

Annexes (2)

1-Entretiens :

- Kazue Kobata : sur Hijikata et la danse.....p.3
- Kei Osawa : La cruauté au Japon ; Hijikata.....p.5

2-Documents :

-Textes :

- La cruauté dans le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*
et la *Philosophie dans le boudoir* de DAF Sade.....p.8

-Photographies :

- Hijikata et les japonais : l'insurrection de la chair*, 1968.....p.15
- Danse couleur rose*, 1965.....p.20
- Planches contact de captures extraites d'un montage vidéo
réalisé à partir de fragments de *l'insurrection de la chair*.....p.24

Kazue Kobata: sur Hijikata et la danse

Dans mon enthousiasme à voir dans le Butô un élément central dans le développement de l'histoire de la danse au Japon, au XXe siècle, je commençai par demander à Mme Kazue Kobata, mon professeur référent à Geidai, si on pouvait parler, historiquement, de danse contemporaine japonaise sans parler du Butô.

Elle saisit le bâton que je lui tendais, et m'expliqua que malgré toute l'affection qu'elle avait pour le Butô, pour Hijikata et malgré sa proximité avec Min Tanaka (qui n'a jamais accepté d'être associé au mot de Butô), elle me démontra que la scène contemporaine en danse se référait plus à l'histoire de la danse occidentale, et en termes de références "traditionnelles", le monde contemporain puisait plutôt dans le théâtre Noh et d'autres formes artistiques japonaises plus anciennes.

Kazue Kobata ajouta que le contemporain n'était qu'une forme de classicisme. La danse moderne se voulait révolutionnaire, voulait libérer le corps, comme Isadora Duncan et la famille Ishii au Japon. D'après Kazue Kobata, l'avant garde est la partie de l'art qui est en constante adaptation aux évolutions de la réalité, et progressivement toutes les adaptations sont cristallisées sous la forme d'une base classique.

Ces problèmes de terminologie posent beaucoup de problèmes dans l'art contemporain, le théâtre contemporain, la danse contemporaine, etc...

L'esthétique occidentale est apparue au Japon par fragments, du fait de la structure du gouvernement Taisho. Meiji était marqué par la tentative d'ajouter aux forces nationales japonaises la maîtrise des références occidentales. Les jeux olympiques au Japon furent, d'après Kazue Kobata, le point d'entrée réel du Japon parmi les grandes puissances du monde.

En ce qui concerne Hijikata, il est venu la première fois à Tokyo en 1945, où il travailla. Il s'occupait de nettoyer des cantines où les G.I. américains se restauraient. Il fut dégoûté de ce travail, où il trouvait, parfois, "légalement" des préservatifs bouchés dans les toilettes.

Son professeur de danse était Tsuda: sa femme, Akiko Motofuji, devint plus tard la

femme d'Hijikata, qui lui la chaparda.

Les parents de cette femme possédaient un entrepot de goudron (en japonais *asubetos*) dans les alentours de Meguro, qui devint le temple de Hijikata après que ce dernier l'ait transformé en studio de danse et en salle de spectacle.

La dernière disciple de Hijikata fut Yoko Ashikawa. Hijikata a dit à son propos: "Je suis la danse, Yoko est le dictionnaire." Maruo Akaji, un de ses derniers collaborateurs, fait parler de lui sans raison: il ne fait rien de ce qu'il a appris, il n'est pas créatif.

La spécificité de la danse d'Hijikata, c'est la continuité composée: à l'image du cinéma le mouvement est composé d'images se succédant. C'est par leur accumulation que les images vont donner l'illusion du mouvement.

La spécificité de la danse d'Hijikata, c'est la continuité composée: à l'image du cinéma le mouvement est composé d'images se succédant. C'est par leur accumulation que les images vont donner l'illusion du mouvement.

Kei Osawa : sur la cruauté au Japon ; Hijikata

Pour commencer l'entretien, Kei Osawa m'a averti que les conceptions typiquement européennes de la cruauté avaient joué dans la formation du concept au Japon.

Il souligne un phénomène de distorsion linguistique découlant du fait que les caractères chinois dont sont composés les mots en japonais, caractères qui portent du sens, ne répondent pas aux mêmes catégories de pensée que les mots des langues latines, composés, eux, de lettres sans signification.

D'après lui, Tatsumi Hijikata se situe dans un univers conceptuel très européenisé, par opposition des artistes des jeunes générations. Des artistes comme ceux du collectif Chimpon, utilisent la provocation comme pour cacher un grand vide au niveau du contenu. Récemment, lors d'une performance qu'ils ont faite à Hiroshima, les habitants se sont scandalisés de la légèreté avec laquelle ils abordaient l'histoire de la ville, précisément sa destruction par une bombe H.

Par rapport à ce que peut évoquer la cruauté au Japon, littéralement (dans son sens étymologique de "ce qui reste sévère") ou par les images associées au mot, on peut dire plusieurs choses.

