

**Aide à la recherche
et au patrimoine en danse
2016 du **CN D**
Yoko Sobue**

*Costume en face / A Primer of
Darkness for Young Boys and Girls
(1976), Tatsumi Hijikata*

RÉSUMÉ DU PROJET

« *Costume en face / A Primer of Darkness for Young Boys and Girls* (1976),
Tatsumi Hijikata », par **Yoko Sobue**

[notation d'œuvres chorégraphiques]

I. Description

Chorégraphie, mise en scène, costumes, lumière : Tatsumi Hijikata

Pièce : *Costume en face / A primer of darkness for young boys and girls*

Création : en 1976 à Tōkyō, Théâtre Asbeste

Musique : Klaus Schulze/Timewind, Astral T, Percy Faith

Décors : Shōzō Yoshié

Durée : 60 minutes

Interprètes : Moé Yamamoto, Yukio Waguri, Ikkō Amamiya, Kazunobu Yokota,
Tomotoku Hasunuma, Yoshinao Matsumoto, Tomohiro Sékido, Mon Kumagai,
Harumitsu Fujino, Tetsuya Asada

Parties notées : « Robe noire », « Poisson rouge », « Officier » (15 minutes au
total)

Partition chorégraphique de référence (système Benesh) réalisée par Yoko
Sobue en 2016-2017, à Kanawaza et à Paris, avec l'aide à la recherche et au
patrimoine en danse du Centre national de la danse.

Relecture : Éliane Mirzabekiantz/Centre Benesh

Copies déposées au Centre national de la danse, auprès de Moé Yamamoto et
aux Archives Hijikata.

II. Contexte de la notation

Suite au stage avec Natsu Nakajima (danseuse de la première génération de
l'*Ankoku Butō*) à Strasbourg en 2015, j'ai tout de suite pensé à traduire le *butō-fu*
(« notation poétique du butō ») » en système Benesh, ce qui m'a amené à
contacter les Archives Hijikata à Tōkyō pour avoir des informations ainsi que
l'autorisation. À la suite de cela, le directeur des archives, M. Morishita, m'a
conseillé de noter une pièce intitulée *Costume en face*.

Je me suis d'abord rendue à Kanazawa pour rencontrer le danseur principal de

la pièce, Moé Yamamoto, en février 2016. À la suite de cette rencontre, Moé Yamamoto m'a transmis la pièce au Kanazawa Butō-kan en novembre 2016. Avant de plonger dans ses détails, il a commencé par m'apprendre la marche de base, « marche de mesure », qui permet de préparer le corps qui se transforme. Il a médité chaque mouvement avant de le « mettre en corps ». La partition a ensuite été relue par Éliane Mirzabekiantz, du Centre Benesh.

III. *Costume en face*

Costume en face a été présenté à la fin octobre et au début de novembre 1976 au Théâtre Asbeste. Le danseur principal, Moé Yamamoto, et neuf autres danseurs l'ont dansée. Cette pièce a été créée en souvenir de la fondation de sa propre compagnie Kanazawa Butō-Kan. *Costume en face* est une pièce très rare par sa sobriété ; son changement du décor et l'interprétation de danseurs expérimentés qu'elle requiert en font une pièce particulièrement intéressante.

Hijikata s'est toujours intéressé à la particularité de chaque danseur qu'il exploite dans la pièce. Moé Yamamoto s'apparentait au poisson-télescope, et pour cette raison le poisson rouge devint un personnage principal.

La scène commence par « des gens dans le désert », elle se poursuit par « une sorcière noire », « un poisson rouge », « l'écurie », « l'algue dans le bocal à poisson ». Puis après que le bocal s'est brisé, le poisson rouge est sorti. Survient ensuite la scène de la « robe blanche », le poisson rouge s'est desséché et finit par devenir fou.

Les décors ont été conçus par un plasticien Shōzō Yoshié. Il a dessiné des tableaux d'écailles de poisson rouge, le bocal, le rhinocéros sur les panneaux coulissants qui se situaient à l'arrière de la scène.

Entre 1974 et 1976, Hijikata a successivement présenté seize spectacles d'un groupe du butō féminin Hakutōbō au Théâtre Asbeste. *Costume en face* précède la dernière pièce, *Gésénjō no okugata (Grande Dame sur la ligne G)*. La pièce est créée dans cette période de la perfection du *butō-fu*. De plus, nous disposons des notes de Moé Yamamoto et de la vidéo de la pièce. Moé Yamamoto est toujours actif.

