

Annexes (1)

1-Entretiens :

- Kuniichi Uno : la cruauté par le corps.....p.3
- Atsushi Kumaki : note sur Uno et Artaud.....p.6
- Patrick De Vos: Hijikata et Artaud.....p.7

2-Documents :

-Textes :

- La pantoufle d'Artaud.....p.8
- Artaud, définitions de la cruauté.....p.9
- Patrick De Vos, extraits *Hijikata et les mots de la danse*.....p.15
- Kuniichi Uno, extraits d'un texte traduit en anglais.....p.20

Entretien avec Kuniichi Uno

Kuniichi Uno est Professeur de philosophie et de littérature française à l'université de Rikkyo de Tokyo. Il a 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.

Quelle est l'étymologie du mot Zankoku? (cruauté en japonais)

zan: rester, restes; objets déchiquetés, dévorés, maltraités.

koku: sévère, dur; mot désignant originellement un alcool vieux, très fort

zan-nin: patience, ce qui est caché, c'est le "nin" de *ninja*.

1-Que pensez-vous des rapports entre les intellectuels japonais et la culture française?

K. Uno: Dès l'ère Meiji, quand le Japon a voulu s'occidentaliser, les japonais se représentaient le modèle français par la figure de Jean-Jacques Rousseau. Mais jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale le gouvernement impérial qui s'en méfiait privilégia le modèle allemand, et ce dans la constitution même.

L'occident fournissait des sources d'inspiration littéraire, comme le naturalisme et le symbolisme, à travers les figures très fortes de Maupassant et de Flaubert par exemple. Les impressionnistes français étaient eux-mêmes fervents de l'inspiration que leur donnait la culture graphique japonaise.

En matière de politique, Rousseau fut une source d'inspiration considérable mais réprimée. Par exemple, les membres d'un cercle de libre-penseurs furent condamnés à mort par le gouvernement qui prétextait un coup d'état en préparation qui mettait en jeu la vie de l'empereur.

Après la guerre, il n'y eut pas de coupure: la France était toujours très importante, dans l'imaginaire commun. J'ai lu Rimbaud et Baudelaire autour de 17 ans, et la littérature française était très présente par la traduction. Le surréalisme aussi, présenté comme un mouvement essentiellement francophone.

L'oeuvre de Marcel Proust est aussi traduite et lue.

Tatsumi Hijikata et moi-même avons été influencés par Jean Genet, par l'expérience du

mal qu'il décrit, l'homosexualité, son rapport au travestissement.

Hijikata était le pape de l'avant-garde japonaises dès les années 1960 mais il était une figure mineure dans la culture populaire.

Shuji Terayama, actif au même moment et décédé dans les années 1980 est lui aussi est un artiste très influencé par Artaud. Ses expériences en théâtre avant-gardiste furent remarquées, incluant happenings, pièces de théâtres dans des *onsen* (bains publics), ainsi que des invitations spontanées de lui et d'autres artistes dans le domicile de personnes inconnues.

Il écrit des textes sur Artaud, à l'époque de Peter Brook et du Living Theater.

En ce qui concerne Bataille et Mishima, ils ont en commun une philosophie du sacrifice. Le traducteur de Sade, Shibuzawa, fut accusé d'obscénité. A son procès, un grand nombre d'intellectuels manifestèrent leur soutien à son égard.

Du côté de la philosophie, Deleuze et Foucault furent largement adoptés au Japon depuis les années 1980, ainsi que Baudrillard, Derrida... Ce qui permit plus récemment à ces auteurs d'être traduits du japonais au chinois et au coréen. *Mille plateaux*, publié très récemment en Chine, fut épuisé le jour de sa sortie.

2-D'où provient l'intérêt que vous avez manifesté pour Artaud, notamment par vos recherches de thèse?

A l'âge de 25 ans j'étais capable de lire en français, et j'ai écrit un mémoire sur la vision de la ville moderne chez Rimbaud. C'est en lisant l'Anti-Oedipe que j'ai eu l'idée de faire ma thèse de doctorat sur Artaud, sous la direction de Deleuze. J'avais pour but, en continuité avec mon travail sur Rimbaud, de traiter de langage expérimental.

Pour analyser le status du corps dans la poésie de Rimbaud, par exemple l'émergence d'un nouveau corps dans *Illuminations*, je voulais mobiliser l'articulation de l'image et de la réalité du corps, ainsi que ce qui articule le langage et le corps.

