

# CND L'IMMOBILITÉ ET LA FRAGILITÉ COMME GESTES CRÉATEURS

À partir de la poésie de Joë Bousquet  
et de la danse butô

Laurence Pagès

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2018 – synthèse déc. 2019

# Résumé du projet

« L'immobilité et la fragilité comme gestes créateurs. À partir de la poésie de Joë Bousquet et de la danse butô »

par Laurence Pagès

[constitution d'autres types de ressources]

« Il n'a ni droite ni gauche un squelette en quête de ses os !  
si seulement il pouvait dire je pleure et que ce ne soit pas une façon  
de parler.

On dirait que son corps est fait avec les larmes des autres !  
Il est la déchéance de ce qu'il aime son cœur rien que de battre le  
blesse

Mais il existe une femme si belle que son malheur ne le suit pas  
jusqu'à sa porte c'est elle qui l'endort c'est elle qui l'éveille. »

Joë Bousquet, *La Connaissance du soir*, 1947.

## Introduction

Ce projet est né d'une rencontre. En septembre 2018, à l'occasion d'une exposition (Archives nationales et Centre Joë Bousquet et son temps) sur les dessins des *Hibakusha*, les survivants d'Hiroshima, le Centre Joë Bousquet invite Sylviane Pagès et Laurence Pagès pour une conférence dansée sur les liens complexes entre le butô et Hiroshima.

La performance se prolonge, à l'improviste, d'une lecture dansée de la poésie de Joë Bousquet. J'y découvre la poésie de Bousquet, marquée par l'immobilité d'un corps omniprésent et empêché, empreinte de sa souffrance et sa fragilité. Une étrange correspondance s'y est dessinée d'emblée entre le butô et Bousquet. Comme un paradigme de ce qui pourrait se jouer, ailleurs aussi, dans les liens entre danse et poésie.

C'est là que débute notre recherche sur ces correspondances, que nous condensons dans cette expression : l'immobilité et la fragilité comme gestes créateurs.

Le poète Joë Bousquet et les danseurs de butô ont en commun une exploration de l'expérience de l'immobilité, de la fragilité, de la maladie ou de la blessure. Ils partagent une même volonté de la transformer en

ressource artistique. S'il n'existe pas de lien immédiat entre ces deux projets artistiques – littéraire et chorégraphique –, l'on peut néanmoins les prendre tous deux comme point de départ d'une réflexion commune sur la fragilité et l'immobilité, pensées comme conditions de l'émergence du geste créateur.

Joë Bousquet, paralysé par une balle qui lui sectionna la moelle épinière durant la Première Guerre mondiale, passa sa vie enfermé dans sa chambre, dans un voyage immobile qui lui ouvrit un chemin vers l'écriture. Son œuvre est marquée par sa condition immobile, par la douleur qui l'étreint, par les effets de la morphine ou de l'opium. Les danseurs butôt cherchent quant à eux à inventer une danse dans l'immobilité, trouvant des espaces dans les sensations intérieures, pour tisser une poésie de l'infime et du moindre geste.

Ce projet de recherche s'inscrit dans mon parcours de chorégraphe, marqué par des liens incessants tissés entre danse, écriture et littérature. Entrée dans la danse par la critique et la recherche, mon travail de création n'a cessé de questionner, sous différentes formes, la relation de la danse à l'écriture. Ce projet est l'occasion de prolonger ces questionnements, en s'interrogeant également sur la manière d'organiser collectivement la recherche.

D'emblée, nous avons en effet souhaité que notre démarche soit collective et fasse une place à part égale à la recherche universitaire et à l'expérimentation artistique. Pour cette raison, la recherche s'est matérialisée en premier lieu par l'organisation d'un séminaire, de trois jours de rencontre, entre chercheurs et artistes au sein du Centre Joë Bousquet :

- une journée de travail, non publique, réunissant artistes et chercheurs, dans un temps de pratique autour des liens entre danse et poésie – le premier temps de rencontre est ainsi une rencontre par corps, par le toucher, le partage de lectures et d'improvisations dansées ;
- une journée d'interventions des artistes et chercheurs auprès du public, s'achevant sur un work in progress, un temps d'expérimentation ouvert aux spectateurs, qui se sont prêtés au jeu ;
- une journée de tables rondes et de partage de nos pratiques.

« Un autre corps est en train de sortir de mon corps,  
soudainement, comme une écriture brutale. »  
Hijikata Tatsumi, *La Danseuse malade*,  
citation traduite par Uno Kunichii

## Première partie : l'organisation d'un séminaire-rencontre

par Laurence Pagès et Sylviane Pagès

### I. Les enjeux du projet

L'intuition de départ de cette recherche est de faire dialoguer les projets artistiques de Joë Bousquet et de Hijikata Tatsumi et de les confronter. Non pas pour forcer les rapprochements entre ces projets, faire une analogie mais, dans la mesure où ils partent tous deux d'un rapport fort à la maladie et à l'épuisement, les confronter pour voir dans quelle mesure cela nous permet de relire Bousquet autrement, et voir la danse de Hijikata autrement.

Partir de ces deux projets esthétiques radicaux, c'est tenter d'analyser les rapports entre danse et poésie, à travers le prisme d'une danse butô étroitement reliée dans ses processus de création à la poésie, et d'une poésie particulièrement charnelle et sensorielle. Croiser ces deux projets pour lire la poésie de Bousquet avec les « yeux de la danse », et analyser l'entrelacement du butô et de la poésie.

Certes ces éléments ne sont pas nécessairement spécifiquement à ces deux artistes, que l'on retrouve sans doute chez d'autres poètes, danseurs et dans d'autres media artistiques. Mais le butô, projet esthétique radical, bien qu'issu du projet moderniste en danse, agit comme cas-limite, cas paradigmatique, aidant à penser ce que fait la danse contemporaine.

Bousquet se pose également comme figure singulière, horizontale, du surréalisme. Il nous permet d'aborder un point limite, une question limite, ce qui pourrait apparaître au premier abord comme l'opposé de la danse, du mouvement : l'immobilité. L'immobilité bien qu'impossible, ou parce qu'impossible, est centrale à interroger pour ce qui concerne la danse.

Enfin, partir d'études de cas très précises, Bousquet et le butô de Hijikata, ne peut se faire que parce que depuis quelques années, les recherches sur danse et littérature sont prolifiques<sup>1</sup> et offrent des cadres de réflexion dans lesquels on peut s'inscrire.

« Je suis dans ma mort, par ma blessure, j'habite ma mort où j'ai puisé la force de me connaître dans ce qui m'est étranger. J'habite mon regard où je suis plus près de la lumière que de mes yeux »  
Joë Bousquet, *Lettres à Poisson d'or*

« Je suis né, déjà détruit, j'étais cassé dès ma naissance, je suis né avec une fêlure. »  
Hijikata Tatsumi

1 – Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture, Michaux, Celan, du Bouclet*, Noël, Paris, Honoré Champion, 2015 ;

## II. Choix des collaboratrices

Nous avons choisi de confronter ces deux projets artistiques par la rencontre entre artistes et chercheurs, en littérature et en danse, ou à la croisée de ces deux champs. L'un des éléments fondateurs de notre démarche dans ce projet a consisté à réunir la parole de chercheur.es qui ont un pied dans la pratique, et d'artistes qui ont un pied dans la théorie, afin que soit rassemblée une diversité d'approches autour de ces questions. Les artistes invitées sont pleinement au croisement des deux champs, danse et poésie.

