

---

## Une note sur l'utilisation du corps en butô

---

Toshiharu Kasai

Département d'éducation générale Maeda 7-15-4-1,  
Sapporo 006-8585, Japon

### Résumé

La danse butô, danse d'avant-garde mise au point par Tatsumi Hijikata dans les années 1950 au Japon, n'est pas seulement un art de performance mais aussi une façon d'explorer les relations corps-esprit comme dans la méthode de danse butô développée par Kasai (1998) du point de vue de la psychologie somatique. Un des mots-clé pour la compréhension du corps butô est le « butô-tai », terme japonais qui signifie une attitude mentale et physique visant à intégrer les éléments dichotomiques conscience et inconscience, sujet et objet. Les premiers éléments se rapportent à la multiplicité de notre conscience et les derniers à notre fonction mentale "objectivante". Quoique la danse butô ait proliféré dans le monde entier, l'essence du butô, indépendamment de l'esthétique japonais ou oriental inhérente à son exécution, n'a pas été entièrement comprise au Japon non plus puisque les éléments psychologiques et philosophiques de butô ont été totalement ignorés. Nous essaierons de clarifier ces points en termes de fonctions et de structure de la conscience.

### 1. Conférence internationale sur le butô

Dans l'événement de danse butô "Ex... it! ' 99" [1] tenu à Schloss Broellin en Allemagne, après un forum par des danseurs butô et des chorégraphes, un symposium international à propos du butô a eu lieu, invitant des critiques de danse et des philosophes de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Italie, des États-Unis et du Japon. Il y a eu des discussions significatives sur plusieurs sujets liés au butô. Un des thèmes les plus problématiques a été « l'utilisation du corps en butô ».

La compréhension générale du « corps butô » ne comprenait, au début, que l'idée du corps physique dans la danse butô. Cependant, cela a questionné l'auteur puisque le terme japonais « butô-tai » n'a jamais été utilisé de cette façon par les danseurs japonais de butô. Celui-ci se rapporte plutôt à un état mental ou à un état de conscience quand le butô est exécuté. Une autre question reliée avec cette incongruité était la non-objectivation du corps dans l'exécution du butô. Bien que le terme soit philosophique, il forme la partie essentielle du « butô-tai » dans l'exécution réelle du butô, intégrant la dichotomie conscience/inconscience et aussi celle du sujet qui essaie de déplacer des parties de son corps, en opposition à celles qui sont déplacées, ce que l'on va appeler le corps objectivé. Le terme "objectivation" a été présenté par un des participant au symposium, Rolf Elberfeld, un philosophe allemand, mais la discussion concernant le terme a semblé être trop difficile à suivre pour la plupart des participants, étant donné la limite de temps de l'exposé.

Akaji Maro, un des disciples d'Hijikata et leader de « Dairakudakan », rappelle souvent ce que Hijikata lui a demandé "Qu'est-ce qu'une main ? Qu'est-ce qu'un pied ? Qu'est-ce qu'une marche ?" Ces questions étaient presque comme le dialogue énigmatique d'un maître Zen. Les livres d'Hijikata [2] sont remplis de mots polyphoniques et d'images utilisant des combinaisons inimaginables d'histoires que la compréhension rejette directement et qui restent toujours énigmatiques. Pour comprendre ces mots et le butô, il faut plutôt penser, en premier lieu, à l'aspect créateur du butô.

## 2. Les aspects créateurs du butô

Une allégorie est présentée, comparant une danse figurative à un texte littéraire constitué de phrases. Une phrase est un ensemble de mots. Les expressions sont faites de syllabes. Dans la danse, un fragment simple de mouvements pourrait être "une syllabe" de mouvements, tandis qu'un ensemble de mouvements serait fait de «mots» ou d'une «expression» et constitueraient finalement une « phrase ». Dans les styles de danse les plus rigides, une phrase de mouvements est complètement fixée à l'avance par des chorégraphes. Les danseurs ne doivent que maîtriser « la phrase » tel que prescrit en les incorporant (littéralement : en les entrant dans leurs corps), pour ensuite les reproduire en utilisant leurs corps devant un auditoire. Il est cependant impossible de suivre ces instructions parfaitement, à cause des différences individuelles des danseurs, dans leurs corps physiques et dans leurs états mentaux. Partant de là, les performances changent lors des différentes exécutions, conséquence naturelle, bien qu'elles expriment toujours les mêmes mots, les mêmes phrases et les mêmes chapitres.