C'est à cette époque que j'ai rencontré Min Tanaka, puis Tatsumi Hijikata un peu plus tard.

3-Comment résumeriez-vous ce qu'est la cruauté chez Artaud?in ouvrage collectif, *Les théâtres de la cruauté*:«Artaud découvre le théâtre sur le plan de la cruauté qui ne

cesse de travailler la pensée et l'impossibilité de la pensée. »

La cruauté est une question existentielle qui pose le problème du corps. La cruauté sur ou pour le corps, fait appel à des phénomènes du corps qui permettent d'établir un lien entre le théâtre et la souffrance.

Contrairement à Brecht ou Meyerhold, Artaud pose les problèmes théoriques comme des problèmes existentiels, vitaux, physiques. La cruauté est aussi un problème de théâtre. C'est une théorie révolutionnaire dans le sens de retour aux origines, car le théâtre permet l'expression de la cruauté dès l'origine. Par les exemples qu'il prend, dont Sénèque, les tragiques grecs, et les rituels asiatiques, Artaud se réfère à un théâtre cruel dès les origines.

La cruauté est un problème lié à l'idée de corps sans organe. Artaud dit: "tout ce qui ne touche pas le corps directement ne m'intéresse pas", se réfère à un conflit entre le corps et ses organes. La cruauté serait en quelque sorte la réalisation du corps sans organe, une sortie de l'état organique du corps, vers un état d'intensification et de violence.

La cruauté est une idée expérimentale du corps, en tant que force vitale qui met en place des systèmes de défense. L'idée d'organisme suppose une harmonie pré-établie. On pourrait d'ailleurs faire une interprétation du dionysiaque nietzschéen sous l'angle du corps sans organes.

4-Au sujet de Bataille et Artaud: vous appelez à ne pas les traduire sur le même plan, et dénoncez la fixation surréaliste des premiers traducteurs d'Artaud en japonais.(in article: "traduire une voix")

Bataille et les surréalistes ont des points communs, à regarder de loin. L'érotisme, la cruauté, la transgression... Artaud fut pour sa part sérieusement surréaliste pendant un temps. Breton représente dans ce cadre un certain classicisme, de par son opposition à l'art abstrait. Or Bataille s'oppose pour sa part aux comportements de secte: il s'agit d'une position plus romantique car l'anthropologie qu'il pratique est clairement située en dehors d'une démarche scientifique, en dehors du structuralisme et pourtant "internationale". Il met la transgression au centre du problème de l'érotisme.

-Pensez-vous que la théorie d'Artaud est irréalisable?

Le théâtre de la cruauté, d'après Kumaki, est intrinsèquement irréalisable, car "l'espace théâtral d'Artaud ne se trouve pas « sur scène », mais dans un écart entre la scène et le texte."

Le théâtre et son double a été un ouvrage très discuté, et il est arrivé à l'époque que

des artistes se suicident en pratiquant "la cruauté d'Artaud"

Il s'agit d'une forme de délicatesse, puisqu'Artaud vise à transformer sans transgresser. Le théâtre de la cruauté est réaliste, car il ne se focalise pas sur une violence visible. En ce qui concerne l'exemple du théâtre balinais, il permet d'élaborer le corps sans organe comme science de la cruauté dans le délire.

Certains disent qu'Artaud n'avait pas en tête le théâtre autant que l'opéra. Et la cruauté est aussi irréalisable que le corps sans organe, mais elle donne à penser.

Le point à ce sujet, par Atsushi Kumaki :¹

Atsushi Kumaki est 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*.

« Mais dans les années 30, surtout dans *Le théâtre et son double*, il approfondira sa réflexion sur la relation entre le texte et l'acteur, car c'est entre eux que se trouve l'essence du théâtre artaldien. Naîtra de là la notion de cruauté qui, comme l'« espèce de terreur divine qui pesait sur les gestes [des] héros » des grands auteurs du passé, détermine la relation entre le texte et les acteurs sur scène.

Comme le dit Kuniichi Uno², au début de la carrière d'Artaud, la notion de cruauté prend la forme de l'impossibilité **de penser**, et, dans cette perspective, Artaud, en raffinant et développant le concept de cruauté qui emporte la pensée, tente de résoudre son problème psycho-physiologique, c'est-à-dire sa maladie nerveuse, dans le domaine du théâtre. »

1 *L'avatar de la cruauté*, Atsushi Kumaki

2 Kuniichi Uno, « La variation de la cruauté », *Les théâtres de la cruauté*, sous la dir. de Camille Dumoulié,

Entretien avec Patrick De Vos et Katsuhio Horikiri

Patrick De Vos est 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. Hijikata.

