de les rassembler et, sinon de les classer, en tous cas de les organiser dans des chorégraphies ayant une signification toute immanente dans la création d'une temporalité unique, des phrases du corps. Naturellement, on retrouve dans cette recherche de systématisation du *Butô* une volonté de nécessité et de précision qui se rapproche de l'esthétique de la cruauté. Les exemples de Baird²², recueillis auprès d'anciens danseurs d'Hijikata, sont éclairants. L'importante influence de Francis Bacon tout d'abord, pour un chorégraphe qui "cherche à exprimer des changements tels que fondre, s'écrouler, s'étendre et se contracter, dans les substances et dans les corps"²³. Beaucoup d'images de Bacon sont utilisées par Hijikata. Hans Bellmer aussi, qui introduit une dimension kinétique dans ses dessins, a beaucoup servi à la création de mouvements nouveaux²⁴.

Le dictionnaire présenté, réalisé par Bruce Baird, est un répertoire de mouvements nommés et classés selon le souvenir de Yukio Waguri, un des danseurs de la troupe d'Hijikata pendant les années 1970. Ce dernier est filmé, dansant chacun de ces 1300 mouvements, tous compilés dans une base de donnée numérisée.

D'après les *Carnets* d'Hijikata, beaucoup de mouvements et de séquences de mouvements ont été créés à partir de dessins d'Henri Michaux. L'intérêt, avec Michaux, c'est qu'il offre des exemples "d'images poétiques" représentées par le langage écrit mais aussi par le dessin. En outre, la création de signes (significatogène) est une part importante de sa recherche graphique.

Baird restitue une de ces séquences inventées d'après Michaux, apprise par Tatsumi Hijikata à Yukio Warui:

"Il y a un pot d'encre sur le côté droit de ton front. Il se casse et l'encre gicle. Trace les lignes suivies par l'encre en l'air.

21 *Scrapbooks* de Hijikata, in *Oeuvres Complètes*, publiées uniquement en japonais.

22 *Hijikata Tatsumi: Notational Butoh (DVD)*

23 *Ibid.*

24 Ces références sont d'autant plus significatives que cette part du travail de Hijikata, le *Kabuki du Tôhoku*, donne une grande importance au travail sur les codes culturels typiquement japonais et enchevêtre dans les mêmes projets les normes vestimentaires impériales à des légendes régionales, racontées dans les campagnes du Nord du Japon.

Puis de l'encre coule le long de la tempe, le long des commissures de tes lèvres, jusqu'à ton cou.

Saisis rapidement le sentiment neural qui va du bas du dos aux vertèbres du cou.

Les nerfs délicats de la poitrine se déchirent.

"Portas".

La personne sans nerfs marche."²⁵

Bruce Baird conclut, assez étrangement, que le conditionnement que Hijikata faisait subir à ses danseurs, leur interdisant toute aspiration à l'expression personnelle, est en lien avec la position de Michaux concernant la conscience réflexive²⁶.

Hijikata aurait dit à ce propos: "Je suis la danse. Yoko²⁷ est le dictionnaire."

Ce qui nous ramène à questionner la linguistique de Hijikata.

Pour l'auteur de *La pantoufle d'Artaud*, qui affirmait que le langage était la fuite de la pensée par le corps, quels sont les avantages d'inventer un langage?

Distinguer le "Butô notational" du "Butô primitif" revient à les distinguer *par nature*.

Or est-ce à dire que la démarche change *qualitativement* en tendant vers une systématisation?

Si l'on acceptait de dire que ces postures/états mentaux étaient les *caractères* d'un langage notational propre au Butô d'Hijikata, ils ne seraient *non-ambigus* **qu'après** exégèse (ou dans le cas de Bruce Baird, par l'analyse génétique). Passer de la partition à la pièce n'est jamais évident en danse, disait Goodman; mais il serait par exemple vain de penser à copier les carnets d'Hijikata pour les rejouer, puisqu'ils n'indiquent qu'une partie mnémotechnique du contenu de la pièce. Copier ces notations revient à les détourner, et ici peut-être il y a quelque chose à faire. Cela ne va pas de soi.

C'est par une immersion totale dans la démarche de la troupe qu'un danseur pouvait comprendre le langage notational du metteur en scène très exigeant qu'était Hijikata, et même si ceux qui sont restés très longtemps dans son studio en ont des souvenirs clairs, il semblerait que ce langage n'ait d'autre application possible que son utilisation par son créateur. Le langage de Hijikata, pour utiliser les mots de Goodman, est *non-transitif*. Peut-être pouvons-nous dire que ce type de langage *ad hoc* est néanmoins une voie sûre pour codifier une mise en scène de manière très précise.

Pour quelles raisons ce langage ne serait-il pas réutilisable? Avant tout, comme on l'a dit, ses caractères sont distincts mais ne sont pas *non-ambigus* dès lors qu'ils ne sont pas contextualisés dans les processus de conditionnement et de répétition intense mis en place par Hijikata en personne.

25 Hijikata Tatsumi: *Notational Butoh* (DVD)

26 Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*

27 Yoko Ashikawa, la danseuse favorite de Hijikata après 1975.

Puisque je n'analyserai pas les exemples de Baird, mais plutôt les premières pièces de Hijikata, je vais terminer ici mon résumé de son projet.

Il me semble en définitive que la désignation des *Carnets* d'Hijikata sous l'étiquette de *langage notational* est abusive de par le caractère éminemment singulier de ces écrits.

Si le projet d'Hijikata était bien de parvenir à un répertoire de postures du corps, en revanche il paraît exagéré de dire que ce répertoire répondait aux critères de ce qui fait un langage.

Cette opinion est soutenue par une analyse rapide du paysage artistique du Butô: ce que quantité de danseurs de "Butô" ont retenu de l'invention de Hijikata n'est pas du tout un langage utilisable, mais plutôt un ensemble de *recettes* (nudité, poudre blanche, lenteur, grimaces, souffrance, transgression, etc...).

L'analyse que Baird effectue du répertoire de mouvements d'Hijikata est riche et inspirante, mais elle ne parviendra jamais à *instituer* ce répertoire comme référence nécessaire ou suffisante pour définir une pièce de Butô, fût-ce même un Butô orthodoxe et fétichiste, résolument fidèle aux intentions de Hijikata.

Cependant, dans les propos de Bruce Baird, le terme de "langage" n'est pas utilisé ou presque. Il ne parle que de *notational Butoh* et il montre par là un réel plaisir de l'analyse dans le détail plutôt que la reconstitution d'une syntaxe propre à Hijikata, qui aurait pu être la base d'un langage notational du Butô.

Pour Baird néanmoins, l'important est qu'en commençant la démarche "notationnelle", Hijikata a voulu créer un nouveau Butô, différent de ce qu'il avait été entre 1959 et 1968 principalement, entre *Kinjiki* et *Nikutai no Hanran*.

Il est temps d'aborder notre premier exemple: *Nikutai no Hanran*, dont le titre entier traduit est *Tatsumi Hijikata et les Japonais: La Révolte de la Chair*, datant de 1968.

Bruce Baird la résume dans son introduction comme:

"un festival dionysiaque inspiré de Héliogabale, [d'un ton très] lauréatien"²⁸.

L'analyse rapide de la pièce montre que par le soin porté à la fabrication des affiches et des invitations, par le titre même de la pièce, Hijikata mettait à l'épreuve une approche révolutionnaire²⁹ du théâtre, cherchant à intégrer le public de force au spectacle. Il projetait pour ainsi dire d'étendre l'espace théâtral jusque dans la vie des spectateurs.

Pour commencer, je vais contextualiser et décrire cette pièce.

Présentée au *Nihon Seinen-kan* en octobre 1968, elle est considérée comme un tournant dans la production d'Hijikata. Après cette pièce, il laissera quelque temps de côté son utilisation de références scéniques au monde occidental, et entrera dans une pratique d'utilisation transgressive des codes culturels japonais.

