

Hijikata, un autre Artaud ou un autre qu'Artaud¹

KITAYAMA Kenji

On dit que les danseurs de butô ont été bien influencés par Antonin Artaud (1896-1948). En effet, on entend dire souvent son nom chez eux. Pourquoi ? Pour y répondre, ne faudrait-il pas savoir si le fondateur du butô, plus exactement Ankoku butô, Tatsumi Hijikata (1928-1986), était déjà artaldien ou non ? Heureusement, il nous laisse assez de textes, de paroles et d'images sur sa danse pour que nous puissions en profiter pour demander ce que Hijikata et Artaud peuvent partager fondamentalement du corps ou de l'action pas scénique du corps.

Le meilleur ami et poète Toyochiro Miyoshi dit ² qu'en invitant des amis comme des hommes de lettres et des peintres à dîner dans sa villa un soir, Hijikata est allé pieds nus pour danser dans son jardin sous la pluie et rentré pieds nus boueux. En général, il négligeait et voulait annuler les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur, le rôle de hôte et celui de client, la scène et la salle. Les spectateurs ont hésité à assister en grande tenue à sa création dans n'importe quelle salle. Parce que dans sa salle où il y avait beaucoup de poussière comme de la farine ou du chaux en poudre, les spectateurs s'en empoussieraient, et qu'ils étaient obligés de partager sa danse violente et désespérante. Et ses toiles et ses costumes scéniques étaient usées et en lambeaux. Ses scènes étaient souvent couvertes de boue et de ténèbres. Et alors, le butô, danse des ténèbres s'est-il nommé ainsi en raison de ses scènes noires ? Non. En raison des forces explosives et destructrices qui

jailissent des ténèbres fourmillant au fond du corps, et en raison des travaux intensifs d'une genèse perpétuelle. Alors, comment ces forces et ces travaux se sont-elles apparus ?

Tatsumi Hijikata, est né en 1928, le onzième enfant, le cinquième fils de la famille Yoneyama, dans un village du département d'Akita. On lui a donné le nom de Kunio en raison de la naissance du neuf mars. Kunio signifie enfant né le neuf. Bientôt, il commencera à détester son père autoritaire et sa famille, sachant que ce nom sans importance ne représente que l'ordre de sa famille. Au moment où il ira faire ses débuts au monde de la danse moderne, il se nommera Kunio Hijikata, et en créant sa première danse, il se donnera le nom de Tatsumi Hijikata. Hiji veut dire boue aqueuse ; kata, direction ; Tatsumi, sud-est. Ne voudra-t-il pas quitter ses relations familiales coutumières et tourmentantes pour manifester son désir de créer de nouvelles danses voulues dans une seule relation familiale ou non-familiale ? Or, Artaud a signé « Louis des Attides » en s'attachant à sa mère et puis « Antonin Nalpas » sans vouloir voir sa famille dans l'asile de Ville-Évrard, enfin ayant souffert de son mauvais état de santé à la suite de traitements médicamenteux ainsi que de sa faim provoquée par le manque de vivres, de ses électrochocs, et son internement, il a porté le nom d'Artaud-Môme, alors qu'il a fait renaître ses propres filles de cœur avec ses deux grand-mères, en se disant une sorte de père-mère. Hijikata³ et Artaud, ne veulent-ils pas abandonner leurs familles plus ou moins œdipiennes et se battre contre les institutions sociales

reproductrices et répressives dont la première est la famille, pour se recréer d'autres familles ⁴ ?

Le village où Kunio passe son enfance est souvent dévasté par des famines à la suite des récoltes catastrophiques. Personne n'aime jamais la faim qui propage les maladies et qui ravage les esprits. Mais Hijikata dira qu'il en est content. « Qui mieux est, quand j'étais gosse, une pure faim marchait devant chez moi » ⁵, dit-il. « Au moment de la propagation de la faim et des maladies, on profita d'un tel tapage infernal pour manifester un phénomène d'hystérie collective avec des danses. Un cataclysme donna en souvenir des sanglots et des bavardages excessifs sur les hommes et objets perdus, dont certains se transformèrent en pièces de théâtre. Par contre, la danse ne voulait pas chercher une civilisation à venir mais établir un royaume d'illusions qui la détruit, un royaume de paralysies et de ravages. La danse se pratique plutôt pour les mauvaises conditions » ⁶. Bien sûr, Hijikata entraîne toujours à fond le corps, en croyant qu'il ne peut s'entraîner le corps pour sa danse qu'en endurant la faim ⁷. Il jeûnera une dizaine de jours en cas de nécessité ⁸. « J'éprouve un sentiment de défaite, en trouvant des côtes dans un chien sous la pluie » ⁹, dit-il. Parce qu'«originellement, mon butô n'a besoin ni de graisse gênante ni de ligne coube corporelle excessive. Je sais danser avec l'os, la peau et le mimimum de muscle un butô idéal » ¹⁰. Hijikata fait de la faim éprouvée une des conditions de sa danse. D'autre part, Artaud n'était-il pas souvent contraint à supporter la faim dans une situation critique depuis sa jeunesse jusqu'à

la fin de sa vie ? Comme le dit Ana Paula Kiffer ¹¹, la faim ne lui a-t-elle pas donné l'occasion de demander ce qui encadrerait son corps dans le premier Artaud, tandis que dans le dernier Artaud, elle était le vide du corps, qui annule l'articulation ou l'opposition entre la sexualité et l'appétit, l'ingestion et l'expulsion, et qui lui permette de vouloir vivre une nouvelle vie ? Hijikata définit le corps en faim comme boîte vide, « récipient dans lequel le butô est incité à entrer » ¹². Puisqu'il en est ainsi, le butô et le Théâtre de la cruauté ne se dirigent-ils pas vers une même direction dans le corps en vide ?

La famille de Kunio est souvent délabrée par son père autoritaire et sauvage. « Tous les jours, il a lancé à sa femme des assiettes, dont l'une a cassé une ampoule nue Matsuda. On a trouvé du sang sur cette ampoule cassée. Cette horreur, je l'attendais et le voulais plutôt. Ma famille aurait valu la peine d'être regardé de loin » ¹³, dira Hijikata. Mais aucun garçon ne veut de violence dans sa famille. Hijikata l'endure tranquillement en se baissant comme un crabe, ce dont il profitera pour l'intérioriser dans le corps. Chaque fois qu'il dansera, il se demandera comment en faire jaillir une force destructrice dans le corps dansant ¹⁴. D'autre part, c'est parce que Jacques Copeau (1879-1949) a représenté comme telle la famille qui le prive de sa pensée, de son corps, de son être, et de sa « vie » qu'Artaud admire sa représentation de *La Maison natale* en y retrouvant son propre problème de famille ¹⁵. Donc, Hijikata ne puisera-t-il pas l'énergie violente, soit homosexuelle, soit incestueuse, soit androgyne pour sa

danse dans sa famille décomposée, ainsi qu'on le verra ci-après, comme Artaud prend l'idée d'inceste, et celle de parthénogenèse, de sa famille à décomposer ?