L'auditoire peut apprécier doublement l'exécution: l'histoire authentique des chapitres de mouvements et les déviations rencontrées dans chacune de ses composantes.

Dans les cas les moins retenus, même une syllabe de mouvements - un mouvement fragmenté - ne sera pas limité et déterminé. Il pourra inclure physiquement des altérations réfléchies ou des petits changements inconscients. Par conséquent, les « mots » de mouvements ne seront pas toujours composés de façon fixe et les « phrases » de mouvements feront ressembler la danse à une langue étrangère, dans un non-sens que personne, même l'interprète, ne saurait ou ne pourrait reproduire. En outre, la « syllabe » de mouvements, ou le « mot » peuvent ne pas être un mouvement dans le sens ordinaire du terme. Imaginez un cas extrême où l'interprète ne se déplace pas du tout mais, par exemple, essaie de changer l'air de son poumon droit vers le gauche via sa trachée, utilisant des mouvements physiques non perceptibles à l'extérieur. Ce ne serait pas reconnu comme une danse dans le sens habituel. Toutefois, le butô permet ce type de déviation des mouvements corporels.

Peut-être pourrions-nous créer un nouveau mot: « la non danse », signifiant une danse dérivée, qui n'est pas exécutée dans le sens ordinaire. L'expression et la performance réelle « d'un mort debout dans le désespoir » dans le butô de Tatsumi Hijikata en est un des nombreux exemples. Il symbolise les caractéristiques du butô comme étant une « non-danse ».

Si la créativité signifie l'invention de nouvelles choses qui n'ont jamais été faites, le premier tournant dans le monde de la danse réside dans la négation des mouvements. Quand « la syllabe » de mouvements qui devient la composante fondamentale de la danse cesse d'être un mouvement physique, il apparaît là toute une gamme d'activités physiques nouvelles qui peut à peine être catégorisée comme danse. L'auteur croit qu'Hijikata a amorcé l'une de ces « non-danses » quand on lui a demandé la raison pour laquelle il avait arrêté de danser, se consacrant à la chorégraphie pour ses disciples, après le succès de sa danse de butô. Il a répondu alors qu'il n'avait jamais cessé de danser mais que personne ne l'avait remarqué.

Si la valeur d'une danse réside dans le fait d'être vu par d'autres, la négation d'être vu est aussi un des points de départ pour une autre « non-danse ». Il y a deux types « de danse invisible » : 1) quand il n'y a aucun auditoire pour voir l'interprète et 2) quand les mouvements ne sont pas explicites à l'extérieur du corps. Quand ils sont internes ou mentaux. [3]

L'air changeant entre le poumon gauche et le droit est un exemple du dernier cas. Les comportements secrets ou viscéraux qui proviennent de situations mentales tombent aussi dans la dernière catégorie. Les émotions ne sont pas un phénomène mental, mais un accord du physique et du mental avec des effets, visibles ou invisibles, dans le corps. Une convulsion ou un tic sont visibles et apparents mais ces réactions brutes sont des phénomènes résultants, venant des tremblements infimes et imperceptibles qui sont incités par des stimulations mentales ou physiques. (Il est souvent difficile de dire si le corps de la personne est tendu ou non, seulement en le voyant.) Le contact physique est la façon de reconnaître les tensions infimes dans les muscles ou les réactions minuscules, comme le font les enseignants de technique Alexander.

La raison pour laquelle la méthode de danse butô (Kasai, 1998) [4] a beaucoup à faire avec l'exploration psychosomatique devient claire ici : la danse butô est sans rapport à la chorégraphie de mouvements fixes. Elle donne aux interprètes l'occasion de prendre conscience de ce qui se passe à l'intérieur d'eux, mentalement et physiquement. Cette directivité est tout le contraire de ce qu'on retrouve dans les danses ordinaires où le premier souci de l'interprète est de faire étalage des mouvements qui ont été prédéterminés.

