

Hijikata et un devenir

Kuniichi Uno

Volume 43, numéro 4 (254), novembre 2001

Danses

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32923ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uno, K. (2001). Hijikata et un devenir. *Liberté*, 43(4), 41–52.

Hijikata et un devenir

Kuniichi Uno

De son vivant, Hijikata était déjà une figure un peu mythique dans le milieu artistique du Japon. Et depuis sa mort en 1986, le mythe subsiste toujours. Mais ses influences sur la danse et le théâtre sont de moins en moins visibles, autrement dit Hijikata est de plus en plus mythifié, ce qui veut dire qu'on ne comprend plus réellement les questions posées dans sa danse, sa recherche, ses expériences, ses tâtonnements.

Certes, Hijikata était avant tout un danseur, mais pas comme les autres. Il s'est formé comme danseur sous l'influence de la danse expressionniste allemande, parce que d'après lui, à l'époque, c'était la danse la plus dure, la plus solide au monde. Dès le début, sa danse avait quelque chose d'exceptionnel ; il dansait à peine, comme s'il n'avait jamais pris au sérieux la danse comme ensemble de gestes, de figures formelles ou de mouvements déterminés chorégraphiquement.

Le critique de danse Nario Goda résume, de façon symbolique, ce qui caractérise la danse d'Hijikata : « Seul le beau garçon Yoshito Ono est visible sous la lumière. Il regarde ses propre mains, fixe les mains homosexuellement violées. Hijikata sur la scène ne quitte jamais l'ombre. Il ne fait que regarder le mouvement du garçon. » L'auteur fait référence à la première création d'Hijikata, *Kinjiki* (Les couleurs interdites), créée en 1959 d'après une œuvre de Mishima.

On sait bien qu'Hijikata n'est pas toujours resté immobile dans sa danse. Mais dès le début, sa danse était remise en question de la danse. Il mettait d'ailleurs tout en question : la vie, la société, l'esprit, le corps, la sexualité, mais il avait besoin de la danse pour lancer ses questions. Son rapport avec la danse était donc très tendu. Pour lui, la danse n'existait pas a priori. Ni la danse occidentale ni la danse traditionnelle du Japon ne constituaient des données immédiates, une discipline ou un acquis sur lesquels il aurait pu s'appuyer. La danse était à découvrir, à trouver, peut-être à retrouver, à réinventer. Finalement, il se trouvait toujours aux frontières de la danse comme discipline. La danse n'étant qu'un moyen de recherche devant conduire à quelque chose de plus essentiel, il pouvait rester longtemps sans danser au nom de cette autre chose plus importante, mais en sachant que sans tout ce qui est dense, intense dans la danse et le corps, il ne pourrait pas aller loin dans la recherche de cette autre chose. Situation-limite éprouvée par certains artistes excessivement sensibles ou futuristes et qui restent toujours modernes.

La révolte de la chair est le titre d'une ambitieuse performance donnée seulement une fois par Hijikata, en 1968, qui est devenue un peu légendaire et dont le sous-titre était *Hijikata Tatsumi et les Japonais*. De quelle révolte, de quelle chair s'agissait-il ? Le goût d'Hijikata pour la transgression et la provocation en faisait certainement un artiste d'avant-garde. Il voulait déranger, transgresser, détruire la morale, les institutions, toutes les autorités sociales, politiques, culturelles. Il articula clairement sa volonté révolutionnaire dans cette œuvre, inspirée du mouvement surréaliste et d'auteurs comme Sade, Genet, Bataille, Lautréamont ou Artaud. On y retrouvait l'érotisme, la violence, le sacrifice, la perversité, le travestissement, la discontinuité de la narration, fortement caractéristiques de sa démarche.

Toutes les forces morales civilisées en collaboration avec le système d'économie capitaliste et celui de la politique excluent fermement la chair comme objectif, moyen, ou instrument de la joie. Il va sans dire que l'usage de la chair sans but, que j'appelle la danse, sera l'ennemi le plus exécrationnel et le tabou pour la société productiviste. C'est parce que ma danse est une opération pour exhiber la stérilité absolue contre la société productiviste qu'elle partage un fond commun avec les crimes, l'homosexualité, les orgies, les rites. Dans ce sens, ma danse basée sur la lutte contre la Nature primaire, sur toutes les actions autonomes y compris les crimes, l'homosexualité, doit être une révolte contre l'aliénation du travail humain dans la société capitaliste. C'est pour cela que les criminels sont présents dans ma danse¹.

¹ Tatsumi Hijikata, *Zenshū* [Œuvres complètes de Tatsumi Hijikata], Ed. Kawade shabou shinsha, p. 178

Trouvez-vous ce manifeste daté ? Hijikata sentait profondément que la chair était exclue, étouffée, aliénée dans sa société urbanisée, capitalisée, uniformisée à un rythme de plus en plus rapide. Il sentait le corps devenir de plus en plus étranger, invisible dans la vie et le paysage des villes japonaises.