Kunio entend souvent son père « chanter des *Gidayu*, chansons japonaises qu'on chante d'une voix cassée et tordue en ramassant toutes ses forces. En raison de ses chansons, il en a trouvé [trouvera] les autres ramollies et peu dignes de confiance »¹⁶. Pour lui, les chansons ordinaires ne sont plus importantes. Il ne s'agit plus de mélodie, mais de force. Une chanson qui l'enfoncé dans la terre, qui secoue son corps, un son explosif, un gémissement, un cri, c'est de la musique pour lui. Pour créer une danse avec une poule, il l'éleva par lui-même et dormira dans un même lit avec elle. Mais il l'étranglera, il gémira tou haut. Ce gémissement sera son premier accompagnement de son¹⁷. Depuis lors, il préfère de tels sons et voix. Quand il demandera à un poète de donner un nom à ses nouvelles activités de danse, il acceptera sa proposition parce qu'il préfère la suite de leurs sons : Han-gi-dai-tô-kan¹⁸. Sa réaction ne sera-t-elle pas très proche de la réaction musicale chez Artaud, lui qui, au lieu de rechercher un sentiment ou un paysage dans la musique, y lit un « frisson comme celui du corps raidi, fouetté »¹⁹ et qui ne trouve pas d'images mais une « musique mentale de force et d'intensité »²⁰ même dans un film ?

Les sœurs de Kunio le chérissent. Il aime particulièrement l'une d'elles, qui entrera dans une famille à Kobe à mille kilomètres de chez lui. Un jour, il ira la voir tout seul, et rentrera tout seul. Il n'oubliera

jamais les larmes qu'elle versera, au moment où il la quittera. Depuis qu'elle est morte, « je la laisse vivre dans le corps. Quand je m'engoue pour la création d'une danse, je pense qu'elle m'arrache des ténèbres dans le corps, et qu'elle en mange plus que nécessaire. Quand je pense qu'elle se met debout dans mon corps, je m'assieds malgré moi. Si je tombe, je pense qu'elle tombe aussi. Bien sûr, ce n'est pas tout »²¹, dira-t-il. Qu'est-ce qu'elle est pour lui ? Pour Kunio très jeune, elle serait une femme qui fasse un miracle, puisqu'elle sauve sa vie et lui donne une force de vivre encore. Il ne sait pas dire ce qu'elle est chez lui où elle est incorporée. S'il en est ainsi, leur relation ne constitue-t-elle pas un inceste ? Il déclarera que manifester cette relation incestueuse, violer une coutume socialement interdite, et s'attirer l'antipathie des spectateurs lui permettent de créer un butô²² ? Le butô ne se pratique qu'en violant l'interdiction sexuelle. Ce dont il s'agit, c'est de constituer une nouvelle vie. Cette sœur dit encore : « Tu t'occupes d'une danse et d'une expression, au contraire, ce qu'on peut exprimer n'apparaît que par le fait de ne pas exprimer quelque chose ? »²³ Alors, elle est l'autre indispensable pour lui. C'est une relation amoureuse, conflictuelle et complémentaire. Donc, le butô Hijikata s'élabore dans un tel conflit incestueux. Or, c'est pour représenter une tragédie consécutive à la violation d'une interdiction que le théâtre occidental préfère comme un des thèmes populaires l'inceste depuis la tragédie grecque. Mais à travers *Le Jet de sang*, *Samourai ou le Drame du sentiment*, *les Cenci*, et aussi *Loth et ses filles*,

Artaud n'ose-t-il pas traiter de l'inceste pour voir une nouvelle scène énergique (le double) dans un effondrement de l'ordre du monde ? Puisqu'« avec ce théâtre nous renouons avec la vie »²⁴, et qu'on sait « dans quelle angoisse *humaine* le spectateur doit sortir de chez nous. »²⁵, il ne faut plus distinguer le bien et le mal sur l'inceste, mais savoir que le théâtre a besoin de celui-ci comme un des thèmes fondamentaux. Comme le butô, le théâtre qui n'est ni risqué ni douloureux n'est plus le théâtre. Or, les paroles de la sœur de Hijikata, comme « ce qu'on peut exprimer n'apparaît que par le fait de ne pas exprimer quelque chose », ou comme « ce qui n'est pas un sens réel dans le théâtre, mais une expression de l'action [non-répétitive] »²⁶, ne sont-elles pas au même ordre qu'à celui des nouveaux signes qu'Artaud veut lire dans les fragments laissés à la suite du système décomposé d'une scène traditionnelle ? Ces signes, bien sûr, ne constituent pas de système stable fondé sur la répétition, mais un ensemble de signes avant la séparation de leurs expressions et de leurs contenus, et de leurs signifiants et de leurs signifiés.

Quand Kunio commence à fréquenter l'École primaire annexe de l'École normale d'Akita, il met un vêtement occidental et ses chaussures. Une telle tenue est très rare dans cette époque. Il s'intériorise une atmosphère de culture occidentale. Bientôt, il sait aimer la lecture littéraire parmi les étudiants de l'École normale d'Akita ou de l'École des mines d'Akita. Un coréen lui apprend le tekondo, sorte d'escrime coréenne, ce qui l'incite à pratiquer des exercices physiques. Il va

souvent voir des représentations de la danse moderne comme celle de Baku Ishii, fondateur de la danse moderne au Japon. Hijikata commence à danser d'abord dans le monde de la danse moderne. En entrant dans l'École de l'industrie d'Akita, il devient membre du club de rugby. Mais étudiant qui persiste dans son opinion, il se bagarre avec son chef et celui-ci le fait tomber d'un escalier et il est gravement blessé. A cause de cette blessure, il a la jambe courte. Autrefois, Kunio bébé s'est fait enfermer dans un panier de provisions appelé Izume, où il restait immobile, complètement écrasé par de la morve, des larmes, des excréments. Même libéré de ce panier infernal, il a eu les jambes engourdis longtemps. Il doit avoir ces défauts physiques. Mais Hijikata en est content. « On ne fait le premier pas pour le butô que quand on veut être estropié ou plutôt on veut être né estropié, sans aucun défaut physique. L'enfant a le désir d'être atteint de claudication, et le danseur de butô aussi peut retrouver un tel désir dans son expérience, mais celui-ci est beaucoup plus fort que celui-là. / Quand je vois certains enfants poursuivre avec des pierres ou des bâtons un chien boiteux qui se sauve en se déroband aux regards des autres pour le traquer devant un mur extérieur et le frapper à fond, je suis jaloux de ce chien en un sens. / Car c'est le chien qui fait quelque bénéfice, et en les tentant il expose toutes les postures au regard des autres sans tenir compte de l'endroit où il se trouve »²⁷. Hijikata fait de son défaut physique une des conditions du butô. Ce danseur osera exposer au regard des autres ce défaut même comme tel, qui n'est

qu'un sacrifice de la société, et que la société lui impose de dissimuler, et en même temps il annulera le jugement esthétique déjà fait pour essayer d'universaliser une danse particulière comme telle. Depuis sa jeunesse, Artaud souffre de l'impossibilité de penser, et fait face au corps raidi et paralysé. En luttant contre cette impossibilité et l'institution imposant un tel corps, il cherche un point où s'annulent les logiques occidentales comme les dualités entre matière et esprit, homme et femme, intérieur et extérieur, représentation et réalité, expression et contenu, etc. Il retrouve certains problèmes d'universalité comme de culture ou de société au delà des problèmes particuliers. D'autre part, Hijikata profite de ses expériences très particulières pour créer un butô, qu'il essaie d'élaborer jusqu'au moment où elle puisse atteindre une universalité finale.