Patrick De Vos proposa de me présenter Katsuhio Horikiri, son élève doctorant travaillant sur les rapports entre Artaud et la scène performance/théâtre actuelle.

L'entretien fut bref, laissant place à un peu d'analyse des termes utilisés par Hijikata dans le texte de *La pantoufle d'Artaud* et autres.

Pour commencer, Patrick De Vos me parla du thème d'Héliogabale figurant dans *Hijikata et les japonais: l'insurrection de la chair*. C'est d'après lui le plus grand indice de l'influence (dès les années 1960) d'Artaud sur Hijikata, en tous cas de l'existence d'un sentiment de "communauté" entre Hijikata et Artaud, voire Sade, La Fontaine, Bataille, etc.

Il insista que, dans la production de Hijikata, le thème de l'image ne fut exploité pleinement qu'avec *Hosotan* en 1972. Un des enjeux du théâtre de la cruauté, l'implication physiologique du spectateur dans la représentation scénique par la physiologie est en jeu dans ce tournant de 1972.

En effet, la prise en compte du niveau de lecture du spectateur est un enjeu important dans l'histoire du spectacle vivant.

Katsuhio Horikiri appuya l'idée qu'il ne s'agissait pas d'image comme perception visuelle mais bien d'une représentation intentionnelle adressée au spectateur.

Le terme d'image imageante, de corps corporant, résume bien l'idée qu'il faut que ce qui est montré sur scène soit génératif plutôt de descriptif. Ce que le spectacle rend possible c'est la génération de représentations du côté du spectateur, plutôt que la monstration des représentations propres des auteurs/acteurs/metteurs en scène.

La pantoufle d'Artaud
Texte de Tatsumi Hijikata³

"Heureusement, nous savons déjà que nous sommes faits pour vivre et mourir dans la crainte de l'effondrement de la pensée.

Grâce à qui saisissons-nous cet effondrement, à qui appartient la main niant que l'apparence de cet effondrement soit une réalité absolue?

Seule une espèce d'esprit tournée avec tolérance vers la mort nous permet constamment de nous maintenir en vie. [Artaud] désirait que le théâtre, autrement dit la chair, -cette perturbation qu'on en est venu à considérer comme l'opposé exact de la pensée-, préserve l'action unique, irréproductible, que son cri physiologique exigeait.

Toutes les catastrophes, toutes les situations explosives souffrent de n'être que de piètres révolutions face à celui qui disait: "[...] et malheureusement, je suis en vie."

Mais surtout, il lui fallait comprendre les particules de l'effondrement absolu et en demander raison à la chair non couronnée. L'apparence de la vie est racontée comme la fausse couche immaculée qu'elle est par les noces de la matière frémissante et de la métaphysique d'une sombre époque, errant à l'intérieur des particules ou écume le fœtus; c'est aussi un spectacle aveuglant qui date de l'époque où le principe,) peine né, flottait et s'abîmait dans l'océan de la vie. A qui profite donc la ligne d'horizon de ses pleines capacités, le point extrême de la souffrance qu'on atteint dans le plus pur désir de vie? Artaud a ouvert ce point extrême, déchiré cette ligne d'horizon, et il a risqué la pensée de la chair dans un nouveau procès.

A ce moment-là, il a clairement observé que le trou qui ronge la pensée retrouvait son état originel de chair, grotte de l'effroi. Il nous a appris le sens strict de ce qu'on appelle la tendresse en réserve et il continue à nous montrer, d'infiniment loin, la renaissance du cerveau pitoyable.

Nous devons à nouveau songer à ce dernier monologue (était-ce, de fait, la perfection

3 BUTÔ(S), CNRS Editions, Odette Aslan et al., 2002p 47, extrait, *La Pantoufle d'Artaud*

pensée?) prononcé par la pantoufle qu'Artaud tenait dans la bouche juste avant de mourir."

Définitions de la cruauté dans les textes d'Antonin Artaud

Oeuvres complètes tomes IV et XIII, Gallimard, 1974

IV: *Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin, Les Cenci*

XIII: *Le théâtre de la cruauté, lettres à propos de Pour en finir avec le jugement de dieu*

XIII: redéfinition du théâtre de la cruauté à l'occasion de l'atelier de création radiophonique.

p 287-288

"le corps n'est jamais un organisme
les organismes sont les ennemis du corps"

"La réalité n'est pas encore construite parce que les
organes vrais du corps humain ne sont pas encore
composés et placés.

Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette
mise en place, et pour entreprendre, par une
danse nouvelle du corps de l'homme, une dérouté de ce
monde des microbes qui n'est que du
néant coa-
gulé.

Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, et qu'on le voie."

p295:

"Le théâtre et la danse du chant, sont le théâtre des révoltes furieuses de la misère du corps humain devant les problèmes qu'il ne pénètre pas ou dont le caractère passif, spécieux, ergotique, impénétrable, inévident l'excède."

IV: *Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin, Les Cenci*

Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) p 86

"On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger."

"Il faut parler maintenant du côté uniquement matériel de ce langage. C'est-à-dire de toutes les façons et de tous les moyens qu'il a pour agir sur la sensibilité. Il serait vain de dire qu'il fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique."

(..)

"Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ne se serve pas des faits ordinaires, des passions ordinaires, mais comme d'un tremplin, de même que L'HUMOUR-DESTRUCTION, par le rire, peut servir à lui concilier les habitudes de la raison."

p 88

"Mais avec un sens tout oriental de l'expression ce langage objectif et concret du théâtre sert à coincer, à enserrer des organes. Il court dans la sensibilité. Abandonnant les utilisations occidentales de la parole, il fait des mots des incantations."

p 95

"La cruauté: sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits."

Lettres sur la cruauté, p 97

"Cher ami,

Je ne puis vous donner sur mon Manifeste des précisions qui risqueraient d'en déflorer l'accent. Tout ce que je peux faire c'est de commenter provisoirement mon titre de Théâtre de la Cruauté et d'essayer d'en justifier le choix.

Il ne s'agit pas dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive.

Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. Et je revendique, ce faisant, le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète.

"On peut très bien imaginer une cruauté pure, sans déchirement charnel. Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté?"

"Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue."

p 98

Le déterminisme philosophique le plus courant est, du point de vue de notre existence, une des images de la cruauté.

C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique."

"Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau supplicateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le *cs* échéant *déterminé* à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité.

"Pas de cruauté sans conscience, sans que sorte de conscience appliquée. C'est la

conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un."

Deuxième lettre, p 98

"J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer; le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent. Le dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même, et il ne peut pas ne pas créer, donc ne pas admettre au centre du tourbillon volontaire du bien un noyau du mal de plus en plus réduit, de plus en plus mangé.

Et le théâtre dans le sens de création continue, d'action magique entière obéit à cette nécessité. Une pièce où il n'y aurait pas cette volonté, cet appétit de vie aveugle, et capable de passer sur tout, visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action, serait une pièce inutile et manquée."

Troisième lettre, p 99

"Car il me semble que la création et la vie elle-même ne se définissent que par une sorte de rigueur, donc de cruauté foncière qui mène les choses à leur fin inéluctable quel qu'en soit le prix."

"L'effort est une cruauté, l'existence par l'effort est une cruauté. Sortant de son repos et se distendant jusqu'à l'être, Brahma souffre, d'une souffrance qui rend des harmoniques de joie peut-être, mais qui à l'extrémité ultime de la courbe ne s'exprime plus que par un affreux broiement."

Théâtre oriental et théâtre occidental, p 66

"Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage, et si

nous admettons une différence entre le texte parlé sur la scène et le texte lu par les yeux, si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé."

"Etant donné cet assujettissement du théâtre à la parole on peut se demander si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre, s'il serait absolument chimérique de le considérer comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc., etc.

On trouve en tous cas que ce langage s'il existe se confond nécessairement avec la mise en scène considérée:

1-d'une part comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole

2-comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur ne scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui."

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 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."

p 90

Technique; Les Thèmes

"Il ne s'agit pas d'assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes. Qu'il y ait des clefs profondes de la pensée et de l'action selon lesquelles lire tout le spectacle, cela ne regarde pas en général le spectateur, qui ne s'y intéresse pas. Mais encore faut-il qu'elles y soient; et cela nous regarde.

—
LE SPECTACLE: Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusque de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.

LA MISE EN SCENE: C'est autour de la mise en scène, considérée comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute

création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre. Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondra la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action.

LE LANGAGE DE LA SCENE: Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.

Pour le reste, il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré.

En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement. D'autre part, ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix.

