

## *Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata*

**Christine Greiner, Université Catholique de São Paulo.**

La danse butô est née dans l'*underground* de Tokyo en 1959 avec le spectacle Kinjiki (Couleurs Interdites) de Hijikata Tatsumi. La naissance et la nature du butô tiennent essentiellement à la personne de Hijikata Tatsumi qui a disparu à l'âge de cinquante-huit ans en 1986. Il n'a pas modelé ses disciples à son image, et a juste essayé de créer une méthodologie butô (le butô-fu) dans les années 70. À cette époque il a arrêté de danser pour se dédier à l'enseignement et à la chorégraphie.

Hijikata n'employait pas le mot *butô*, mais *buyô* (danse en général) jusqu'aux années 1960. Le terme *ankoku butô* apparaît pour la première fois en 1962, sur le tract publicitaire du spectacle *Reda Santai (Trois états de Leda)*. Ensuite on l'a revu sur les affiches d'*Anna (Le Masseur)* et de *Bara iro dansu (Danse couleur rose)* mais on ne reverra le mot butô qu'en juillet 1966, sur le programme du spectacle *Tomato*. Cela n'arrive pas par hasard. 1966 c'est l'année qui suivit le retour de Hijikata dans la province du Tôhoku à l'initiative du photographe Hosoe Eikô. Suite au voyage dans sa ville natale, Hijikata a commencé à travailler des références à la culture japonaise d'une manière plus explicite, mais pas du tout simpliste. C'est à ce moment qu'il a nommé le corps qui danse le butô "corps mort" ou "un cadavre qui danse". Hijikata cherchait son inspiration partout. Il a observé une poule sans tête qui continue à courir acéphale pendant quelques secondes, pour bien comprendre la possibilité du mouvement dans un corps sans cerveau. Il a étudié les caractéristiques propres au corps japonais (tronc long, jambes courtes et tordues), la peinture occidentale (Bosch, Klimt, Wolz, Picasso, Bacon, Fautrier, etc), la danse de Vaslav Nijinsky, aussi bien que les traditions de la scène japonaise. Pour réfléchir et expérimenter le corps mort qui danse, Hijikata s'est aussi inspiré des cérémonies d'Héliogabale revues par Antonin Artaud ainsi que des écrivains maudits de la littérature française tels que Jean Genet, Lautréaumont et le Marquis de Sade. <sup>1</sup>

Parmi toutes ses recherches, il commence à construire un corps qui ne cherche pas à s'étendre vers l'extérieur, mais vit intensément ce qui le divise entre l'intérieur et l'extérieur. Pour développer son projet, Hijikata a créé une science de la métaphore sur les parties du

---

<sup>1</sup> Les cahiers de création de Hijikata sont à l' Université Keiô, à Tokyo.

corps, qui commence par l'expérience proprioceptive pour danser la frontière du dedans et du dehors du corps et la vivre pour réinventer le corps.

La peau, pour Hijikata, devient la conscience primaire de sa spatialité. Patrick de Vos<sup>2</sup> a tracé une sorte d'histoire de la peau chez Hijikata. Dès la première époque, elle était mise en évidence par la couleur noire, jusqu'à la fin des années soixante quand Hijikata était très impressionné par le jazz qui a été introduit au Japon pendant l'ère Taishô (1912-1926), et devenu plus important après la guerre, avec le rock'n roll et le tap dance. La danseuse noire américaine Katherine Dunham est passée à Tokyo en octobre 1957 et Hijikata fut très impressionné. D'après Kuniyoshi<sup>3</sup>: "elle dansait sur des rythmes puissants, avec une sorte d'énergie primitive qu'on eût dit ressurgie d'un long sommeil dans les plis de la civilisation, et pour cela, elle a vivement impressionné Hijikata".

La couleur blanche vient après et devient un signe aujourd'hui très stéréotypé du butô. Hijikata a essayé le plâtre blanc parce que, appliqué sur le corps, il provoque des sensations cutanées douloureuses, parfois des convulsions. La peau qui ne respire pas a inspiré de nouveaux mouvements. Ce n'est pas comme au théâtre Kabuki où la couleur blanche neutralise le corps pour déclencher une métamorphose qui démarre au plus profond du corps. C'était une zone d'obscurité, une nouvelle prise de conscience spécifique au langage corporel dont la raison ne saurait rendre compte et le temps de l'ombre qui serait comme le négatif des clartés de la logique -- cela a été exploré dans la chorégraphie *Antai (Corps Obscur)*, en juillet 1960.