IV. Le butō par le *butō-fu*

Le *butō-fu* est constitué d'énormes albums de tableaux, des mots et des phrases écrits sur des papiers, des gestes et des mouvements que Hijikata a créés, et des films de spectacles de Hijikata. Ils sont actuellement archivés dans une salle consacrée aux Archives Hijikata et numérisés.

« Le butō par le *butō-fu* » a été approfondi au fil des années, générant une grande quantité de tableaux et de vocabulaires recueillis par Hijikata.

L'évolution de la technique de ses disciples a aussi permis l'élaboration minutieuse des mouvements, des mouvements guidés par les sensations, des mouvements guidés par les nerfs.

Dans les années 1970, les jeunes qui voulaient apprendre le butō se rendaient nombreux au studio Asbeste. Ils sont devenus disciples, se sont liés par une relation de respect et même d'obéissance inconditionnelle. Cette relation de maître à disciple était la base de la pratique. Hijikata leur demandait d'effacer leur ego : Hijikata a inventé l'expression du corps sans l'expression. Il était obligatoire de prendre des notes pendant les entraînements au studio Asbeste. Les disciples notaient ce que Hijikata disait et expliquait, les consignes, les dessins, etc. Hijikata vérifiait inopinément leurs cahiers, et leur donnait des corrections.

Ce que Hijikata cherchait, c'était que les disciples puissent acquérir la technique pour traduire les mots en mouvements personnels. Puis les mouvements qu'ils ont produits ont créé de nouveaux vocabulaires du *butō-fu*. Ces processus étaient au cœur de l'entraînement et au cœur de la création.

V. À propos du butō de Tatsumi Hijikata

1. Courant du monde, naissance du butō

Après la Deuxième Guerre mondiale, Hiroshima et Nagasaki, les guerres de Corée, du Vietnam, le monde a connu une puissante vague de rébellion généralisée dans les pays occidentaux, ainsi qu'au Japon. Le phénomène butō faisait partie de ce mouvement identitaire global.

Dans le monde de l'après-guerre, l'art est marqué par la nécessité de redécouvrir la nature de l'humain. Le corps devient l'outil de la recherche, l'objet même de la création, dont sont issus les mouvements du happening, du body art et de la performance. Une époque où toutes les frontières entre les arts sont abolies.

L'*Ankoku Butō* (« danse des ténèbres ») des premiers jours est en résonance avec les contre-cultures qui balaient le XX^e siècle. Cette approche du corps dansant échappe, totalement et a priori, à la rationalité, aux catégories imposées par un ordre établi. Avec forte détermination, Tatsumi Hijikata (1928-1986) marque ainsi sa résistance dès la fin des années 1950.

Le butō contient l'essence d'une résistance en laquelle résonnent toutes les avant-gardes qu'a produit le XX^e siècle en Occident, notamment le dadaïsme et le surréalisme, l'expressionnisme allemand, ainsi que la pensée des auteurs subversifs, de préférence marginaux, malades, meurtris tels qu'Antonin Artaud, Jean Genet, mais aussi Sade, Lautréamont, ou Nietzsche.

Les acteurs de butō avaient parfois étudié la danse classique et moderne, ils étaient en rupture avec ces formes occidentales qui ne correspondaient pas à la morphologie japonaise. Toutes les méthodes de butō vont s'appuyer sur l'exploration de ces différences pour mettre en lumière le corps culturel. Dans la première génération, nombre de plasticiens et d'acteurs avaient rejoint les premières manifestations du butō.

2. Collaborateurs majeurs

Après avoir présenté sa première pièce *Kinjiki* [*Couleur interdite*], Tatsumi Hijikata continue à travailler avec vigueur, échange avec de nombreux artistes et écrivains. Dans le monde de la danse moderne, Nobutoshi Tsuda (1910-1984) et Kazuo Ohno (1906-2010) le soutiennent, contrairement à la Fédération japonaise de la danse. Tsuda et Ohno étaient le soutien moral et matériel de ses activités. Hijikata collabore avec Kazuo Ohno entre 1960 et 1968.

