

## Strip-tease : une histoire mise en scène

Sacha Demazy

*« Par une « représentation » on entend la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants. »*

Erving Goffman,  
*La mise en scène de la vie quotidienne*, p.23

*« Faut-il rappeler que toute représentation théâtrale suppose non seulement la présentation d'un événement imaginaire mais aussi la participation active d'un groupe de spectateurs dont le psychisme se projette à ce moment sur la figure qui lui est présentée ? »*

Jean Duvignaud,  
Préface d'*Histoire et sociologie du strip-tease*, p.10

Entendons, dès à présent, que le strip-tease est un art de la mystification dont le secret se trouve dans son trait d'union et que le rôle de la stripteaseuse est d'entretenir ce mystère en nouant, le temps de la représentation, le « strip » au « tease ».

Pour bien saisir la singularité de ce spectacle au Japon — car c'est bien de ça qu'il s'agit ici — il est nécessaire de nous éloigner, à distance raisonnable, de nos préjugés et de nos prénotions vis-à-vis du strip-tease tel que nous le considérons en Occident (Europe et Amérique du Nord). En effet, bien que celui-ci se soit développé au Japon à partir de l'occupation américaine d'après-guerre et qu'il ait connu, depuis, de nombreux changements, il s'inscrit en réalité dans une tradition populaire, à tout le moins, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. D'autre part, parce qu'il demeure une fascination de l'archipel japonais et, de surcroît, de la femme qui se déshabille, il est préférable d'avancer avec précautions en considérant les rets tendus par l'exotisme.

Ainsi, comprenons, tout d'abord, ce qui se joue dans l'interaction existant entre la stripteaseuse et son public, à l'aune de ce qu'écrivait Jean Duvignaud dans sa préface au texte susmentionné : la stripteaseuse « propose à son public des réponses à une interrogation cachée que celui-ci, avec elle et grâce à elle, découvre ». Par conséquent, le strip-tease provoque « une expérience intérieure », au sens bataillien du terme, ce qui signifie qu'assister à la représentation érotique mise en scène par la stripteaseuse n'est jamais anodin et peut se révéler une épreuve épiphanique.

Ceci étant, le propos de cet article est la présentation d'un numéro de strip-tease qui, parmi plusieurs centaines qui m'ont été donné de voir au Japon, est tout à fait extraordinaire. Chaque numéro est une représentation du caractère (au sens de radicalité d'existence) de la stripteaseuse et nous renseigne autant sur l'intention scénique de la performeuse que sur la réalité ontologique qui travaille le spectateur. Autrement dit, parce que nous vivons dans un monde apparent où le regard

que nous portons sur autrui génère une interaction émotionnelle, entre le sujet regardant et le sujet regardé, susceptible de confirmer la personne que nous pensons être, le numéro de strip-tease que je vais vous présenter et l'émoi qu'il suscite, nous informe, tout autant, sur la stripteaseuse qui l'exécute que sur le spectateur. Aussi, je vais tenter de vous transmettre mon ressenti.

\*

Nous sommes dans les années 1930, époque à laquelle l'armée impérialiste nippone avait envahi la Mandchourie et souhaitait étendre son emprise sur le continent chinois jusqu'à Shanghai. La stripteaseuse Kuroi Hitomi entre en scène accompagnée par un mix de la version japonaise de "Get Out and Get Under the Moon", "Welcome Shanghai" et "Sing Sing Sing", toutes trois présentes dans la comédie musicale *Shanghai Rhapsody*, réalisée en 1984 par Fukasaku Kinji et dont elle s'est inspiré pour son numéro. Il est à noter que la playlist musicale sélectionnée par la stripteaseuse a une fonction similaire au texte dans le théâtre, dans la mesure où elle est diégétique et qu'elle illustre la pensée du personnage.

*Aparté* : Aujourd'hui, au Japon, chaque numéro de strip-tease dure exactement 17 minutes, au cours desquelles, la stripteaseuse structure son numéro. La scène se compose de trois parties. La première, de forme rectangulaire, identique à celle que nous connaissons en Occident, s'appelle le « main stage » et est directement foulé lorsque la stripteaseuse sort de sa loge. Là, restant habillée, elle présente son personnage à l'assemblée. Puis, toujours vêtue, elle s'avance lentement en ôtant quelques vêtements et vient saluer le public via « le chemin des fleurs (*hanamichi*) », sorte d'avancée-couloir au départ de « la scène principale ». Enfin, après avoir changé de costume, une à deux fois selon la mise en scène, la stripteaseuse entre à nouveau sur le « main stage », foule une nouvelle fois le *hanamichi* et s'avance jusqu'au « disque rotatif (*bon*) », partie de la scène la plus proche des spectateurs. Cette fois-ci, habillée de manière plus affriolante, elle adopte des positions acrobatiques qui, toujours accompagnées par les applaudissements du public, ont la particularité d'exhiber avec ostentation sa vulve. Voici, en tout cas, la disposition classique d'un numéro de strip-tease au Japon.