Il y a une tradition japonaise de la représentation de la monstruosité, dans la mythologie et dans les contes fantastiques. Les *Kaidan Mono* sont des histoires effrayantes présentant des êtres imaginaires; les *Seme Ru* (signifiant "attaque") sont un motif typique de la tradition de la peinture japonaise dite *Nihon-ga*, représentant des scènes fantastiques de torture.

Une tendance dévoyée au XXe siècle, le *Shibari* (comparable au *Bondage* des pratiques sexuelles dites sado-masochistes européennes) s'est développé dès l'époque d'Edo, par le perfectionnement de techniques de ligotage "esthétisées" des prisonniers.

Même dans le théâtre traditionnel de style Kabuki, les histoires présentent beaucoup de scènes de torture ou de contraintes physiques. Mishima a composé des pièces de Kabuki, appelées *Koto-seme*, qui était une forme ordonnée de torturer quelqu'un tout en jouant du *koto*, cythare sur table japonaise. Mais ces enjeux de torture n'ont pas

vraiment lieu d'être évoqués quand on parle du Butô d'Hijikata.

Hijikata, lui, disait que "la danse c'est un cadavre qui cherche obstinément à se redresser". La mort est donc un événement qui s'oppose avant tout à la banalité des processus physiologiques et des techniques du corps. La mort engage une lutte, qui produit de la danse.

On peut typologiser la cruauté comme suit: morale/physique/humaine/bestiale. Les recherches de Yoshitoshi, de Yoko Tadanori et de Ko Murobushi vont aussi dans le sens d'une exploration par la danse de ce concept.

Kei Osawa me recommanda un ouvrage n'existant qu'en japonais: *Anarchy of the Body*, ouvrage de Kuro Daraijee, épais et rempli de documents retraçant l'histoire de la performance pendant les années 1960 au Japon. *Le Japon des avant-gardes*, édité à la suite d'une exposition au Centre Pompidou fait office d'ouvrage de référence dans ce domaine en France, et Alexandra Munroe a publié un *Japanese art after 1945* qui d'après Kei Osawa mérite d'être étudié pour resituer l'oeuvre d'Hijikata plus précisément. Dans la même veine, *Experimental ARTs in Postwar Japan*, par Miryam Sas, et *Radical then Realist*, de Thomas Heavens qui étudie les avant-gardes non-verbales.

Les avant-garde, au Japon, suivent historiquement la fin de la guerre en 1945, qui pose le problème de la défaite: le pays est occupé militairement, forcé à une forme de colonisation culturelle.

Reprenant sa réflexion du début de l'entretien, Kei Osawa insiste encore sur l'apport théorique massif et brusque qu'a généré la volonté japonaise de s'occidentaliser, la volonté croissante des artistes japonais d'entrer consciemment dans l'histoire de l'art mondiale. De là une forme d'indigestion de certaines idées; de là, beaucoup de malentendus et de faux amis, de fausses traductions qui cachent des contresens.

Le but des artistes n'est généralement pas d'élaborer des concepts; cependant Hijikata en tant qu'écrivain veut expliquer ses conceptions.

Il faut prendre garde à toute systématisation de sa pensée.

A ce sujet, Kei Osawa m'a recommandé la thèse de Sylvienne Pagès, portant sur la *Réception du Butô en France*, en tant qu'alternative à l'expressionnisme allemand.

Kei Osawa propose l'exemple de Hijikata, en 1973, lors d'une de ses dernières représentations avant qu'il arrête de danser en public et se consacre à la chorégraphie. La scène est à Kyoto, il est déguisé en *shojo* ("fillette"), il est assis à terre et essaye pendant très longtemps de se relever. Cette image pose un problème quant aux rapports de l'individu avec l'altérité.

La pensée de la cruauté, en ce qui concerne Hijikata, n'est pas la violence faite à autrui, mais la violence sur son propre corps, en tant que sa conscience l'empêche

volontairement de se déployer pleinement. Hijikata codifie le déroulement de ses événements, il n'est pas un improvisateur.

Cependant, l'utilisation par le théâtre Noh du rythme *Jo-Ha-Kyu* est parfois reprise dans le Butô. Cette formule permet toutes sortes de variations qui relèvent de l'improvisation: *Jo* est l'ouverture, le commencement; *Ha* est la phase intermédiaire, une déchirure ouverte menant à une accélération; *kyu* est l'accélération finale menant la pièce fatalement.

A noter l'absence ici de critère permettant de critère de ce qui est ou non de l'improvisation.

Pour clore l'entrevue, Kei Osawa m'a recommandé un ouvrage en anglais: *Sur Hijikata*, écrit par un chercheur du nom de Bruce Baird.

La cruauté chez Sade
Dialogue entre un prêtre et un moribond,
La philosophie dans le boudoir

Qu'est-ce qui est cruel, chez Sade?