28 Bruce Baird, *Dancing in a pool of gray grits*,

29 Au sens de caractéristique des révolutions culturelles des années 1960.

Une autre raison pour laquelle cette pièce est importante, c'est qu'Hijikata y est seul de bout en bout. Comme l'indique la référence dans le titre aux rapports entre danseur au peuple japonais, c'est une pièce introspective. Il s'agit d'un questionnement par le corps qui aboutit à la monstration d'un nombre déterminé d'images fugitives.

La scénographie a joué un grand rôle dans cette pièce, réunissant un palanquin, un coq, un cochon, un piano, un moteur de moto, la suspension³⁰ d'Hijikata à l'aide de cordes, et pour scénographie six énormes plaques de cuivre suspendues chacune par un câble. Les plaques se meuvent en permanence, tournent lentement sur elles-mêmes. Hijikata les presse, les caresse et les agresse successivement. La pièce présente aussi, comme cela a déjà pu être le cas dans *Kinjiki* en 1959, l'utilisation sacrificielle d'animaux, qui est un type d'action paradigmatique pour cette génération d'artistes.

Et de fait, dans cette analyse d'oeuvre du point de vue de la cruauté, je me focaliserai bien moins sur ce qu'implique pour Hijikata de mutiler des animaux dans ses pièces, que la manière dont il transforme en langage sa pensée.

La pièce s'appelle en effet, *révolution de la chair*, aussi traduit par *révolte du corps* ou encore *insurrection de la chair*.³¹

Qu'est ce que Hijikata nous dit de son projet, par ce titre? Le propos semble être directement lié avec celui de la *Pantoufle d'Artaud*, qui parlait de la "chair non couronnée".

Patrick De Vos et Bruce Baird sont par ailleurs d'accord³² pour certifier que la pièce était, par sa structure, une forme d'adaptation libre de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*³³.

Pour ce qui est de la structure générale de la pièce, voici les noms qu'Hijikata avait donné aux différentes scènes se succédant³⁴:

- 1-Procession du roi idiot
- 2-Mariée
- 3-Pénis
- 4-Robe rouge
- 5-Espagnole
- 6-Une pièce
- 7-Marin

30 On peut voir dans le document vidéo original retraçant l'événement qu'il fut suspendu et promené au dessus du public par des cordes tirées des deux côtés de la salle.

31 Patrick De Vos, entretien le 24/09/2012

32 Ibid., et *Hijikata Tatsumi: Notational Butoh*, Bruce Baird

33 Écrit en 1934, par Antonin Artaud.

34 Selon les notes de scénographie de Natsuyuki Nakanishi, c.f. *Butô(s)*, p 58, note 18, et le dossier publié par les *Hijikata Archives*.

8-Fille
9-Ascension
10-Finale

Certes ces noms ne peuvent suffire par eux-mêmes à asseoir l'analyse; mais ils semblent bien symptomatiques de quelques tendances internes à l'oeuvre.

D'un côté, une majorité de termes faisant appel à des codes vestimentaires, eux-mêmes liés à des cultures, des langues, voire à des danses. Ces catégories mortes, "mariée", "marin", "fille" seront concrétisées par une gestuelle associée à des appareils; en l'occurrence pour la scène de petite fille, Hijikata danse de manière malicieuse, avec des bas de collégienne et une jupe; pour la scène "une pièce" il porte une robe une pièce, etc..

Les termes notationnels dictés par Hijikata au scénographe sont très explicites, par contraste avec ceux, ultérieurs, décrits et analysés par Bruce Baird. Cependant, ces termes nous indiquent la nature du propos tenu par la pièce.

Bien que la référence à *Héliogabale* ne soit pas explicite, le thème du travestissement qui le traverse est étroitement lié aux descriptions des moeurs sexuelles célèbre de l'empereur Héliogabale, et des femmes gravitant autour de lui: Julia Soaemia, Julia Mamaea, Julia Moesa, qui sont sa mère et ses tantes.

De même "Penis", la scène où Hijikata balance son bassin, orné d'un gigantesque phallus doré, dans une danse particulièrement érotique n'a rien d'une transposition directe du texte, mais plutôt une forme corporelle d'interprétation.³⁵

Ce phallus doré nous rappellera encore une fois l'idée de "chair non couronnée": il a en effet tout l'air d'une couronne portée par un corps souverain, appuyé des gestes s'égosillant à clamer la suprématie du corps. Mais revenons à une analyse plus générale de la pièce, par l'examen ses conditions de possibilité.

Elena Polzer contextualise l'oeuvre:

"La préparation à long terme impliquait un entraînement physique, un jeûne mais aussi d'être seul et d'éviter toute association avec d'autres individus. Ce n'est qu'à la fin de sa préparation qu'il s'est soucié de la *mise en scène*³⁶ de la performance."³⁷

L'importance de cette pièce, en somme, tient beaucoup à la responsabilité qu'Hijikata a prise de danser solo. Il s'agit en somme d'un condensat de toutes ses idées de l'époque.

Qu'en est-il alors de la cruauté? Si l'on persiste à faire résonner le terme de cruauté avec les conceptions propres au théâtre artaldien, il faut parler de la liaison étroite

35 Les images que j'ai pu recueillir sont présentées en Annexe 2.

36 *Staging* (le montage matériel de la pièce par opposition à sa conceptualisation préliminaire).

37 Elena Polzer citant "Ashikawa Yoko cited in Hoffmann & Holborn, 16. "

entre les événements scéniques et le texte, un texte ayant pour fonction de régler le déroulement par une verticalité typique. Atsushi Kumaki, se référant explicitement à Kuniichi Uno, le formule très bien :

“C’est donc l’écart entre le texte et la scène qui constitue l’espace théâtral. Comme le dit Uno, la scène et la salle ne suffisent pas pour créer le théâtre artaldien. Même s’il affirme qu’il faut en finir avec les chefs-d’œuvre, le texte, loin d’être inutile et à supprimer, est l’élément indispensable sans lequel la cruauté ne pourrait se réaliser sur la scène. Artaud, lui-même, a déjà précisé cela dans un dossier concernant « Le Théâtre et la Peste ».”

Je garde donc l'idée qu'en élaborant une manière de textualité adaptée à la danse qu'il veut créer, Hijikata va dans le sens du *théâtre de la cruauté*.

Il faut désormais voir comment ce terme de cruauté, en dehors de la théorie d'Artaud, peut être lié à la textualité, à la dimension programmatique et à la précision théâtrale.

Le recours à un culte de la précision est un des caractéristiques saillants de l'oeuvre de Sade. En effet, ce dernier fait couramment référence à des manières de fixer le déroulement des orgies qu'il décrit; d'autre part il a bien évidemment, du fait de son interminable incarcération, un rapport très direct au texte en tant que réalité.

Le moment où le texte n'est plus que l'outil pour invoquer un monde imaginaire peut être désigné comme cruel. Tout d'abord parce qu'il semble se situer tout à la limite de ce que la pensée rationnelle permet, mais aussi parce qu'il implique une dimension programmatique du fantasme. On retrouve ici, dans cette réalité du texte, les *manières de faire des mondes* de Nelson Goodman. En effet, toute hypothèse, toute proposition contrefactuelle exprime une forme de réalité.

Mais Sade décrit les turpitudes d'individus qui considèrent leur sensibilité comme souveraine, autrement dit qui affirment que leurs corps règnent sur leur raison. Par conséquent, ces personnages ne respectent en autrui que l'appetit sexuel et en aucun cas les motifs vertueux, la morale du sens commun, etc...

Ainsi ces personnages sont des bourreaux; mais ils s'offrent en victimes à qui les réclame. Cette double inversion des rôles est une constante chez Sade.

La sensibilité, sous la forme de structures comportementales rationalisées, travaille à annuler la pensée à travers l'extase du corps. Ce processus est conditionné par le langage, dont Sade abuse en permanence pour décrire ses personnages.

Or chez Noirceuil, chez Curval, et Blangis³⁸, de l'extase à la fureur, il n'y a qu'un cycle, qui produit des rituels spontanés exécutés *in situ*. Ce cycle, cette boucle, est l'occasion de rencontrer de l'inattendu à chaque répétition du processus d'excitation méticuleuse auquel se disciplinent les libertins de Sade.