Or, tous les danseurs de butô sont-ils obligé d'être atteints d'un défaut physique ? Non. Ce qui est important pour le butô, c'est de ne pas danser en toute liberté. Le petit enfant « manipule sa propre main comme celle qui ne lui est pas propre, il sent que son bras ne lui est pas propre. Voilà un secret important caché »²⁸. Jacques Lacan dit que c'est là un corps morcelé du petit enfant avant le stade du miroir²⁹. Mais comme il ne croit pas à la formation complète du sujet unificateur, Hijikata dit que l'enfant a parfois le corps pas en toute liberté, quand il grandit. « Quand un écolier refuse d'aller à l'école, il sent que c'est le corps qui hésite à aller à l'école. Avec la conscience qu'il a d'avoir pour matière le corps opposé à ses intentions, il peut commencer le

butô. Un jour, Hijikata dira à Yukio Mishima que l'action de sa danse correspond bien à celle d'un poliomyélitique qui fait des tours et des détours pour prendre un objet et que son corps se constitue comme celui d'un poliomyélitique »³⁰. En effet, le ballet classique suppose la maîtrise complète du corps, mais on ne peut pas dire pour autant que la différence entre le ballet et le butô est l'opposition entre le corps plus dominé par l'esprit et le corps moins dominé. Car le butô, qui suppose le corps que le danseur ne peut pas dominer, se constitue sur un processus où le corps parvient à peine à l'autre corps perdu chez lui. « Quand je vais allonger le bras pour prendre quelque chose, un autre bras virtuel se cramponne à ce bras, ça se répète, le bras devient gâteux et paralysé, il ne peut pas le prendre »³¹. Donc, il ne s'agit plus de répéter. Quoique l'exercice quotidien du butô commence par un processus où le corps parvient à peine à l'autre corps perdu chez lui³². Le butô Hijikata n'a pas de style. Il n'y a qu'un seul butô³³. Le corps impotent ne peut pas répéter une même action. Hijikata a commencé par la danse moderne, mais il refuse la stylisation de sa danse pour s'en éloigner. Cette idée de Hijikata n'est pas différente de celle d'Artaud du Théâtre Alfred Jarry, que le théâtre n'est pas une représentation mais un événement à la suite des actes auto-destructeurs.

Après la guerre, un grand désordre règne dans le Japon. Kunio consacre tous ses efforts à la danse. Il commence à fréquenter un institut de danse moderne. Bientôt, en travaillant dans l'Usine sidérurgique d'Akita, il la continue. En 1947, il reçoit une blessure mortelle à la suite

de l'explosion d'un haut fourneau. Miraculeusement, il échappe de justesse à la mort, mais il a une grande cicatrice noircie sur le dos tout entier. À cause de cette cicatrice, il doit se maquiller le dos avec du fard gras, de l'olive colorée, et enfin du chaux en poudre pour entrer en scène. Ce maquillage est un signe qui dissimule quelque chose, ou qui présente en secret ce qui n'est pas exprimé. Le maquillage du chaux, synonyme de la danse des ténèbres, vient d'une expérience triste de Hijikata. Il s'attache toujours aux expériences personnelles comme à sa faim, son handicap, son incetse. Le butô dans lequel il transpose à fond certaines de ses expériences peut atteindre une universalité. De même qu'Artaud se combat contre le système de la langue comme institution avec une glossolalie personnelle ?

Kunio apprend la danse *Neue Tanz*, une danse moderne allemande à Akita. En 1948, il est bouleversé par son assistance à une des représentations de la danse Kazuo Ôno. On sait aujourd'hui que Kazuo Ôno continue encore à être une figure de premier plan dans le monde du butô. Kunio commence à chercher une autre danse que la moderne. Dans dix ans, Hijikata entrera dans une relation metteur en scène-danseur avec lui. En 1953, il fréquente l'institut de la danse Mitsuko Andô, et dans un an, il crée *Tori, L'oiseau* (son nom de théâtre est Kunio Hijikata). Ce titre de *Tori* est très significatif. Car les thèmes d'oiseau ou de poule, apparaissent régulièrement dans sa danse ainsi qu'en 1958 dans *Haniwa no mai*, ballet-pantomime de haniwa, figurine en terre cuite entourant les tumulus et représentant des maisons, des

chevaux, des hommes, où portant le nom Tatumi Hijikata, il dansera en serrant une poule dans ses bras, dans la même année dans *Hanchikiki*, onomatopée du cri de moineau, où il jouera le rôle de bécassine, en 1959 dans *Kinjiki*, en 1960 dans *Toritachi, Les oiseaux*, et en 1968 dans *Hijikata Tatsumi et les Japonais — La Rébellion de la char*. Le critique Nario Gôda souligne son importance. « La maison natale de Hijikata tenait un restaurant d'Udon [Soba ? nouilles de sarrasin japonais], et il passait son enfance à donner de la pâture aux poulets, coqs et poules tous les jours. Surtout, six mois avant sa mort, quand il donnera une conférence, il ne racontera les deux expériences les plus précieuses de sa vie que comme faits : celles de sa maman et de de ses coqs et poules pris et mangés par une belette »³⁴. Peut-on imaginer comment il se désespère de savoir que ses poulets, coqs et poules bien élevés avaient été pris et mangés par une belette ? Et pourquoi il met à mort une poule dans *Kinjiki* et *Hijikata Tasumi et les Japonais* ? Gôda dit que c'est « un acte d'amour et une intention très étrange de profiter des réactions du public comme une répugnance, un soupir contre une expérience sauvage pour la hausser jusqu'à une expression authentique. »³⁵ Pourquoi étrangler une poule aimée, c'est l'acte d'amour ? Vers 1958, Hijikata habitait dans une chambre louée de dix mètres carrés pleines de livres littéraires comme Lautréamont, Genet, Yukio Mishima avec une poule, et allait voir d'autres oiseaux dans un magasin d'oiseaux. Donc, il chérit les oiseaux³⁶. Peut-être, ne faudrait-il pas y trouver une même logique que celle où il fait de la faim, du