Puisqu'il est à la base de ce langage de procéder à une utilisation particulière des intonations, ces intonations doivent constituer une sorte d'équilibre harmonique, de déformation seconde de la parole, qu'il faudra pouvoir reproduire à volonté.

De même les dix mille et une expressions du visage prises à l'état de masques, pourront être étiquetées et cataloguées, en vue de participer directement et symboliquement à ce langage concret de la scène; et ceci en dehors de leur utilisation psychologique particulière.

De plus ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations innombrables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs, attitudes émotives ou arbitraires, pilonnages éperdus de rythmes et de sons, se doubleront, seront multipliés par des sortes de gestes et d'attitudes reflets, constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse, à laquelle nous ne manquerons pas occasionnellement de recourir.

Il y a en outre une idée concrète de la musique où les sons interviennent comme des personnages, où des harmonies sont coupées en deux et se perdent dans les interventions précises des mots."

Patrick De Vos, Hijikata et les mots de la danse : extraits

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

Patrick De Vos, *Hijikata et les mots de la danse* p 87

p 87: "Le mot de *butô* ne demande plus guère d'explication aujourd'hui: il est passé dans les usages (...) On le voit cité ou revendiqué aujourd'hui par les artistes les plus divers (...) Cet essaimage tous azimuts ne va pas sans une transformation et une hybridation profonde du genre. Voyons-y d'abord le signe d'une pertinence des questions qu'il a su poser à la danse, d'une capacité à régénérer, au delà des différences culturelles, les représentations du corps."

"Il est désormais impossible d'en proposer une définition unique et cohérente, sauf à le reporter à ses racines et aux expériences fondatrices de ses pionniers entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1970, c'est à dire avant qu'il ne commence à s'exporter et n'entame ce second développement qui fit sa renommée."

p 88: "Pour d'aucuns, (...) [Le *butô*] ne saurait être véritablement authentique sans l'élément, qui lui serait consubstantiel, du "corps japonais". Bien évidemment une telle notion de "corps japonais" ne va pas de soi."

"Que faut-il penser sous une telle notion? Des déterminations morphologiques ou anatomiques (jambes courtes, ou "de sanglier", buste long, etc.), voire neurologiques (le cerveau japonais "inversé" des thèses de Tsunoda Tadanobu)? Des déterminations culturelles (fonds de techniques corporelles élaborées et entretenues dans la vie quotidienne, techniques liées à des pratiques plus spécifiques, religieuses ou scéniques, ensembles de protocoles définissant l'espace commun entre les corps, etc.)?"

"(...) le paysan détenait une vérité du "corps japonais", c'est en lui que se découvrait l'archétype de techniques corporelles (à commencer par le fameux *namba*, la progression "à l'amble") promues, au delà de l'agriculture, à certains usages symboliques (rites, représentations scéniques)."

p 89: "une archéologie - qui reste à faire- de cette idée d'un "corps japonais" aura à charge de montrer en quoi ses thèses pouvaient ou non recouper la célébration romantique du corps qui s'observa au cours de l'après-guerre dans ce que l'on a pu appeler *nikutai bungaku* ("littérature de la chair"), avant de rejaillir, plus violente et provocatrice, avec la génération de l'*angura* (Terayama Shûji, Kara Jûrô, Suzuki Tadashi) et une révolution théâtrale brandissant l'étendard du "corps privilégié" (pour reprendre le mot de Kara)."

"Il va de soi que le *butô* s'inscrivait dans ce contexte, qu'il en fut un ferment particulièrement actif, mais on aurait tort de penser que le retour à un "corps japonais" perdu, que la quête identitaire d'un corps d'autant plus authentique, ou présumé tel, qu'il fut archaïque, figuraient parmi les préoccupations fondatrices de son histoire.

Les premières expériences de Hijikata, le pionnier, diraient même le contraire. Le mot même de *butô*, que l'on a souvent surcodé de significations allant dans le sens d'une semblable quête essentialiste, condensait en fait une histoire et des intentions beaucoup plus compliquées. Il serait d'ailleurs abusif de restreindre à ce seul terme le génie créateur de Hijikata qui réinventait sans cesse sa pratique sous le signe de nouvelles dénominations.

Ainsi était-il parti de ce qu'il appelait la "danse de l'expérience" (*taiken buyô*, ses premiers récitals s'intitulaient "ekusuperiansu (expérience) no kai", quand il s'agissait de faire table rase de toute forme déjà constituée de mouvement dansé et d'interroger "l'expérience" du corps dans son ensemble (...)."