Puisque les mouvements nouveaux ou étranges n'ont jamais été imaginés comme servant de base à la danse ordinaire mais qu'ils ne sont pas rejetés dans la danse butô, il apparaît que le butô contient une liberté totale, ou la possibilité de dérivation pour la créativité à trois niveaux : a) le niveau de « syllabe » - un fragment de mouvement, l'unité minimale; et il n'est pas limité aux mouvements physiquement apparents, b) le niveau de « mot » - un « mot » de mouvements ne fait pas nécessairement appel à une expression ou à un message. Il n'est pas nécessairement une série de mouvements, c) le niveau de la « phrase », la littéralité, l'histoire de la performance n'est pas nécessairement donnée consciemment par l'interprète.

Les interprètes de butô qui constatent qu'ils sont libres, sans les restrictions diverses des styles de danses ordinaires, sont d'abord heureux avec cette liberté mais constatent vite que l'interprète est lui-même la limitation primaire et le principal facteur limitatif dans la danse. Chacun a ses propres limitations physiques et son corps-esprit vulnérable a subi toutes sortes d'histoires personnelles et culturelles. Partant de là, chaque danseur butô est différent du suivant. Une large variété de style d'exécution en résulte naturellement. Quand ils s'exécutent, ils doivent inévitablement exposer leurs « soi intérieur », leurs propres vies, leurs corps et leurs esprits, qui sont uniques et culturellement limités. Nous ne rencontrons pas ici de représentation d'une histoire chorégraphiée ou de scénario comme dans la danse conventionnelle.

### **3. L'aspect multiculturel du butô**

Il est nécessaire ici, pour la nouvelle discussion sur les différences culturelles, de préciser la terminologie concernant la classification du butô. Dans cet essai, « le butô original » signifie le butô qui a été dansé ou chorégraphié par Hijikata. « Le butô classique » est celui dansé par les disciples d'Hijikata, de la deuxième ou de la troisième génération de butô. Il est exécuté principalement par des danseurs butô avec des environnements culturels japonais. Le « butô », sans modificateurs, couvre les autres performances de butô, indépendamment des questions culturelles ou des liens avec Hijikata.

Depuis que Hijikata a commencé à danser le « Ankoku butô » à la fin des années 1950, le butô a proliféré dans plusieurs pays, chacun avec ses propres contextes culturels et physiques. Bien que le butô original et le butô classique aient commencé en incluant les éléments physiques et culturels japonais qui sont d'habitude considérés comme éléments essentiels dans les performances de butô, si le butô était une forme de danse attachée culturellement et exécutée exclusivement par des danseurs japonais, il serait resté une danse orientale exotique et il n'aurait probablement jamais influencé les danseurs modernes ou contemporains occidentaux. L'exotisme oriental pourrait avoir été accueilli d'abord quand le butô a été importé dans des pays étrangers mais l'essence, ou l'esprit du butô, a dû jouer un rôle principal dans sa prolifération dans le monde de la danse occidentale.

La raison pour laquelle le premier "Ex... It!" (1995), projet de danse butô tenu en Allemagne, a écarté les danseurs japonais de butô semble être le fait que les interprètes occidentaux essayaient alors de se réaliser dans leur propre nature occidentale ou qu'ils voulaient internationaliser le butô. Ce cas montre qu'il y avait une discussion quant à la définition du butô. Cela a dû être décisif et important pour eux, qu'ils soient liés à l'esprit butô ou pas, en partie parce qu'un petit nombre de danseurs japonais, ou de critiques de butô, nie la capacité des danseurs occidentaux à danser le butô en raison de leurs vides physiques, mentaux et culturels.