38 Personnages des *120 journées de Sodome* et de *Juliette ou les prospérités du vice*

Cette puissance d'action qui se distingue de la fatalité (l'orientation naturelle du cours des choses) peut faire penser à la maxime de Machiavel, quand il dit que "la fortune est femme, de qui ne l'on saurait venir à bout qu'en la battant et en la tourmentant"³⁹. C'est par un renouvellement permanent de leurs choix qu'ils parviennent à leurs fins.

Sade est un auteur relativement bien connu au Japon, popularisé notamment par Yukio Mishima, notamment dans sa pièce *Madame de Sade*.

Au départ de cette recherche, il me semblait évident que Mishima aurait, tout aussi bien que Hijikata, pu faire l'objet d'une recherche sur la cruauté au Japon. C'est en sa qualité de référence culturelle majeure que l'écrivain est convoqué dans ce débat.

Mishima, quand il s'exprime à propos de la première représentation d'Hijikata (qui est d'ailleurs une adaptation d'un roman de Mishima), le reconnaît comme une sorte de fils spirituel.

Il met par la suite Hijikata en relation avec Tatsuhiko Shibusawa, fin connaisseur et traducteur de littérature française; s'ensuit une grande amitié, et de mystérieux "voyages à la maison de Shibusawa", qui donneront une partie du titre de la pièce que nous allons ici étudier, *Bara Hiro no Dansu, A la maison de Ciweçawa*⁴⁰, datant de 1965.

Hijikata a mystifié ces rencontres, oralement ou par écrit. Il y va discuter philosophie, poser des questions de traduction. Une constante chez Hijikata est son enthousiasme à rechercher la stimulation intellectuelle auprès de spécialistes, philosophes, artistes, etc. Et Shibusawa est un francophile notoire au Japon, à l'époque.

En effet, Tatsuhiko Shibusawa encourût un procès en 1959 suite à la publication de *Akutoku no sakae*, sa traduction de *L'histoire de Juliette, ou les prospérités du vice* écrit par D.A.F. de Sade. En ce qui concerne Sade, au moment où le même ouvrage est publié en France, en 1801, il est transféré de l'Hopital d'Aliénés de Charenton à d'autres prisons, pour y revenir peu après(...).

Que se passait-il chez Shibusawa? Le traducteur censuré Shibusawa, l'écrivain sulfureux Mishima, le danseur scandaleux Hijikata étaient réunis. Et c'est clairement à travers l'obsession de Shibusawa et Mishima pour les textes de Sade, Bataille, Blanchot, Artaud, Lautréamont, que Hijikata a pris ses marques dans un monde de références philosophique très spécifique, qui semble d'ailleurs n'exister, sous cette forme d'évidence cristalline et presque objective, que pendant les années 1960, lorsqu'une poignée d'intellectuels japonais se rencontrent.

39 Dans *Le Prince*, XXV, Machiavel distingue la *virtu* de la *fortuna*, soit la puissance individuelle et la fatalité.

40 Titre original signifiant "danse couleur rose..., à la maison de [Shibusawa]". Notons le codage *textuel* à l'oeuvre dans translittération.

Le travail effectué par cette équipe incroyable, il est bien sur impossible d'y avoir accès. On sait d'autre part que Mishima organisait depuis les années 50 des sessions d'improvisation sur *Sade*, *Les Montres molles de Dali* et autres peintures surréalistes...⁴¹

De fait on a toute une série de performances de Hijikata dont les titres ne laissent pas de doute sur l'hypothèse qu'il puisse avoir approfondi ces lectures des années durant, dont le bon exemple est: *Saint-Marquis (Sei Koshaku)* en 1960. Dans cette pièce, selon Odette Aslan⁴², deux bourreaux (Hijikata et Ohno Kazuo), ainsi que leurs victimes, qui semblent s'être inspirés de mouvements d'épileptiques, saluent l'arrivée d'une "verge géante". On a à ce moment l'adaptation d'une lecture au premier degré de la symbolique sadienne, qui a pour effet principal d'être choquante dans le contexte du Japon des années 1960.

Mishima s'exprime sur le travail de Hijikata dans un texte intégré au programme du récital *Hijikata Tatsumi Dance Experience no kai* du mois de septembre 1961.⁴³

{Patrick De Vos cite Mishima qui cite Hijikata:}

"J'ai eu, dernièrement, l'occasion de voir un petit polio qui essayait de s'emparer d'un objet: sa main n'allait pas droit vers l'objet, mais procédait par toutes sortes de tâtonnements, partant d'abord dans la direction opposée, pour faire ensuite un large détour, avant de s'en emparer enfin.

Et voilà que je me suis senti confirmé dans mes idées, car c'était précisément là ce mouvement bien particulier de la main que j'enseigne depuis longtemps."⁴⁴

Dans quelle mesure notre question obtient-elle une réponse dans cette citation?

Nous voulions savoir quelle fonction la cruauté aurait si elle était appliquée sur la dimension syntaxique du travail d'Hijikata. La manière de dénoter ici est on ne peut plus précise: il ne s'agit pas de représenter l'action de s'emparer d'un objet, mais de faire de cette action une épopée, de réfléchir sur ce qui paraît usuel. D'autre part l'enseignement mentionné par Hijikata semble être au plus près de notre définition de la cruauté.

Cependant, le mode de représentation auquel il fait appel semble ouvrir l'activité du corps à une intentionnalité externe, qui réside dans une manière de fixer, de noter ou de définir le mouvement. Ce dernier n'est possible que s'il est produit par l'accord du danseur à un protocole très particulier, qui prend sens dans le contexte de l'école Hijikata. Mishima commente la citation précédente dans le programme du récital d'Hijikata:

41 *Butô(s)*, CNRS, 2002, p. 149

42 *Butô(s)*, CNRS, 2002, p. 57

43 Les citations de Mishima sont signalées par Patrick De Vos, *Hijikata et les mots de la danse*, in *Japon pluriel 6: Actes du sixième colloque de la Société française des études japonaises 17-21 décembre 2004*,

44 *Ibid.*, p 91; les citations intégrales sont regroupées en *Annexes*, 2.

“Voilà qui dénonce très justement le mensonge de nos gestes quotidiens, de ces gestes dits "naturels" qui sont en vérité domestiqués par les habitudes sociales. ”

On comprend dans ce texte que les performances d'Hijikata produisaient un effet indescriptible. Cependant il semble abonder dans le sens de notre thèse, qui était de voir dans la cruauté une manière de destabiliser les habitudes, de désigner les déterminismes et les limites de l'être par l'utilisation du poids de la nécessité.

Une certaine précision d'exécution qui n'a rien d'académique mais tient plutôt à une forme d'empathie scénographiée, où la danse consiste pour les danseurs à se mettre dans des *états de corps et d'esprits* particuliers. On pourrait ici commencer à parler d'états de conscience, mais ce débat sera ouvert dans le troisième temps de la réflexion.

Reprenons *A la maison de Civeçawa: Bara iro no dansu*, ou "la danse de couleur (de) rose", pièce de 1965. Odette Aslan résume la pièce ainsi: "Dans *Danse couleur rose*, Hijikata et Ono Kazuo exécutent des arabesques, des portements de bras et des genuflexions; leurs longues robes et maquillages blancs, la musique douce connotent la féminité."

Bien que cette description préliminaire ne semble comporter aucune erreur, elle élude entièrement les problèmes posés par la pièce, qui est un labyrinthe incompréhensible de symboles, de mouvements et d'attitudes adjointes pour générer de la signification.

Bruce Baird⁴⁵ décrit *Rose colored dance* comme un récital de danse présenté en 1965 par Hijikata, *featuring* Kazuo Ohno et son fils Yoshito Ohno. Baird observe directement l'effet de gigantesque collage propre à la production de Hijikata dans les années 1960, qui a pour effet de laisser une impression générale d'arbitraire.

Les analyses de Baird nous avaient pour l'instant servi de contrepoint dans l'analyse de l'oeuvre d'Hijikata; à propos de *Rose Colored Dance* son analyse syntaxique et "grammatisante" de la performance nous servira encore à l'analyser du point de vue de la cruauté.