Voici quelques exemples dont nous tireront une constellation de nuances de la cruauté. Sade revendique un discours censé déjouer la pensée occidentale, par une négation des déterminismes culturels. Pour ce faire, il met en scène des personnages élaborant une infinité de systèmes dénonçant et transgressant la relativité des jugements moraux.

Evidemment, Sade attaque une forme de sacré typiquement occidentale, car l'expérience est faite depuis un point du monde, à une époque donnée. Mais l'expérience existe, et c'est ce qui caractérise Sade singulièrement dans l'histoire de l'art: il s'agit de la première affirmation totale de l'infinité des possibles sexuels, en tant qu'activité créatrice, accessoirement libératrice et souvent destructrice.

Ce qui fascine chez Sade c'est la matrice qu'il a créé, et le peu de cas qu'il fait du réalisme de ses descriptions, la liberté de parole que prennent les personnages et la démarche de mettre en scène des interdits.

Analysons donc le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, écrit en 1782, qui est un texte exemplaire des premiers ouvrages de Sade de par sa légèreté, sa brièveté et quelque part sa neutralité, puisqu'il ne comporte pas de description érotique. Au lieu de cela, avant de fermer les yeux du mourant, le prêtre fait entrer des prostituées.

Le thème de la cruauté n'intervient qu'une fois explicitement, et ce dans la première phrase du dialogue:

Le prêtre: Arrivé à cet instant fatal, où le voile de l'illusion ne se déchire que pour laisser à l'homme séduit le tableau cruel de ses erreurs et de ses vices, ne vous repentez-vous point, mon enfant, des désordres multipliés où vous ont emporté la faiblesse et la fragilité humaine?

Le moribond: Oui, mon ami, je me repens.

Faisons fi du reste du texte, le thème principal étant la démarche maïeutique du prêtre visant à convaincre le mourant de l'inexistence de dieu.

De quelle cruauté s'agit-il là?

Reformulons dans un premier temps: ce qui est cruel, c'est de contempler ses erreurs et ses vices à l'instant de mourir.

Pourquoi ce "tableau" d'éléments est-il cruel? Il mêle souvenirs, constats, regrets, et actes.

Nous cherchons à caractériser une *manière cruelle*, c'est pourquoi nous dirons que c'est la perspective que l'individu a sur les possibles rencontrés au cours de son existence dont il est question. Cet ensemble de dernières pensées auquel semble mener l'existence, et qui est comme le sous-entend le texte une des plus importantes raisons de l'édification d'institutions religieuses, cette composition, en quoi est-elle cruelle?

Les caractéristiques saillants de cette composition sont:

-la finitude des actes passés au moment de la mort

-l'irréversibilité de chacun des actes

-la significativité de l'ensemble en tant que tout

-le caractère immanent de l'accès à des possibles contrefactuels imaginaires, autrement dit la réalité en tant qu'elle n'existe pas dans les souvenirs du mourant mais qu'il porte en lui au même titre

Si nous reformulons encore une fois, ce qui est cruel à l'instant de la mort, c'est la prise de conscience de la finitude des éléments composant l'ensemble de la vie, de l'irréversibilité du processus de vie menant à la mort d'une manière qui paraît d'autant plus signifiante que des réalités alternatives sont juxtaposées par la mémoire et par la conscience aux souvenirs effectifs.

On voit tout de suite, si loin qu'on puisse être de parler de danse, que la cruauté ne désigne pas directement la violence ou le sang, ni l'absence d'empathie mais simplement la génération d'un type de souffrance humaine universel.

Ce qui est en jeu dès lors, c'est ce qui surpasse l'individu en lui rappelant sa relativité, mettant en doute le sens même de sa vie.

Il y a certes plusieurs méthodes pour questionner le sens de la vie, comme l'astrologie, les jeux de société ou les pâtés de sable. Mais quand il s'agit de déstabiliser intentionnellement le sens de la vie des individus, que ce soit en vue de leur éducation ou par simple plaisir n'importe peu. Le principal c'est de toucher à ce que Maurice Blanchot désigne comme "absolu", dans *Lautréamont et Sade*, au début de la première partie, *La raison de Sade* (p 17):

"Nous avons la chance de connaître un ouvrage au delà duquel aucun écrivain, à nul moment, n'a réussi à s'aventurer; nous avons donc en quelque sorte sous la main, dans ce monde si relatif de la littérature, un véritable absolu, et nous ne cherchons pas à l'interroger?"

La cruauté, c'est ce qui "reste sévère", comme le connotait son étymologie japonaise, *zan-koku*.

Ce qui caractérise Sade, et qui en fait un ressort si efficace contre les déterminismes culturels et la tartufferie religieuse, c'est en quelque sorte la **réduction** des enjeux du discours métaphysiques à un axiome: la nature est cruelle.