Le butô occidentalisé ne peut jamais être le butô original ou classique, à cause même de la définition. Cependant, si ces trois types de dérivations vers "la non-danse" sont typiques du butô, il est clair que

le « butô occidentalisé » s'est déjà développé comme une sous-catégorie du butô japonais, dans une certaine mesure, puisqu'il lutte pour surmonter les frontières de formes des danses ordinaires occidentales. C'est comme s'ils avaient reproduit ce que Hijikata a accompli au Japon, détruisant les conventions des danses japonaises autant que celles originaires d'Occident. Les occidentaux sont à l'origine de leurs propres "non-danses", leur butô.

Il y a beaucoup de soi-disant danseurs de butô dans le monde, sans environnements culturels japonais. Il y a aussi beaucoup de danseurs japonais de butô sans rapports à Hijikata ou à ses disciples. Comme s'ils essayaient de réaliser les éléments essentiels du butô discutés plus haut. Leurs performances doivent être catégorisées comme un des styles du butô. À partir de là, chaque performance tomberait quelque part entre deux pôles distincts dans le butô : 1) le butô dont les performances présentent peu ou pas d'éléments culturels japonais. 2) les reprises de performances de butô original ou classique effectuées sans efforts de déconstruction.

Les critiques japonais de butô pourraient dire que plusieurs interprètes étrangers ne sont pas capables de reproduire le butô traditionnel parce qu'ils manquent des caractéristiques japonaises physiques comme le « ganimata » (jambes arquées). Il leur manque aussi les environnements culturels japonais qui unissent l'entité corps-esprit. Cependant, plus de 30 ans après le début du butô, la tendance vers l'essence du butô a acquis beaucoup plus de valeur significative, autant pour les interprètes étrangers que pour les danseurs japonais de butô. Sans traces du butô traditionnel, ils cherchent cette essence plutôt que d'être intéressés à la reproduction du butô original ou classique. [5]

À la longue, la version occidentalisée de butô perdrait tout le parfum de butô original ou classique et il ne devrait plus être appelé butô mais quelque chose dans le genre « hyper-danse ». Cependant, le butô japonais ne deviendra jamais complètement une « hyper-danse », à cause de son orientalisme, dans son sens le plus profond.

#### **4. L'attitude physique et mentale**

Le « corps butô » est une traduction littérale du mot japonais « butô-tai » mais la signification principale de "tai" dans le butô n'est pas le corps physique. C'est un état d'âme ou une attitude. Il est habituellement compris par les interprètes de butô japonais comme étant une attitude mentale et physique. Nous sommes une entité physique et mentale. Les deux aspects sont profondément connectés. Une question simple décrivant ce rapport serait: « Quand nous sommes blessés, qui est dans la douleur? Le corps ou l'esprit » Une réponse élégante serait « je suis dans la douleur ». Ce qui signifie que ni le corps physique seul ni l'esprit seul n'est douloureux mais tous les deux, simultanément. Si l'élément essentiel du butô est « une non-danse », sans chorégraphie, comme décrit ci-dessus, la façon qu'a l'interprète pour commencer à danser devient son souci principal. Il en fait la clé du concept de « butô-tai ».

La question de comment passer outre les ordres fixés par le mouvement et les thèmes de déconstruction comme décrit ci-dessus (a, b, c) doit être pris en considération, comme dans la technique Alexander où la technique pour se défaire de mauvais mouvements ou de positions indésirables est le souci principal. [6]

Un autre mot créé pour ce texte est le « jeu du corps ». Il est comparé au terme « le jeu de l'esprit ». Il sera approprié ici puisque l'ajustement d'un état d'esprit particulier met en œuvre une série d'ajustements corporels qui correspondent intérieurement aux premiers, sans nécessairement présenter de changements visibles. En exécutant des danses butô, la diade corps-esprit met en place une structure de mouvements et prépare l'espace mental et physique pour que des choses non prédéterminées puissent advenir. Le « butô-tai » comprend cette attitude mentale et physique envers soi-même et aussi envers le domaine ou l'environnement dans lequel l'interprète existe. Il existe quatre catégories de base du jeu des diades corps-esprit concernant les mouvements : 1) l'interprète est à la base des mouvements, 2) l'environnement et/ou les mécanismes internes sont à la base des mouvements de la personne, 3) l'interprète et les mécanismes environnementaux ou internes coopèrent

et servent de base aux mouvements, 4) le moi, l'environnement et les mouvements ne sont pas séparés. La troisième catégorie montrerait la congruité du soi de la personne dansante. La quatrième serait un état de conjonction mystique ou de non-objectivation, dépassant le rapport dichotomique du contrôleur et du contrôlé.