Pour commencer, Koichi Tamano, un figurant, a un gigantesque vagin peint sur le dos. La pièce semble d'emblée être un manifeste pan-érotique, et c'est sur la dimension cruelle de cet érotisme je vais essayer de me focaliser.

Entre l'analyse de l'affiche et le récapitulatif des scènes de la performance, des informations importantes se présentent. En effet, au centre de l'affiche, un drapeau du Japon style *Taisho*; au centre de ce dernier figure au lieu d'un soleil rouge une rose, que Baird identifie à un symbole homosexuel.

45 dans sa conférence *Dancing in a pool of gray grit*

Il oublie de préciser que la rose est réalisée sur le modèle de l'emblème des Rose-Croix, que Shibusawa aimait beaucoup.

Deux personnages féminins, découpés d'une peinture d'un anonyme de l'Ecole de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrée et ses soeurs*, colorés respectivement de rose pâle et de vert pâle, interagissent. Un léger détournement est effectué par Natsuyuki Nakanishi pour l'affiche du spectacle d'Hijikata, à partir du sein droit de Gabrielle d'Estrée, qui est dans le tableau original pincé par sa soeur en signe de grande fécondité.

Un liquide gicle, du lait probablement, est rajouté par Nakanishi. Il est projeté sur l'autre personnage comme dans un rapport orgiaque. Ce détournement rend évidente la dimension érotique qui n'est pas intentionnelle dans l'oeuvre originale.

Par la suite, Bruce Baird identifie la boîte de conserve de thon en bas de l'image comme un symbole sexuel lesbien⁴⁶; il met l'accent sur le doigt de Gabrielle d'Estrée, qui semble y être glissé. Il est pourtant important de voir avant tout dans ce détail une référence au pop art de Warhol autant qu'une référence sexuelle, car la démarche des auteurs de cette affiche, Natsuyuki Nakanishi, Tadanori Yokoo et dans une moindre mesure Ikko Tanaka est positionnée par rapport à l'avant-garde artistique internationale.

Toute cette démarche de collage et d'emprunt d'images, de manipulation arbitraire de contenus était en effet massivement en jeu en occident, au moins depuis Dada. Et cette danse de 1965 s'inscrit tout naturellement dans le contexte historique des expérimentations typiques des années 1960, telles que celles de Fluxus ou des Actionnistes Viennois.⁴⁷

Cependant, Baird a tendance à simplifier l'explication, à réduire à leur fonction d'allusion à l'homosexualité les intentions des artistes.

L'homosexualité, ainsi que le travestissement, sont des thèmes abordés fréquemment par Hijikata; ils obéissent à une volonté de montrer de l'érotisme sur scène, ou du moins des versions chorégraphiées d'actes sexuels transgressifs et imaginaires.

Il s'agit d'actes sexuels fictionnalisés: comme chez Sade, l'érotisme est l'objet d'une écriture en amont, une *méta-écriture*, précédant dans le temps et dans la pensée l'acte d'écriture, qui permet de concentrer une infinité de signes communs dans une composition ambiguë, explicitement licencieuse, et volontairement scandaleuse.

Cet érotisme, impliquant dans la performance une forme d'inceste symbolique entre Kazuo et Yoshito Ôno (père et fils), ainsi que la suractivité érotique d'un Hijikata sous emprise sadienne, présente une forme de cruauté qu'on peut dire "textuelle": la dimension érotique n'est absolument pas réaliste, elle est comme chez Sade une représentation symbolique de la sexualité, destinée à ouvrir de nouvelles possibilités

46 Bruce Baird, *Dancing in a pool of gray grits* (ibid.)

47 Respectivement Joseph Beuys, *I love America and America loves me*, et chez Herman Nitsch, particulièrement les pièces liées au *Orgien-Mysterien Theater*

de vie par la luxure⁴⁸ et non à proposer de faire un spectacle de la sexualité culturellement acceptée.

Et la cruauté chez Sade, ce serait peut-être cette manière toute particulière de désigner les comportements érotiques les plus tortueux comme absolument *naturels*, et conversément de définir la nature comme l'ensemble de processus de création d'êtres individués, de versions, qui sont tout autant de monstres adaptatifs; nature qui est si souvent, chez Sade, qualifiée de "cruelle"⁴⁹.

L'analyse de Baird ne découvre pas de narration ouverte dans *Rose colored dance*, mais plutôt une succession de scènes fragmentaires, qui nous rappellera la composition, trois ans plus tard, de *L'insurrection de la chair*: "tubes", "adagio", etc.. Tout ceci nous mène à nouveau dans un monde de textualité prosaïque, composé d'un ensemble de mots-clés qui permettent aux participants d'improviser selon un rite qui leur est propre.

Autre irruption d'art conceptuel dans la pièce: à l'entrée de la salle, les spectateurs recevaient un coffret contenant trois grandes suçettes en forme de main, de bouche et de pénis. La majorité des spectateurs mangèrent ces friandises pendant la représentation.⁵⁰

En somme, Baird voit dans cette pièce une réplique plus ambitieuse de l'homo-érotisme de *Kinjiki* qui est la première pièce de Hijikata, et dans laquelle le fils de Kazuo Ôno figurait aussi dans le rôle d'une victime.

Mais il faut pousser l'analyse de la démarche plus loin, et pour commencer, noter le soin particulier que les participants mirent à la fabrication d'objets distribués aux spectateurs, qui rappelle l'idée, présente encore trois ans plus tard dans *L'insurrection de la chair* de considérer l'expérience théâtrale comme un tout, dont chaque élément, jusqu'au billet d'entrée, devait réfléchir le propos de l'oeuvre.

Je vais maintenant inaugurer le troisième temps de la réflexion en passant à l'analyse de *Kinjiki*, le coup d'éclat de Hijikata en 1959.

48 Selon Valentine de St-Point: "La luxure est la recherche charnelle de l'inconnu".

49 Typiquement dans l'incipit de chaque version de *Justine*.

50 Il n'en reste qu'une, conservée dans un réfrigérateur par les *Hijikata Archives*.

3- La cruauté par l'esprit

On a vu en quelle mesure le corps était convoqué, par voie de "cruauté", dans le but inventé par Tatsumi Hijikata. La cruauté, concept vague, n'a pas de limites claires. Il serait par exemple difficile de déterminer, pour un exemple donné, quand il ne s'agit plus de cruauté. Quelque part, le mot sonne creux.

Cependant, par le choix de thèmes liés aux déterminismes, on est parvenu à un consensus quant aux dispositifs pouvant faire objectivement appel à la cruauté: tous le peuvent, qui soient à la limite de la déraison, et pour peu que les déterminismes soient mis en question.

Puis, on a vu quel type de syntaxe employée pour structurer les oeuvres, pour les rendre vivantes, pouvait être subsumée sous le terme de "cruauté". Il s'agit désormais de formuler la cause finale de ce processus.

En effet, le but d'Hijikata n'est pas de travailler le corps dans l'absolu, comme une sorte de gymnaste de compétition, ni de rechercher à travers un équilibre physique une vie plus longue; le corps est l'outil utilisé pour la représentation. Le corps, qui doit y être *entraîné*, sert aux fins de la représentation.

De même, le but du chorégraphe Hijikata n'est pas de donner à voir au spectateur des codes syntaxiques complexes, mais plutôt *par l'utilisation de différents types de syntaxe*, reconnaissables ou non, de produire chez le spectateur une réaction. Par le rejet, par l'étonnement, le spectateur s'immerge dans la représentation, dans ce qu'il faut par ailleurs appeler "performance", terme plus neutre; en effet, Hijikata pense faire de la non-danse, et il choque volontairement les usages.

Certes, les pièces d'Hijikata furent en grande partie silencieuses, ou plutôt muettes. Le langage avait sa place **autour** de la pièce, qui était l'occasion de laisser le corps se charger de la représentation. La musique, si ce n'est dans *Kinjiki*⁵¹, n'a jamais eu une fonction majeure dans ses pièces.

Mais l'enjeu principal de la danse inventée par Hijikata est de montrer le corps désaisi de ses déterminismes superflus, dépossédé des déterminismes culturels normaux, processus qui a pour effet de les interroger. Qu'ils soient culturels ou non, nos déterminismes sont avant tout nos limites.

