

## Étude : cinéma et buto Images de la nuit violette

Michaël La Chance

Volume 9, Number 2, December 1989, February 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34234ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

La Chance, M. (1989). Étude : cinéma et buto : images de la nuit violette. *Ciné-Bulles*, 9(2), 32–35.

## Images de la nuit violette

par Michaël La Chance

### Filmographie :

*Asbestos-Kan Tohoku Kabuki Keikaku IV*, 1985, 60 min, coul.

Eiko Hosoe, *Heso to Genbaku (Nombri et bombe atomique)*, 1960, 10 min, n. et b.

Hiroshi Nakamura, *Nikutai No Hanran (Révolte de la chair)*, 1968, 20 min, n. et b.

Takayuki Nishie, *Heso Kakka (l'Honorable Nombri)*, 1969, 5 min, n. et b.

Shinsuke Ogawa, *1000 Nin Kazami No Hidokei (le Cadran solaire dans un décompte de 1000 ans)*, 1987, 17 min, coul.

Keiya Ouchida, *Hosō-tan (Histoire de la petite vérole)*, 1972, 75 min, n. et b.

Donald Ritchie, *Gisei (Sacrifice)*, 1959, 10 min, n. et b.

Takafumi Sano, *Butoh No Tamen 4 Ban in Kyoto*, 1972, 15 min, n. et b.

Teruo, *Kyohu Kikei Ningen (Monstres effrayants)*, 1971, 15 min, coul.

Ces films ont été présentés à l'occasion d'un programme d'une quinzaine de films et d'une exposition de photographies sur le travail de Tatsumi Hijikata au Musée des Beaux-Arts de Montréal, en collaboration avec la Tatsumi Hijikata Foundation et la Japan Foundation (Tokyo), du 7 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1989.

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 film sur le buto ; cf. Donald Ritchie, *Gisei — Sacrifice*, 1959, 10 min, 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 de soi ? S'il s'agit d'un recours à des images, on peut poser la question autrement — y a-t-il un pouvoir de transformation inhérent à l'image ? L'expérience spirituelle n'est-elle pas indissociable de sa représentation ? En plein XX<sup>e</sup> siècle, Hijikata invente un art classique où danser est une qualité de présence sur scène, une exploration — au son du shamisen — des différents modes de crispation (cette impression est très forte dans *Butoh no Tamen 4 Ban in Kyoto*, de Takafumi Sano, 1972, 15 min, n. et 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<sup>3</sup>. 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 en cessant 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<sup>4</sup> 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 Kazami 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 répertoire : « 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.

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 Eikō Hosoe (*Nombri et bombe atomique*, 1960, 10 min, n. et b.), une esquisse d'humanité post-nucléaire est rendue à la vie primitive : devra-t-elle réinventer le corps ? 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 buto.

Isamu Ohsuka relate une performance à Shibuya, au début des années 70, où il recevait dans ses bras un pendu. Après six secondes, (à la limite de la mort) on a coupé la corde : il s'agissait de trouver cet instant où l'esprit est libéré, devient illimité — libération qui permet ensuite — selon Mishima — la régénération du corps<sup>1</sup>. 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 1986, 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 un exuvie — on voit les danseurs agir comme s'ils se débarrassaient d'une membrane qui leur tient au corps — et par un état spasmodique — avec les gestes saccadés de la paralysie cérébrale<sup>2</sup>. 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 buto où — to c'est piétiner, marteler le sol) : passer par l'enfer de soi-même, descendre dans les mouvements qui sont en nous. Car pour le danseur buto, la

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'immaturation 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 où le mouvement devient l'expression directe et sans représentation de la pensée, selon le vœu d'Artaud — une référence constante chez les danseurs buto — qui réclamait un art exprimant directement l'activité de l'esprit<sup>5</sup>. La danse occidentale a cru parvenir à cette expression directe en commençant par éliminer toute représentation (par exemple, 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<sup>6</sup> » 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 buto 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. et b.).

D'où l'affirmation du danseur buto 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. et 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 façons (ce qui met en évidence le traitement plus classique de Takayuki Nishie, dans **Heso Kakka** — **l'Honorable Nombri**, 1969, 5 min, n. et 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 — témoignent de l'horreur de ce vide



Tatsumi Hijikata dans **Honegami Tôge Hotokekazura** (octobre 1970), où il s'offre au cannibalisme de son partenaire féminin.