La signification est **naturellement** absente de la vie, elle est un additif remédiant aux souffrances engendrées par la nature irréversible et déterministe du cours des choses qui est, lui, arbitraire, du point de vue de l'individu. De fait, la vie est cruelle, et l'homme l'est aussi.

Ainsi le moribond injecte de la signification dans sa vie lorsque les éléments composant le tableau de ses souvenirs résonnent de manière cruelle: il cherche la repentance, c'est à dire l'oubli des possibilités inactivées; il cherche l'unité signifiante de sa vie.

Puis dans *La philosophie dans le boudoir*, 1795, on peut lire dans le troisième dialogue:

Dolmancé: Ne divisons pas cette portion de sensibilité que nous avons reçue de la nature: c'est l'anéantir que de l'étendre. Que me font à moi les maux des autres! N'ai-je donc point assez des miens, sans aller m'affliger de ceux qui me sont étrangers! Que le foyer de cette sensibilité n'allume jamais que nos plaisirs! Soyons sensibles à tout ce qui les flatte, absolument inflexibles sur tout le reste. Il résulte de cet état de l'âme une sorte de cruauté, qui n'est quelquefois pas sans délices. On ne peut pas toujours faire le mal. Privés du plaisir qu'il donne, équivalons au moins cette sensation par la méchanceté piquante de ne jamais faire le bien.

Eugénie: Ah! Dieu! comme vos leçons m'enflamment! je crois qu'on me tuerait plutôt maintenant que de me faire faire une bonne action!

plus bas:

. Fouts, en un mot, fous; c'est pour cela que tu es mise au monde; aucune borne à tes plaisirs que celles de tes forces ou de tes volontés; aucune exception de lieux, de temps et de personne; toutes les heures, tous les endroits, tous les hommes doivent servir à tes voluptés; la continence est une vertu impossible, dont la nature, violée dans ses droits, nous punit aussitôt par mille malheurs. Tant que les lois seront telles qu'elles sont encore aujourd'hui, usons de quelques voiles; l'opinion nous y contraint; mais dédommageons-nous en silence de cette chasteté cruelle que nous sommes obligées d'avoir en public.

cinquième dialogue:

Mme de Saint-Ange, examinant les fesses d'Eugénie : Ah ! la pauvre petite, son derrière est en sang !... Scélérat, comme tu as du plaisir à baiser ainsi les vestiges de ta cruauté !

plus bas

je le répète, amusez-vous ; mais n'aimez point ; ne vous embarrassez pas davantage de l'être : ce n'est pas de s'exténuer en lamentations, en soupirs, en œillades, en billets doux qu'il faut ; c'est de foutre, c'est de multiplier et de changer souvent ses fouteurs, c'est de s'opposer fortement surtout à ce qu'un seul veuille vous captiver, parce que le but de ce constant amour serait, en vous liant à lui, de vous empêcher de vous livrer à un autre, égoïsme cruel, qui deviendrait bientôt fatal à vos plaisirs.

Puis, dans *Français, encore un effort pour être républicains* (texte enchâssé au livre cité plus haut)

"De toutes les offenses que l'homme peut faire à son semblable, le meurtre est, sans contredit, la plus cruelle de toutes puisqu'il lui enlève le seul bien qu'il ait reçu de la nature, le seul dont la perte soit irréparable. Plusieurs questions néanmoins se présentent ici, abstraction faite du tort que le meurtre cause à celui qui en devient la victime."

On trouve ici la formulation sous-jacente d'un impératif catégorique rhétorique, isolé de toute considération pour la victime du meurtre. Il illustre parfaitement le parti-pris de l'étude ici présente, qui choisit de ne pas parler de la dimension corporelle de la cruauté.

Cet impératif catégorique pourrait se résumer ainsi:
ne crois pas que le meurtre soit un crime naturel.

Le meurtre est un crime moral.

Le meurtre est l'acte qui met sciemment fin à la vie d'un individu. Il s'agit donc de réaliser un projet, de parachever une intention irréversible.

Cet autre extrait, plus long, installe une toute autre utilisation du terme:

"Revenez ensuite à l'utilité de la morale : donnez-leur sur ce grand objet beaucoup plus d'exemples que de leçons, beaucoup plus de preuves que de livres et vous en ferez de bons citoyens ; vous en ferez de bons guerriers, de bons pères, de bons époux ; vous en ferez des hommes d'autant plus attachés à la liberté de leur pays qu'aucune idée de servitude ne pourra plus se présenter à leur esprit, qu'aucune terreur religieuse ne viendra troubler leur génie. Alors le véritable patriotisme éclatera dans toutes les âmes ; il y régnera dans toute sa force et dans toute sa pureté, parce qu'il y deviendra le seul sentiment dominant, et qu'aucune idée étrangère n'en attiédira l'énergie ; alors, votre seconde génération est sûre, et votre ouvrage, consolidé par elle, va devenir la loi de l'univers.