51 J'explique plus bas la fonction de la musique dans *Kinjiki*.

Nous sommes dans l'incapacité de sentir de ce qui se situe au delà des limites de notre sensibilité, de comprendre ce qui échappe à notre entendement et de penser ce qui est au delà notre raison. Pourtant, en interrogeant ces limites, ces déterminismes, il est possible de réfléchir sur l'intuition de ce qui en est la cause.

Et "l'absolu"⁵² que voit Blanchot dans l'oeuvre de Sade est principalement constitué par la critique de ces déterminismes. C'est aussi l'objet de l'oeuvre d'Hijikata.

Etudions à présent l'exemple de la première pièce mémorable⁵³ de Hijikata, datant de 1959: *Kinjiki*, ou *Couleurs interdites*.

Cette pièce est une adaptation du roman éponyme de Yukio Mishima.⁵⁴

Yoshito Ohno et Tatsumi Hijikata sont âgés respectivement 21 et 31 ans.

La pièce dure une dizaine de minutes.

Bruce Baird résume la pièce ainsi: il s'agit d'un sacrifice animal qui représente métaphoriquement un rapport sexuel non-consensuel.⁵⁵

Plus prosaïquement: un homme plus âgé court après un homme plus jeune, et l'oblige à serrer le cou d'un poulet entre ses jambes. Le poulet se débat, le jeune homme saigne. Les lumières s'éteignent, puis les performeurs produisent des bruits, sauvages, érotiques, se roulent bruyamment par terre sur scène; Hijikata lance quelques "je t'aime"⁵⁶.

La thèse de Baird est que Hijikata reprend la critique du déterminisme sexuel attribuée à Genet, et veut par là faire la critique de la bourgeoisie hétérosexuelle normale. Odette Aslan précise⁵⁷ que la pièce est précédée et suivie d'un air de blues joué à l'accordéon par Sûgô Yasuda.

Quels sont les symboles utilisés dans cette pièce et qui dénotent la cruauté?

Le crâne rasé de Hijikata, son "banal pantalon gris" et son torse nu, son teint artificiellement bruni installent tout au moins une certaine méfiance à l'égard du personnage. La quasi-nudité de Yoshito Ôno, sa cravate noire et son air abruti donnent au personnage joué par Hijikata, par contraste, une fonction cruelle: une forte tension érotique va peser sur les deux personnages, comme une terrible nécessité.

En effet l'homme plus âgé semble être là pour déniaiser l'enfant, qui est incapable de fuir. Et ici, j'aimerais amorcer le prochain mouvement théorique: la cruauté dont il s'agit ici n'est pas corporelle, tout du moins ce n'est pas par identification visuelle au corps victimisé du jeune homme que la cruauté est à l'oeuvre.

⁵² *Lautréamont et Sade*, p 17

⁵³ C'est à dire documentée, ou non-oubliée.

⁵⁴ dont le titre diffère en traduction: *Amours interdites*, Gallimard, 1989, trad. R. Nakamura et R. de Cecatty

⁵⁵ Notons la référence, fréquente dans le début de l'oeuvre d' Hijikata, à Jean Genet.

⁵⁶ En français dans la performance originale.

⁵⁷ *Butô(s)*, p 54

Il y a une précision dérangeante à l'oeuvre dans cette pièce, mais le propos syntaxique est si épuré qu'il convoque une nouvelle fonction de la cruauté: la cruauté par l'esprit. Par le terme "d'esprit", je cherche à rendre intelligible l'idée d'une cruauté mentale, et ce sans faire appel à la distinction entre conscient et inconscient, sans psychanalyse. Quels que soient les motifs de l'auteur d'une action cruelle de par son esprit ou sa teneur, ce qui m'intéresse avant tout c'est le vertige qu'elle peut donner. En effet, par la conjonction d'une privation de lumière et d'un érotisme violent, la responsabilité d'imaginer ce qui se déroule sur scène revient au spectateur.

Tous les symboles sont subsumés par cet effet de scène. Le poulet, symbole sexuel d'après Baird, change de fonction lorsque la lumière est éteinte: les bruits qu'il fait sont perceptibles d'une manière plus crue, en ce qu'elle provoque du côté des spectateurs une représentation imaginaire subjective. Cette représentation est une oeuvre de l'esprit: elle échape au plan corporel, ainsi qu'au plan textuel, car la précision n'a plus du tout le même sens, lorsque l'audience ne perçoit plus de stimuli visuels.

Ces symboles du premier niveau de lecture de la pièce, il semble qu'ils se délitent eux-mêmes, tels le cerveau dont parle Hijikata qui se vident sans une pantoufle pour empêcher sa déliquescence au travers de la bouche.

À terme, la cruauté n'est pas tant une esthétique qui implique l'utilisation d'un ensemble de symboles plutôt qu'un autre, mais plutôt une manière de procéder à l'agencement des contenus.

C'est par une décision conceptuelle efficace, par un acte de l'esprit qu'un geste ou qu'une séquence de gestes peuvent être dits cruels. C'est l'intention qui préside à la composition d'une syntaxe et à l'emploi d'un corps, qui est cruelle.

La subversion des codes (culturels, sexuels, etc.) semble être un fil directeur de l'oeuvre d'Hijikata, au delà des styles vestimentaire qu'il emploie. Les sujets choisis sont toujours traités de manière à mettre en avant l'esthétique qu'il appelait *Butô*, qu'il faisait en permanence évoluer et qui, depuis, a fait école au Japon et ailleurs.

Bruce Baird, dans ses analyses des pièces ultérieures à 1972⁵⁸ privilégie l'analyse des *Cahiers* d'Hijikata pour rendre compte de ses intentions à l'époque de la réalisation. En effet Hijikata a produit de plus en plus rigoureusement ses notes de chorégraphie. Un "langage" a été créé, entre ses danseurs et lui, composé d'entraînements intenses et étranges, d'images, ayant donné lieu à de nombreux spectacles. Ce langage présente des images fortes, dont le caractère cruel est très lisible.

58 Sur *Hosotan* et les pièces qui la succèdent.

Les danseurs devaient par exemple s'entraîner à imaginer qu'ils étaient dévorés par un insecte; puis qu'ils étaient dévorés par mille insectes; qu'une goutte d'eau leur tombait sans cesse sur le front, qu'ils subissaient des secousses électriques, qu'ils passaient en cadence leurs membres à travers du béton.

Patrick De Vos nous informe sur ces consignes: ⁵⁹

"Exemples, choisis de façon très arbitraire, de ces consignes verbales: "vous êtes un squelette contemplant une ville", "un poil de sourcil vous pousse sur des kilomètres avant qu'un troisième œil ne vienne s'ouvrir au milieu de votre front", "vous marchez sur des lames de rasoir", "une très forte odeur vous prend au nez, votre cou s'allonge indéfiniment", "des insectes courent entre les doigts de votre main", etc."

Il semble qu'en effet chacun des états de conscience qu'Hijikata demande à ses collaborateurs d'atteindre ait pour objet une impossibilité logique, ou un équilibre symbolique instable; faisant référence aux déterminismes propres au corps, aux failles de l'esprit, ils impliquent aussi une précision de réalisation millimétrique qui n'ait rien à voir avec la copie des actions décrites. En effet, l'objectif n'était pas de faire comprendre au spectateur *pourquoi* tel mouvement, qui portait tel nom pendant la répétition, suivait tel autre. Le processus de composition a en effet pour objet des considérations plus larges, dépendantes du contexte.

Ces caractéristiques suffiraient à dire qu'il s'agit d'une forme de "théâtre de la cruauté". Pour la troupe qui entourait Hijikata, ce théâtre ne semble pas avoir été limité à l'action scénique mais au contraire étendu à une manière de vivre et de penser en groupe. Le langage inventé par Hijikata était compréhensible de ses collaborateurs uniquement, car il était précis à l'excès et en grande partie implicite, de par son caractère oral.