### **5. La multiplicité de conscience**

Depuis que William James [7] a écrit sur la multiplicité de notre conscience, le contraste entre la conscience et l'inconscience, le terme « les états discrètement altérés de conscience » [8], l'idée de « l'observateur caché » dans la dissociation hypnotique [9], le dédoublement de la personnalité ou les désordres d'identité dissociatifs [10] et d'autres concepts semblables ont été proposés par les chercheurs de différents champs d'études en psychologie. Un exemple simple servant à l'expérimentation pour leur vérification concerne les souvenirs reliés à l'état d'esprit : les souvenirs sont plus facilement recouverts si la situation est la même qu'au moment où ils ont été retenus. Ce fait implique que chaque état mental est détaché et indépendant du suivant en termes de remisage des souvenirs. Leur récupération donne des indices sur la multiplicité de notre monde interne.

Ainsi, le créateur de la sociologie phénoménologique, Alfred Schutz, a proposé une théorie des réalités multiples où il propose que continuons sans cesse à naviguer parmi une multitude de « domaines de signification limitée ». [11] Chaque domaine est un sous-ensemble de notre identité sociale, chacune avec un rôle social pris par la personne successivement. La personne construit et réalise sa réalité de façon séquentielle.

Bien que le moi conscient construise sa « réalité primordiale » qui est le monde apparemment le plus réaliste au moi conscient, la combinaison de conscience et de sub/inconscience propose un processus parallèle où des couches multiples construisent chacune des réalités. Chacune pourrait être équivalente à une autre en tant que « réalité réelle ». Les cas de dédoublement de la personnalité et de désordres de la personnalité dissociatifs ont montré des exemples éloquentes de l'équivalence de chaque strate d'ego conscient dissocié et de sa réalité.

La conscience est comparée à la relation syntagmatique de la langue. Une phrase est une disposition linéaire de mots, la conscience est aussi une série linéaire d'expériences. Ainsi, avant que chaque mot ne soit choisi et fixé pour son utilisation dans une phrase donnée, il y aurait eu la possibilité de l'emploi d'un autre mot. Ce phénomène pourrait se répéter pour chaque mot utilisé. Cette relation paradigmatique [12] de chaque composante avec un autre mot de substitution est normalement latente et non matérialisée dans la phrase. Dans la conscience, une des couches parallèles de notre structure multiple de (in/sub)conscience pourrait avoir été éprouvée par la personne par hasard mais une seule couche a été choisie. Elle est devenue la vie de la personne. La structure paradigmatique de notre conscience n'est pas seulement une métaphore linguistique mais un mécanisme de commutation réelle du premier plan et de la formation de la conscience, comme dans nos activités verbales. Ce phénomène est relié au changement d'attention qui est à la base du système d'induction d'hypnotique d'Erickson [13], système où un sujet est hypnotisé naturellement par la manipulation habile de l'attention.

Le simple fait de devenir conscient des commandes qui passent à travers le corps ne suffit pas pour intégrer, dans son ensemble, le système des consciences parallèles. La seule voie d'intégration est l'ouverture à chaque couche de notre entité physique et mentale. C'est cette ouverture qui se rapproche de l'état mental appelé « butô-tai »

### **6. La fonction d'objectivation de la conscience**

L'objectivation vient de la capacité de direction de notre conscience. Elle est toujours la conscience d'un objet auquel on porte attention. L'objectivation présente automatiquement la dichotomie de la cible objectivée et du sujet objectivant. Elle se présente comme une structure dirigeante où le corps est utilisé par le sujet seulement comme un outil. Cette situation a été comparée avec l'équitation : le cavalier et le cheval sont une vieille analogie pour illustrer la dichotomie du contrôleur et du contrôlé.

