

Hijikata (Tatsumi)  
Butoh

Publié :

« Images de la nuit violette. La documentation filmique du butoh de Tatsumi Hijikata », *CINÉBULLES*, vol.9, no.2, décembre 1990, p. 32-35.

### **Images de la nuit violette (Hijikata)**

La bombe atomique a creusé un vide dans le corps japonais, c'est un vide arachnoïde qui l'enserme d'un excès de douleur, c'est l'évolution bloquée de l'humain. Dans Heso to Genbaku de Eikô Hosoe <Nombril et bombe atomique, 1960, 10 min., n/b.> une esquisse d'humanité post-nucléaire est rendue à la vie primitive : devra-t-elle réinventer le corps? Quelle est la possibilité de vie du corps sans tête? Le poulet court et culbute quelques instants, il ne « sait » pas ce qui lui manque, son cou se recourbe dans une crispation navrante qui annonce la posture du danseur Butô.

Isamu Ohsuka relate une performance à Shibuya, au début des années soixante-dix, où il recevait dans ses bras un pendu. Après 6 secondes on a coupé la corde à la limite de la mort : il s'agissait de trouver cet instant où l'esprit est libéré du corps, devient illimité - libération qui permet ensuite - selon Mishima - la régénération du corps <Cf. Mark Holborn & Ethan Hoffman (ed.), Butoh. Dance of the Dark Soul, A Sadev Book, Aperture, 1987, p.88.>. En fait, c'est le corps qui doit muer et quitter sa forme conventionnelle. Selon Hijikata <Tatsumi Hijikata, né le 9 mars 1928 dans la province d'Akita dans le Nord du Japon, mort en janvier 1987, a cessé de danser vers 1974, s'est prêté à quelques tentatives de jeu cinématographique à partir de 1971 jusqu'à l'année de sa mort.>, le fait de passer sa vie dans des mouvements domestiqués doit occasionner une souffrance, il faut se débarrasser du système des mouvements standardisés. Ce qui se manifeste par une exuvie - on voit les danseurs agir comme s'ils débarassaient d'une membrane qui leur tient au corps - et par un état spasmodique - avec les gestes saccadés de la paralysie cérébrale <La comparaison s'impose d'autant que Yoko Ashikawa, la plus importante disciple d'Hijikata, a fait danser des enfants infirmes sur scène dans Salome sur une chantier de construction, à l'occasion de l'hommage à Hijikata donné en 1987 au Japon.>. Il semble que le danseur n'arrive pas à se réveiller, ni même à se relever, et s'engage par une agonie volontaire dans une issue impossible entre le sommeil et le jour, dont nous n'avons jamais pris le détour. La danse devient un rituel de purification où l'on quitte une enveloppe externe pour retrouver l'essentiel : le corps singulier et invisible. Pour retrouver ce corps il faut descendre dans la terre (c'est le sens littéral de Butô où -tô c'est piétiner, marteler le sol) : passer par l'enfer de soi-même, descendre dans les mouvements qui sont en nous <D.H.Lawrence décrit la danse du maïs des indiens mexicains, où il faut descendre sa vie à travers la

poitrine, les genoux, les chevilles, vers le centre de la terre. Cf. D.H.Lawrence, Mornings in Mexico, London, 1927.>. Car pour le danseur buto, la conscience est comme une bouteille renversée : si nous voulons échapper à la conscience collective et individuelle, il faut d'abord passer par le bas, par l'obscurité, par la mémoire, par les morts qui sont en nous — par le sacrifice (c'est le titre d'un des premiers films sur le buto : cf. Donald Richie, Gisei — Sacrifice, 1959, 10 mn, n.et b.).