Mais si, par crainte ou pusillanimité, ces conseils ne sont pas suivis, si l'on laisse subsister les bases de l'édifice que l'on avait cru détruire, qu'arrivera-t-il ?

On rebâtera sur ces bases, et l'on y placera les mêmes colosses, à la cruelle différence qu'ils y seront cette fois cimentés d'une telle force que ni votre génération ni celles qui la suivront ne réussiront à les culbuter."

Le projet est donc de faire disparaître la morale pour faire naître un "patriotisme" qui semble peu nationaliste, mais presque humaniste. Quel sens a la cruauté dans un tel cadre de libération des carcans socio-culturels?

Ici, c'est la manière dont se reconstruit la morale, à l'encontre de toute rationalité, contre toute attente au vu des constats effectués. Cette manière semble inévitable, et la morale ne serait que fortifiée du fait d'avoir été (mal) annihilée. L'acte de destruction de la morale, irrésolu et inabouti, manque de cruauté; et de fait c'est avec cruauté que la morale est reconstruite, pour contrôler les hommes d'une manière plus résolue encore.

Nous pourrions lire dans la suite du dialogue:

Eugénie : Je crains bien, Dolmancé, que cette cruauté, que vous préconisez avec chaleur, n'influence un peu vos plaisirs ; j'ai déjà cru le remarquer, vous êtes dur en jouissant ; je me sentirais bien aussi quelques dispositions à ce vice. Pour débrouiller mes idées sur tout cela, dites-moi, je vous prie, de quel œil vous voyez l'objet qui sert vos plaisirs.

Dolmancé : Comme absolument nul, ma chère ; qu'il partage ou non mes jouissances, qu'il éprouve ou non du contentement, de l'apathie ou même de la douleur, pourvu que je sois heureux, le reste m'est absolument égal.

La jeune héroïne du roman se permet de tisser un lien entre la cruauté, telle qu'elle semble être définie par Dolmancé, et les états mentaux de ce dernier. En effet, Eugénie demande à savoir comment son instituteur considère autrui, dans l'exacerbation du caractère subjectif de la conscience, qui a lieu lors de l'orgasme.

Un impératif catégorique différent de celui du prêcheur républicain est mis en avant, celui de la suprématie de l'individu sur le social; on parle souvent de la naissance de l'individu moderne pendant la Révolution Française, et c'est tout à fait ce dont il s'agit. On a donc ici à la fois une critique de cette tendance philosophique de l'époque, tout autant qu'un manifeste exprimant à l'extrême, dans l'absolu, cette liberté de pensée tenue désormais pour le bien suprême.

Cet impératif catégorique se résume ainsi: *sois cruel*.

Il s'agit ici d'une imprécation à la prise de conscience de toutes les dimensions possibles d'une idée. Toutes ces dimensions ne doivent pas contrevenir à la réalisation du projet sadien, qui est à terme l'indépendance de la conscience par rapport au social et l'autodétermination "absolue".

Puis on lira à la fin du dialogue :

Dolmancé : Ah sacredieu ! quelle menace !... C'est me presser de t'offenser, ma chère. *(Il la mord.)* Voyons si tu tiendras parole ! *(Il reçoit un pet.)* Ah ! foutre ! délicieux ! délicieux !... *(Il la claque et reçoit sur-le-champ un autre pet.)* Oh ! c'est divin, mon ange ! Garde-m'en quelques-uns pour l'instant de la crise... et sois sûre que je te traiterai alors avec toute la cruauté... toute la barbarie... Foutre !... je n'en puis plus... je décharge !... *(Il la mord, la claque, et elle ne cesse de péter.)*

La cruauté prend ici un usage poétique, du fait de la répétition du terme. Le terme ne fait référence que de loin à la remise en cause du sens de la vie de Mme de Saint-Ange. Mais cet usage fait appel à "ce qui reste sévère", puisque la menace porte sur l'incessance des mauvais traitements contrefactuels, imaginés par Dolmancé au moment de jouir.

De même ici:

Mme de Saint-Ange, examinant les fesses d'Eugénie : Ah ! la pauvre petite, son derrière est en sang !... Scélérat, comme tu as du plaisir à baiser ainsi les vestiges de ta cruauté !
Dolmancé, se polluant : Oui, je ne le cache pas, et mes baisers seraient plus ardents si les vestiges étaient plus cruels.

La cruauté est une forme de temporalité imaginaire, car c'est une manière de parfaire un acte en toute conscience de ses alternatives. La cruauté se résume à la persévérance, signe d'un choix devenu souverain, et mettant dangereusement à l'épreuve l'intégrité d'autrui du point de vue de sa signifiante.