Même si elle ressemble à une vérité absolue pour l'ego conscient, la relation entre le moi et le corps n'est pas aussi simple et entendue. Le phénomène idéomoteur en est un bon exemple : un pendule tenu par une main commence à se balancer graduellement, simplement, si la personne qui le tient a pensé que celui-ci devrait commencer à se déplacer. Cela arrive, même sans un mouvement intentionnel pour le déplacer. Les physiologistes et les neurologues savent qu'une pensée de mouvement concernant une partie du corps met en action les fibres nerveuses attachées à celle-ci et commencent, en réalité, le mouvement. Cette action arrive même sans une décision consciente de le déplacer avec amplitude. Dans la technique Alexander, les réponses physiques automatiques et habituelles sont les cibles principales qui doivent être vérifiées si elles invitent des mouvements inefficaces ou de mauvaises postures.

Puisque cette objectivation est une des fonctions de base de notre conscience, des essais, afin de cesser ou de dépasser cette fonction, ont été effectués dans divers champs d'étude incluant la religion et le mysticisme : les yogis ont essayé « d'arrêter la fonction de la conscience », les soufis ont essayé de s'unifier avec Dieu par la non-objectivation, le bouddhisme zen a rejeté l'objectivation et la verbalisation dans ses exigences essentielles. La philosophie était aussi prolifique dans cette question comme dans l'approche phénoménologique de Edmond Husserl ou dans « l'expérience pure » de Kitaro Nishida [14], par exemple.

Continuons avec des mots-clés, énumérés ici et expliqués brièvement (avec quelques changements éditoriaux) par Dr Rolf Elberfeld [15], un philosophe allemand qui se spécialise dans la phénoménologie, la nippologie, la sinologie et l'histoire des religions. (Les mots entre parenthèses sont les termes japonais originaux.)

- 1. Expérience pure (junsui keiken) : Nishida montre dans son livre "*Zen aucun kenkyu*" que la voie la plus fondamentale d'expérience est la non-objectivation « l'expérience pure » qui permet l'émergence de l'individu en tant qu'individu. Le processus d'expérience pure est le mouvement de la réalité elle-même.
- 2. Lieu (basho) : Dans la danse butô, le danseur ne danse pas en tant que sujet, le lieu lui-même danse. Le danseur sera créé par le lieu dans lequel il danse.
- 3. Entre-deux (Aida) : De l'avis du Dr Elberfeld, dans la danse butô, l'Aida montre le mouvement et le corps dans un état de mouvance incessante.
- 4. Résonance (« o » de « rinko-ohen ») La façon dans laquelle le lieu, comme la nature, comme l'environnement et comme le danseur sont connectés dans une résonance mutuelle où chacune des volontés atteint ses buts.
- 5. Le soi et le reste (jinen) : la qualité du mouvement qui arrive dans les phénomènes mentionnés ci-haut est la qualité de "jinen": ce qui signifie que tout est, de façon non-objectivée, hors de soi et hors de tout (sono mama).
- 6. Vie et Mort (shoji) : Dans la danse butô, à chaque moment, il y a apparition de la vie et de la mort. La vie et la mort ne sont pas deux choses différentes. Elles apparaîtront unies si le danseur comprend l'origine même du mouvement.

L'auteur a employé le terme « essence du butô » plusieurs fois sans utiliser de descriptions claires. Les mots-clés par Elberfeld, ci-dessus, sont remplis d'idées sur ce que « l'essence » signifie mais les explications détaillées des mots-clés sont malheureusement au-delà de l'envergure de cet article. Des commentaires possibles sur ceux-ci seraient que : 1) ils proviennent historiquement des cultures orientales et japonaises, 2) ils intègrent l'objectivation et l'objectivé, 3) la danse butô contient densément ces éléments. Elle invite ces facteurs dans le corps-esprit de l'interprète aussi bien que dans celui des spectateurs, 4) ils sont fondamentalement universels et multiculturels bien que leurs aspects soient orientaux.