"Mais il inventait bientôt le nom de "danse criminelle", (*hanzai buyô*) (non sans penser à Genet, une de ses références majeures au début), puis de "danse obscure" (*ankoku buyô*), de "danse de l'envers" (*haimen buyô*), de "danse en rose" (*bara iro dansu*) de "Garumera shôkai" (nomination sur le modèle des marques de fabriques de sucreries: "Compagnie commerciale Garumera"), de *hangidaitôkan* (comment traduire "Grand miroir *butô* du sacrifice par le feu"? "Grand miroir de la danse de l'holocauste"?), et, pour finir, de *Tôhoku Kabuki* ("kabuki du Tôhoku", de la région du Nord dont Hijikata était originaire)."

p 90:

"Hijikata le danseur, Hijikata le chorégraphe, était aussi un extraordinaire homme de langage. C'était d'abord un lecteur insatiable: c'est "en transportant son corps du côté du livre", c'est en dévorant Sade, La Fontaine (...) et bien d'autres auteurs qui exercèrent une influence décisive et souvent directe sur ses créations que son imaginaire du mouvement se chercha."

"L'écriture, elle, n'a pas été pour Hijikata une passion momentanée, elle a accompagné

son travail tout au long de quelque trente années de carrière."

"Peu [de danseurs ou chorégraphes] ont été à ce point possédés par la question du corps qu'il leur eût fallu la penser à travers d'autre truchements que le corps lui-même."

p 91:

"Mishima - encore lui - me servira de point de départ, avec un texte qui me semble éclairer la question. Il ne s'agit en fait que d'une seule page, parue dans le programme du récital "Hijikata Tatsumi Dance Experience no kai" du mois de septembre 1961. Elle s'intitule: "Du rapport de la danse d'avant-garde aux objets", mais elle traite plus profondément des rapports entre mouvement et langage."

"Mishima y cite un propos de 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.">>

(...)

[Mishima] poursuit ainsi:

"Dans la danse d'avant-garde, la chose existe "en soi", chose effrayante qui est là quelque part, avec une présence implacable quand bien même elle ne serait pas figurée sur la scène; la relation entre l'homme et l'objet se charge alors d'une contradiction dramatique, et le geste, dans sa volonté d'atteindre cet objet, finit par dériver indéfiniment dans le vide, quand il ne tombe pas totalement sous son emprise. 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. Car si nous pouvons saisir (*begreifen*) sans difficulté la cigarette ou la tasse posée sur la table, c'est bien parce que nous nous reposons sur le monde des concepts (*Begriff*) si bien que ce que nous croyons être un geste "naturel" suppose en vérité que, dans notre rapport impitoyable et terrible avec les objets, nous ayons déjà donné le change en le recouvrant du voile des habitudes; autrement dit, il n'est plus, en définitive, que l'exécution d'une sorte de rituel familial appliqué aux mouvements quotidiens."

Cette courte analyse de Mishima a au moins le mérite de désamorcer la critique faite quelquefois à Hijikata de se livrer à une esthétisation du pathologique, en mettant à jour des mécanismes plus profonds."

p 93:

(à propos de lignes dessinées par le poète Takiguchi Shûzo, offertes à Hijikata pour ses spectacles)

"Libérée de la lettre, du signe et du concept, la main cesse d'être un organe fonctionnel assurant une maîtrise (que celle-ci soit utilitaire ou esthétique importe peu) de l'espace ou de l'environnement pour acquérir ce que Hijikata appelle la "fonction du rêve".

"En découvrant cette fonction du rêve, conclut-il, la main de Takiguchi [Shûzo] transgresse la fonction de la main réelle."

p 94:

"Ce serait donc dans un en-deçà de l'emprise du langage sur le corps, avant la "domestication" de celui-ci par l'effet d'une "ritualisation mensongère" (Mishima) que Hijikata tente de reconnaître et d'opérer des devenirs."