Les systèmes usuels de notation de la danse ne pouvaient pas convenir à Hijikata, mais il opte pour une autre tendance de la notation, pour une autre tradition de la pensée typique du XXe siècle. La manière dont il adjoint images et des mots-clefs rappellent beaucoup, techniquement mais aussi dans *l'esprit* de la recherche, les Mnémosynes d'Aby Warburg.

Et que sont ces mnémosynes, sinon des œuvres de l'esprit, des manières de désigner un processus à l'œuvre et de rendre évidentes les forces qui le travaillent?

Le caractère analytique de cette représentation graphique de la pensée indique aussi une précision, une nécessité de la démonstration qui s'apparente à la cruauté.

Ces cahiers, véritables arbres généalogiques de l'imaginaire qu'Hijikata voulait transmettre à ses danseurs, servaient de point de référence et de source d'images très précises.

⁵⁹ Patrick De Vos, in *Japon pluriel 6: Actes du sixième colloque de la Société française des études japonaises 17-21 décembre 2004*, édition établie par Estelle Leggeri-Bauer, Sakaé Murakami-Giroux et Elisabeth Weinberg de Touchet. Editions Philippe Picquier, 2006

Mais, aussi intéressant que soient ces systèmes de réflexion, d'entraînement et de représentation mis au point par Hijikata, ils nous demeurent inaccessibles; en effet Hijikata en était la condition de possibilité, seul réel exégète de son propre dictionnaire.

Ces systèmes ne sont presque rien sans lui, qui a volontairement mystifié ses détails biographiques, à commencer par son nom⁶⁰, et volontiers surjoué son propre rôle. Ce qui nous en reste, ce qui en a été dit, et surtout ce qui est tenu pour certitude est très difficile à vérifier, outre les faits historiques avérés.

Dans ce texte, je ne commenterai pas toute l'oeuvre de Tatsumi Hijikata. L'ambition n'est pas celle-ci, d'une part parce qu'il serait dérisoire de vouloir saisir tous les aspects d'une oeuvre si singulière; d'autre part, je tenais à me concentrer sur ces trois pièces, qui m'intéressent par dessus tout pour leur violence symbolique énorme. Je tiens cependant à évoquer une dernière fois un projet que Hijikata a décliné le long des années 1970 et qui a eu des conséquences jusqu'à sa mort: le *Kabuki du Tôhoku*. Il s'agit d'une démarche de recherche, ainsi que d'une série de spectacles.

La ville natale d'Hijikata, Akita, est située au nord de l'île de Honshu, dans la région du Tôhoku, province réputée pour ses rudes hivers et pour ses champs de riz à perte de vue. Hijikata a installé beaucoup de merveilles fantasmatiques dans cette région, et s'y est fait photographe par Eikoh Hosoe, pour le livre *Kamaitachi*. Les deux artistes étaient originaires du Tôhoku.

Dans la postface à *Kamaitachi*, rédigée en 2009, le photographe Eikoh Hosoe⁶¹ écrit:

"Les champs semblent être remplis de fantômes et de démons - certains sont romantiques, d'autres atroces. Le *Kamaitachi* faisait partie des plus terrifiants: une invisible et petite créature ressemblant à une belette qui balafrait les travailleurs dans les champs. (*kama* veut dire "faucille" et *itachi* veut dire "belette").

Entre 1965 et 1968, Hijikata et moi avons visité plusieurs villages aux alentours du Tôhoku, improvisant des sortes de performances dans les contextes des villages traditionnels, dans un effort pour entreprendre un documentaire subjectif de notre enfance."

Hosoe explique en somme que le projet est de réactiver les croyances locales shintoïstes sous la forme d'un projet multimédia. Il s'agit d'un esprit, le *Kamaitachi*; ce sera cette référence à un fantôme qui illustrera, une dernière fois, la *cruauté par l'esprit*.

Les formes spectrales qui hantent l'imaginaire agissent comme des déterminismes, en ce qu'elles sont attendues et craintes bien que n'ayant pour référent aucune

⁶⁰ Le vrai nom de Tatsumi Hijikata est Kunio Yoneyama.

⁶¹ *Kamaitachi*, Eikoh Hosoe: Photographie; Tatsumi Hijikata: Performance.

expérience réelle, aucun ensemble de données perçues autrement que de manière purement endogène.

Mais c'est ce qu'elles représentent qui fait la cruauté de ces formes, soit l'existence d'intentionnalités autonomes et immortelles qui menacent les hommes sans que ces derniers ne puissent en comprendre les motifs.

Et ici on voit bien que le *butô* et le théâtre de la cruauté se rejoignent sans aucun effort: la production d'images fantomatiques par la danse *in situ*, dans les rizières du Nord du Japon, correspond bien au réquisit de sortir du théâtre institutionnel, tout comme les manières d'utiliser le fameux lieu-dit *Asubetos*, dont la légende nous parvient encore par bribes: c'était un hangar à gravier, aux alentours du quartier de *Meguro*.

Il appartenait aux parents de la femme de Hijikata, qui le transforma en studio de danse et en théâtre...

En ce qui concerne le *Kamaitachi*, littéralement la "belette-faucille", le choix du sujet n'est pas anodin; une simple légende rurale, un monstre pour enfants, représenté sous les traits de Hijikata qui semble enlever une femme dans la rue, l'amener contre son gré dans un studio de danse (le nom d'un spectacle de Hijikata est en effet affiché sur le côté gauche de la porte).

L'ensemble de ces photographies, reproduites seulement en partie ici⁶², exhale ce quelque chose qui va bien au delà du corps, bien au delà des images, un quelque chose qui sort très vite du livre pour faire appel à des forces de l'obscurité qui traversent sans peine les frontières et se passent de mots.

Le dernier point à aborder, qui n'est pas le moindre, c'est la relation de Hijikata avec *Lautréamont*. J'ai rencontré Yojiro Ishii, spécialiste et traducteur en japonais des *Chants de Maldoror*, pour tâcher d'interroger la cruauté telle qu'elle est définie dans cet ouvrage. Quelques extraits du livre avaient été publiés dès les années 1940 mais le livre ne sera traduit intégralement que dans les années 1960. *Lautréamont* existe donc comme une figure symbolique au Japon depuis plus d'un demi-siècle.⁶³

Hijikata a donc eu accès à cette littérature singulière, et son enthousiasme l'amena à réaliser *Shoriba*, ou *Zone de dépeçage*, en 1979. Bruce Baird signale l'influence de *Lautréamont* sur l'imaginaire de Hijikata, ainsi que la référence explicite dans cette pièce. Ce qui n'est pas étonnant, mais pour interroger une dernière fois Hijikata nous allons passer par l'analyse de Maurice Blanchot dans *L'expérience de Lautréamont*.

Je ne néglige pas l'analyse de *Lautréamont* par Blanchot, faite selon une "clé de lecture" qu'il appelle de même "cruauté".

⁶² En Annexe 3

⁶³ Une marque de vêtements japonaise s'appelle au demeurant *Lautréamont*. (signalé par Kazue Kobata)

Comment définit-il la cruauté qu'il trouve dans *Maldoror*?

"Qu'on se le rappelle: nous avons entrepris d'analyser le thème de la cruauté en classant les images cruelles par catégorie: cruauté contre les autres, cruauté contre soi, cruauté de nature érotique."⁶⁴

Une autre tripartition de la cruauté apparaissait chez Blanchot, soi-autrui-érotisme, rappelant la partition que j'ai choisie, à savoir corps-texte-esprit. Dans les deux cas, le troisième terme est en réalité co-extensif des deux premiers. Le spectre couvert par l'analyse proposée par Blanchot effectue un grand écart, puisqu'il isole l'érotisme de l'agressivité.

Cependant je pense qu'il est aisé d'interpréter *Maldoror* à l'aide des attributs de la cruauté : nécessité, précision; ce qui reste dur. Bien évidemment *Maldoror* sait rester dur quand il affronte les anges divins, mais Blanchot explique justement que Lautréamont est un bon exemple pour aborder par la généralité l'aspect le plus problématique de la cruauté, le problème tel qu'il est posé par Montaigne⁶⁵.

Car le personnage de *Maldoror* est parfois gouverné par son corps de manière automatique, et soudain semble s'accuser bruyamment et regretter son forfait, allant jusqu'à demander aux victimes de sa violence de lui rendre la pareille.