### La danse de l'esprit

La danse peut-elle devenir rituel, être le lieu d'une expérience spirituelle, ou ne serait qu'une allégorie de la purification et de la descente en soi? S'il s'agit d'un recours à des images, on peut poser la question autrement - il y a t'il un pouvoir transformateur inhérent à l'image? L'expérience spirituelle n'est-elle pas indissociable de sa re-présentation? En plein XXIème siècle, Hijikata invente un art classique où danser est une qualité de présence sur scène. C'est ainsi qu'il ne semble occupé qu'à explorer différents modes de crispation en s'accompagnant du shamisen <Cette impression très forte dans Butoh no Tameno 4 ban in Kyoto, de Takafumi Sano, 1972, 15 min., n/b.>. Qu'est-ce que la danse sinon regarder un corps, et que se passe t'il lorsqu'on regarde un corps : on retrouve devant soi la forme même qui détermine en soi comment on voit. Hijikata travaille sur cette forme, si bien qu'il semble se transformer en chien, en chèvre, en héron, etc. - mais il ne veut ressembler à rien <D'où l'évocation de l'araignée, comme figuration de l'informe. Puisque l'informe nous paraît toujours abjecte, on peut parler d'araignée pour parler de l'informe : « affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat » Georges Bataille, Métamorphoses », in Œuvres complètes, I, p.217.>. Le rut douloureux alterne avec l'attente immobile : l'extrême bestialité rejoint la pose hiératique d'un gardien des secrets. Il s'agit toujours de « rejouer la mort » et aussi de redevenir enfant lorsqu'on cesse de se préoccuper de soi. Précipitant le corps dans cette crise, il casse le corps construit par le regard et soulève pour nos yeux le « voile immaculé » - d'après l'expression de Kazuo Ohno - de la ténèbre.

Hijikata ne voulait ressembler à rien, mais dans son besoin violent de métamorphose << On peut définir l'obsession de la métamorphose comme un besoin violent, se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme de se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine. » Georges Bataille << Métamorphoses », in Œuvres complètes I, Gallimard, 1970, p.208.>. > il aurait fait appel à des images profondes. Les témoignages que nous avons sur la méthode de travail d'Hijikata permettent d'aller en ce sens : frappant le tambourin il laissait libre cours à un flux d'images verbales sur lesquelles les danseurs pouvaient évoluer <Ce que l'on voit brièvement dans le film de Shinsuke Ogawa, 1000 nin Kikami no Hidokei Le cadran solaire dans un décompte de 1000 ans, 1987, 17 min., coul.>. Hijikata avait même entrepris d'associer certaines images à des mouvements spécifiques pour les répertorier : « Il écrivait la danse » nous

dit Yoko Ashikawa qui a ainsi mémorisé des milliers d'images poétiques qu'elle s'efforce encore de faire remonter au corps réel.

Hijikata travaillait avec des images, mais ces images sont absorbées et effacées par le travail physique. Des images comme celle de l'araignée, qui a dû jouer un rôle de premier plan (pour évoquer l'être au centre de son destin comme de sa toile, suspendu dans le vide par un fil, qui a de nombreux stades d'immaturité et crises morphogénétiques, etc.), ne sont pas seulement des analogies commodes pour décrire des états mentaux : elles *sont* des états mentaux. La danse fait ressurgir la symbolique de l'araignée comme forme de l'âme, mais aussi toute symbolique où le mouvement devient l'expression directe et sans représentation de la pensée, selon le vœu d'Artaud - une référence constante chez les danseurs Butô - qui réclamait un art exprimant directement l'activité de l'esprit <Antonin Artaud, dans le « Le théâtre et la culture », Le Théâtre et son double, en 1938.>. La danse occidentale a cru parvenir à cette expression directe en commençant par éliminer toute représentation (par ex. : Merce Cunningham) pour s'en tenir à une pure et stérile logique du mouvement. Mallarmé, qui fut parmi les premiers à applaudir « l'incohérent manque hautain de signification » <Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », Oeuvres complètes, Gallimard, Biblioth. Pléiade, 1974, p.294 sv.> dans la danse, reconnaissait cependant qu'une telle danse ne présupposait pas moins une représentation : que l'esprit est une scène et que les processus inhérents à la pensée fonctionnent eux-mêmes comme un drame. Dans le Butô nous sommes conviés à assister à la répétition de quelque chose qui s'est passé dans le monde du silence, un monde du rêve que ne pouvait troubler le langage - quelque chose qui s'est dansé ailleurs sans n'avoir jamais été de la danse <Impression que l'on retire de Hosô-Tan Histoire de la petite vérole, de Keiya Ouchida, 1972, 75 min., n/b.>.