handicap physique, de l'inceste, certaines conditions ou certains thèmes du butô ? Plus le garçon Kunio aimait tendrement les poulets, coq et poules en leur donnant de la pâture, plus l'assaut du belette devait l'avoir désespéré. Ça devait être un événement qui décide de la vie du garçon, de la justice (ou de l'être) du monde. Dans ce sens, c'est genétien. Mais n'est-ce pas pour constituer une nouvelle vie au moment de la réception d'une mort cruelle ou du monde écroulé, qu'il faut d'abord mettre à mort une poule ? Artaud dirait que c'est du Théâtre de la cruauté, en racontant la situation apocalyptique de *Loth et ses filles*. « Je pense, dit Hijikata, que si les aliments qui nous donnent un coup de choc disparaissaient, l'homme serait comme à moitié mort. Je me souviens que parce que j'ai trop mangé la poule qui m'a bouleversé pendant mon enfance, je n'ai pas avalé d'autres aliments en les grignotant. C'est la raison pour laquelle je chéris une chose importante dans mon corps »³⁷. Pour lui, les poules sont « ceux qui meurent de leur propre mort »³⁸.

Kunio, venu habiter à Tokyo, s'attache aux travaux physiques, ce qui le fait mener jusqu'à la limite de ses forces. C'est ce qu'il veut, quand même. Terminé ces boulots, il consacre tout le reste de son temps à danser. Il encouragera vivement ses élèves à pratiquer leur exercice de butô avec toutes leurs forces, en disant souvent « Faites au risque de votre vie ! Au risque de votre vie ! »³⁹

En mai 1959, Hijikata commence à préparer la création d'une danse, *Kimjiki*, dont l'idée est adaptée d'après Jean Genet, et le titre est

emprunté au roman de Yukio Mishima. Ses préparations se font chez Kazuo Ôno, qu'il vénère bien depuis *Hanchikiki*. Son partenaire pour cette danse est le fils, Yoshito, beau garçon âgé de vingt-et-un ans, de Kazuo Ôno. *Kinjiki* commence ainsi —

Une action sans musique, seulement précédée et suivie d'un air de blues [à l'harmonica] [...] Sans décor, sans effet artistique ni grâce. À l'état brut, agressive et cruelle, elle enfreint les tabous. Son audace digne de Genet, dont elle s'inspire surtout, coupe le souffle. C'est du "jamais vu". Il n'y a sur le plateau que du corps. Concret. Sans parure. [...]

Hijikata (l'Homme) porte un banal pantalon gris. Il a rasé son crâne, bruni son visage et son tronc [maquillé avec du fard gras noir]. En short, Ôno Yoshito (le Garçon) n'a sur le torse qu'une cravate noire. Tous deux sont pieds nus. L'Homme court en cercle puis, rejoignant dans la lumière le Garçon qu'il inquiète, élève symboliquement vers lui le coq [la poule ?] qu'il tient en main et dont les ailes battent. Acquiesçant à la proposition homosexuelle, le Garçon prend l'animal et, mimant un accouplement, le serre entre ses cuisses en s'accroupissement lentement. Le sang gicle. [...] Le Garçon s'enfuit, pourchassé par l'Homme faiblement éclairé. Puis dans un noir total, on entend deux corps tomber, rouler, gémir, baletter. Hijikata crie « Je t'aime » en français. Soupirs enregistrés d'un couple en coït.

Contraste entre un corps noir et un blanc, graves, tendus à l'extrême dans un rituel amoureux proche d'une mise à mort. Un long moment,

*les deux hommes se regardent les yeux dans les yeux.*⁴⁰

L'appréciation se divise en deux. Mishima et Hosoe, photographe, apprécient hautement cette scène. L'Association de la danse artistique du Japon s'oppose contre *Kinjiki*. Et Hijikata et Kazuo Ôno s'en retirent.

En effet, *Kinjiki* aurait pour thème principal l'homosexualité. Donc, le monde du ballet et de la danse japonaise Nihon buyô a réagi contre cette violation d'un tabou. Mais Hijikata ne voulait-il pas justifier la propre création d'une danse, en faisant d'une expérience personnelle une danse comme acte événementiel, mais ni comme ballet ni comme danse moderne ni comme danse occidentale importée ? Bien qu'il ait eu une expérience d'homosexualité pendant sa jeunesse, et que sa passion pour Genet le dirige au monde homosexuel à Tokyo, il ne s'agit pas de demander s'il est homosexuel en réalité, mais de connaître comme telles la mise à mort d'une poule et la création d'une danse homosexuelle sur la scène. Celles-ci violent les conventions du théâtre d'un seul coup, et fait disparaître la scène comme représentation. Mais il n'y a pas d'autre représentation. Parce qu'il n'y a pas encore de code pour une telle mise à mort et une création. Donc *Kinjiki* est ce qu'on ne peut pas interpréter, et un événement qui subsiste sur le corps des spectateurs ou dans leur mémoire. Hijikata passe à côté de Genet avec le corps de sa danse sans conscience, peut-être. Car on peut retrouver un code chez Genet. Artaud y verrait se constituer certains symboles ou signes, non codables

Trois mois après *Kinjiki*, il organise le premier des « spectacles expérimentaux dans une salle de 650 places (*650 Experience* [en anglais]) où danseurs et spectateurs sont conviés à vivre avec une même intensité une même expérience »⁴¹. C'est une réunion pour six avant-gardistes comme deux fameux compositeurs, un scénographe, un cinéaste, un danseur. Le critique Gôda s'émerveille de cette sélection magnifique et d'une grande animation dans la salle. Pourquoi organise-t-il plusieurs spectacles dans une soirée ? Bien sûr, on peut attendre une influence mutuelle et un effet produit entre eux. Ne veut-il pas qu'on apprécie la danse autant que les autres arts ? Ne pense-t-il pas que sa danse comme la musique, l'art et le cinéma se dirigent d'une même échelle dans une même direction ? Après, il demandera activement plusieurs collaborations aux écrivains, poètes, critiques, artistes, musiciens, photographes pour ses créations de danse. Or, il met en scène l'autre *Kinjiki* et y joue un rôle. Ce *Kinjiki* se compose des deux parties : la première, de la mort de Divine, pour laquelle il a adapté *Notre-Dame-des-Fleurs* de Genet ; la deuxième, du *Kinjiki* recréé. En effet le deuxième *Kinjiki* porte le même titre, mais une autre création. Ce *Kinjiki* commence par la même entrée de la prostituée Divine (Kazuo Ôno) que celle de *La Argentine* de 1977 : celle du fauteuil d'orchestre en face du plateau. Aujourd'hui, *La Argentine* est un chef-d'œuvre. Il ne faut pas oublier que ce prototype provient du jeu avec Hijikata. Mais à l'inverse de Divine dans *La Argentine*, ce vieux prostitué, que les garçons torturent jusqu'à la mort, «

répond rapidement aux attaques violentes de leurs flèches [pénis] et tombe dramatiquement en se convulsant le cou, les bras, le corps »⁴². Pour Hijikata, la mort n'est ni silencieuse ni confortable. Même Divine doit vivre la mort jusqu'à la fin. Sinon, la mort comme fait se transpose dans le silence ou le confort.