Cette démarche repose également sur un « principe d'égalité des savoirs, des savoirs dits "pratiques" et ceux plus traditionnellement dits "théoriques" <sup>2</sup> ». Nous avons posé aussi une « égalité des ressources, exigeant de nous, de lire les textes comme expériences sensibles autant que comme gisements conceptuels, et de chercher idées et concepts autant dans les pratiques que dans les textes <sup>3</sup>. »

### Sylviane Pagès (co-organisatrice des journées d'études)

Sylviane Pagès est maîtresse de conférences au département Danse de l'université Paris 8 depuis 2010, elle est actuellement responsable du master Danse. Ses recherches portent sur le butô et sur l'histoire de la danse en France au XX<sup>e</sup> siècle, selon une approche mêlant histoire culturelle et esthétique. Elle a publié en 2015, aux éditions du Centre national de la danse, l'ouvrage issu de sa thèse, *La Réception du butô en France, malentendus et fascination*, traduit en japonais aux Presses universitaires de Keio en 2017. Elle a codirigé avec Isabelle Launay l'ouvrage collectif *Mémoires et histoire en danse* (Mobiles n° 2, L'Harmattan, Arts 8, 2010), avec Isabelle Launay, Mélanie Papin et Guillaume Sintès, *Danser en 1968, perspectives internationales* (Deuxième époque, 2019). Elle a fait partie du comité de rédaction des revues *Funambule*, *Repères*, *cahier de danse* et *Recherches en danse* ([www.danse.revues.org](http://www.danse.revues.org)).

### Violeta Salvatierra

Violeta Salvatierra est danseuse et chercheuse en danse. Elle écrit actuellement une thèse en danse sous la direction d'Isabelle Ginot (EDESTA, université Paris 8) intitulée « L'atelier de danse et éducation somatique comme espace d'expérimentation sociale », qui interroge les usages et l'impact de pratiques corporelles chorégraphiques et somatiques dans

Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse, Arts et Lettres, 2015 ; Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018 ; Magali Nachtergaele et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Pantin, CN D, 2017 ; Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy, Régis Lefort, Joëlle Vellet (dir.), *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2018.  
2 – Isabelle Ginot, « Penser avec Feldenkrais », in *Penser les somatiques* avec Feldenkrais, Montpellier, l'Entretemps, 2014, p. 24.  
3 – *Ibid.*, p. 24

l'accompagnement de publics accueillis en institutions psychiatriques et/ou médico-sociales. Elle est titulaire d'une maîtrise en études audiovisuelles de l'université de Séville et d'un master en danse de l'université Paris 8 consacré à « La performance dansée et l'intervention dans le monde social : du devenir collectif d'autres publics de danse. À propos d'une performance dansée de Min Tanaka à la clinique de La Borde et de *Chandelier* de Steven Cohen au Newtown Squatter Camp, Johannesburg ».

Elle enseigne au département Danse de l'université Paris 8 et est également praticienne en Rolfing. Elle a écrit des contributions pour les ouvrages suivants : *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle* (sous la direction d'Isabelle Ginot, L'Entretemps, coll. « Lignes du corps », Paris, 2014) et *Le Bien-être* (sous la direction d'A. Florin et M. Préau, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013).

### **Chantal Lapeyre**

Chantal Lapeyre est professeure de littérature française contemporaine à l'université de Cergy. Ses recherches actuelles portent sur la tension des gestes et des textes, sur la danse baroque et contemporaine, et sur le statut et les problématiques du corps dans la littérature contemporaine. Elle a récemment organisé plusieurs journées d'étude en lien avec ces problématiques ainsi que le colloque international de Cerisy, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, avec Stefano Genetti et Frédéric Pouillaude, en juillet 2016 (publié aux éditions Hermann en juin 2018). Elle est enfin l'auteur de *Mémoires de l'origine* (Les Flohic 2001, Galilée 2006), *Résonances du réel, de Balzac à Pascal Quignard* (L'Harmattan, 2011) ou *Pascal Quignard La Voix de la danse* (Septentrion, 2013). Avec le chorégraphe Nick Nguyen, elle a créé la compagnie Issé en 2014 (*Conversations autour de Psyché*, 2016 et *Arden !*, 2018).

### **Alice Godfroy**

Agrégée de lettres modernes, elle est docteure en littérature comparée et maîtresse de conférences en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis. Au croisement de la phénoménologie, de la littérature et de l'esthétique, ses derniers travaux ont élaboré le concept d'une dansité de l'écriture poétique, en définissant le mouvement des textes à partir de l'expérience du corps dansant. *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël* (Paris, Honoré Champion, 2015) ; *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique* (Paris, Ganse – Arts & Lettres, 2015). Elle mène de front un parcours de danseuse et de pédagogue du mouvement. Pratiquant la danse depuis le plus jeune âge, elle se spécialise peu à peu dans l'improvisation et choisit la danse Contact Improvisation comme champ privilégié d'investigation et de performance. Membre de la compagnie Dégadézo (Strasbourg), initiatrice d'un collectif d'improvisateurs, regard extérieur pour différents projets scéniques, elle explore les savoirs des corps dansants et les processus de poétisation de leurs gestes.

## Sacha Steurer

Sacha Steurer est danseuse et auteur de poésie. Dans son travail, l'écriture chorégraphique comme littéraire est une voie d'accès à des espaces ouverts, à une qualité de silence, à une attention au monde. Après s'être formée au Conservatoire de Lyon, dans les formations professionnelles de Maguy Marin puis de Mathilde Monnier, elle crée deux pièces mettant en scène les deux médiums : une lecture chorégraphiée d'un recueil de poésie contemporaine, *À coup sûr ce sont des vagues* de Thierry David (éd. L'arachnoïde), puis un trio danse, batterie et texte (Les siens cette fois) avec le musicien Vincent Roussel, Continue.

En 2014, elle est remarquée aux « Inédits » du Centre international de poésie de Marseille et elle est publiée pour la première fois dans le Cahier du Refuge, puis suivront deux publications d'extraits de Contient (son premier manuscrit), l'une dans la revue en ligne *La vie manifeste* en 2016, et l'autre dans la revue *TESTE véhicule poétique* en 2017. Invitée aux *Cris poétiques* d'Apte par Jean de Breyne et Florence Pazzottu, elle en fait une lecture intégrale le 5 mai 2017 dans une soirée partagée avec Jean-Marie Gleize. Elle a par ailleurs eu ou a encore des activités de critique (*Cahier critique de poésie* du cipM), d'animatrice d'ateliers d'écriture, de directrice d'événements poétiques et d'interprète en danse.

## Ana Rita Teodoro

Ana Rita Teodoro est titulaire du master du CNDC d'Angers et de l'université Paris 8, où elle a débuté son projet *Délirer l'anatomie*. Le butô est pour elle un terrain d'intense investissement artistique : elle a d'ailleurs reçu une bourse de la fondation Calouste Gulbenkian pour étudier avec Yoshito Ohno et reçu l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse du CN D, pour développer sa recherche sur la transmission de la danse butô par Yoshito Ohno. Elle a étudié le corps à travers l'anatomie, la paléontologie et la philosophie avec Sofia Neuparth entre autres, et à travers le Chi Kung à l'École de médecine traditionnelle chinoise de Lisbonne.

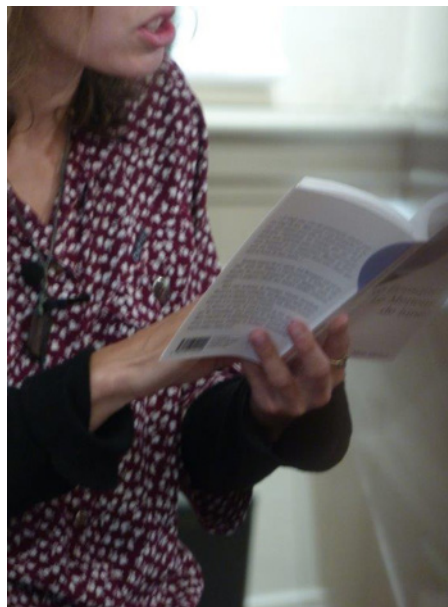
Elle a chorégraphié des pièces : *MelTe*, la *Collection Délirer l'anatomie – Orifice Paradis, Rêve d'Intestin, Plateau et Pavillon, Assombro (Fantôme Méchant)* et, récemment, la conférence *Your Teacher! please*. Elle collabore sur divers projets avec João dos Santos Martins. Ana Rita Teodoro est artiste associée au CN D depuis 2017.