Certes ces logiques n'entrent pas directement en lien avec Hijikata, mais pour les faire entrer en résonance il fallait les préparer ainsi. Ce qu'Hijikata garde de Lautréamont, c'est encore une fois la quête d'une auto-destruction par le langage, le point de fusion entre geste et mot, qui se situe au delà du langage et du corps mais aussi au delà de la pensée. Le corps et la pensée peuvent au demeurant être employés pour représenter cette cruauté de l'esprit, qui consiste à donner une intuition de ce qui délimite notre pensée, tout en remplissant nos corps de sensations réelles. La cruauté "par l'esprit" s'applique directement aux représentations, pour retomber par la suite sur le langage, pour s'incarner dans un corps: elle est première dans son principe.

Ainsi, pour terminer cette réflexion, on redéfinira donc la cruauté une dernière fois, comme ce que Lautréamont appelle "Le Grand Objet Extérieur".

⁶⁴ *Lautréamont et Sade*, p.83

⁶⁵ Montaigne, dans les *Essais*, consacre plusieurs réflexions à la cruauté, qu'il définit comme un abus de pouvoir sur un être plus faible, associé à une mentalité lâche, à un ressentiment permanent, etc.

Conclusion

Au cours de la rédaction de ce mémoire, rédaction qui fut aussi tardive que le processus recherche fut long, je n'ai cessé d'imaginer des formes que pourraient prendre les contenus que je récoltai. En effet, j'ai procédé comme un moissonneur qui collecte tous les fruits qui sont sur son passage, et les intentions qui me guidaient dans cette tâche avaient peu de chose en commun avec la forme académique du mémoire de recherche. J'ai longtemps pensé à créer une forme web de cette recherche, qui permette de fragmenter le texte, les textes, le plus possible, afin de faciliter l'orientation et la lecture.

Car en termes d'organisation, tous les entretiens que j'ai mené (dont seulement une partie est consignée dans ce mémoire) n'ont pas nécessairement de rapport avec Hijikata, et Hijikata n'a pas d'affinité uniquement avec le concept de cruauté. En somme j'aimerais mettre en forme les faits que j'ai jugé bon de retenir avec les documents qui m'ont servi de bases de manière plus "hypertextuelle".

Cela dit, je suis heureux d'avoir pu condenser sous cette forme ma réflexion, qui de fait a un objet simple, bien que complexe: déterminer les diverses fonctions de la cruauté dans l'oeuvre de Hijikata. Quels ont été les résultats de cette recherche?

Dans la première partie, je présente le travail d'analyse extrêmement abouti de Kuniichi Uno, qui était très proche de Hijikata avant la mort de ce dernier, et qui outre sa proximité des textes de Gilles Deleuze, qu'il a beaucoup traduit, est aussi un très fin connaisseur d'Antonin Artaud.

Les rapports entre Uno et Artaud, entre Uno et Hijikata, pourraient être un sujet d'étude en soi, mais j'ai choisi de les présenter de façon générale. C'est dans ce cadre là qu'il me semblait juste d'analyser le très célèbre texte de Hijikata, *La pantoufle d'Artaud*. En effet, c'est un texte qui met bien en évidence la thèse de Kuniichi Uno, à savoir que "Hijikata est un penseur du corps."

Cette pensée du corps est non seulement compatible avec la vision artaldienne de la cruauté, mais elle en est très vicéralement influencée. La démarche de Hijikata, ayant évolué entre la fin des années 1950 et la fin des années 1980, a rencontré à plusieurs reprises plusieurs aspects de la pensée d'Artaud, du fait entre autres des délais de traduction, de problèmes matériels de diffusion de l'oeuvre d'Artaud au Japon, problèmes finalement résolus par la rencontre entre Tatsumi Hijikata et Kuniichi Uno.

Cette cruauté par le corps est liée à des représentations irreprésentables; elle se joue aux limites de l'esprit qui s'avèrent être aussi les limites du corps. En effet, dans l'idéologie dominante, la raison est couronnée et le corps est laissé de côté. En montrant que la pensée s'exprime par le corps et que le langage peut détruire la pensée, Hijikata nous amène à imaginer une modélisation très curieuse des relations entre corps, pensée et langage.

Puis, dans la deuxième partie, j'examine une autre fonction de la cruauté, qui n'est pas directement liée au corps. Il s'agit d'un assujettissement de l'action scénique à la nécessité qui se manifeste dans *la manière de composer* un spectacle, par la codification et par la mise au point de systèmes notationnels. Tous ces moyens sont employés afin de parvenir à une plus grande maîtrise de la temporalité scénique.

En effet, un spectacle se déroule dans le temps. En élaborant son style de danse, le Butô, Hijikata a accru le contrôle de la manière dont les images s'articulent, ou plus exactement la manière dont les **représentations** se succèdent dans le temps. Il était donc pertinent de parler d'exemples de pièces présentées par Hijikata pendant les années 1960, et ainsi d'analyser le dispositif qu'elles engageaient: intentions de mise en scène, mode de composition global des oeuvres, agencement de symboles, etc.

De fait, cette partie était capitale pour introduire la figure de Tatsuhiko Shibusawa, à travers qui le marquis de Sade a fait son premier grand périple dans l'intelligentia japonaise. L'importance de la pensée de Sade pour Yukio Mishima, Tatsuhiko Shibusawa et Tatsumi Hijikata semble assez importante pour qu'on puisse caractériser, à travers cette référence, une forme de *culte* de la cruauté.

Il ressort de mon analyse que Sade, procédant constamment à une mise en scène de la cruauté, bien avant qu'Antonin Artaud théorise le *théâtre de la cruauté*.

La troisième partie de la réflexion se concentrait sur une définition de la cruauté qui impliquait en premier chef l'imagination, la pensée et la conscience. J'ai tâché d'expliquer comment un acte ou une expérience de pensée peuvent être cruels.

C'était aussi l'occasion de mentionner la passion d'Hijikata pour Lautréamont, qui, si elle se caractérise par un moins grand nombre de références moins visibles du côté de Hijikata, n'est pas moins importante au regard de la cruauté.

En conclusion, c'était Maldoror qui nous a servi d'exemple de ce qu'est la cruauté par l'esprit, qui n'engage plus directement le corps car elle ne consiste qu'à une manière particulièrement dramatique d'agencer les contenus. Elle est une attitude de l'esprit. Et la cruauté, si elle désigne une attitude de l'esprit, est extrêmement enrichissante pour comprendre la manière dont Hijikata voulait frapper l'esprit de son public.

Les "images" non-visuelles laissées par Hijikata se sont pourtant diffusées par des spectacles, qui ont été vus; la dimension visuelle est aussi très importante lorsqu'il joue dans des films, lorsqu'il apparaît dans un magazine ou dans des photographies.

Hijikata est un personnage important dans l'histoire de la danse au XXe siècle, mais il semble qu'il aie très tôt perdu le contrôle de son projet général de révolutionner la danse par l'invention du mot de Butô.

En effet, nombre d'artistes se sont appropriés le terme, et l'esthétique commune du(des) Butô(s) a été définie par un jeu de références à Tatsumi Hijikata et Kazuo Ôno; la cristallisation de ce style a été opérée précisément quand il s'est exporté, peu avant la mort de Hijikata, dans les spectacles de Min Tanaka notamment. Hijikata n'ayant jamais dansé hors du Japon, ne s'est exporté que par ouïs-dire.

Mais l'essentiel de sa démarche n'est évidemment pas cet esthétisme qu'affichent les images communes de ces danseurs lents à la peau peinte en blanc.

C'est plutôt une attitude d'esprit, la cruauté, cette *calme détermination*, qui caractérise les choix et l'évolution du personnage que s'est créé Kunio Yoneyama, connu uniquement sous son nom de scène: Tatsumi Hijikata.