*On emporte le cadavre de ce vieux prostitué. Avec le changement de scène dans le noir, on entend de mêmes gémissements sexuels que ceux dans le Kinjiki de 1959. [...] Après lui, le Garçon tient de ce vieux prostitué quelque chose, il danse en solo. Il vit une homosexualité, devenue le synonyme de mort, comme il vit la mort. Et la dernière partie commence. [...] Quatre hommes viennent devant le Garçon violé. [...] Ils allongent le bras droit devant, en serrant les poings et la main gauche mise sur l'intérieur du coude. Les poings droits sont un symbole du penis. Ils les poussent en haut fortement. [...] En se déplaçant, en se tournant, ils ont les hanches et les jambes raidies. [...] Ils poussent les poings en avant, en perçant un fusuma, porte en papier, vers le Garçon accroupi sur le devant de la scène.*⁴³

« Pour la chair du non-danseur, dit Hijikata, qui n'est pas encore détérioré par le sens du beau, il s'agit de fixer une nouvelle matière interdite sur le dos de cette jeune chair gauche »⁴⁴. Il rejette le sens du beau que la danse garde bien depuis longtemps, fait de la chair une scène de danse. Il n'y a plus de psychologisme, ni de symbolisme.

Car ce qui est important, c'est le fait que les hommes, devenus les pénis, impriment « une nouvelle matière interdite » sur la jeune chair. À la fin, une grosse corde enlace le Garçon au fond de la scène, le bat et le joue avec des parties de cette corde, s'enrole autour de son cou, traîne le Garçon mort sur la scène. « Sur la peau, qui reçoit les attaques des muscles raidis, courent une série d'égratignures se produisant au moment de toucher une câble électrique aérienne. C'est un symptôme de la mort. En même temps, le Garçon sent le monde trembler dans les entrailles. Il pense vaguement que la mort vient fondre en larmes. Mais je ne peux pas l'accepter. Le Garçon doit vivre. Maintes fois comme un miracle »⁴⁵. Avec cette fin cruelle, faut-il l'appeler danse « de la cruauté » ? Non. Parce que la mort imposée à l'homosexuel vient chez le Garçon dans une situation catastrophique et qu'il doit survivre comme dit Hijikata, c'est une danse « de la cruauté ». Au moins, Artaud dirait ainsi. Car « Le théâtre de la cruauté / n'est pas le symbole d'un vide absent. / d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans / sa vie d'homme. / Il est l'affirmation d'une terrible / et d'ailleurs inéluctable nécessité. »⁴⁶

En juillet 1960, il organise son premier récital dans *la Réunion de la DANCE EXPERIENCE Hijikata Tatsumi*. Dans *Hanatachi, des fleurs*, et *Sbushi, une graine*, il danse en solo dans un espace très restreint, tout le corps maquillé avec du fard gras brun. Cette danse n'est ni occidentale, ni japonaise mais très particulière. Il s'attache à la création d'une nouvelle danse. Sans doute, dans cette époque, Mishima lui

présente Tatsuhiko Shibusawa, écrivain et spécialiste de la littérature française, bientôt accusé d'outrage à la pudeur pour la traduction d'un Sade en japonais. Shibusawa lui apprend l'existence de Héliogabale. Peut-être avec Artaud. En 1965, au moment de la publication de la traduction du *Théâtre et son double*, le grand liseur Hijikata doit la lire. En 1967, il collabore « avec le groupe de théâtre Arutô-Kan (Maison d'Artaud) »⁴⁷, dont la directeur est Hironobu Oikawa, grand mime, qui a séjourné longtemps en France. Celui-ci lui donne les leçons : être contre le ressentiment, contre le psychologisme et contre l'extase, et profiter d'un passé louche pour créer⁴⁸. Depuis, il s'applique à Artaud et surtout il préférera « les cris, les sons d'avant le langage par Artaud et R. Blin dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* »⁴⁹. En 1971, il écrit un essai intitulé « La Pantoufle d'Artaud »⁵⁰, où il résume ce qu'il a lu chez Artaud : qu'on lui impose de vivre en mourant dans une décomposition de sa pensée ; qu'on lui refuse de laisser apparaître cette décomposition comme réalité globale qu'il veut faire de la chair-théâtre comme opppsée à la pensée en délire, une action événementielle ; que pour Artaud malheureusement vivant, tous les désastres, toutes les explosions ne sont qu'une révolution majorée ; qu'il faut marier la métaphysique au berceau de la vie et la matière frisonnante ; qu'il a parié ses pensées de chair aux nouvelles épreuves en ouvrant la pointe de la souffrance pour une aspiration à une vie ; que les trous de l'érosion mentale se sont restitués dans la chair vide qui les précèdent ; que la résurrection de l'encéphale triste se montre

dans une distance infinie ; enfin qu'il ajoute une question : de se demander s'il pensait une pantoufle à la bouche à la dernière heure. Sauf le problème de l'érosion mentale, il se rend compte qu'il éprouve de la sympathie pour les idées artaldiennes.

En septembre 1961, il danse *Hanin hanyô no hirusagari no bigi*, *Le rite secret d'androgynie au début de l'après-midi*. Comme Shibusawa dit, « pour trouver une possibilité de la danse dans une fiction criminelle, Tatsumi Hjikata crée un androgynie comme nouveau concept de chair démunie de quotidienneté »⁵¹. Il est clair qu'il s'agit là d'une vie au delà de la discrimination sexuelle, pas de l'inceste. Bien sûr, c'est une fiction, mais c'est naturel, puisqu'il s'agit d'une vie à vivre. Le butô n'est pas pour la représentation, mais pour la présence. À partir de cette année, sa danse se nomme Ankoku butô ou butô.

En novembre 1963, il crée *Anma — Aiyoku wo sasaeru gekijô no hanashi*, *Le masseur — Histoire d'un théâtre pour soutenir l'amour*.