## **7. Le corps butô et la non-objectivation**

L'objectivation du corps signifie que la conscience dirige et que le corps devient quelque chose qui peut être contrôlé et déplacé par la volonté. La non-utilisation de miroirs dans la formation des

danseurs butô est un des exemples de non-objectivation dans la vision. Bien que suite à l'enlèvement des miroirs, les gens aient tendance à rester dans un état de visualisation de leur corps pour quelque temps, ils commencent graduellement à percevoir une sensation proprioceptive, le sens physique interne. Cette perception est loin de la visualisation du corps et de la compréhension objectivée de celui-ci. À ce sujet, l'exercice physique Noguchi Taiso se présente comme une voie de non-objectivation pour l'exploration psychosomatique décrite dans le texte de Kasai [4] parce qu'il rejette la compréhension du corps à travers la visualisation.

Une définition utile pour la compréhension du « butô-tai » est celle d'un état mental essayant d'éviter d'objectiver le corps et restant avec la conscience du corps-esprit. Les mots-clés présentés ci-dessus sont ses composantes. Par conséquent, le « butô-tai » peut prendre une attitude semblable à celle vue dans l'éducation religieuse ou dans les pratiques ascétiques qui tentent l'atteinte d'un état mystique. Il y a des légendes de jeûnes dans le butô semblables à ceux que le Bouddha a fait pour son éclaircissement spirituel. Hijikata a une fois ordonné à un de ses disciple de ne manger qu'une pomme par jour pendant six mois; les danseurs de Sankaijuku, à leurs débuts, de même que les membres de quelques autres troupes, arrêtaient de manger plusieurs jours avant leurs performances. Ces jeûnes pourrait servir une fonction raisonnable de perte du poids inutile mais s'étend trop souvent jusqu'à un degré irrationnel, à un point tel que les danseurs ne peuvent même plus se déplacer.

De tels états extrêmes comme ces jeûnes sévères ou l'entraînement vraiment excessif peuvent libérer les rênes de la conscience et peuvent tendre à la fusion de l'objectivé et de l'objectivation du moi dans un état altéré de conscience, si c'est couronné de succès. Il est bien connu que des états physiques extrêmes peuvent inciter un état hypnotique, une transe ou une dissociation de la conscience dans un sens positif. Cela est vraisemblablement au coeur du « butô-tai ».

Semimaru, un membre de Sankaijuku, a dit qu'il y a au moins trois « soi » à l'oeuvre quand il s'exécute : le « soi » dansant, qui observe et objective le corps, un second « soi » que l'auditoire voit et un troisième « soi », qui observe d'en haut le « soi » dansant et la scène. Il y a des rapports réciproques allant du « soi » objectivé au « soi » objectivant dans l'expérience. Bien que la réalisation des trois « soi » devienne objectivation de soi à ce même moment, c'est ici un bon exemple de la dissociation du « soi » dans la performance. La dissociation du « soi » de l'acteur qui prend un rôle est bien connue, mais on y trouvera un ou deux facteurs différents dans le butô, à cause du rejet de la verbalisation. Si les mouvements ou l'exécution entière sont bien articulés verbalement par l'interprète ou par l'auditoire, le résultat ne peut pas être du butô puisqu'il n'y aura pas eu de dissociation du moi; la récupération des souvenirs de la performance se doit d'être difficile s'il y a eu dissociation. On retrouvera une difficulté à ramener un état spécifique ou une amnésie naturelle et la difficulté d'expliquer ce qu'était le contenu de la performance. On constate aussi que la formulation pertinente pour décrire la performance qui a été exécutée par les danseurs et vue par l'auditoire dans un état d'âme dissociatif est difficile.

Dans une performance idéale et "essentielle" de butô, ce que l'auditoire voit n'est pas le corps de l'interprète mais un monde immatériel, comme si le corps de l'interprète devenait un prisme et permettait à l'auditoire de voir quelque chose d'autre, au-delà de l'interprète. Ce que l'interprète expérimente pendant la performance est comme un rêve pendant la nuit. Après celle-ci, il/elle remarque graduellement un calme spirituel dans la profondeur de son coeur, sans clairement savoir pourquoi. C'est la preuve d'un retour, d'un pèlerinage aux parties dissociées du moi et d'un rétablissement ou de la création de sa propre intégrité.