Bibliographie sélective et indicative

Butô

Kamaitachi, Eikoh Hosoe, Aperture, 2009 (1969)

Le buto et ses fantomes, Daniel de Bruycker, n°22-23, Bruxelles, avril mai 1995

Die Entstehung des Butoh, Lucia Schwellinger, Munchen, Iudicium Verlag, 1998

Sankai Juku, Amagatsu+Delahaye, Actes Sud, 1994

Buyo, the classical dance, Masakatsu Gunji, John Weatherhill Inc. (New York/Tokyo) & Tankosha (Kyoto) 1970

Littérature, philosophie

Sade et Lautrémont, Maurice Blanchot, Editions de Minuit, 1963

L'Avatar du Moi, Atsushi Kumaki, 2011, ENS Lyon, Thèse de Doctorat

L'avatar de la cruauté, Atsushi Kumaki,

Penser et mouvoir: une rencontre entre danse et philosophie, Marie Bardet, L'Harmattan, 2011

Philosophie de la danse, dirigé par Julia Beauquel et Roger Pouviet, Presses Universitaires de Rennes, 2010

Danse et pensée, une autre scène pour la danse, Colloque/Collège international de philosophie, éditions GERMS 1993

Les théâtres de la cruauté, textes réunis par Camille Dumoulié, Desjonquères, 2000

The genesis of an unknown body, Kuniichi UNO, N-1 publications, São Paolo 2012

Les danseurs des solitudes, Georges Didi-Huberman, Editions de Minuit, 2006

Langages de l'art, Nelson Goodman (1976), Editions Jacqueline Chambon, 1990

Héliogabale ou l'Anarchiste couronné, Antonin Artaud, Denoël et Steele, 1934. rééd. coll. L'imaginaire, Gallimard, 1997

Yukio Mishima, *Amours interdites*, Gallimard, 1989, trad. R. Nakamura et R. de Cecatty

Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, 1988, Gallimard

Georges Bataille:

Lascaux ou la naissance de l'art, O.C. IX, 1979 Gallimard

Conférence à la société d'agriculture, O.C. IX, 1979 Gallimard

La valeur d'usage du Marquis de Sade, OC II, 1970, Gallimard

Yojiro Ishii:

Les lecteurs de Lautrémont. Actes du quatrième colloque international sur Lautrémont, Montréal, 5-7 octobre 1998. Textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens. Tusson, Du Lérot, 1999

Maldoror hier et aujourd'hui. Lautrémont du romantisme à la modernité. Actes du sixième colloque international sur Lautrémont, Tokyo, 4-6 octobre 2002

La littérature Maldoror. Actes du septième colloque international sur Lautrémont, Liège, 4-5 octobre, Bruxelles 6 octobre 2004

Multimédia

Hijikata Tatsumi's "From being jealous of a dog's vein", Elena Polzer, Humbolt, Universität zu Berlin, 2004, PDF, disponible à l'adresse: **XXXXXX**

Dancing in a pool of gray grits, conférence donnée au centre ArtisSpace, New York: vidéo youtube

土方巽 *Hijikata Tatsumi* - 肉体の叛乱, vidéo youtube

Hijikata Tatsumi techno remix, vidéo youtube

HijikataTatsumi: Notational Butoh, DVD, Hijikata Tatsumi Archive, Research Institute for Digital Media and Content, Keio University, 2007.

Japon

Le théâtre Nô et les arts contemporains, Lionel Guillain, L'Harmattan, 2008

Japon pluriel 6: Actes du sixième colloque de la Société française des études japonaises 17-21 décembre 2004, édition établie par Estelle Leggeri-Bauer, Sakaé Murakami-Giroux et Elisabeth Weinberg de Touchet. Editions Philippe Picquier, 2006

Danse

Dictionnaire de la danse, dirigé par Philippe Le Moal, Larousse, 2008
article Hijikata,

Anatomie appliquée à la danse, Georgette Bordier, Amphora, 1975, 1992

Dictionnaire usuel de Cinétopographie LABAN (Labanotation), Albrecht Knust, éditions Resouvenances, 1997

Dictionnaire du ballet moderne, Le buto et ses fantomes, ouvrage collectif, éditions Fernand Hazan, 1957; articles Mary Wigman, Jacques Dalcroze, Laban

Cahiers (version non expurgée), Vaslav Nijinski, Actes Sud, 1995

Nijinsky, catalogue d'exposition du Musée d'Orsay, 2000-2001

Being watched, Yvonne Rainer and the 1960s, Carrie Lambert-Beatty, MIT Press, 2008
Ma vie, Isadora Duncan, Folio, 1998

Isadora danse la révolution, Isadora Duncan, Editions du Rocher/Anatolia, 2002

La danse de l'avenir, Isadora Duncan, Editions Complexe, 2003

Isadora speaks, Isadora Duncan, City Light Books, 1981

La danse, du ballet de cour au ballet blanc, Jean-Pierre Pastori, Gallimard, 1996

La danse, des ballets russes à l'avant garde, Jean-Pierre Pastori, Gallimard, 1997

Le folklore et la danse, Maurice A.-L. Louis, [G.-P? Maisonneuve et Larose, 1963], Les éditions d'aujourd'hui, 1984

Rethinking Dance History, A Reader (ouvrage collectif), Alexandra Carter, Routledge 2004

Histoire de la danse, tome 2: de la renaissance à la révolution, Germaine Prudhommeau, Amphora, 1989

Dance-based Dance Theory, Judith B. Alter, Peter Lang Publishing, 1996

Rendez-vous sur tes barres flexibles, Wilfride Piollet, éditions L'une et l'autre, 2005
Barres flexibles [exercices], Wilfride Piollet, éditions L'une et l'autre, 2008

Glossaire des Interviews

Par ordre alphabétique

-Patrick De Vos:

Né en 1955, étudiant de l'INALCO et de l'Université de Waseda à Tokyo, Professeur d'Arts de la scène à l'Université de Tokyo.

Il a notamment traduit du japonais au français des ouvrages de H. Murakami, J. Tanizaki ainsi que des textes de T. Hiikata.

-Yojiro Ishii:

Professeur de littérature et Vice-Président de l'Université de Tokyo.

Il a notamment écrit: *Lautréamont ou la poétique de la verticalité*, *Lautréamont et les japonais*, et traduit du français au japonais *Les chants de Maldoror* de Lautréamont.

-Kazue Kobata:

Professeur à Tokyo Geidai, commissaire d'exposition, chroniqueuse radio et curatrice pour **MoMA/PS1**, productrice, collectionneuse, membre du comité à l'espace de création **Plan B**, critique d'art, spécialiste de la performance et de la musique improvisée.

Elle a notamment traduit des livres de Susan Sontag et de Derek Bailey et écrit en japonais plusieurs essais sur Susan Sontag et sur l'improvisation libre.

-Atsushi Kumaki:

Né en 1975, Docteur en littérature (ENS Lyon), Professeur de littérature européenne d'avant garde et d'histoire de l'animation à l'Université de Waseda à Tokyo.

A écrit notamment: *L'avatar du moi*, thèse de doctorat sur Antonin Artaud, ainsi que *La révolte contre la poésie et le sujet de lecture: les chimères lues par Artaud*.

-Nao Nishihara:

Diplômé de Tokyo Geidai où il est à présent Professeur Assistant, artiste son, spécialiste du théâtre classique japonais (Kyôgen et Nô).

Il notamment collaboré avec Kazue Kobata, Min Tanaka et Keiji Haino.

-Kan Nozaki:

Né en 1959, Professeur de littérature française à l'Université de Tokyo.

Il a notamment traduit en japonais *Le petit prince*, et écrit une thèse ainsi que plusieurs essais sur Gérard de Nerval.

-Kei Osawa:

Docteur en histoire de l'art (INALCO), commissaire d'exposition du musée de l'Université de Tokyo.

Il a notamment écrit: *L'improvisation dans les arts du Japon après 1945*.

-Kuniichi Uno:

Professeur de philosophie et de littérature française à l'université de Rikkyo de Tokyo.

Il traduit du français au japonais: *Mille Plateaux*, *Foucault*, *Le pli*, *L'épuisé*, *Anti-Oedipe*, *L'image-temps* de Gilles Deleuze et quelques textes d'Antonin Artaud.

Il a aussi traduit, en français, *La danseuse malade* de Hijikata pour Boris Charmatz.