« Pour mon butô, se faisait sentir le besoin de quelque chose qu'on peut appeler un corps épuisé, farouche. »  
Hijikata Tatsumi

### III. Synthèse du séminaire

Les journées d'études ont été co-organisées par :

- René Piniès, et l'ensemble de l'équipe du Centre Joë Bousquet et son temps ;
- Sylviane Pagès, équipe « Danse, geste et corporéité », avec le soutien du laboratoire Musidanse – université Paris 8 ;
- Laurence Pagès, chorégraphe, avec le soutien du Centre national de la danse – Aide à la recherche et au patrimoine en danse.



#### 1. Lire Bousquet par la danse : partir de Bousquet et de Hijikata

**Laurence Pagès**, *Bousquet et Hijikata sont-ils faits du même bois ?*  
*Cartographie d'un rapprochement* (texte en seconde partie)

**Alice Godfroy**, *Fraudeurs d'immobilité, veilleurs de nuit et corps communs :*  
*Bousquet à la lueur du butô*



Dans sa thèse, Alice Godfroy propose d'analyser la densité des textes des poètes Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, cherchant ce que partagent corps dansant et corps écrivant. Chez Bernard Noël et André du Bouchet, elle analyse justement l'expérience de l'immobilité, comme épreuve de la plus grande densité.

« Ma force à moi fut dans mon infirmité, dans mon absence de tout lieu réel », écrit Joë Bousquet dans *Traduit du silence*<sup>4</sup>. En se plongeant dans les textes de Bousquet comme dans la danse butô, Alice Godfroy avance plusieurs propositions :

Non, Bousquet ne fut pas privé de corps ! S'il y a perte du corps de l'agir et des macro-mouvements, un autre corps, celui du sentir, un infra-corps, se découvre. Privé de macro-mouvements, Bousquet devient expert en micro-mouvements.

Non, Bousquet ne fut pas un homme immobile ! mais plutôt un aventurier du dedans, un fraudeur d'immobilité. Son geste d'écriture pourrait être pensé comme une pratique somatique, une danse du mouvement infime, à rapprocher des expérimentateurs de l'immobilité, comme Rudolf Laban et le « pays du silence », Steve Paxton et la *small dance*, ou encore le butô.

**Sacha Steurer** : *Lire l'espace, choix de lecture de textes de Joë Bousquet*  
Sacha Steurer propose une performance de lecture, privilégiant des textes de Joë Bousquet qui révèlent des sensations d'espace. Loin d'être confiné à l'espace restreint de la chambre, Joë Bousquet explore des sensations d'espace, du dehors et de l'infini.

## **2. Projets poétiques de la fragilité et de l'immobilité dans la danse butô : disloquer le corps et la langue**

**Sylviane Pagès**, *Transferts chorégraphiques et littéraires entre France et Japon : le butô et ses liens à la poésie*

Sylviane Pagès se penche sur les relations entre le butô et la poésie, à partir de deux constats de départ. Le premier est la place centrale occupée par la poésie dans la pratique du butô. La poésie est au cœur de processus de création – les danseurs Hijikata, Murobushi, Iwana ont une pratique d'écriture – elle s'inscrit dans des collaborations comme par exemple Yurabe avec le poète Kawamura Minoru. Elle est aussi au centre des pratiques de transmission : les haïkus comme consignes d'improvisation chez Iwana, et plus généralement, les danses créées à partir de consignes langagières, les mots étant des embrayeurs de perception.

4 – Joë Bousquet, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, 1968, p. 105.

Le second constat de départ concerne les références fréquentes dans les écrits sur le butô aux auteurs Lautréamont, Bataille, Genet, Artaud ou Sade. Sylviane Pagès analyse comment ces auteurs ont pu nourrir la pensée et l'imaginaire du corps et de la danse chez Hijikata, retraçant les transferts littéraires et gestuels entre France et Japon.

Les avant-gardes du Tokyo des années 1960, dont Hijikata faisait pleinement partie, sont plongées dans un bain surréaliste. Autour de Hijikata, gravite un ensemble de collaborateurs, inspireurs, traducteurs et passeurs de littérature, comme Mishima ou Shibusawa Tatsuhiko, poète et traducteur de Sade, Cocteau, Genet, Desnos, Mandiargues et Artaud. C'est aussi par des emprunts poétiques aux processus de Bataille et de Bellmer, que se construit la conception du corps chez Hijikata : le travail de l'informe, l'imaginaire d'un corps obscur, le concept du *suijakutai*, le corps cheminant vers son déclin. Nourri de ces projets poétiques, Hijikata transforme la fragilité, la maladie, le handicap et l'immobilité en ressources pour la danse.

**Violeta Salvatierra**, *À propos d'une danse de Min Tanaka à la clinique de la Borde : une poétique du geste et de son milieu, fondatrice de nouvelles expériences du commun*

Violeta Salvatierra présente le film tourné à la clinique de La Borde et le fruit de sa recherche autour de cette performance. Le film résulte de la rencontre de deux projets aussi singuliers et radicaux : le projet politique, social et thérapeutique de La Borde et le projet artistique du danseur, qui est aussi un projet de vie, une mise en œuvre d'une certaine esthétique de l'existence, en soi. À La Borde, on construit depuis les années 1950 un lieu de vie où la pratique du soin est d'abord une pratique du collectif, une fabrique permanente de l'espace commun, de la possibilité pour chacune et chacun d'y circuler, dans cette approche de la psychothérapie institutionnelle encore actuelle aujourd'hui.

Min Tanaka fonde le Body Weather Laboratory en 1984. Sa performance à la clinique de La Borde s'inscrit à la suite d'un cycle de performances réalisées à travers le monde, dans toute sorte de lieux, et dans une recherche de faire à chaque fois de sa danse « un médium du lieu ». Violeta Salvatierra fait l'hypothèse d'un grand potentiel esthétique et politique dans cette rencontre, et de l'existence d'un pari commun au projet de La Borde et à la danse de Min Tanaka : celui d'affirmer la puissance de l'art comme travail de la sensation, comme élargissement du champ de la perception et de l'échange, au sein duquel des nouvelles formes de collectif, de commun, peuvent émerger et fonder des lieux d'hospitalité, d'accueil, des lieux où chacune d'entre nous, y compris la personne en situation de grande souffrance psychique, celle pour qui « l'être-là » (comme « l'être-avec-autrui ») ne va pas de soi, puisse y trouver sa place, une place active.

### 3. Écrire / Danser (Écrivains dansant, danseurs écrivant)

**Chantal Lapeyre**, *Stylistique des ténèbres – le butô de Pascal Quignard*

Chantal Lapeyre, spécialiste de Pascal Quignard et des relations entre danse et littérature, évoque la rencontre entre un écrivain et une danseuse butô, Pascal Quignard et Carlotta Ikeda. Elle retrace l'évidence d'un chemin déjà là, que l'on retrouve dans l'intérêt de Quignard pour la culture japonaise, pour le nô, mais aussi pour la danse depuis de nombreuses années. En novembre 2010, Pascal Quignard et Carlotta Ikeda se rencontrent sur une scène et créent leur propre Médée (*Medea*, 2011). Cette danse des ténèbres hante les textes de Quignard : le butô devient l'origine de toute danse, une danse expulsive, une danse du désarçonnement, la condition d'une renaissance. Chantal Lapeyre résume alors l'évolution de Quignard au contact de la scène et du butô, par la proposition suivante : « en 2010, Quignard devient un danseur butô ».