EXTRAIT texte d'Hijikata traduit par P. De Vos, 1969, *D'envier les veines du chien*:

"Aux journaliers [disciples] qui viennent chez moi à Meguro, je demande de manger, yeux fermés, comme font les boeufs, ou de se tenir debout, tête baissée, et de pisser. Pour ma part je me suis plus d'une fois transformé en instrument de musique féroce, qui ne verse pas la moindre goutte de sueur, et dont on n'a jamais entendu parler, je vis ma vie avec un manche de silence à rosser le silence en guise de tibia. Je suis devenu commode pleine de rien, malle en osier hors de souffle. J'ai vu des spectres pratiquer le combat de sumô en intérieur. Je peux vous faire le bébé qui ramasse ses os en saignant du nez, tout ce que vous voudrez. Un jour qu'un vent diabolique comme une belle femme passait tout d'un blo, je me suis laissé changer en baston tout dur quand il m'a caressé la tête."

p 96:

"On retrouve ici cette idée, sans cesse reformulée par Hijikata, qu'on ne danse que d'être habité ou visité par d'autres corps, par une infinité de gestes n'appartenant qu'à la mémoire ou à l'au-delà:

"Ces gestes qui sont morts dans mon corps, il me faut les faire mourir une fois encore.

Les gens morts une fois peuvent mourir à nouveau autant de fois qu'il est possible dans mon corps. Ce n'est pas parce que moi je ne sais rien de la mort, qu'eux ne me connaissent pas."

Mais avec l'idée de l'enfant qui soliloque en jouant avec sa poupée, Hijikata me semble vouloir dire autre chose encore. L'enfant s'identifie à l'objet, il cherche à transférer son corps dans celui de sa poupée, mais il ne peut le faire que par l'action du soliloque. C'est par la parole que l'enfant entre dans sa poupée, ou que celle-ci entre en lui.

p 98:

"On a souvent tendance à insister sur le rôle des images et de la peinture dans la méthode de travail que Hijikata élabora à partir des années 1970. (...) Mais on n'a pas assez noté, me semble-t-il, que ces éléments visuels seraient restés lettre morte sans la "traduction" que leur en donnait Hijikata, sans les flux de propositions verbales qu'il ajoutait aux impressions visuelles et qui en modifiaient considérablement la perception."

"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 oeil 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."

p 99:

"Comme si la pensée devait aller plus vite que le geste, et renouer avec le principe de Zeami: "mouvoir le corps aux sept dixièmes; mouvoir l'esprit aux dix dixièmes". C'est sans doute pourquoi aussi la forme n'advient que vaguement, toujours incomplète, dérobée à elle-même."

"Hijikata disait lui-même que le Tôhoku, son pays natal, pouvait se trouver partout sur la planète."

UNO Kuniichi, *The genesis of an unknown body*⁴

Variations on cruelty, traduit du français

(titre original: *Variations sur la cruauté*, in *Les Théâtres de la cruauté: hommage à Antonin Artaud*, ed. Camille Dumoulié, Paris Editions Desjonquères, 2000).

Hijikata and becoming dance, traduit du français (titre original: *Hijikata et un devenir*, in *Liberté* n.254, novembre 2000)

Body-genesis or catastrophic time - around Tanaka Min, Hijikata and Artaud traduit du français, texte inédit.

Variations on cruelty

p 35, incipit:

"What is cruel, above all, is thought. Thinking is cruel for Artaud. Thinking, which effectively consists in dividing, composing, associating, determining, differentiating and identifying, turns into a strange, indeterminable process. Thinking is cruel, because if we manage to think, this thought overwhelms us, penetrates into being, tears us through the whole thickness of our vitality, the endless intertwining of our sensations and memories, everything that is recorded in the body. Thinking never happens without being accompanied by a form of power and violence, what Artaud will later call "microbes of god". But thinking is cruel above all because we are never able to think as we should. And it is in the impossibility or appalling paralysis of thought that Artaud discovers and

⁴ n-1 publications, São Paolo 2012

rediscovers cruelty."

p 36:

"When he mentions the "materialization of thought in words", Artaud is no doubt referring to thought as a deeper process that works matter. In thought and the effort to think, he suffers a strange violence and at the same time he inflicts violence on thought. This is how thought is cruel. The one who thinks, what one thinks of and thought itself all suffer cruelty equally. This cruelty undermines and transforms the subject and object of thought and no doubt the very status of thought."

p 36-37:

"But it has to be said that in the end cruelty names something that exceeds and overflows the dimension of thought. Thought is cruel, because it always confronts something that comes from outside itself, something that is not thinkable, that poses a constant threat by appearing as chaos or disorder. The cruelty of thought is a sign of the invasion of the foreign. The foreign element would be, as we have already seen, the matter and body without which thought would not exist, but also all the forces, all the flows that move through the body and matter. Located inside thought, cruelty means the mutation of everything that characterizes thought, of the conditions of the subject and object of thought, including language. But cruelty is ultimately only the sign of what is foreign to thought, of a cruel opening of thought faced with the outside."