Photographies

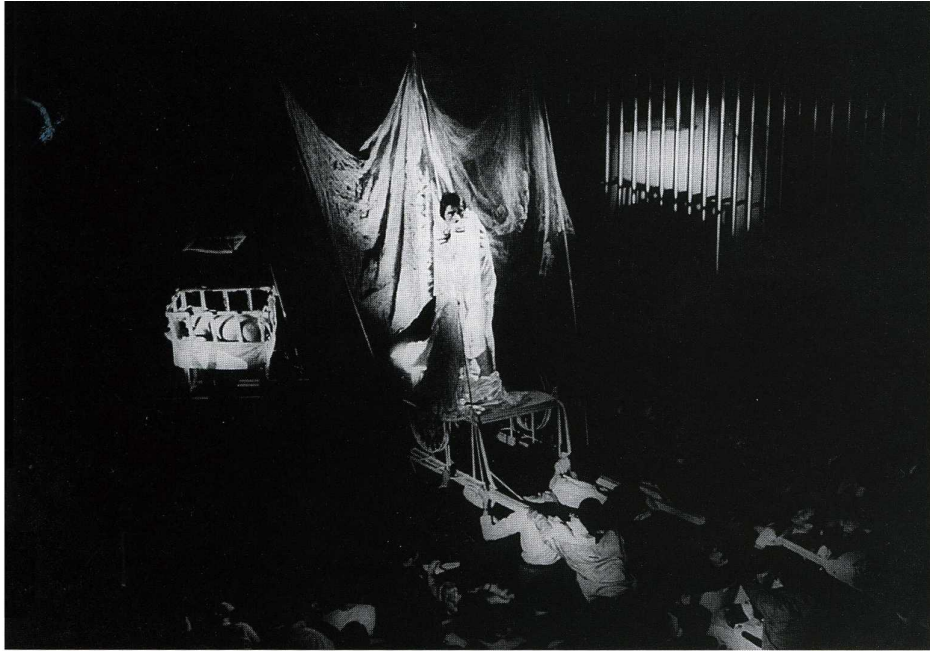
Tatsumi Hijikata et les japonais : l'insurrection de la chair, 1968





Le phallus doré porté par Hijikata, couronne hypothétique de la chair.



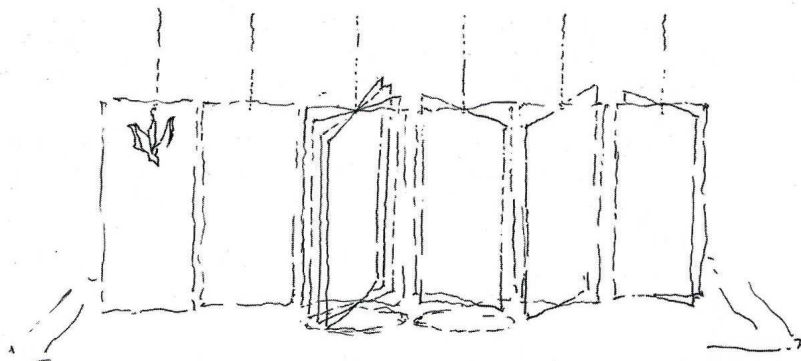


Ci-dessus, l'arrivée de Hijikata en palanquin, scène réputée être inspirée d'Héliogabale.
Le palanquin sur lequel voyage Hijikata fait penser aux *mikoshi*, autels portatifs que les japonais transportent pendant les festivals (*matsuri*).
Ci-dessous une photo de Hijikata suspendu par des cordes.



肉体的叛乱 土方良公演
日本青年館
1968年

【 吊り帷子 6枚の大量展開様 - 舞台の自由空間 】



記号、子集、4枚の存在。
写真 Pan 1枚
美術出版社
Pan 2枚
1968年頃の
美術雑誌

- 袖身が管状で、4枚の水、4枚の透明板。一回り厚。
- 床面は 20cm ~ 30cm 上下に差を設ける。
- 一枚の厚さ約4cm程度 5mm x 4mm x 1.2mm (既述の透明板?)
- 右側の一枚は上下の2つの部分に分かれて、着た状態。左側は、2つの部分に分かれて、透明板の間に厚さ約4cmの厚さの白布を貼る。
- 左側の一枚は、右側の一枚の厚さの約2倍の厚さの透明板を上部に、差を設ける。
- 全体は壁作りの舞台と、透明板の間に上下の差を設ける。床面は厚さ約4cmの厚さの白布を貼る。透明板の間に厚さ約4cmの厚さの白布を貼る。

劇尾作品。透明板

- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」
- 100-107 8枚。「東京の透明板の存在」

Plans scénographiques de Nattsuyuki Nakanishi pour
Tatsumi Hijikata et les japonais: l'insurrection de la chair, 1968.



Un poulet accroché, les panneaux de cuivre, et Hijikata dansant.