En dehors de la danse, le grand écrivain Yukio Mishima (1925-1970) apprécie le

butō d'Hijikata. Grâce à Mishima, Hijikata rencontre Tatsuhiko Shibusawa (1928-1987), le traducteur de Sade. Dans les années 1960 particulièrement, il travaille avec des gens du théâtre, Shūji Teraïama (1936-1984), le directeur de la compagnie Ténjō sajiki, Karajūrō (1940-), le directeur de la compagnie Jōkyō gékijō. Grâce à eux, le grand public le remarque. Eikou Hosoé (1933-) prend ses photographies, Yukio Mishima écrit des textes, le peintre surréaliste Isao Mizutani (1922-2005) crée des décors. Hijikata fréquente le grand surréaliste Shūzō Takiguchi (1903-1979). Le plasticien Natsuyuki Nakanishi (1935-2016) collabore avec lui dans ces mêmes années, puis, à partir de 1975, le plasticien Shōzō Yoshié crée des décors.

Yoko Ashikawa, notamment, joue un rôle important pour le butō d'Hijikata. Elle se fait disciple en 1967, et son interprétation dans *Vingt-sept Nuits pour les quatre saisons* en 1972 la fait remarquer du public. Elle devient un personnage central pour Hijikata car son corps était le meilleur instrument pour réaliser son désir de création.

3. Retour au corps japonais

Le butō d'Hijikata considéré comme l'avant-garde cherchait la filiation à la culture traditionnelle japonaise. Le retour au pays natal, à Akita en 1965, opère sur le butō d'Hijikata un grand changement. Il crée une série de performances sous le nom de kabuki du Tōhoku en 1972, et introduit sur scène l'ambiance de la région la plus pauvre et tourmentée par les vents et le froid, à l'extrême Nord de l'île majeure.

L'homosexualité de Yukio Mishima, le crime de Jean Genet, Sade par Tatsuhiko Shibusawa et l'érotisme de Georges Bataille constituent autant de sources d'inspiration mais ne sont que des prétextes pour revendiquer la naissance de l'*Ankoku Butō* au début des années soixante.

Le Tōhoku ne correspond ni au décor ni au costume de Hijikata lui-même. Mais Hijikata y a vécu pendant son enfance et il se trouve associé à l'origine de la création de son propre butō. Le « monde » du « Tōhoku » constitue une source, il y trouve un nouvel aspect du corps et la base de son expression.

Pour faire resplendir et universaliser le nouveau butō, Hijikata avait besoin de

nouvelles méthodes. Son point de vue sur le climat du Tōhoku et le corps japonais fut une révélation. Puis, au fil des créations et des chorégraphies, il n'éprouva plus le besoin d'insister sur le Tōhoku. Ce fut le début d'une nouvelle phase du *butō-fu*.

4. Universalité du butō, création des chorégraphies

Le butō a résisté au temps. Il s'est formalisé, s'est affirmé. Il ne cesse d'attirer l'attention d'artistes, d'universitaires et de publics nouveaux. Tatsumi Hijikata, maître de l'*Ankoku Butō*, espérait que le butō devienne une philosophie plus qu'une technique ou un style de danse. Le butō a réussi à poser les jalons d'une réflexion qui dépasse la danse et la spécificité japonaise, car le butō véhicule un questionnement essentiel, dégagé de toute convention sociale, aussi échappe-t-il au phénomène de mode.

On pourrait tenter de parler ici d'une phénoménologie des mots par le corps par la lettre ; les mots sont mis en abîme dans le corps et ainsi se traduisent. Le corps dansant est concentré sur ces mots suggestifs – c'est ce que désigne *butō-fu*. Associés au sens du toucher et aux nerfs, les mots stimulent la mémoire sensorielle. Les tensions des contradictions, l'éveil des interférences, suscitent l'impossibilité d'atteindre quoi que ce soit, si ce n'est la seule posture authentique du corps en crise. Il s'agit d'être agi, au plus profond – par les remous, les cicatrices, les béances, l'impuissance – un tissage qui, dans l'absolu, intègre l'existant. Animalité, spasmes, laideur, grimace, silence, et merveilles en la nature révélés.

Ainsi, atteindre la nature innommée de l'être humain nécessite de déchirer l'ego, par « l'abandon de soi et le sacrifice ». La condition alchimique du butō consiste à ré-individuer, et à réunifier les corps à l'intérieur même du corps. L'être nouveau de l'instant, devenu le monde, n'est plus domestiqué par le monde mais devient son incarnation consciente.

L'espace-temps du butō est la quintessence d'une dimension spirituelle, une consécration à l'au-delà du quotidien. Émergent alors diverses mémoires qui prennent possession de la chair. Les images nourrissant les sensations donnent corps au mouvement.