Les spectateurs enjambent une abondance d'objets d'art, passent sous un tunnel de sons [...], entrent dans la salle. Les spectateurs s'asseyent sur le plateau, la scène est un espace dont on a enlevé une centaine de places du fauteuil d'orchestre où on a mis une centaine de tatamis, matelas en paille. Hjikata court en vélo en hurlant partout dans cet espace, mais les tatamis peu soigneusement mis se décalent. Les danseurs dont les cheveux sont munis de pinces à linge, jouant au base-ball, mangeant du gâteau, tombent très souvent. Ils portent

*seulement des nagajuban, sous-vêtements japonais, de couleur de syphilis, c'est-à-dire rose et vert, et en tombant, ils laissent voir des sacs de glace suspendus dans la fourche avec l'ouverture des nagajuban. Les spectateurs éclatent de rire.*⁵²

La musique d'accompagnement est des chansons populaires et vulgaires comiques japonaises aux époques Meiji, Taishô, Shôwa. Cette fois, les danseurs ne se maquillent pas le corps avec du fard gras mais avec du poudre blanc de coquillage. Mais « le poudre se détache très facilement, c'est insolite comme une sculpture dansante »⁵³. Ici commence la marque de butô, Shironuri, le maquillage de tout le corps avec du poudre blanc. C'est quelque chose d'horrible qui sorte d'une tombe. Mais cette étrangeté inconnue provoque des éclats de rire avec la vue des sacs de glace suspendus dans la fourche. C'est une performance où ils s'épuisent en utilisant des hasards non-répétitifs. Artaud, qui a trouvé dans le cinéma des frères Marx une sorte d'anarchie qui décompose tout l'ordre du monde en incitant les rires infinis et contagieux, l'incorpore dans le Théâtre de la cruauté, plus élargi qu'avant. D'autre part, Hijikata n'est-il pas sorti de l'ensorcellement de Genet avec cette performance faisant rire ?

En juillet 1966, il crée *Seiai onchougaku sinan zue, l'album des études des obligations et des punitions dans les désirs sensuels*. Cette danse se compose des deux parties : la première partie de *Kimjiki* et de *Hanin hanyô no hirusagari no bigi* recrés et la dernière d'une nouvelle

création. « On entend une mélodie mélancolique du premier Shôwa, mais décadante, très vulgaire mais irrésistible. Portant un kimono inversé entre le devant et le derrière, et se serrant une ceinture japonaise Obi, un garde-mouche ouvert et fermé à la tête à la place d'un parapluie, Hijikata joue complètement une femme, en se rappelant un amoureux lointain et un passé disparu. J'ai été touché. [...] Le Japon d'avant-guerre [où les Japonais accablés par des famines et des guerres tristes se trouvaient dans une animation artificielle] se détache sur cette scène. Se flotte un tableau aux couleurs variées de Tadanori Yokoo ou d'autre peintre. C'est un chef d'œuvre où Hijikata a extrait un sentimentalisme critiqué de ses souvenirs d'enfance, en dansant dans un costume bisexué. Tout est inverse, donc tout se fixe en épreuve négative »⁵⁴. Hijikata présente une homosexualité, une faim, un handicap physique, un androgyne, qui sont autant de conditions de sa danse dans une scène aux couleurs variées, en croisant l'origine et le présent du butô. C'est comme un paysage où, même présent, tout est difficile à toucher. Les conditions (le passé) se décomposent et se restituent en un butô même (le présent), la situation est terrible et inéluctable pour les danseurs et les spectateurs contaminés et immobiles. Voilà la limite des représentations, un événement même. On ne peut pas imaginer la danse prochaine. Par conséquent ou non, cette scène s'intitule le spectacle pour la dissolution du groupe butô. Est-ce qu'il commence à connaître Artaud ou à le précéder ?

Comme dans *Keijijogaku* en juillet 1967, Hijikata entre, en passant

sur le parterre et le fauteuil d'orchestre, montant sur un palanquin semblable à celui pour empereur romain, dans *Hijikata Tatsumi et les Japonais — La Rébellion de la chair* en octobre 1968, « Hijikata montant sur un palanquin indien entre dans la scène. Il est dans la couverture de store. Un lapin s'arbore à la pointe de la perche à côté de lui, un poulet pend à un crochet. Il porte un fundoshi, sorte de pagne, servant de cache-sexe, laissant voir le pénis. Au rythme spasmodique, il se tord et se crispe. Dans une autre scène, il entre portant une robe féminine. Au point culminant, suspendu, il est mené dans l'air sur les spectateurs. Une corde s'entortille autour de son corps. On a l'impression qu'il va se déchirer en morceaux. Comme s'il était mis sur la croix. »⁵⁵ Il a fait un pas en avant. Comme le butô d'avant, il ne fait plus des conditions du butô sa danse. Car en les voyant introduire sur la scène, on trouve l'énergie qui les détruit. C'est comme s'il recevait le retour imposé de son enfance pour la gonfler jusqu'à la limite, la laisser exploser et vivre une vie constituée. Alors, il change le nom de Ankoku butô en hangidaïtôkan, qui signifie « le sacrifice du corps dans la danse »⁵⁶. À partir de 1974, il ne s'applique qu'à la mise en scène avec la chorégraphie. Vers la fin de sa vie, il recherchera *Suijakutai*, corps affaibli, c'est-à-dire une « danse où l'autre *je* me voit affaiblir et mourir peu à peu »⁵⁷. Il s'intéresse à *Gishi saisei*, mort provisoire pour une renaissance, renaissance produite par un entraînement de *Yamabushi*, ascète qui vit dans les montagnes en se livrant à des exercices censés lui assurer des pouvoirs surnaturels, entraînement où

on est mort pour renaître, grandir peu à peu dans des salles d'entraînement dans les montagnes, et revenir au monde réel ⁵⁸. Alors, comment discuter d'Artaud ici ? Faudrait-il dire que l'internement à Rodez d'Artaud, qui, après sa mort provisoire d'un électrochoc, s'est acharné à la constitution d'un autre vie de lui avec un grand nombre de dessins et de lettres ?

Or, il y a pas mal de danseurs et de metteurs en scène sous l'influence de Hijikata. Pour les metteurs en scène, on peut citer d'abord le nom de Shûji Terayama qu'il connaît depuis 1960 et on trouve ses influences dans « les premières pièces spectaculaires et régionales de son théâtre *Tenjô sajiki, le paradis*, comme *La Barbe bleue, Aomoriken no semusiotoko, Le Bossu d'Aomori* »⁵⁹. Terayama sera invité à représenter plusieurs de ses pièces dans certains festivals européens, entre 1969 et 1977, passera pour metteur en scène du théâtre de rue, du théâtre de lettres, du théâtre en appartement, du théâtre dans le noir ou successeur d'Artaud, qui « envoie ses acteurs "pesteux" contre la société qu'il attaque »⁶⁰. Il aurait discuté d'Artaud maintes fois avec Hijikata. Alors, énumérons les scènes influencées par lui « comme celles, où on rampe sur la terre sale, de Minoru Betsuyaku, et de *Gekitekinarumono wo megutte I et II, Autour du théâtre I et II* de Tadashi Suzuki, celles aussi spectaculaires et indigènes de *Jôkyô gekijô, Théâtre de la situation* sous une tente rouge de Jurô Kara comme *Koshimaki Osen, Shôjo kamen, Le masque d'une fille*, et celles grotesques et chic de *Jiyû gekijo, Le Théâtre de la liberté* de Hideko