## Références

- [1] Toshiharu Kasai/ Itto Morita. Deuxième projet international de danse butô "« Ex...it! »99 - Rapport du forum et du symposium," sous presses, 1999
- [2] Tatsumi Hijikata « *Yameru Maihime (A Sick Dancing Princess)* » 1983 « *Biboh no Aozora (The Blue Sky of Beauty)* » 1987 (Écrits en japonais.)
- [3] L'auteur définit en [4] que la danse butô effectuée sans auditoire est le butô Niveau 1. Rolf Elberfeld utilise le terme "performance de danse cachée" pendant le symposium.
- [4] Toshiharu Kasai « *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration* » Memoirs of Hokkaido Institute of Technology, vol.27, 309-316, 1999 (Disponible au <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/>)
- \*Voir aussi la traduction française de M. Veillette « *Une méthode de danse butô pour l'exploration psycho-somatique* »
- [5] Akiko Motofuji, épouse de Hijikata et co-fondatrice du butô était très critique concernant la tendance de certains étudiants étrangers qui se nommaient danseurs de butô après n'avoir effectué que quelques classes avec elle, après n'avoir appris que quelques mouvements traditionnels et postures du butô.
- [6] Wilfred Barlow « *The Alexander Technique* » 1973
- [7] William James « *The Principles of Psychology* », vol.2, 1890
- [8] Charles Tart « *Altered States of Consciousness* » 1969
- [9] Earnest R. Hilgard « *Divided Consciousness* » 1977
- [10] Le désordre de personnalités multiples a été admis comme désordre mental dans le DSM-III (1980) par l' « American Psychiatric Association ».
- [11] Alfred Schutz « *The Problems of Social Reality, Collected Papers - I* » 1962
- [12] Ferdinand de Saussure « *Cours de linguistique générale* » 1916 (traduction japonaise de Hideo Kobayashi, 1940)
- [13] « *A Teaching seminar with Milton E. Erickson* », Edited by Jeffrey K. Zeig, 1980
- [14] Kitaro Nishida « *Zen no kenkyuu* » 1911
- [15] Communication personnelle avec Dr. Rolf Elberfeld (Philosophische Fakultät, Universität Wuppertal, Germany), 1999

Hokkaido Institute of Technology (address: Maeda 7-15-4-1, Teine-ku, Sapporo 006-8585, Japan)

(C)Toshiharu Kasai, 1999

-----  
"A Note on Butoh Body"

Memoir of Hokkaido Institute of Technology, Vol.28, 2000 (sous presses)

-----  
Contact: Toshiharu Kasai

Courriel: [kasait@hit.ac.jp](mailto:kasait@hit.ac.jp)

Page web: <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/>

(<http://www.bekkoame.ne.jp/~kasait/> will be soon closed)

Hokkaido Institute of Technology, Sapporo, Japan

Tel: 81-11-681-2161

Fax: 81-11-681-3622  
-----

\*Toshiharu Kasai a commencé ses activités de danse butô en 1988 comme membre de la troupe "ARUTAI" sous le nom de "Itto Morita". En 1996, il fondait son propre groupe "GooSayTen" avec Mika Takeuchi. Il a dansé et donné des ateliers au Japon, en Russie, en Ukraine, aux États-Unis et en Allemagne. Il est membre des principales associations japonaises de psychologie et est membre de l'association japonaise de danse-thérapie. Il a fait des démonstrations de danse butô sous le nom de "Itto Morita" avec Mika Takeuchi dans une prison (Centre correctionnel pour femmes, Washington, États-Unis). Ils y ont obtenu de bonnes réactions de la part des résidentes. Ceci pourrait devenir un champ fructueux d'application de la méthode de danse butô. Il a participé à "Ex... it! '99" en Allemagne, du 1er au 30 août. Il y a démontré et enseigné sa méthode. GooSayTen a été en performance à Berlin et en Pologne (Szczecin, 25 octobre 1999).

Texte traduit de l'anglais au français par Mario Veillette, Québec

Courriel: [marioveillette@hotmail.com](mailto:marioveillette@hotmail.com)