Il ne faut pas perdre de vue ce qui constituait la chair pour lui. Sa recherche singulière du corps dépassait de loin l'érotisme, la sexualité perverse ou le désir de transgression. Dans le passage que je viens de citer, Hijikata signale sa « lutte contre la Nature ». Mais cette lutte suggère aussi une intimité forte avec la nature qu'il avait connue dans son enfance.

La nature n'était pas tendre dans la région Nord-Est (Tohoku), où Hijikata est né. La famine y était courante. La terre habitée, ou hantée par des diables ou des esprits malins. C'était un Pays de ténèbres. À une certaine époque, Hijikata nommait sa danse *Danse des Ténèbres*. D'après lui, la région du Nord-Est a été beaucoup exploitée par les villes riches du Japon, qui s'y procuraient « du riz, des chevaux, des soldats, et des femmes ». La plupart des frères de Hijikata sont morts à la guerre.

Hijikata n'éprouvait pas une simple nostalgie pour cette terre natale ; toutes les sensations et tous les drames qu'il y avait connus enfant étaient toujours présents dans son corps. L'enfant Hijikata avait imité et volé des gestes à tous les êtres qui l'entouraient. La mémoire de cette enfance n'était pas faite d'épisodes ou d'images pouvant constituer une narration littéraire. Elle était entièrement sensation.

Dès le début, l'art d'Hijikata présente donc deux aspects apparemment contradictoires : en tant qu'avant-gardiste, il exploite avec une sensibilité et une lucidité extraordinaires tout ce qui est moderne, même si l'influence occidentale est manifestement visible. Mais les matériaux et les substances qui constituent son corps, sa chair, sa danse sont issus de son enfance dans le Nord-Est. Ce ne sont pas seulement les restes du passé, ce ne sont même pas des souvenirs ; c'est une enfance sans cesse réinventée, revécue, perpétuellement en devenir. L'enracinement dans le Tohoku sera de plus en plus important dans son art. Hijikata est d'ailleurs un pseudonyme qui signifie « du côté de la terre ». Il lui est arrivé de dire : « moi, je suis venu du vent aux crottes de poulets ».

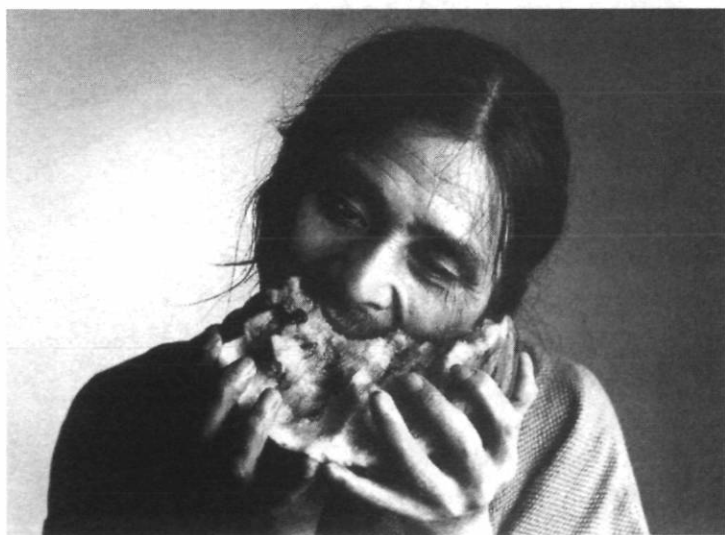


Photo : Eiko Hosoe

Il est remarquable que même dans l'ambivalence, Hijikata élabore encore une image intéressante et singulière du corps. Dans l'intention de faire danser des lycéens, Hijikata écrivait, à l'époque de *Kinjiki* :

Cette exposition de la danse, qui se développera en se faisant regarder par le corps, exclura de sa surface toute danse comme mouvement donné de l'extérieur. Cette exposition de la danse réduit le corps jusqu'à son être pur, si bien que quand l'adresse et le nom d'un individu lui sont enlevés, le corps a naturellement son lieu. Peu importe ce que vous faites. Importe seulement ce que vous vous laissez faire ; alors on peut dire que c'est le monde qui se jette dans le corps. (...) De petites plaques en métal se métamorphoseront brusquement en écrans. Les images projetées là-dessus ressusciteront en images morcelées, déplacées, doublées, couchées, précipitées, lancées par les plaques fragmentées. Ce qui y est projeté n'est pas les cadavres d'une action ; vous verrez pour la première fois le corps à la fois décomposé et unifié...²

Bref, le corps qui danse refuse de se soumettre aux articulations de l'action. Son unité n'est pas basée sur l'action ; il se construit à l'écart, en excluant une unité sensorimotrice, suivant tous les flux et les vibrations qui le traversent.