Il est intéressant de constater que les fondements du butō sont universels. Sans doute parce qu'il entraîne l'âme autant que le corps, qu'il engage la profondeur de l'être aux limites du corps, le touchant à tous les niveaux de son existence :

- parce qu'il ne s'agit pas de paraître mais d'être ;
- pas d'esthétique mais la vie ;
- d'une ontologie phénoménologique ;
- plus que de danse, d'un au-delà de la danse.

VI. Conclusion

Toutes sortes de danses ont besoin du mouvement, la plupart des danses a besoin de la musique, mais peu de danses ont besoin de la parole. En revanche, parmi les danses traditionnelles japonaises, il y a non seulement le kabuki mais encore le nō, qui ont besoin de la parole pour faire bouger les acteurs.

Ce n'est pas étonnant qu'Hijikata produise des mouvements qui correspondent à des vocabulaires suivant la tradition japonaise. Hijikata a entraîné des disciples avec des mots poétiques qui frappent la sensation. La source des mouvements est, pour ainsi dire, la sensation intérieure du corps.

À vrai dire, j'ai rencontré un grand paradoxe en réalisant la partition chorégraphique. J'ai eu des doutes sur l'utilité de noter cette pièce en système Benesh, car la structure et la nature du butō d'Hijikata est opposée à celles de la notation Benesh.

Parce qu'essentiellement la langue poétique laisse de la marge et parce qu'on ne peut pas en épuiser la signification. J'ai réalisé que l'univers poétique ne pouvait pas être traduit par un système logique, et que la notation maintenait un écart avec le matériau chorégraphique.

Le système Benesh a pour caractéristique principale la forme dans l'espace-temps. L'espace-temps du butō est « extra-quotidien », les mouvements sont les états du corps, la forme n'en est que la surface. L'imagination modifie aussi la corporéité.

Cette prose de l'*Ankoku Butō* d'Hijikata est en cela un exemple. Elle montre comment un mouvement peut être multidirectionnel, comment est enseignée la spécificité d'un geste, habité de différentes strates, et comment l'informe s'impose, non comme un état mais comme une dynamique.

En conséquence, j'ai décidé de considérer la partition chorégraphique comme des notes relevant de la transmission. J'ai ajouté, au-dessus de la portée, des noms correspondant aux mouvements et aux états intérieurs, et le tableau qu'Hijikata a cité, la sensation qui guide le mouvement, etc. Ce sont des informations que j'ai reçues de Moé Yamamoto lors de la transmission de la pièce.

En plus de ces éléments, j'ai dessiné les expressions du visage. La difficulté propre à la notation de cette pièce se trouve principalement dans l'analyse des expressions du visage. Le système Benesh n'a pas développé de grammaire adaptée à la notation des expressions du visage, je propose donc des combinaisons particulières de la grammaire du système Benesh.

D'ailleurs, il n'y a pas de compte au niveau du temps, ni de repère de musique ; j'ai donc phrasé les mouvements ainsi que la barre de mesure par phrase.

Je souhaite que la partition soit utilisée pour comprendre le processus de la création d'une pièce de butō par Hijikata, et que les mouvements ne soient pas fixés une fois pour toutes avec les vocabulaires.

Ce travail est un défi pour traduire une manière de pensée japonaise qui représente l'univers poétique et la sensation intérieure, dans un système occidental logique ou rationnel.

J'ai fait en sorte de ne pas modifier par un système de notation ce qui est caractéristique du butō, mais plutôt de permettre à ce système d'approcher du butō.

Je souhaite que le fait de relever ce défi puisse ouvrir de nouvelles possibilités à la notation Benesh.

Référence :

Hijikata Tatsumi's Notational Butoh	Takashi Morishita / 2015
Arts scéniques sans frontière	Nourit Masson Sékiné / 2006

Les partenaires :

Le Centre national de la danse – aide à la recherche et au patrimoine en danse
Takashi Morishita / les Archives Hijikata à l'université de Kéiō
Moé Yamamoto / Kanazawa Butō-kan
Natsu Nakajima / Mutéki-sha
Nourit Masson Sékiné / université de Strasbourg
Éliane Mirzabekiantz / Centre Benesh.

Références :

Takashi Morishita, *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovative Method for Butoh Creation*, Tokyo, Keio University Art Center, Bensei publishing Inc., 2015.

Nourit Masson Sékiné, « Arts scéniques sans frontière », 2006 [texte non publié].

Décembre 2017.