Même le titre de l'essai photographique que Hosoe Eikô a fait de Hijikata, Kamaitachi, traduit par le "faucillon de la belette", désigne une affection cutanée, une lésion soudaine de l'épiderme sous l'effet d'une turbulence d'air froid, comme cela est arrivé plusieurs fois à Tôhoku. En 1972, dans la chorégraphie très importante Hôsôtan (L'Histoire de la petite vérole), Hijikata fait mention d'une maladie de la peau. Et le nom de son studio dans le quartier Meguro (l'Asbesto-kan) était, lui-même, "la maison d'amiante". La maison comme figure du corps et de son enveloppe comme "corps isolant".

---

<sup>2</sup> Voir De Vos Patrick "Le Temps et le corps: dedans/dehors Sur la pensée du butô chez Hijikata Tatsumi" in *Le Temps des Oeuvres, Mémoire et préfiguration, Culture et Société*. Presses Universitaires de Viennes. Viennes: Jacques Neefs, 2001, p.109-110.

<sup>3</sup> Kuniyoshi Kazuko "Repenser la danse des ténèbres. Retour sur les années soixante" in *Butô(s)*, réunis par Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin. CNRS Editions, 2002, p. 112.

Ainsi, les métaphores de la peau changeaient tout le temps, signifiant une peau tantôt isolante, tantôt poreuse. Dans ses oeuvres<sup>4</sup>, Hijikata parle spécifiquement de la peau:

“Il y a un jeu de papier qu’on appelle denguri. Si l’on peut décrire le corps, par exemple, comme ces fleurs qu’enveloppent les pétales que l’on développe dans ce jeu, ou comme quelque chose qui est enveloppé mais qui est aussi ce qui enveloppe, c’est que la maladie a déjà fait son nid à l’intérieur. Ainsi ces pétales de fleurs, on peut les voir comme une peau transitoire et leur mouvement tiendra alors sa qualité moins de son impact visuel, que d’une sensation épidermique. Il ne s’agit pas de se mouvoir de soi-même, mais plutôt d’exister comme du vivant qui relèverait de cet état. Car c’est seulement dans la continuité de ce retournement, par lequel les viscères se font peau et la peau viscères, que la reviviscence des souvenirs pourra préserver avec la plus grande clarté leurs figures originelles. Cet état, je le nomme corps malade”. (traduction de Patrick de Vos)

Maintenant, après cette petite introduction, il faut remarquer que nombreuses sont les questions qu’on peut discuter, mais je propose dans cet article une approche bien spécifique. Je propose que ces métaphores de la peau soient la médiance d’un corps en crise qui s’organise comme un corps mort vers la vie.

Pour bien comprendre cette hypothèse il faut penser le corps comme un système complexe avec plusieurs niveaux de description. Pour commencer la discussion, Hijikata a proposé que chaque fois que quelqu’un va créer un modèle de mouvement, il démonte un réseau d’informations et, nécessairement, commence un nouveau processus. On ne peut pas dire que les catégories n’existent pas dans son œuvre ni dans le corps mort. Ce qui est clair c’est qu’elles ne sont pas données “à priori”. Elles s’organisent comme un réseau d’informations qui se recompose à chaque instant suivant un processus complexe entre corps et milieu ou entre corps et les métaphores du corps. C’est la vie qui s’accompagne d’une tonalité étrangement intense, violente, fragile, puisqu’elle a un rapport singulier avec la chair.

La médiance c’est le concept utilisé par Augustin Berque<sup>5</sup> pour traduire *fūdōsei*. Watsuji Tetsurō (1889-1960) a défini *fūdōsei* comme “le moment structurel de l’existence humaine”.

---

<sup>4</sup> Hijikata tatsumi zenshū, Kawade Shobo Shinsha Publishers, 2005, vol 1. p. 245.

<sup>5</sup> Berque, Augustin “Du concept d’être humain chez Watsuji au-delà du topos ontologique moderne”, in Colloque international Diversité culturelle et valeurs transversales: un dialogue Est-Ouest sur la dynamique entre spirituel et temporel. Paris, UNESCO, 2005.