Le Butoh se dirige vers une architecture qui compose tous les tâtonnements du corps comme étant ses positions, et cela va avec le fait qu'aucune combinaison inattendue, aucune maîtrise supérieure ne peut copier fidèlement la réalité du corps. Or, les tâtonnements tombés dans le corps se mettent à

² Hanaka Motofuji [Avec Tatsumi Hijikata], *Hijikata Tatsumi to Tomori*, Ed. Chikuma shabou, p. 65-66

bouger sans vous tromper puérilement. Derrière eux, c'est le cosmos entier qui tâtonne³.

Liberté et errance étaient ancrées profondément en Hijikata, ce qui n'excluait pas une rigueur surprenante dans sa recherche. Son écriture et sa parole ont le même trait poétique, bizarre, fluide, tenace, très maniéré. En définitive, on pourrait dire que son art est tendu, suspendu entre le besoin d'être moderne, de libérer le corps et celui de ne jamais abandonner la terre natale. Deux besoins qui activaient sa création. Sa danse jouait entre ces deux pôles sans jamais prendre assurance sur des formes ou des techniques maîtrisées et élaborées. Situation-limite qui compromet l'image stable du corps.

Savons-nous d'ailleurs ce qu'est le corps ? Ce qu'il est vraiment ? Ce qu'il peut ? De son côté, la biologie sait beaucoup de choses sur le corps. Les médecines occidentale et orientale possèdent elles aussi des savoirs spécialisés sur le corps. Les domaines de la santé, du travail ou du sport ou encore de la sexualité posent l'être du corps comme une évidence. Mais ne morcellent-ils pas toujours le corps ? Ne le réduisent-ils pas à quelques organes ou quelques activités explicites, isolés du cosmos qui tâtonne en lui ? Les mots d'Antonin Artaud « le corps sans organe » me semblent signifier beaucoup de choses dans ce contexte. Introduire sur scène le corps comme sujet transgressif ou objet torturé ne suffit pas pour explorer et cerner les questions qu'il soulève. Et puis le corps est aussi producteur de gestes. Il y a le corps comme substance et le corps comme

³ Tatsumi Hijikata, *Zenshû* [Œuvres complètes de Tatsumi Hijikata], Ed. Kawade shabou shinsha, p. 227

mouvement, le corps individuel, visible et le corps invisible étendu dans les réseaux infinis des vies et des matières.

À partir de 1973, Hijikata n'apparaît plus sur scène ; il se contente de la mise en scène. Parfois, pendant de longs moments, plus personne ne le voit. La dernière série de performances qu'il a donnée avant de disparaître définitivement s'intitule *Le miroir de la grande danse sacrificielle*, d'après le poète Muturou Takahashi. Dans cette série, comme dans le *Kabuki du Nord-Est* (Tohoku kabuki), restée inachevée à cause de son décès, Hijikata rend explicite son attachement à sa terre natale et crée ainsi un contraste remarquable avec *La révolte de la chair*, imprégnée d'influences occidentales. Le contraste entre ces deux œuvres se voit encore accentué par l'évocation du Christ dans *Le miroir de la grande danse sacrificielle* ; Hijikata avait toujours été étrangement préoccupé par le Christ.

Faut-il voir dans l'attachement ultime d'Hijikata pour sa terre natale un retour aux origines, la quête d'une identité culturelle ou nationale ? Je ne le pense pas. Hijikata était trop ou insuffisamment pervers pour suivre la trace de ces nombreux intellectuels japonais qui, depuis un siècle, tentaient de résoudre un conflit identitaire et culturel dans la recherche d'une identité japonaise. Il ne cherchait pas d'identité rassurante dans sa terre natale. Certes, il accentuait dans ses œuvres toutes les formes ancestrales du corps japonais : dos courbé, membres arqués, posture recroquevillée. Il était en fait de plus en plus obsédé par le souvenir des malades, des fous, des aveugles qui l'avaient impressionné dans son enfance et dont il n'avait cessé de copier les gestes. Sa mère et ses sœurs étaient très pré-

sentes à sa mémoire, à tel point qu'il lui arrivait souvent de dire « quand je danse, c'est ma sœur qui se lève dans mon corps ». Il s'attachait de plus en plus aux traits féminins dont le chaos de son enfance avait été imprégné. Mais non, il n'a jamais cherché d'identité ou d'origines dans sa terre natale ; au contraire, il ne reconnaissait jamais les liens faits entre identité et origine. Hijikata redevenait l'enfant qu'il avait été, enfant qui ne s'est jamais demandé qui il était. Il se retrouvait au milieu de tout ce qu'il avait vu, entendu, senti, touché enfant. Tout ce qui l'entourait autrefois commençait à danser dans son corps.