**Ana Rita Teodoro**, *Partition-poèmes – création et transmission d'une danse*

Ana Rita Teodoro présente sa pratique d'écriture de partitions-poèmes. Ces partitions conçues pour ses créations chorégraphiques, prennent aussi la forme de livres d'artistes aux formats, à chaque fois, singuliers. Lors de cette intervention, elle présente une captation de sa pièce *Orifice Paradis* (2012) tout en lisant sa partition écrite. Cette pièce s'inscrit dans son projet de recherche intitulé « Délirer l'anatomie », une collection d'hommages dansants à des parties du corps. Le passage par l'écriture textuelle, notamment poétique, lui permet de déconstruire le corps, de le sortir de son usage quotidien comme de sa perception habituelle, pour ouvrir les possibles poétiques – voire délirants – de la corporéité.

### 4. Work in progress final : protocole

Nous proposons un *work in progress*, élaboré collectivement la veille, pour expérimenter ensemble les questions qui ont été abordées tout au long de la journée d'études<sup>5</sup>.

Plusieurs pratiques sont proposées aux personnes présentes. Elles sont ouvertes à tous sans distinction entre les fonctions de danseur/lecteur/écrivain/regardeur et que l'on peut se déplacer dans l'espace :

- une pratique de lecture à voix haute ;
- une pratique d'écriture ;
- une pratique de danse, ouverte à tous et toutes (et à tous les « styles » de danse) ;
- une pratique du regard.

Dans la salle, des feuilles de papier sont disposées au sol, comme supports

5 – L'élaboration collective de ce protocole s'inspire librement du dispositif d'une conférence-atelier, *Précipiter l'image*, conçue pour la Semaine des Arts 2011 à l'université Paris 8 par Marie Bardet, Carla Bottiglieri et Violeta Salvatierra.

aux pratiques de lecture et d'écriture. Ces feuilles ont des formules comme : « Lis-moi », « Écris-moi », « Décris-moi », « Lettre pour un inconnu.e ». Les personnes présentes pouvaient ainsi choisir le rôle qu'elles souhaitaient et changer de posture, en regardant la danse, la décrivant, lisant un texte ou dansant.



Parmi les textes à lire, étaient proposés :

« Lis-moi

L'air est traversé d'insectes invisibles. Ils font tressaillir en moi une blessure en touchant ma chair avec leurs ailes. Ce sont les bruits de la nuit. »

« Lis-moi

Je suis né, déjà détruit, j'étais cassé dès ma naissance,  
je suis né avec une fêlure. »

Voici quelques textes écrits pendant l'expérimentation :

« Écris-moi

Elle ne tient pas le papier froissé entre ses mains mais entre ses avant-bras.  
On dirait qu'elle a toujours été là.

Par terre à se glisser  
Sur le parquet. »

« Décris-moi  
Reste loin touche l'étendue / s'aïler plus haut vibrillon, / surface que tu tends  
Point en arrière / yeux derrière presque grave / reste appui / balancement /  
épillure du trait rentré / la langue grillée  
Ouvre-moi écrase là / reste le grincement/ Peau sous ta / sec rivage  
Respirer quoi  
Retranche-moi »

« Lettre pour un.e inconnu.e  
cher(e)  
Dans cette pièce de bois, il fut question de ténèbres, de nébuleuses, comme  
souvent dans l'atelier de danse, cela commence par la périphérie. »

« Décris-moi  
Je suis allé dans un musée.  
C'est la maison d'un poète qui y a vécu couché la fin de sa vie, après une  
blessure de guerre.  
J'y ai vu des danseuses montrer le but , expliquer l'immobilité et lire des  
textes du poète.  
À un moment, le public s'est mis à écrire, ou danser, ou lire avec les  
danseuses.  
Alors, j'ai écrit, lu, dansé, dans ce lieu que je ne savais plus nommer. »  
« Lettre pour un.e inconnu.e ?  
Une chaussure pleine de vide... »



« Il faut comme moi, faire corps avec l'espace pour y tout voir,  
non plus avec ses yeux,  
mais avec son propre amour, subtil soudain comme un sens terrestre. »  
Joë Bousquet, *Lettres à Poisson d'or*

#### IV. Valorisation et prolongements de la recherche

Les journées d'études ont été suivies d'autres événements où des parties de cette recherche ont pu être approfondies et présentées, en direction de nouveaux publics dans des champs très différents (milieu enseignant, milieu littéraire et psychothérapie institutionnelle...).

– **Formation enseignants au Centre Joë Bousquet** : formation le 6 décembre 2018 menée par Laurence Pagès et Marie Gola, chargée de mission DAAC poésie : « L'immobilité créatrice : danse et poésie à la lumière de Joë Bousquet et du butô ». Plan académique de formation/ DAAC Lettres. Second volet de la formation à suivre en février 2020 avec la DAFPEN (Laurence Pagès et Sylvie Nantier, professeurs d'arts plastiques, chargée de mission Centre Joë Bousquet).

– **Rencontres littéraires en Haute-Provence** (Saint-Étienne-les-Orgues) : De l'immobilité du poète et du mouvement de l'écriture – danse et poésie, 12 et 13 octobre 2019 dans le pays de Forcalquier – montagne de Lure. Prenant la suite d'une rencontre qui s'est tenue en 2018 à Carcassonne à la Maison des Mémoires – Centre Joë Bousquet, sur le thème de « L'immobilité créatrice : de la fragilité (Des liens entre danse et poésie) », deux jours de rencontres entre écrivains, danseuses, et chorégraphes autour de l'œuvre de deux poètes immobiles : Joë Bousquet (1897 – 1950) et Matthieu Messagier (1949).

Avec René Piniès, Jean de Breyne, Laurence Pagès, Sacha Steurer, Chantal Lapeyre, Yves Bical, Michel Collet.

En collaboration avec la Maison des Mémoires – Centre Joë Bousquet, les éditions L'Ollave, le cinéma Le Bourguet, et les librairies La Carline (Forcalquier) et Le Bleuet (Banon).

– **Rencontres Tosquelles**, samedi 9 novembre et dimanche 10 novembre 2019 à la Maison des Mémoires – Centre Joë Bousquet à Carcassonne. Rencontre sur le thème « La fonction poétique du langage » autour de François Tosquelles (psychiatre à Saint-Alban en Limagnole) de Jean Oury, du poète Gabriel Ferrater, en présence de Laurence Pagès ; présentation des travaux de Violeta Salvatierra.

– **Prolongement du projet : laboratoire de recherche et de création (résidence de création en lycée. Dispositif DRAC/Région Occitanie)**

Avec Laurence Pagès, Sacha Steurer et Ana Rita Teodoro :

- exploration d'un protocole d'écriture d'un « journal d'immobilité » ;
- inventions de protocoles liant les trois gestes de danser, lire, écrire.

« Quand au seuil du lendemain, je me recueille et tremble, que nous ne sommes, mon corps et moi, qu'une boue, quand la grâce de vivre est comme un mur devant mon corps brisé, je m'assure que rien de ce qui donne des ailes au sens ne peut commencer en mon corps, qu'il ne commence donc pas en moi, que toute existence dont je vais témoigner commence en elle-même et s'élève sur ce qu'elle a de plus pur. La vie est son propre nom, mais seulement son spectre dans ma pensée, mais vraiment présente dans ma douleur et mon amour, qui sait ? »  
Joë Bousquet, *Le Meneur de lune*

## **Seconde partie : Cartographie d'un rapprochement : Bousquet et Hijikata sont-ils faits du même bois ?**

par Laurence Pagès

texte écrit dans le cadre d'une résidence à la Maison Julien Gracq

Joë Bousquet, c'est un personnage, autant qu'un auteur. Ce jeune homme qui brûle sa vie par les deux bouts, s'engage d'abord comme fantassin pendant la Première Guerre mondiale. La moelle épinière sectionnée par une balle sur le champ de bataille axonnais, il en revient paralysé.