Danse couleur rose, Tatsumi Hijikata, 1965

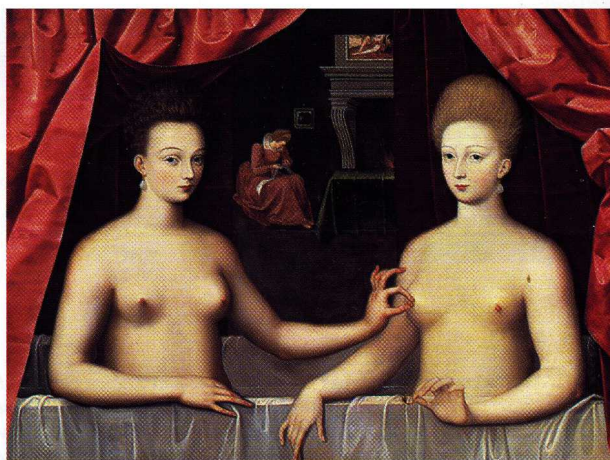


Le programme de *Danse couleur rose*, distribué à l'entrée de la salle les deux soirs de la représentation.

Danse couleur rose, vue d'ensemble de la scénographie.

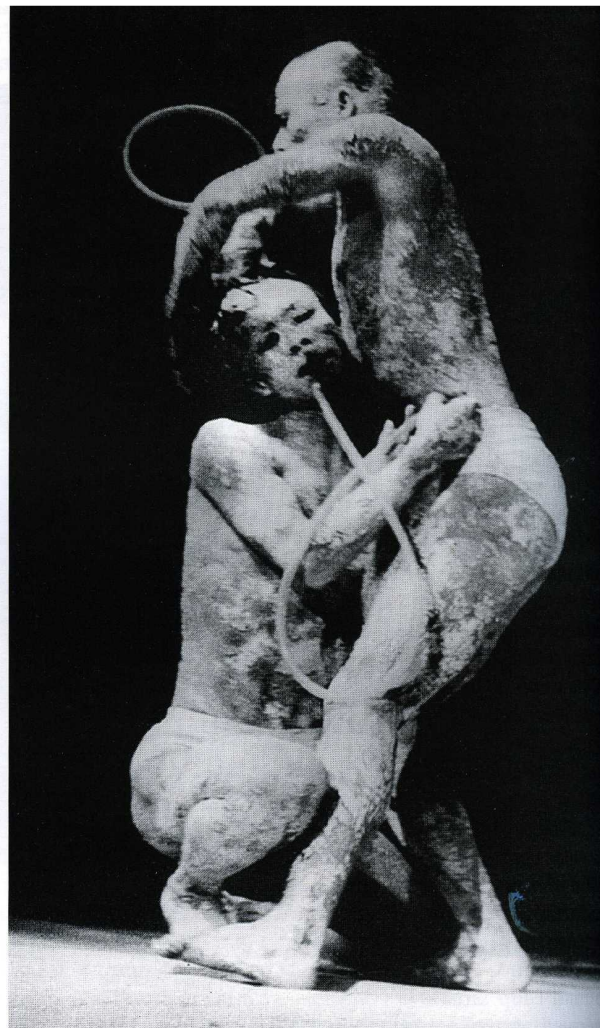


L'affiche du spectacle *A la maison de Civecawa: Bara iro dansu*, (danse couleur rose)

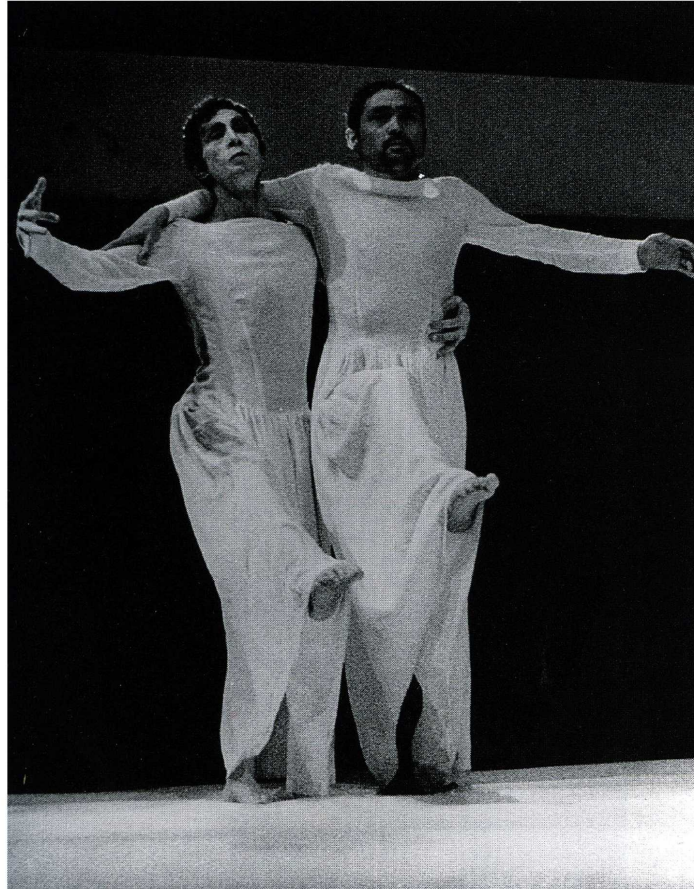


La peinture originale, *Gabrielle d'Estrée et ses soeurs*, Ecole de Fontainebleau, XVIe siècle