Berque explique que la médiance dérive du latin *medietas* qui signifie moitié. L'être humain est constitué de deux moitiés, l'une qui est son corps animal (individuel), l'autre qui est son corps médial (collectif). Alors, pour Hijikata, la peau était la membrane métaphorique incarnée qui fait la liaison entre le milieu (*fudô*) et le corps (sujet). Cette liaison est en même temps matérielle et immatérielle, concrète et symbolique. Berque explique que ce va-et-vient entre corps et monde est "la trajection". De ce fait, notre milieu n'est ni proprement objectif, ni subjectif, il est trajectif. Donc, on peut dire que l'action du corps morts (le corps qui danse *butô*) dans le monde c'est justement une trajection qui va construire des métaphores pour proposer un pont entre le monde extérieur et intérieur, le temps présent et la mémoire, l'individuel et le collectif.

Les sciences cognitives ont beaucoup exploré ce thème et ont recherché pendant presque trente ans, des métaphores incarnées.<sup>6</sup> C'est justement ce qui intéressait Hijikata. Dans le *butô*, la métaphore n'était pas une figure de langage mais une forme de pensée qui commence par le mouvement.

### **Le contexte politique**

Pour bien comprendre la trajection proposée par Hijikata, il est important de réfléchir sur la relation entre individuel et collectif pendant les années qui suivent la guerre. Le gouvernement japonais, appuyé par les politiciens les plus conservateurs, approuva le renouvellement du Traité de Sécurité Mutuelle USA-Japon qui permettait la présence de bases militaires américaines sur le territoire japonais. Le *butô* n'a jamais été un mouvement explicitement politique; cependant, il commence à être organisé à cette époque et il est impossible d'ignorer toute cette agitation du milieu politique, étudiant et artistique qui rend l'ambiance favorable à la survie de la pensée de Hijikata Tatsumi. La révolution de Hijikata, c'était une révolution de la chair, de la pensée incarnée et pas un discours.

L'occupation américaine suscitait chez les Japonais des sentiments ambigus, représentant d'un côté la modernité et de l'autre un reniement tourné vers le retour aux traditions et à l'étude du folklore. Dans le domaine de l'art, les années 50 ont vu surgir de nouvelles expériences. Le Jikken Kôbô ou Studio Expérimental était formé par des artistes de la danse, de la littérature, de

---

<sup>6</sup> Lakoff, G. E Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh*. MIT Press, 1999.

la musique, de la photographie et des arts plastiques qui commencèrent à proposer une nouvelle relation entre professeur et élève, entre tradition et modernité. La visite de John Cage au Japon au cours des années soixante montra que les compositeurs pouvaient, par exemple, utiliser les instruments traditionnels tels que le shakuhachi et le shamisen pour jouer les compositions contemporaines.

En ce qui concerne le théâtre, la nouvelle génération ne voulait plus se limiter au shingeki, influencé par le réalisme occidental, ni aux genres traditionnels (Nô et Kabuki). De nouveaux groupes surgirent, liés surtout au mouvement étudiant. Les plus célèbres furent le Théâtre de la Situation de Kara Jurô, le Petit Théâtre de Waseda de Suzuki Tadashi, la Tente Noire de Satô Shin et La Galerie de Terayama Shuji. Il ne convient pas ici d'expliquer chacune de ces expériences, mais il est important de noter un point commun à toutes: la recherche d'une structure singulière pour détruire l'utopie d'un langage universel<sup>7</sup>. De ceci dérive l'utilisation de thèmes comme celui de l'identité, de la singularité et du rapport entre passé-présent-futur. On peut dire que Hijikata, Terayama et Kara créèrent un espèce de théâtre de la pauvreté, parfois volontairement rempli de clichés, atteint d'une souffrance existentielle, d'humour noir et de créatures fantasmagoriques.

Mais s'il y avait en apparence une inversion de valeurs esthétiques qui n'avait rien de japonais, d'un autre côté, la tendance au grotesque se basait sur des concepts déjà présents dans la tradition, comme celui de *shûaku no bi* (esthétique de la laideur) et celui de *akutai matsuri* (les participants faisaient des gestes obscènes et utilisaient un langage inadéquat, contre les religieux etc.) La différence, c'est que les nouveaux artistes, d'une certaine manière, recontextualisaient ces concepts. L'architecte Arata Izosaki<sup>8</sup> dit que le rôle de l'art moderne au Japon n'a jamais été d'endosser la négation de la tradition mais, étrangement, d'approfondir les racines. Cela semble être l'origine de l'art d'après-guerre. Ainsi, après les années 50, de nombreuses expériences différentes ont surgi parmi lesquelles se détache, par exemple, l'œuvre

---

<sup>7</sup> À ce sujet en langues occidentaux, il faut regarder Masson-Sekine, Nourit et Jean Viala *Butoh, Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co, 1991; Havens, Thomas R.H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts*. University of Hawaii Press, 2006, et Munroe Alexandra *Scream against the Sky, Japanese Art after 1945*. Tokyo: Harry N. Abrahms, 1994.