Yoshida. Et les jeux de ces acteurs, leurs performances et le théâtre *underground* n'auraient pas ainsi apparu sans le butô Hijikata. [...] Son influence autour du théâtre *underground* était énorme. On ne peut pas discuter sur le théâtre d'aujourd'hui sauf Ankoku butô Hijikata »⁶¹. D'autre part, quant à Mitsutaka Ishiï et Min Tanaka, celui-là est plutôt genettien qu'artaldien et celui-ci très artaldien. Car « je travaillais au son d'un enregistrement rare d'Antonin Artaud »⁶², dit Tanaka. Pour Kô Murobushi qui vénère Artaud⁶³, Hijikata découvre une origine ou une veine d'eau du butô chez Murobushi. Car il trouve dans sa danse *Kinoi* « une danse recherchée jusqu'à la limite ainsi que l'énergie en train de disparaître comme des sables ferrugineux exposées aux poussières cosmiques, [...] j'évoque la possibilité qu'on a de faire ressusciter des figures mortes partout où on marche sous le soleil brulant, ou même le colère bourré de poudre. [Il voit] dans des fleurs banales le colère menacé d'exploser à l'instant où on allume. »⁶⁴ Murobushi qui trouve un étouffement mortel et une vie au delà de celui-ci est artaldien. Tanaka, dont Hijikata fait la mise en scène de *Ren'ai butôba teïso (Tanaka Min), La fondation du groupe butô d'amour*⁶⁵ en août 1984, essaie d'être le plus proche d'Artaud. Car il mettra en scène *A Conquista, La Conquête du Mexique* adaptée à l'occasion du centenaire de la naissance d'Antonin Artaud. Sur cette scène où les personnages dont « l'esprit et la conscience se séparent tombent en chaos dit "corps sans organe" »⁶⁶, il fait introduire son présent, celui du jeune jouant le rôle d'Artaud qui a les yeux d'oiseau comme ceux de Hijikata, celui des

performants. Selon Kazue Kobata⁶⁷, il fait voir le présent de Hijikata. car on y entreverrait l'origine du butô Hijikata. Tanaka pense que le Théâtre de la cruauté n'est pas dans sa représentation, mais rend imprécises les limites des corps et des esprits des participants, et laisse rester ces corps et esprits fondus en une série de forces comme une partition pour la liberté inhumaine. Donc, Artaud est un spectateur, un performant, et Artaud lui-même sur cette scène.

Hijikata a déjà pratiqué à l'origine de sa danse ce qu'Artaud pense du corps et de l'acte événementiel du corps, avant de savoir Artaud. Et il devait être stupéfait de le découvrir. Car il a trouvé un autre Hijikata chez Artaud. Les danseurs et les spectateurs auraient eu l'impression qu'il a commencé à se comporter comme Artaud. Mais Hijikata aurait pratiqué par hasard une danse artaldienne possible. Une telle coïncidence ne démontre-t-elle pas que le butô et le Théâtre de la cruauté pourraient atteindre un même but : une puissance de contagion destructrice qui renouvelle une vie-génèse ? C'est ainsi que Tanaka est un de ses élèves et monte une pièce d'Artaud. Le Théâtre de la cruauté a-t-il trouvé certains de ses meilleurs successeurs dans le butô ?

NOTES

- 1 La rédaction de cet article est partiellement fondée sur la conférence que j'ai faite pour la réunion générale de la Société de langue et de littérature françaises de l'Université Seijo, le 3 juillet 2003.

- 2 Toyoichiro Miyoshi, "Un perfectionniste", *la brochure pour Bibô no aozora, Le Ciel bleu d'une beauté*, Tatsumi Hijikata, Tokyo, Chikuma shobo, 1987, pp.2-3.
- 3 Cf. "Il y a des choses plus belles que le cadavre de chat", *Bibô no aozora*, pp.63-64. Sa première publication : "l'introduction", *Un dialogue entre certains solitaires*, Tokyo, Yamanashi siruku senta, 1969. A cette époque-là Hijikata aurait déjà lu la traduction en japonais du *Théâtre et son double* avec les numéros spéciaux Antonin Artaud de *Gendaishi-techo, Le Cahier de poèmes contemporains*, Vol.10, no.7 et no.8, Cf. "Le Théâtre et la Peste", OCIV, pp.15-31. Selon le mine et chorégraphe Hironobu Oikawa, qui le connaissait bien, Hijikata n'a jamais lu Artaud mais il a entendu parler d'Artaud.
- 4 Cf. « J'ai trouvé un autre lien de parenté dans une œuvre de Fontana, en me rappelant mon enfance où je me suis amusé de couper la surface d'eau dans une jarre avec une faucille. », *Bibô no aozora*, p.18. Cf. Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, pp.14-15. Cf. Antonin Artaud, *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, Tome VII, Paris, Gallimard, pp.77-78.
- 5 "Il y a des choses plus belles que le cadavre de chat", pp.63-64.
- 6 "Une rhétorique de jeu", *Bibô no aozora*, p.90. Sa première publication : *Kaleidoscope*, no.16, 1973. Hijikata devait avoir lu Artaud à cette époque-là.
- 7 "Un perfectionniste", op.cit., p.3.
- 8 Tatsuhiko Shibusawa, "Odoru *Keijijogaku, Émotion métaphysique*, mais on trouve un calembour entre la métaphysique et la morphologie d'affection en japonais dans le mot composé *Keijijogak*), *Asubesuto-kan-tushin, La correspondance de l'atelier Asbeste*, no.5, octobre 1987. Sa première publication : *shi-to-hiyô, Poèmes et critiques*, septembre 1969.
- 9 "À partir du moment où on est jaloux de veines d'un chien", *Bibô no aozora*, p.8. Sa première publication : *Bijutsu-techô, Le Cahier des beaux-arts*, Bijutsu-shuppansha, 1969.