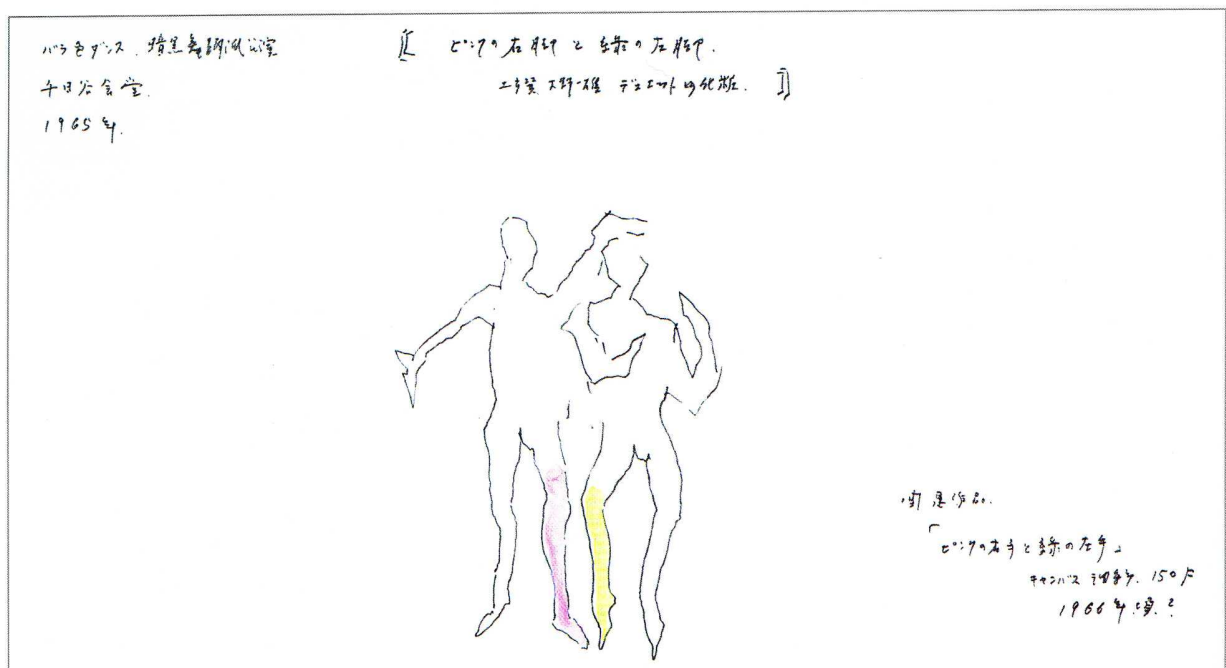
A gauche, le vagin peint sur le dos de Kôichi Tamano; à droite une photo prise pendant la scène des "tubes", impliquant entre autres Yoshito Ôno.



Tatsumi Hijikata et Kazuo Ôno dansant ensemble dans *Danse couleur rose*.



Dessin préparatoire de Natsuyushi Nakanishi pour les costumes de *Danse couleur rose*.



Planches contact d'images extraites d'un montage vidéo
réalisé à partir de fragments de :

Tatsumi Hijikata et les japonais : l'insurrection de la chair, 1968

Les images qui suivent sont extraites d'une vidéo qui se trouve en ligne, sur le site Youtube.com. Les références de cette vidéo sont données dans la bibliographie.

Quoi qu'il en soit, je me suis rendu aux *Hijikata Archives* de l'Université de Keio et j'ai visionné toutes les vidéos qui existent de Hijikata. Cette vidéo n'y était pas, du moins pas dans un aussi mauvais état. La coloration verte et le montage des vidéos disponibles sur Youtube n'ont rien à voir avec la clarté des images que j'ai vues.

Tout particulièrement, la scène où Hijikata ondule son ventre, pubis orné du phallus doré, est absente de ces montages probablement pour des raisons de censure.

Toutefois, dans cette vidéo on peut saisir un peu du personnage de Hijikata en observant les mouvements de son visage.

J'ai choisi ces séquences d'images en me concentrant sur l'expressivité du visage et du mouvement des membres du corps d'Hijikata.

La vidéo présente les événements dans un ordre tout autre que la performance que l'on connaît. J'ai suivi le montage sans chercher à reconstituer, par ces quelques pauvres images-fragments, le déroulement de la pièce.

Sont notamment présentées les scènes :

Procession du roi idiot, Robe rouge, Marin, Espagnole, Ascension, Finale.

On peut voir l'importance du traitement de la lumière et sentir l'effet des plaques de cuivre, élément caractéristique de la scénographie de cette pièce.