Dès lors, il s'enferme dans sa chambre, une chambre étroite dans l'immeuble familial cossu du centre-ville carcassonnais. Et il commence à écrire, des livres, des poèmes, des lettres. Une fenêtre s'ouvre sur la cour. Mais Bousquet reçoit dans le noir de la nuit. Il reçoit des femmes, il reçoit des auteurs, artistes, intellectuels – qui font le déplacement jusqu'à Carcassonne. Même limité à la chambre de Bousquet, Carcassonne devient un haut lieu de littérature et d'échanges artistiques, un foyer ardent du surréalisme et de la poésie. C'est un choc pour moi, assez intime, que de découvrir cette effervescence, cinquante ans avant ma propre adolescence rabougrie dans cette ville...

C'est un choc encore de rencontrer les mots de Bousquet. À l'émotion de se retrouver chez soi, s'ajoute tout un entrelacs de coïncidences ténues, de références partagées, dans une poésie qui d'emblée me donne à danser : « Il n'a ni droite ni gauche un squelette en quête de ses os si seulement il pouvait dire je pleure et que ce ne soit pas une façon de parler <sup>6</sup> ».

Jamais très loin de moi, il y a aussi Hijikata. Figure fondatrice de la danse butô dans le Japon des avant-gardes des années 1960, Hijikata cherche

6 – Joë Bousquet, « L'épi de lavande », *La Connaissance du soir*, Paris, Gallimard, 1981.

un corps fragile, déclinant, dans une verticalité précaire ou épuisée.  
Chorégraphe, il est aussi écrivain.  
Hijikata est très peu sorti du Japon.

Bousquet est très peu sorti de sa chambre. Et il n'a pas été traduit en japonais. Lorsqu'il meurt à cinquante-trois ans en 1950, Hijikata n'a que vingt-deux ans. Il découvre à peine la danse.

Bousquet et Hijikata ne vivaient ni dans le même espace, ni dans le même temps. Pourtant, tout rapproche ces deux artistes qui ne se sont jamais rencontrés. De ce rendez-vous manqué, ne restent aujourd'hui que leurs œuvres, intenses et éparses, pour tisser des fils et une toile faite d'infimes mais infinies ramifications.

Qu'est-ce que ces deux-là auraient eu à se dire ? Est-ce qu'ils se seraient reconnus ? Est-ce que la figure de gisant de Bousquet et sa poésie auraient pu inspirer Hijikata ? Est-ce que Bousquet aurait pu trouver dans le but une manière d'incarner sa sensation-pensée ?

Tout est parti de l'intuition d'une profonde intimité, connivence par-delà l'espace et le temps entre leurs deux œuvres. Je ne veux pas en les associant tirer des fils artificiels, ou encore amoindrir leur singularité. Mais l'expérience intérieure de Bousquet me semble relever de quelque chose d'éminemment butô. Et il me semble également que le chorégraphe Hijikata est aussi bien poète de la sensation et de la chair que danseur.

Chez Hijikata comme chez Bousquet, je suis frappée d'emblée par l'analogie des moyens qu'ils ont inventé, dans leur intime chemin, pour parvenir à la création : chacun a eu besoin de s'inventer un nom/un prénom, de se replier dans une chambre à soi – une chambre ou un studio d'ailleurs – pour en faire un « lieu magnétique <sup>7</sup> » et y réinventer un corps, une langue et un monde à la fois singulier et ouvert sur l'extérieur.

### **Sont-ils fait du même bois ?**

C'est au détour d'un texte de Daniel Fabre présentant la revue *Chantiers*, revue éphémère née du cercle littéraire autour de Bousquet dans les années 1928-1930 que je trouve cette magnifique et curieuse citation de Bousquet. Je me sens, dit Bousquet, à son retour à Carcassonne, mener « une bizarre existence de végétal (figuier ou saule) sans pour autant renoncer à l'allégresse de vivre ou de revivre ». C'est aussi le moment où il commence à écrire « des fagots d'alexandrins <sup>8</sup> ».

Nous avons donc d'un côté un petit bosquet, qui se sent devenir figuier ou saule, et de l'autre, un petit genêt, un arbuste sauvage qui s'épanouit dans

6 – Joë Bousquet, *Notes d'inconnaissance*, 1967, p. 78.

7 – Citation tirée de « Lettre à Carlo Suarès », janvier 1929, p. 31, in *Chantiers*, préface de Daniel Fabre, p. XI.



la région du Languedoc méditerranéen auquel le jeune poète carcassonnais semblait très attaché. Car Hijikata né Funio a pris son nom de la traduction de Genet (Jean Genêt) en japonais.

Saule ou genêt, deux manières a priori bien différentes de s'ancrer dans le monde et de développer ses ramifications.

Hijikata est devenu vers la fin des années 1960 ce danseur-paysan, s'intéressant au travail de la terre, aux gestes des paysans, mais aussi à ce que présente la Nature comme possibilités de métamorphose et d'extension du territoire de la sensation : le devenir-végétal, animal ou minéral. Bousquet, par-delà les transformations de son corps, écrit dans une lettre à Bellmer « Le dedans de notre corps est ainsi la nuit originelle de tous les objets que nous découvrons. Ce que les peintres nous donnent à voir, s'il nous vient avec sa cohérence et son harmonie, reçoit de nous sa sève animale ». Dans cette courte citation, on pressent le sous-texte phénoménologique, une variante de « l'œil écoute », l'œil reçoit l'image, mais c'est le corps tout entier, avec son sang, sa pulsation, ses viscères, dans toute sa physiologie, qui perçoit. En nous, les dimensions animales, végétales, minérales, sont vivantes et conduisent notre perception du monde. « La lumière ne se manifeste qu'associée aux radiations d'une nuit minérale, nuit de source qui est là même dans toutes les profondeurs, matérielles, utérines, organiques ».

Ce rapprochement sylvestre de leur nom qui pourrait être anecdotique renvoie en réalité à une dimension plus profonde de leur être au monde et de leur devenir-artiste, à une forme de métamorphose de l'être qui supprime la gesticulation : des temps longs de la transformation. Temps étiré de la minéralisation, de la végétalisation. Une longue vie de butô...

### **Des corps disloqués**

En découvrant la poésie de Joë Bousquet, j'ai d'abord l'intuition que cette poésie a quelque chose à voir avec la danse et en particulier avec la danse butô. Ma lecture y est une aventure sensorielle, une danse du dedans. Puis, en avançant dans les textes, germe la possibilité d'un dialogue imaginaire spécifiquement avec l'œuvre d'Hijikata : la blessure, la maladie, le corps épuisé, comme territoire commun, l'immobilité comme lieu partagé de leur création.

Des poètes et des écrivains blessés, de Cendrars à Genevoix, il y en a eu beaucoup après la Première Guerre mondiale. Mais parmi eux, Bousquet occupe une place à part. La blessure chez lui est totale, définitive.

Et c'est par elle qu'il entre en poésie. Par elle qu'il devient ce qu'il était.

« Laborieusement, fais de toute ta vie la sagesse de l'événement qui t'a jeté parmi les morts » : naturaliser sa blessure, envisager sa vie comme un destin à l'aune de l'accident unique, penser être né pour l'incarner dans l'écriture.

Chez Bousquet bien sûr, la blessure n'est pas une posture. Elle est réelle, implacable, elle ordonne son monde. Tous les jours, Bousquet ressent la prison de son lit et de son corps dans sa chair. Il reçoit des soins quotidiens, souffre d'escarres, de problèmes rénaux et d'urémie. Atteint jusqu'aux pectoraux, il est prisonnier d'un corps disloqué, contraint à l'immobilité tout le temps et pour toujours. Corps glacé par les dysfonctionnements organiques.