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 incorporant celui-ci 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<sup>7</sup>. Hijikata disait : « Je tâtonne en moi-même pour y saisir les racines de la souffrance<sup>8</sup> ». Il disait encore : « La peur nous enveloppe de ses mailles très fines, nous devons nous libérer de ce filet<sup>9</sup> ». La danse extirpe en soi les racines de la souffrance, nous dépend des mailles de la peur : cette peur nous l'avons créée lorsque nous avons tissé la complexité pour ensuite nous y empêtrer<sup>10</sup>, lorsque 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<sup>11</sup>. C'est ainsi qu'Hijikata trouvera spontanément<sup>12</sup> 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 de danse, 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 buto évoque des pays de vent et de froid, le cinéma accentue ce dépaysement. Par contre, le cinéma constitue un nouveau déroulement, accélère le mouvement, saute ce qui n'est pas cinématographique, va « événementialiser » le détail. 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. Hijikata suggérerait à chacun de ses danseurs d'imaginer ses organes épars sur un plateau, et donc de jouer avec son foie, ses poumons, son cœur, etc. Le corps est traversé par un espace interorganique non homogène : la pensée, le sang, les nerfs ont tous des

vitesse différentes. Malgré l'effort du monde extérieur pour 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. Ce mouvement indéterminé issu des organes a pour effet de détruire le temps. D'une certaine façon c'est pour cela que dans le buto les choses émergent directement du corps, comme si elles n'avaient pas eu le temps d'être exprimées ou encore représentées<sup>13</sup>. Pourtant le cinéma fait passer toutes ces choses par la représentation dans un temps unifié.

Telle est l'ambition du buto : 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 une défaite appelée ' culture ' <sup>14</sup> ». Un film comme celui de Teru (**Kyohu Kikei Ningen — Monstres effrayants**, 1971, 15 min, coul.) illustre en quoi une mise en représentation d'Hijikata était vouée à la défaite. Dans ce film, qui s'apparente à **L'île du docteur Moreau**<sup>15</sup>, le rôle joué par Hijikata comme éleveur de monstres réduit le buto à l'allégorie grotesque d'un musée des horreurs et fait d'Hijikata lui-même un acteur totalement raté et pénible. Lorsque 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<sup>16</sup> ». Dans ce cas, l'oeuvre d'Hijikata, 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 récents. 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<sup>17</sup> : 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, un fondu à la lumière, Hijikata entre dans la nature par l'éblouissement d'une ultime métamorphose. ■



1. Cf. Mark Holborn et Ethan Hoffman (ed.), **Butoh. Dance of the Dark Soul**, A Sadev Book, Aperture, 1987, p. 88
2. 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 un chantier de construction**, à l'occasion de l'hommage à Hijikata en 1987 au Japon
3. 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 **Oeuvres complètes**, I, Gallimard, 1970, I, p. 217
4. « 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, op. cit., I, p. 208
5. Antonin Artaud, dans le « Le théâtre et la culture », **le Théâtre et son double**, en 1938
6. Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », **Oeuvres complètes**, Gallimard, Bibliothèque Pléiade, 1974, p. 294 sv.
7. Les Achanti du Ghâna identifient le conte à une toile, sinon à l'araignée elle-même ; il y a une relation privilégiée entre le récit et le piège
8. Hijikata, dans Jean Viala et Nourit Masson-Sekine, **Butoh, Shades of Darkness**, 1988, p. 185
9. Viala et Masson-Sekine, op. cit., p. 188
10. Voir l'utilisation du filet chez Akaji Maro : cf. Viala et Masson-Sekine, op. cit., p. 197
11. « Le buto 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 dans Holborn et Hoffman, op. cit., p. 121

危機に立つ肉体。このことばはずいぶん何度も土方巽の口から聞かされた。いわば暗黒舞踏の出発点でもあり、また到達点でもあったのではないか。なぜなら土方巽は、これも彼自身の好んだことばであるパフォーマー(体験者)として、57年にわたる生涯の最後まで、肉体のぎりぎりの可能性を追求することをやめなかったからだ。舞踏家であるとひとしく彼は思索者でもあり、詩人でもあったと私はつくづく思う。

澁澤 龍彦

12. Yoko Ashikawa, « Dance : Intimacy Plays Its Trump », dans Holborn et Hoffman, op. cit., p. 16
13. « Nous n'avons pas le temps d'exprimer ou de représenter. », Tatsumi Hijikata, « Kazedaruma », in Holborn et Hoffman, op. cit., p. 126
14. Min Tanaka, « I am an Avant-garde who Crawls the Earth. Hommage to Tatsumi Hijikata », dans Holborn et Hoffman, op. cit., p. 65
15. De Don TAYLON, 1977, d'après le roman d'H. G. Wells, 1896 : un chirurgien métamorphose les hommes en bêtes
16. Cf. Asbestos-kan, **Body on the Edge of Crisis. Photographs of Butoh dance performed and staged by Tatsumi Hijikata**, Parco, 1987
17. Asbestos-kan, op. cit., p. 84

« Corps au bord de la crise. J'ai souvent entendu ces mots de Tatsumi Hijikata. Ils sont, pour ainsi dire, à la fois le point de départ du « ankoku buto » (danse des ténèbres) et sa destination. En tant qu'interprète (« incarnant » était son terme préféré), Tatsumi Hijikata n'a jamais abandonné sa recherche du potentiel corporel ultime jusqu'à la toute fin des 57 années de sa vie. Je suis profondément conscient qu'il était autant un penseur et un poète qu'un danseur. »  
(Tatsuhiko Shibusawa)