Photo : Eiko Hosoe

En 1983, Hijikata publie un livre intitulé *Danseuse malade*, que bien des gens trouvent illisible, inclassable ; dans mon souvenir, peu en ont parlé. C'est un livre singu-

lièrement poétique, mais ses mots ne sont pas déterminés par une espèce d'autosuffisance qui se boucle sur leur propre intensité. C'est véritablement un livre du devenir. On y voit Hijikata devenir enfant, femme, animaux, malade, fous. Sa quête n'est sûrement pas celle d'une identité nationale, ou d'une terre natale, originaire. C'est la quête de tous les atomes, de tous les flux qui ont traversé le corps d'un enfant, de tout ce qui appartenait à une terre sans nom, sans frontière. Ce n'est pas une histoire d'enfance, pas plus qu'une théorie sur la danse. C'est un livre de danse en devenir dans lequel la danse est perpétuellement le devenir-autre.

Devenir n'est pas mimer, ni simuler ; c'est se lancer entre vous et ce que vous devenez. C'est devenir inconnu. Personne n'est nommé dans *Danseuse malade* ; nous ne savons jamais ce qui se passe, nous ne connaissons pas l'histoire. Un artiste, reconnu comme héros légendaire de l'avant-garde artistique, se donne singulièrement, sans réserve, à l'enfant qu'il était, mais qui devient de plus en plus étrange et étranger.

De mon corps qui se faisait éleveur de fantômes en transformant des moisissures, on dirait qu'il a été élevé, desséché comme une momie embrassée par ces moisissures. Si bien qu'en buvant les esprits entre des moisissures au lieu de l'eau, je faisais comme si je m'étais infiltré dans tous les interstices des choses, toutes les mailles des vêtements, comme si j'avais tout contemplé en m'y cachant. Des armoires et des coffres, des feuilles de papier pliées, le souffle des gens dormant, l'air qui s'enflamme de tout cela, je veux que les moisissures hirsutes se mêlent à tous. L'idée que malgré un cri qui pourrait écorcher n'importe quelle blessure, la douleur

s'adoucirait si on touchait cet air sécrété par ces moisissures, cette idée n'a toujours pas quitté mon corps...⁴

Le monde, l'univers se jette dans l'enfant, et il n'y a ni histoire, ni personnage. L'enfant ne fait que décrire ou inscrire la vitesse et la fluctuation de tout ce qui passe, se passe dans son corps sans forme. Les drames, les événements et les sensations qui touchent les adultes ne sont plus que le mouvement perpétuel des atomes constituant la vie. N'importe quel objet, une louche, des baguettes, des bonbons, une cuvette, des allumettes, des insectes, fait partie de ce petit corps étendu dans l'immensité, pour lequel tout est à une distance égale, proche. L'enfant vole dans le ciel, rampe par terre, court entre les vivants et les morts.

Il est presque étrange de voir un artiste qui a atteint des sommets dans son art, qui est allé au bout de toutes ses aventures, de toutes ses expériences, s'abandonner à ce devenir-enfant et y laisser éclater de nouveau sa pensée, son corps, son art. Il ne s'agit plus de révolte, de transgression ou de provocation. Son art est confié au corps d'un enfant déplié dans le vent, mouvant parmi des animaux, des fantômes, des êtres sans nom, entre terre et ciel. Et cet enfant regarde malgré sa mouvance, il danse avec ce qu'il regarde, il regarde en faisant danser le regard, c'est-à-dire que contemplation et mouvance marchent ensemble. Il y a beaucoup de douceur, beaucoup d'errance dans ce devenir.

⁴ Tatsumi Hijikata, *Zenshû* [Œuvres complètes de Tatsumi Hijikata], Ed. Kawade shabou shinsha, p. 69-70

Hijkata a nommé la recherche qu'il poursuivait dans ses derniers jours « la collection de corps épuisés ». Un jour, en commentant cette recherche, il a dit : « jusqu'à présent continuant la collection de corps épuisés, je viens de remarquer qu'il y a dans certains tableaux de Cézanne de la marge bizarre. A-t-il fini de peindre ou n'a-t-il pas pu peindre ? A-t-il gommé, ou exprès n'a-t-il pas peint ? En tout cas là surgit une marge faible, Cézanne lui-même ne sait plus ce que c'est que cette marge, très faible qu'on ne peut qualifier que de corps épuisé. Le Dieu s'approche de cette marge. » De quel dieu parlait-il, je n'ose pas me le demander ; Hijkata n'était ni croyant, ni athée. Mais il pensait souvent à la mort, à ce qu'elle pouvait signifier, et à la place de la danse face à la mort.

Ce texte a été lu par Monsieur Uno lors de l'événement *Présences du Japon* organisé par Jocelyne Montpetit Danse en octobre 2000 et présenté dans le cadre du *Festival du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias* (FCMM).