Il pourrait y avoir une forme d'indécence à rapprocher cette condition de l'intérêt d'Hijikata pour les corps épuisés. Car Hijikata est lui en pleine forme. Peut-être forgé par de rudes conditions de vie dans l'enfance, s'astreignant à une discipline de fer – jeûne, course, entraînement quotidien – Hijikata s'est sculpté un corps de danseur sec et athlétique.

Mais il est aussi habité par une obsession de la fragilité. La maladie et l'épuisement sont pour lui la genèse de toute danse. « Accepter l'épuisement, la vieillesse, les états sans force, liés à la fêlure, le détraquement, et vivre tout cela dans une dimension moléculaire ».

(« ... C'est aussi trouver un peuple sans nom <sup>9</sup> »)

Les corps triomphants ne l'intéressent pas. Dans un entretien en 2002 <sup>10</sup>, le danseur Min Tanaka dit de Hijikata : il « [...] voulait trouver un autre type de beauté. Il se demandait pourquoi les personnes handicapées ne sont pas considérées comme belles. Pourquoi pas les personnes petites ? Pourquoi la maladie est quelque chose de mauvais ? N'importe quelle personne anonyme, même les plus faibles, sans énergie, peut-être cloués au lit, mais avec un sens profond en tant qu'être humain, peut être belle quand il/elle danse. Hijikata voulait trouver beaucoup de beautés différentes à travers le corps, pas seulement les qualités positives du corps ».

### **L'expérience des immobilités**

Lorsque Joë Bousquet revient s'installer dans sa chambre dans la maison familiale bourgeoise, il pense encore pouvoir à nouveau marcher. Cinq longues années a duré cette « pénible comédie de la rééducation <sup>11</sup> », durant laquelle son père médecin ne se résout pas à l'impuissance de sa discipline. Il cherche des chirurgiens disposés à opérer Joseph. Aucun n'acceptera. Pendant ce temps, Joë commence sa mue. Il force la réclusion pour en extraire des mots. Pour Joë, l'immobilité est un moteur. Joë Bousquet paralysé, entreprend ce voyage immobile qui lui ouvre un chemin vers l'écriture. Ou peut-être plus justement trouve dans l'écriture un chemin qui lui ouvre l'accès à ce voyage immobile. Ou bien les deux.

9 – Kuniichi Uno, *Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé*, Dijon, les presses du réel, 2017, p. 152.

10 – Tanaka Min, *Entretien avec Pétra Vermeersch*, "About Butoh, in research for its origins and actual meaning. An interview with Tanaka Min", *Contact Quarterly*, hiver/printemps 2002.

11 – *Chantiers*, Daniel Fabre, p. XI, éditions GARAE/Jean-Michel Place, Carcassonne/Paris, 1987.

Bousquet finit par oublier la sensation de la verticalité. Son écriture s'invente couché, retrouvant du mouvement dans sa manière compulsive de rédiger au quotidien, dans le flot quotidien de sa pratique, et dans la forme somme toute singulière que prennent ses productions. Se construisant une vie d'échanges littéraires, il écrit des lettres, des articles travaille pour des revues... il remplit des carnets de manière urgente et désordonnée, laissant le soin à son éditeur Gallimard, surtout à la fin de sa vie, de faire le tri et de recomposer un ensemble pour ces lecteurs. Une écriture de circulation par laquelle il se couche sur le papier.

Dans l'immobilité s'intensifie une forme d'attention aux sensations, une vie interne et intérieure, un geste d'écriture sensible qui est en soi le mouvement.

Dans le butô, que je connais et que je pratique, jouer avec la fragilité est une quête toujours à renouveler, à mettre en question car ce qui s'installe dans le geste a toutes les chances de se perdre. C'est une des raisons pour lesquelles l'immobilité est première. Elle permet de faire le vide et de se laisser surprendre à chaque fois par le surgissement d'un geste. Dans la pratique, on cherche surtout, souvent, à ouvrir ses pores, à ressentir le monde au niveau cellulaire... Plus que de faire, le danseur doit ressentir. Peu importe qu'il bouge, peu importe que cela se voit, le visible n'est pas l'essentiel : une danse de la peau, comme lieu de friction entre le dedans et le dehors, une danse de l'intérieur du corps. « Qu'est-ce qui se passerait si on posait une échelle dans le corps et qu'on descendait au plus profond ? », se demande Hijikata. La danse de Hijikata est une danse vibratile, une danse de flux, faite de mouvements infiniment petits « où la vie et la mort sont inséparables ». Le corps y perd ses contours, ses formes, mais il se construit, surtout après la rupture de 1968, dans une intériorité singulière de l'infiniment petit.

Hijikata dit : « Le butô consiste peut-être à danser une vie comportant le vide. Et il commence par l'immobilité, étale des immobilités, finit immobile<sup>12</sup> ». Et j'imagine Bousquet remplaçant le mot « butô » par « écriture ».

### **Mots et sensations enchevêtrées**

C'est dans une profusion langagière, « dans la compulsion d'Hijikata pour nommer et redéfinir sa pratique<sup>13</sup> », dans sa transgression de la poésie et de la danse comme catégories que le butô est né : le corps secoué, traversé par les mots et les mots bousculés par le corps. La danse s'invente par les mots et à travers des consignes poétiques et picturales. Danser et écrire sont deux facettes d'une même expérience. Même s'il s'en est toujours défendu, Hijikata est poète.

12 – Note de Hijikata, in Kuniichi Uno, *Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé*, Dijon, les presses du réel, 2017, p. 98.

13 – Patrick De Vos, « Hijikata Tatsumi et les mots de la danse », in *Japon Pluriel 6*, Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 87-99.

Chez Bousquet, « le corps parle. Il se plaint, il espère. Il ne se laisse pas lire, ni démembrer. Il a sa légende et sa voix, comme la mer ». Bousquet écrit par le sentir.

Écriture et danse sont deux chemins dans ce travail virtuose de la sensation. Avec en toile de fond, la peinture surréaliste : Hijikata tapisse ces cahiers de partitions, les fameux *butô-fu*, de poèmes et de reproductions de tableaux. La peinture comme substrat à la création chorégraphique. Bousquet tapisse sa chambre de tableaux, dans une sorte de *butô-fu* à grande échelle, servant de bain à l'écriture.

Avec un projet presque commun : contre-écrire pour l'un, anti-danser pour l'autre. Ou peut-être quelque chose comme dansécrire.

### **Poètes du vent et de la nuit**

Distordre le réel, les corps, le temps et l'espace. Chercher-subir un corps flottant, presque spectral, dans l'oscillation entre la vie et la mort. Ne plus savoir ni le jour, ni la nuit, ne plus reconnaître le présent ni le passé.

« Chaque instant vibre en nous à travers le souvenir d'un instant passé » dit Bousquet. Un corps-nuée, dit Hijikata, tissé de faisceaux de mémoire brouillant la perception du temps et la frontière entre passé et présent.

« Plier les articulations du vent avec les os », dit Hijikata.

Bousquet et Hijikata se retrouvent dans le vent. Dans le rude climat du Tôhoku, la région de son enfance, au nord du Japon. Dans le couloir des vents qui balaient la région carcassonnaise. Bousquet et Hijikata se retrouvent la nuit. Bousquet reçoit dans sa chambre, dans les vapeurs d'opium, au milieu de ses cahiers éparpillés et des tableaux surréalistes qui encombrant ses murs. S'enivrant de rires et de paroles poétiques, Hijikata reçoit aussi beaucoup, il aime discuter jusqu'au bout de la nuit en buvant des alcools forts. C'est dans l'obscurité qu'il cherche ce qui, dans sa danse, « permettait à l'équilibre entre l'action et la sensation de durer tranquillement ».

L'obscurité crée un espace où le corps dansant peut faire émerger ce qu'il a accumulé, ce qui en lui s'est déposé.

Après le départ des visiteurs, Bousquet se retrouve seul, face à sa souffrance qui fait barrage au sommeil. « Je suis là dans mon lit à trois heures du matin, si perdu qu'il me serait impossible de discerner ma droite de ma gauche, englouti comme une caisse close dans la mer sous le poids de la lumière ».