Vêtue d'un *qipao* (vêtement féminin populaire à Shanghai dans les années 1930) et d'un éventail à plumes rouges, Kuroi Hitomi interprète une danseuse qui se produit dans un cabaret. Dans cette métafiction, la culture du spectateur est nécessaire pour comprendre l'époque et le lieu représentés, notamment grâce au costume et à la danse charleston exécutée.

Après avoir dansé, pendant plusieurs minutes, de long en large du « main stage », des applaudissements préenregistrés éclatent pour saluer la prestation de la danseuse chinoise déclenchant aussitôt les applaudissements réels de la salle. Cette mise en abîme illustre parfaitement la maîtrise scénique de Kuroi Hitomi, étant donné qu'elle comprend que les applaudissements protègent, de part et d'autre de la scène, par la création et la propagation d'un sentiment de sécurité,

du moins le temps des remerciements. Et c'est à cet instant précis, qu'un bruit de bottes martelant le sol retentit. Des militaires pénètrent dans la salle chinoise. Noir. Une fusillade éclate. Effets stroboscopiques. La danseuse se réfugie dans sa loge et abandonne le public « réel » à ce chaos. Hurllements, coups de feu, effroi. Des effets de la danseuse volent depuis sa loge avant de s'écraser sur la scène. Aurait-elle été attrapée par des soldats ? Noir.

Une chanson langoureuse résonne (« Shanghai Riru [La demoiselle de Shanghai] »). Armée d'une pipe à opium, la danseuse sort de sa loge (réelle et fictive) indolente et débraillée, une bretelle de sa nuisette rouge descendue laisse apparaître un sein. Interprétant l'ivresse, elle titube en direction du *bon* où, préalablement, a été déposé une veste de militaire japonais. Prise, soudain, d'un élan, elle passe un bras dans une des manches de la veste pour signifier la présence du militaire et, amoureux, se met à danser avec l'occupant. Retenti alors une version hallucinée de l'hymne des *kamikaze* « Umiyukaba - gensô [illusion du "Si je m'en allais par la mer" »] ». Mais la lucidité reprenant le dessus, elle repousse les avances du soldat en laissant tomber la veste au sol. Bruits de bottes assourdissants. Frayeur exprimée sur le visage de la danseuse. Les compagnons du militaire repoussé la saisissent violemment et la plaquent au sol. L'ambiance change brutalement. Une musique rappelant Penderecki à ses heures les plus sombres tonne. La danseuse tente de s'enfuir à quatre pattes mais, le *bon* tournant sur lui-même, rend la fuite impossible ! Maintenu de force, la nuisette retroussée, elle se fait violer. À maintes reprises. Gêne, voire répugnance ressentie dans le public. La scène semble durer une éternité. D'autant que l'agression se produisant, la danseuse hurle et dévisage certains spectateurs. Tétanisé, le public, en émoi, endure le drame jusqu'à sa conclusion. Noir. Silence.

Retour final sur scène, vêtue d'un drap et d'un éventail à plumes blancs, évoquant la pureté retrouvée dans l'éden, accompagnée par « Anata tonaraba [Je te suis] », la danseuse, joviale, salue une dernière fois son public avant de s'éclipser définitivement dans sa loge. Un ange est passé. Un ange cruel.

\*

De par la représentation de l'occupation japonaise à Shanghai (1937-1945) et ses conséquences tragiques sur la population chinoise signifiées par le viol et le meurtre d'une danseuse de cabaret, la mise en scène de Kuroi Hitomi, parce qu'elle provoque la sidération d'un public qui a été malmené et repoussé dans ses retranchements, s'inscrit dans un théâtre d'avant-garde en lien direct avec le « théâtre de la cruauté » d'Artaud, dans la mesure où, d'une part, elle conçoit le théâtre comme le lieu où une critique (sociale et historique) s'exprimant se doit de provoquer des réactions dans le public — le considérant de ce fait comme un partenaire indispensable à la représentation — et d'autre part, parce que détonnant fortement de ses collègues stripteaseuses, elle est une iconoclaste. Enfin, parce que sa mise en scène est pensée pour inciter le spectateur à considérer son propre rôle de « voyeur-passif », c'est-à-dire à questionner sa présence en ces lieux et sa passivité éventuelle face à une agression, elle est une hiérophante qui assiste le spectateur dans son épiphanie ontologique.

« Et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge »

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, p.85

---

<sup>1</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, les *misemono* (« les choses que l'on montre »), alors très populaires dans les quartiers d'Asakusa et de Ryôgoku, proposèrent, entre autres, des spectacles de femmes dansant avec des serpents et des jeux érotiques qui consistaient pour le spectateur à souffler dans un tubes à bambou pour soulever le kimono d'une jeune femmes assise en face de lui, dans l'espoir d'entrevoir son sexe.