- 10 Ibid., p.8.
- 11 Ana Paula Kiffer, "Les corps de la faim", *Europe*, no.873-874, janvier-février 2002, pp.133-140.
- 12 "Une rhétorique de jeu", op.cit., p.93.
- 13 "Le ciel de l'Asie et une expérience de la danse butô", *Bibô no aozora*, p.61. Sa première publication : *Interia*, Tokyo, Interia-shuppan, 1968.
- 14 Cf. « C'est un chef d'œuvre où Hijikata a extrait un sentimentalisme critiqué de son souvenir d'enfance, en dansant dans un costume bisexué ». Takeo Okuno, "Le fondateur ténébreux de la révolution du théâtre", *Asubesuto-kan-tushin*, no.4, juillet 1987, p.3.
- 15 Jacques, Copeau, *Les Registres du Vieux-Colombier III*, « Registre V », Paris, Gallimard, « nrf », 1993, p.381.
- 16 "Le ciel de l'Asie et une expérience de la danse butô", op.cit., p.61
- 17 "La matière du dedans / la matière", *Bibô no aozora*, pp.31-32. Sa première publication : La brochure de *l'Association de l'expérience de la danse Tatsumi Hijikata*, juillet 1969.
- 18 Mutsuo Takahashi, "Ce qu'est la sœur éternelle", *Asubesuto-kan-tushin*, no.5, octobre 1987, p.3.
- 19 Kuniichi Uno, *Artaud, pensée et corps*, Tokyo, Hakushui-sha, 1997, p.23.
- 20 OCII, 15.
- 21 "À partir du moment où on est jaloux de veines d'un chien" (la version augmentée et revue), *Bibô no aozora*, p.7. Sa première publication est inconnue.
- 22 Cf. « C'est une tentative effrayante qu'il veut mépriser les spectateurs s'attirer son antipathie, et profiter de celle-ci pour objectiver sa danse ». Nario Gôda, "Notes sur la danse butô Hijikata", *Asubesuto-kan-tushin*, no.2, janvier 1987.
- 23 *Asubesuto-kan, L'album de photos de la danse butô Hijikata (le corps au bout de la crise)*, Tokyo, Parco-shuppan, 1987, p.68. Cf. Toyochiro Miyoshi, "Une expression de la danse butô", *Asubesuto-kan-tushin*, no.3, avril 1987, p.8.

- 24 OCII, 18.
- 25 OCII, 18.
- 26 “Une expression de la danse butô”, op.cit., p.8.
- 27 “À partir du moment où on est jaloux de veines d’un chien”, op.cit., pp.7-8.
- 28 “Une expression de la danse butô”, op.cit., p.6.
- 29 Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la formation du je », *Ecrits 1*, Paris, Ed. Sueil, Nouvelle Editions « Essais », 1999, pp.92-99.
- 30 “Une expression de la danse butô”, op.cit., p.8.
- 31 *L’album de photos de la danse buto Hijikata (le corps au bout de la crise)*, op.cit., p.68.
- 32 Cf. « Un homme nu s’étend de tout son long, courbe le dos, se recroqueville. [...] Bientôt, en se mettant debout, il a les jambes qui flageolent, avec raideur et marche d’un pas maladroit ». Tatsuhiko Shibusawa, “Danser sur le malaise moderne”, *Asubesuto-kan-tushin*, no.5, octobre 1987, p.19. Sa première publication : *Hoseki, Pierres précieuses*, novembre, 1965.
- 33 Cf. « Ce qui est le plus important pour apprendre le butô, c’est le travail de résister au mécanisme où une même chose se fait deux fois ». “Un trognon enveloppé”, *Bibô no aozora*, p.102. Sa première publication : *Nihonbijutu, L’art japonais*, Tokyo, Nihonbijutu-sha, 1977. Cf. « L’Ankoku butô doit être pas la stylisation du butô mais l’expression des expériences personnelles d’un danseur de butô par l’acte de butô. C’est là une seule expression de butô ». “Une expression de la danse butô”, op.cit., p.6.
- 34 Nario Gôda, “Notes sur le butô Hijikata 2”, *Asubesuto-kan-tushin*, no.5, octobre 1987, p.43.
- 35 Ibid. p.43.
- 36 Cf. Akiko Motofuji, “AvecTatsumi Hijikata 3” *Asubesuto-kan-tushin*, no.3, p.45. Cf. “Avec Tatsumi Hijikata 4” *Asubesuto-kan-tushin*, no. 4, juillet 1987, p.45.
- 37 “À partir du moment où on est jaloux de veines d’un chien”, op.cit.,

- pp.9-10.
- 38 Ibid., pp.9.
- 39 "Danser sur le malaise moderne", op.cit., p.19.
- 40 Odette Aslan, "Du butô masculin au féminin : HIJIKATA, ÔNO, ASHIKAWA, KASAI, ISHII, NAKAJIMA, TAKAI", *BUTÔ(S)*, ARTS DU SPECTACLE, "Collection dirigée par Béatrice Picon-Vallin", Paris, CNRS Éditions, Paris, 2002, pp.54-55.
- 41 Ibid., p.57.
- 42 "Notes sur le butô Hijikata 3", op.cit., p.42.
- 43 Ibid., pp.43-44.
- 44 Ibid., pp.44.
- 45 Ibid., pp.45.
- 46 OCXIII, 110.
- 47 "Du butô masculin au féminin", op.cit., p.62.
- 48 "Monsieur Oikawa et moi", *Bibô no aozora*, pp.201-202. Sa première publication : la brochure pour la représentation du théâtre Arutô-Kan, 1967.
- 49 "Du butô masculin au féminin", op.cit., note 36, p.62.
- 50 "La Pantoufle d'Artaud" (sans titre, titre provisoire), *Bibô no aozora*, pp.117-118. Sa première publication : la page spécimen pour la traduction des *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*.
- 51 Tatsuhiko Shibusawa, "Danseur pour l'expiation par le feu", *Asubesuto-kan-tusbin*, no.5, p.18. Sa première publication : La brochure de *la Réunion de la DANCE EXPERIENCE Hijikata Tatsumi*, 1961.
- 52 Akiko Motofuji, "Avec Tatsumi Hijikata 7" *Asubesuto-kan-tusbin*, no. 7, p.39-40.
- 53 Akiko Motofuji, "Avec Tatsumi Hijikata 6" *Asubesuto-kan-tusbin*, no. 6, p.60.
- 54 "Le fondateur ténébreux de la révolution du théâtre", *Asubesuto-kan-tusibn*, no.4, p.3.
- 55 Mark Holborn, "from *Tatsumi Hijikata and the Origines of Butoh*, *Asubesuto-kan-tusibn*, no.4, p.27.

- 56 "Du butô masculin au féminin", op.cit., p.60.
- 57 Toshimasa Naitô, "Le butô Hijikata et la structure du mythe japonais", *Gendaisi-techô*, novembre 1997, p.134.
- 58 Ibid., p.135.
- 59 "Le fondateur ténébreux de la révolution du théâtre", op.cit., p.5.
- 60 BUTÔ (s), ARTS DU SPEACTACLE, op.cit., p.33
- 61 Ibid., p.5.
- 62 Odette Aslan, "Tanaka Min", *BUTÔ(S)*, op.cit., p.180.
- 63 Cf. « Lorsque je danse, il arrive que je sente la main d'Antonin Artaud ». Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, "Les contemporains", 1996, p.160.
- 64 "Le butô de Kinoï — Kô Murobushi", *Bibô no aozora*, pp.229.
- 65 Le groupe butô d'amour se compose de Hijikata et de Tanaka. Tanaka sur la scène a écouté des voix d'Artaud de la bouche de Hijikata. Min Tanaka, "Antonin-Hijikata", *Yuriika*, numéro spécial consacré à « Antonin Artaud », décembre 1996, pp.214.
- 66 Kazue Kobata, "La conquête du Mexique", *Yuriika*, décembre 1996, pp.217
- 67 Ibid., *Yuriika*, pp.218.