Cherchant à apprivoiser et à habiter la nuit, H et B partagent ce temps comme un lieu de passage entre vie et mort, dans l'intensité et l'exaltation des sensations. Substances chimiques et pratiques d'entraînement quasi-méditatives se rejoignent comme moyens d'exploration de leur espace intérieur et d'extension des territoires du sensible.

Dans cette zone nébuleuse, H et B se retrouvent encore, dans une forme de dissolution du moi qui touche leur corps comme leur écriture. C'est Bousquet écrivant des textes dépareillés<sup>14</sup> – quelque part entre journal, récit et poésie – réunissant des fragments épars, à l'instar de son corps désarticulé. Bousquet, dans un chaos ordonné, passant du « je » au « il ». C'est Hijikata, dans *La Danseuse malade*, dissolvant le sujet du récit, si bien que l'on ne sait jamais qui est le je, ni qui est l'enfant.

« Je vis hors de moi comme je vis en moi. En même temps que je suis moi-même, je suis le monde qui m'entoure<sup>15</sup> » dit Bousquet. Et Hijikata de lui répondre par une danse de la peau, de la frontière poreuse entre le dedans et le dehors.

### **La constellation surréaliste**

À des milliers de kilomètres et à quelques années d'écart, Bousquet et Hijikata sont reliés par les fils invisibles d'une constellation surréaliste. Figures du mouvement qui sont des amis ou des références communes : Éluard, Breton, Bellmer, Bataille...

Bousquet est leur contemporain. Il est en lien direct avec eux. En découvrant Éluard, il sent que cela tue « tout ce que l'on avait jusque-là appelé poésie ». Il écrit à Éluard, mais c'est surtout avec Gala qu'il entretient une correspondance régulière. Elle l'initie à la peinture. Et Joë s'enthousiasme pour les peintres surréalistes qui font écho à ces expériences de l'entre-deux et à ses voyages oniriques entre veille et sommeil. Une amitié naît avec Max Ernst, de leur intérêt partagé pour la peinture et le surréalisme, autant que de leur fraternité d'anciens combattants. Max Ernst était, découvriront-ils ensemble, dans le bataillon qui faisait face à celui de Joë Bousquet à la bataille de Vailly, lorsqu'il reçut la balle qui lui sectionna la moelle épinière.

Joë se sent éloigné, par son enfermement carcassonnais, de ce qui se trame à Paris. Il participe, avec Éluard comme entremetteur, au manifeste du 27 janvier 1925. Il y appose tout au moins sa signature, car en réalité, le texte a été rédigé par le seul Artaud : « Le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit [...] ». À partir des années 1930, il s'éloigne des débats doctrinaires et politiques qui animent les cercles surréalistes... « Les déclamations de Breton commencent à m'emmerder », mais il restera fidèle à ses amitiés avec Éluard et Ernst.

En arrivant à Tôkyô dans les années 1950, H. doit vraisemblablement à Shibusawa Tatsuhiko, un écrivain érudit, la découverte de tout un pan de la littérature occidentale. Traducteur de Lautréamont, Sade, Genêt et de toute

14 – *L'Œuvre de la nuit*, p. 9.

15 – Joë Bousquet, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, 1995.

la littérature surréaliste, Shibusawa joue un rôle essentiel dans l'introduction des auteurs « marginaux » au Japon et plus encore auprès d'Hijikata. Parmi ces figures, l'identification de Hijikata à Genêt est profonde. Il a trouvé un alter ego dans l'envie d'en découdre et de provoquer, dans l'attrait érotique autant qu'esthétique pour les bas-fonds, ceux que la société marginalise et rebute.

Par moments, les connexions que je trouve entre H. et B. sont trop nombreuses. Pour être vraies. Je me demande si je ne suis pas en train de les tirer par les cheveux. Je me dis qu'il faudrait cartographier la constellation de leurs relations indirectes. Et puis, au hasard de mes lectures de B., je trouve page 64 du « Pays des armes rouillées », une charge tout à fait violente de Joë Bousquet contre Jean Genêt : « Je n'aime pas le voleur même transparent comme Genêt, il appartient à une trop peu nombreuse race de semblables et charge ses sentiments d'une humanité trop étroite. Son « je » ne signifie pas grand-chose, parce qu'il n'a pour ainsi dire pas de pluriel. On dirait un aristocrate sans tradition. Ainsi dépourvu, son orgueil ne va pas loin : jusqu'à la confession, c'est tout. Jusqu'à se donner, se dénoncer, mais pour se blanchir. Il se sert de son idée du Bien pour épuiser sa noirceur ».

Cette découverte me fait rire, c'est le premier accroc que je trouve sur mon chemin dans ma tentative de les rapprocher. Cette limpidité finissait par être inquiétante.

Car cette constellation surréaliste est riche de très nombreux fils les reliant, directement et indirectement. Parmi les références les plus importantes qui leur sont communes, deux figures émergent : Georges Bataille et surtout, surtout, Hans Bellmer. Bellmer ayant lui-même illustré le célèbre *Histoire de l'œil* de Bataille.

Bellmer fabrique avec obsession des poupées fascinantes et dérangeantes. De grandes poupées d'un mètre quarante, presque grandeur nature, dont les articulations et le ventre sont formalisées par des boules. Contrairement aux articulations humaines, ces boules permettent une rotation à 360° et recèlent d'immenses potentialités de mouvement. La puissance de ce corps disloqué coexiste avec une fragilité affleurant, une forme de précarité de l'équilibre, une difficulté à tenir debout. Les poupées ouvrent tout un champ imaginaire de mouvements et de distorsions. Elles installent surtout un trouble entre fétiche érotique et enfance.

Bellmer, c'est un peu la tarte à la crème des références de Hijikata. Les poupées de Bellmer, aux corps désarticulés, capables d'adopter des postures inédites, alliant une fraîcheur enfantine à un érotisme puissant et débridé, résonnent profondément avec les préoccupations de Hijikata. J'entreprends des recherches rapides sur la possibilité de rencontres, d'échanges directs

entre Bellmer et lui. Qui auraient pu avoir lieu, éventuellement, à la fin des années 1960 ou au début des années 1970. Je le fais par acquit de conscience. Je sais la rencontre improbable... Hijikata n'était pas un grand voyageur. Et Bellmer, s'il connaît une forme de reconnaissance internationale au début des années 1960, a organisé sa vie entre la France et l'Allemagne. Devenu hémiplégique en 1969, il reste malade et très affaibli les dernières années de sa vie, jusqu'à sa mort en 1975. Si je ne trouve pas trace d'une rencontre, je découvre en revanche une vidéo d'un trio de trois poupées Bellmer, « Three Bellemers » créé par Hijikata en 1972-1973 et qui m'était inconnu. Dans une chorégraphie réglée à l'unisson, trois femmes s'alignent face au public. Parmi elles, je reconnais Ashikawa Yoko, la danseuse fétiche d'Hijikata.

Leur costume porte déjà une première ambivalence. Leur robe courte m'évoque spontanément « Martine à la plage », cet album pour enfants des années 1970-80 où Martine se promenait innocemment culotte au vent, dans de jolies robes courtes aux couleurs passées. Les robes des danseuses de Hijikata oscillent entre cette évocation de l'enfance – à l'érotisme latent – et l'érotisme plus assumé des poupées bellmeriennes. Ce costume juvénile contraste avec l'effet de dislocation que produisent les mouvements de contorsion. Dans ce jeu articulaire, chaque partie du corps semble autonome, pouvant s'orienter dans d'étranges directions. Jusque dans leurs plus infimes parties, les danseuses déploient leurs gestes dans une multidirectionnalité inhabituelle, comme si finalement leur corps recelait des articulations supplémentaires jusque-là insoupçonnées. En même temps, de cette verticalité sans cesse déjouée se dégage une réelle fragilité, une certaine instabilité toute en retenue.