p 37:

"The same violent operation is practiced on language as much as on thought. Obviously language is not just an instrument or system of signs for thought. Language constitutes the body of thought, the quasi-material part of thought. Thought uses language, but language defines and solidifies thought. Artaud always sees in language something unjust, poisonous, imprisoning, hostile. Here is a passage from *The Umbilicus of Limbo*: "Leave your tongue, Paolo Uccello, leave your tongue, my tongue, my tongue, shit, who is speaking, where are you? Beyond, beyond, Mind, Mind, fire, tongues of fire, fire, fire, eat your tongue, old dog, eat his tongue, eat, etc. I tear out my tongue." It is thus a matter of tearing out or eating the "tongue", in the sense of language, as much as the tongue as an organ located in the mouth. In any case the words are conceived on their limit as pure corporeal vibration and simultaneously as pure frozen object. Language is the body of thought, but relative to the organic body it belongs to the incorporeal domain. For Artaud, language is thus always located on the threshold between the corporeal and the incorporeal. His poetic writing represents a difficult operation on this threshold, where the body and language are jeopardized simultaneously. Thus cruelty is initially carried out on thought and almost at the same time on language,

but via the language that constitutes the opaque and threatening body of thought, what matters in the end is something else still. This something else is precisely the body itself, the body as organism."

p 38:

"By tracing the line of cruelty from thought to language and from language to the body, he shifts his interrogation towards the theatrical dimension."

"Everything that happens in thought at the heart of cruelty resembles geological or volcanic events with images of ice, stone, metal, phosphorus, coal, sulfur, fire and earth. And then suddenly this space is filled with thin, fragmented, mobile, trembling and highly sensitive figures- strings, straps, filaments, membranes, rootlets etc. and especially nerves. In his poetry, it is always a question of a certain theater of thought, without which there would never be any theater of cruelty, and in his theater of thought the characters are often stones or metals."

Hijikata and becoming in dance

p 45, incipit:

"Already in his lifetime, Hijikata was something of a mythical figure in the avant-garde circles of Japan in the 60s and 70s. And since his death in 1986, the myths around him still linger. But his influences on dance (and theater) are less and less visible, in other words, Hijikata is more and more mythologized, and there is no longer an understanding of what the question really was that his life, his dance, his investigations, his experiments and explorations never stopped posing."

citant/traduisant Hijikata, p 46-47:

"All the civilized moral forces in collaboration with the capitalistic economic system and its political institutions firmly exclude the flesh as a means, end or instrument of joy. It goes without saying that the aimless use of the flesh, which I call dance, would be the most execrable enemy and a taboo for productivist society. Because my dance is a project for flaunting absolute sterility against productivist society, it shares common ground with crime, (male) homosexuality, orgies, rites. In this sense, my dance, based on a struggle against primitive Nature, based on all autonomous actions including

crimes and homosexuality, must be a revolt against the alienation of human labor in capitalist society. This is why criminals feature in my dance."

ibid, p52:

"He called the work he undertook in his last days "the collection of exhausted bodies". One day, commenting on this work, he said: "continuing the collection of exhausted bodies up to now, I've just noticed that in some of Cézanne's paintings there are bizarre margins. Had he finished painting or was he not able to paint? Did he rub something out, or did he not paint deliberately? Either way there is a fragile margin that can only be called exhausted body.. God approaches this margin." "

Body-genesis or catastrophic time - around Tanaka Min, Hijikata and Artaud

p 55:

"I would like to say that I am particularly interested in a dance and a presence of the body that takes place in a certain catastrophic dimension of life and being. You encounter a body, you discover a body, the body is suddenly there, detached from the person, from speech, from context, meaning, history, landscape. In a catastrophe, a body is always strange and a stranger with its elusive, inexhaustible, irreducible opacity. The body can signify something by making signs, gestures, mimes with all their variations. But the reality given there through the body breaks with signification."

p60, quoting/translating:

"This is what Hijikata wrote in 1969: "The dances of the world being by stading upright. But I start with the fact of not being able to stand up." "

plus bas:

"Hijikata defined his dance (butoh) with this well-known formula: "the corpse that risks its life to stand up". "Not once has the flesh named what lies within it. The flesh is thus simply obscure", he says."

p63:

"I was lucky enough to witness an interesting conversatio nbetween Hijikata and Tanaka Min. One day Hijikata said to Min in a tone that was both friendly and provocative: "the fact of being born is already improvisation, why are you improvising dance?"