D'où l'affirmation du danseur Butô de rentrer en lui-même pour danser un mouvement qui est en lui. La figure d'Hijikata dans Révolte de la chair filmé par Hiroshi Nakamura <Nikutai no Hanran, 1968, 20 min., n/b.> n'apparaît que dans les reflets que jettent sur lui des panneaux argentés. C'est du miroir devant lequel il danse qu'il tient sa visibilité. Tournoyant dans une robe satinée (une robe de mariée qu'il porte à l'envers), il surgit par moments entre l'obscurité et l'éblouissement. C'est à cette image qu'Hijikata nous a habitués, une silhouette noire éclairée de côté, un jeu de postures qui cherche à « prendre » la lumière de différentes façon <Ce que met en évidence le traitement plus classique de Takayuki Nishie, dans Hesa kakka L'honorable nombril, 1969, 5 min., n/b.> et qui pourtant ne donne aucun spectacle, lorsque qu'Hijikata ne semble danser - les yeux fermés - que dans une obscurité intérieure. Le visage cassé par une grimace, les yeux révoltés - dont le noir va rejoindre la nuit buccale - témoigne de l'horreur de ce vide où s'agite une poupée grotesque <Cf. Tohoku Kabuki keikaku IV, Asbestos-kan, 1985, 60 min., coul.>.

Dans Révolte de la chair Hijikata aurait mis fin à l'existence physique du théâtre en l'incorporant dans son propre corps. Connaître par incorporation : Hijikata chorégraphiait et s'engageait avec des individus pour trouver des

gens en lui-même. La révolte de la chair c'est le corps qui échappe à sa théâtralisation par la société, c'est la vie qui échappe à ce qu'on peut en raconter, comme l'acteur dans le théâtre de la cruauté échappe au scénario préétabli. En Occident on identifie volontiers l'écrit à un tissu : l'acteur, le danseur doivent échapper à cette trame <Les Achanti du Ghana identifie le conte à une toile, sinon à l'araignée elle-même. Il y a une relation privilégiée entre le récit et le piège.>. Hijikata disait : « je tâtonne en moi-même pour y saisir les racines de la souffrance » <Hijikata, in Jean Viala & Nourit Masson-Sekine, Butoh, Shades of Darkness, 1988, p.185.>. Il disait encore : « la peur nous enveloppe de ses mailles très fines, nous devons nous libérer de ce filet » <Viala & Masson-Sekine, Op.cit., p.188.>. La danse extirpe en soi les racines de la souffrance, nous déprend des mailles de la peur que nous avons créée lorsque nous avons tissés la complexité pour ensuite nous y empêtrer <Voir l'utilisation du filet chez Akaji Maro : cf. Viala & Masson-Sekine, Op.cit., p.197.>, lorsque nous nous sommes devenus risibles et pathétiques à force d'obstination, lorsque nous sommes prisonniers de notre illusion de flotter entre le ciel et la terre, entre la vie et l'inconnu <« Le Butô appartient à la vie et à la mort. C'est prendre acte de la distance qu'il y a entre un être humain et l'inconnu », Ushio Amagatsu, « Sankai Juku », 1982, cité in Holborn & Hoffman, Op.cit., p.121.>. C'est ainsi qu'Hijikata trouvera spontanément <Yoko Ashikawa, « Dance : Intimacy Plays Its Trump », in Holborn & Hoffman, Op.cit., p.16.> dans Révolte de la chair l'image de la victime prise dans une toile : il se fera suspendre par des cordages, le contexte social sera triomphalement résorbé dans le corps.