Bellmer a aussi réalisé un très beau portrait de Joë, un profil acéré qui rend assez justement compte d'une forme de dureté. Un profil d'oiseau. Une reproduction est exposée au sein de la Maison Joë Bousquet, à côté d'une lettre à Bellmer, qui est aussi publiée dans « Il ne fait pas assez noir ». Cette lettre témoigne d'une familiarité entre eux, d'une connivence qui indique une relation suivie, régulière.

Je cherche à en savoir plus, car la rencontre cette fois est probable. Je sais qu'après sa libération du camp de Milles en 1940, Bellmer, a trouvé refuge à Castres. Tout en poursuivant la fabrication de ses poupées, il a trouvé un moyen de subsistance en réalisant de très nombreux portraits académiques pour les amis et les notables de la région.

À partir de 1943, Bellmer et Bousquet ont une relation d'amitié et des échanges artistiques réguliers. C'est une amitié assez étrange qui les lie, presque sadomasochiste. Les lettres de Bellmer auxquelles j'ai pu avoir accès – malgré l'éparpillement aux quatre vents des ventes aux enchères –

sont plutôt de l'ordre de la plainte. Problèmes financiers, enfer conjugal... Bousquet écoute, répond parfois avec une distance froide, l'admoneste, mais toujours lui vient en aide. Il lui commande régulièrement des œuvres, pour lui-même et pour les familles de la bonne bourgeoisie carcassonnaise. Pendant longtemps, Bousquet assure sa survie de cette façon. Parfois, il en est énervé... mais il y revient toujours.

Hormis la préface du catalogue de l'exposition de Hans Bellmer à la Galerie du Luxembourg, écrite par Bousquet, il reste peu de traces de collaborations abouties entre eux, mais je finis par retrouver quantité de projets avortés. Bellmer a illustré *Les Paradis artificiels* de Baudelaire et Bousquet a écrit une préface pour l'accompagner, mais leur projet n'a finalement pas été publié. Dans son ouvrage *Hans Bellmer – The Anatomy of Anxiety*, Sue Taylor évoque des poèmes écrits par Bousquet en 1945 sur la poupée de Bellmer. Je relis les écrits de Bousquet autour de cette période, et je ne trouve pas trace de textes derrière lesquels se cacherait la poupée. Je vais devoir demander à René. De même, Bellmer avait entrepris d'illustrer « Partition », le texte de Bousquet, pourtant inspiré de ses échanges avec Max Ernst. Finalement non, sans qu'on sache bien qui a renoncé, c'est bien Max Ernst qui se charge des illustrations (éditions Janin, in *Le Milieu du siècle*, n° 2).

En 1944, Bellmer s'installe finalement près de chez Joë, qui lui a trouvé un hébergement. Là s'approfondit cette relation intellectuelle, dans laquelle Bousquet l'aide à poursuivre l'anatomie de l'image, commencée à son arrivée à Castres. Dans les années d'après-guerre, Bellmer vit entre Paris et Carcassonne. Nora Mitrani fera avec lui de longs séjours à Carcassonne. Bellmer et Mitrani font des photos de leurs jeux érotiques et travaillent ensemble à des anagrammes poétiques et érotiques, auquel Joë est associé. J'écris ce texte en résidence à la maison Julien Gracq, où je découvre que Nora Mitrani a aussi été ensuite la compagne de Julien Gracq. Le calme et la mesure après la tempête... J'écris sur sa vie d'avant dans les lieux mêmes où Nora a vécu. Et me voilà, moi aussi à fabriquer de nouveaux liens entre eux. À prendre place dans la constellation.

Les anagrammes, impulsés par Nora Mitrani, sont aussi au cœur de l'œuvre de Bellmer. Céline Masson compare le corps chez Bellmer à une « phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables ». Cette façon de faire œuvre de poupées, jamais achevées, toujours à recomposer, toujours en mouvement, et qui ouvrent à toutes les métamorphoses, c'est aussi complètement le corps du butô de Hijikata. Un corps informe, une forme non close, qui se construit et éclate en volutes d'énergie et de pulsions.

Bellmer est d'évidence le trait d'union entre Bousquet et Hijikata. Pas seulement parce que Bellmer et Bousquet ont eu une relation étroite pendant



quelques mois. Pas seulement parce qu'Hijikata est obsédé par les poupées de Bellmer. Les poupées font le lien entre le corps disloqué de Bousquet et la recherche de Hijikata pour un corps nouveau, pour une insurrection au plus près des corps épuisés... Au plus près des corps obscurs.

\*

**En prolongement, un projet d'exposition : Hijikata / Bousquet / Bellmer : danser, écrire, dessiner, rêver les corps obscurs.**

Ainsi pourraient être nommés les projets esthétiques du poète de la nuit Joë Bousquet, du plasticien Hans Bellmer, concepteur de *La Poupée*, ou du chorégraphe Hijikata Tatsumi, inventeur de l'*ankoku butô*, danse du corps obscur.

Si les approches artistiques et les média d'expression de ces trois figures essentielles de l'avant-garde artistique du 20<sup>e</sup> siècle n'ont que peu à voir a priori, ils explorent la manière dont le geste de création émerge de la blessure, de la maladie physique ou psychique. Quel corps obscur naît de cet acte ?

L'expérience de la blessure et de l'immobilité chez Bousquet, l'obsession de la maladie et de la mort chez Hijikata, la dimension psychopathologique dans l'œuvre de Bellmer, les mènent à rêver un corps obscur, un corps entre vie et mort, entre animé et inanimé, un corps déformé ou disloqué, où morbide et érotisme se mêlent.

Partir de l'œuvre de ces trois artistes et les mettre en relation, c'est dessiner une singulière poétique des immobilités et une constellation d'artistes qui ont exploré, en dialogue ou tension avec le surréalisme, le corps par ses dimensions dévalorisées, oubliées, inconscientes. C'est aussi croiser le chemin d'artistes et d'intellectuels qui ont touché à ces questionnements : Georges Bataille, Antonin Artaud, Max Ernst, Jean Genet, Frida Kahlo...

Parmi les œuvres au cœur des enjeux de cette exposition, *La Poupée* de Bellmer est une œuvre centrale : référence majeure pour Hijikata dans le Tôkyô des avant-gardes des années 1960, elle est aussi objet de dialogue et de complicité artistique entre Bousquet et Bellmer, lorsque celui-ci était réfugié dans le sud de la France dans les années 1940-1950.

*Histoire de l'œil* de Georges Bataille est une autre des références fondamentales, qui relie l'univers de ces trois figures : Bellmer en assure les illustrations pour sa seconde édition, sa correspondance avec Bousquet est riche de leurs échanges à ce sujet ainsi que sur la fabrication de l'ouvrage de Bellmer *Anatomie de l'image*. Bataille s'avère enfin une source d'inspiration majeure pour Hijikata.

Une même interrogation sur le visible traverse leur œuvre, dans l'entrelacement du corps, du visuel et de l'écriture : Bousquet écrit alité, entouré dans sa chambre de tableaux peints par les artistes de son cercle – Max Ernst, Yves Tanguy, Michaux, Fautrier, Dubuffet. Hijikata écrit des carnets de création, les *butô-fu*, par collage de mots et de reproductions de tableaux, souvent de ces mêmes peintres, inventant une danse des mots et des images. L'œuvre de Bellmer enfin ne cesse d'interroger le visible, depuis son travail photographique et sa pratique des petits formats qui tissent une intimité avec l'œuvre.

Dans leurs singuliers gestes d'écrire, de danser, ou de dessiner, quel corps est en jeu ? Quelle écriture du sentir chez le poète ? Quelle danse des mots et des images chez le chorégraphe ? Quel rapport à la poésie et au mouvement chez l'artiste visuel ?