### **Le cinéma impose une représentation au buto**

L'écran ciné totalise le spectacle, fait disparaître les spectateurs, donne une plus grande autonomie à l'événement. Ainsi le vent apparaît davantage comme cette présence invisible à laquelle le danseur veut ouvrir son corps. L'Ankoku Butô évoque des pays de vent et de froid, le cinéma accentue ce dépaysement. Par contre, le cinéma nous dispense de l'aspect inéluctable du déroulement, accélère le mouvement, saute ce qui n'est pas cinégénique, va événementialiser le détail. Or le corps du danseur butô ne peut être l'objet d'une attention où le détail devient une unité d'occuper tout l'écran. Il semble que chaque organe, chaque partie devient un tout qui excède le corps. Mais le « découpage » des parties du corps au cinéma, lesquelles parties sont à chaque fois totalisées par l'image, ne menace jamais le principe d'une unité du corps. En fait il s'agit d'autre chose : Hijikata suggérait que chaque danseurs imagine ses organes éparses sur un plateau, et donc de jouer avec son foie, ses poumons, son coeur, etc. Le corps est traversé par un espace interorganique non-homogène : la pensée, le sang, les nerfs, etc., - ont tous des vitesses différentes. Malgré l'effort du monde extérieur de synchroniser cette multiplicité chaotique du corps, le danseur peut retrouver en lui-même un mouvement qui n'arrive jamais, qui n'est pas de ces mouvements dont la vitesse est déterminée puisqu'ils se rapportent à une destination. Le mouvement indéterminé issu des organes du corps a pour effet de détruire le temps <Min Tanaka, « I am an Avant-garde who Crawls the Earth. Hommage to Tatsumi Hijikata », in Holborn & Hoffman, Op.cit., p.64-65.>. D'une

certaine façon c'est pour cela que dans le Butô les choses émergent directement du corps, comme si elles n'avaient pas eu le temps d'être exprimée ou encore représentées <« nous n'avons pas le temps « d'exprimer » ou de « représenter ».>, Tatsumi Hijikata, « Kazedaruma », in Holborn & Hoffman, Op.cit., p.126.>. C'est pourtant ce que fait le cinéma : il fait passer toutes ces choses par la représentation dans un temps unifié.

Telle est l'ambition du Butô, de demeurer une lutte pour la vie et de ne pas devenir une représentation. Min Tanaka, disciple d'Hijikata a dit que voir Hijikata comme une représentation ce serait en faire un capital culturel, « ce serait une défaite appelée « culture » » <Min Tanaka, Ibid., in Holborn & Hoffman, Op.cit., p.65.>. Un film comme celui de Teruo <Kyohu Kikei Ningen Monstres effrayants, 1971, 15 min. coul.> illustre en quoi une mise en représentation d'Hijikata était vouée à la défaite. Ce film, qui s'apparente à L'Ile du docteur Moreau <De Don Taylor, 1977, d'après le roman d'H.G.Wells, 1896 : un chirurgien métamorphose les bêtes en hommes.>, le rôle joué par Hijikata comme éleveur de monstres réduit le Butô à l'allégorie grotesque d'un musée des horreurs et fait de Hijikata lui-même un acteur totalement raté et pénible. Lorsqu'Hijikata déclare : « Mes oeuvres c'est moi. Si quelqu'un me demande, par exemple, de prendre une photo, c'est comme si on me demande de montrer une de mes compositions. » <Cf. Asbestos-kan, Body on the Edge of Crisis. Photographs of Butoh dance performed and staged by Tatsumi Hijikata, Parco, 1987.>. L'oeuvre ce n'est pas la photographie ou le film, mais la pose qu'il prendra.

Nous regardons ces films comme s'ils dataient déjà de quelques décennies - en fait certains sont tout récent. C'est que la danse d'Hijikata appartient déjà à une époque, dont nous ne soupçonnons pas la proximité. Pour nous occidentaux, le film était le seul moyen d'approcher l'art d'Hijikata qui n'est jamais sorti du Japon. Maintenant nous n'avons plus que le film et ceux qui ont reçu son enseignement. Hijikata déplorait que la nuit ne soit plus aussi obscure aujourd'hui <Asbestos-kan, Op.cit., p.84.> : parfois par le film nous retrouvons - restituée dans la danse - la nuit violette et limpide d'autrefois où Hijikata est maintenant retourné. Dans les dernières images que nous avons de lui, dans 1000 nin Kizami no Hidokei de Shinsuke Ogawa, Hijikata s'éloigne en marchant dans un ruisseau, où il abandonne une idole qu'il a arrachée d'un sanctuaire. Par effet de surexposition progressive, Hijikata entre dans la nature par l'éblouissement d'une ultime métamorphose.