<sup>8</sup> Arata Isozaki *Japan-ness in Architecture*, trans. Sabu Kohso. Cambridge: MIT Press, 2006.

de Okamoto Tarô<sup>9</sup> qui travaillait en essayant de juxtaposer plusieurs dichotomies: rationalité - irrationalité, figuré - abstraction, réalisme-surréalisme, réalité-fantaisie. C'était une espèce de dérivation du bishû-itchi (simultanéité de beauté et laideur), l'un des sens traditionnels de la beauté. Okamoto avait fait des études avec l'ethnologue Marcel Mauss à Paris et c'est à partir de cette quête qu'il recherche les dites "racines culturelles ". En fait, avant Okamoto, en 37, Georges Bataille et Roger Caillois étaient déjà intéressés par les concepts du sacré développés par Mauss sur la base des cultures primitives - l'un des thèmes des recherches du Collège de Sociologie. Il y avait également une connexion très nette avec le surréalisme. Caillois va faire des recherches sur la mimèse et la relation entre corps et environnement. Dans le langage de la psychiatrie de son époque, le terme psychasthénie signifiait une chute du niveau de l'énergie psychique, un genre de dégonflement (détumescence), la perte de la substance de l'ego, une fatigue dépressive proche de ce que les moines appellent "acedia" (apathie). C'est comme s'il s'agissait d'un genre de dernière tentation pour se transformer en matière. La mimèse, pour Caillois, est ainsi décrite en terme d'énergie et concerne aussi l'insecte qui tombe victime d'une étrange contagion, renonçant à se maintenir distinct du milieu où il vit. Ce qui rend la mimèse étrange est, en réalité, le fait que l'organisme dédaigne vraiment cette distinction, abdique de la différence entre la vie et la matière, entre l'organique et l'inorganique. Étudiant la condition extrême de la schizophrénie, où l'aspect de la mimèse serait explicite, Caillois<sup>10</sup> dit :

« Pour ces âmes dépossédées, l'espace semble être une force qui dévore. L'espace les poursuit, les encercle, les digère en un gigantesque phagocytose (consommation de bactéries). Il finit par les remplacer. Ensuite le corps se sépare lui-même de la pensée, l'individuel fait crisser la limite de sa peau et occupe l'autre côté de ses sens. Il essaie de se regarder de n'importe quel point de l'espace. Il se sent devenir lui-même l'espace, un espace obscur où les choses ne peuvent être mises. Il est semblable, pas semblable à quelque chose, mais tout simplement semblable. Et il invente des espaces, il est "la possession convulsive".

L'étude du mimétisme à travers la psychasthénie est également proche de la proposition de l'informe de Georges Bataille et, selon Caillois, c'est la relation entre personnalité et espace,

---

<sup>9</sup> Okamoto Tarô et Patrick Waldberg *Le Baladin des Antipodes*. Éditions de la Différence, 1976.

<sup>10</sup> Caillois, Roger "Mimétisme et psychasthénie légendaire" in *Le Mythe et l' Homme*, Paris, 1938, p 101-143. Caillois discute aussi ce sujet dans son livre *Les jeux et les hommes* (Gallimard, 1967 et Folio essays, 1992, p. 340-344).

une sorte de dépersonnalisation par assimilation de l'espace qui se voit chez certaines espèces d'animaux et, par similarité, peut être détectée chez certaines personnes. Dans le cas des études de Bataille, le concept d'informe est aussi lié à une opposition à l'imposition de catégories, comme si certaines formes d'action étaient attachées à certains types d'objets.

Mais ce qui nous intéresse pour l'instant est justement la crise des catégories organisées à priori et la contamination entre les sphères de l'interne et de l'externe, c'est-à-dire, les changements de compréhension de la peau chez Hijikata, ou bien la relation entre corps et environnement. Hijikata a écrit en 1969:

“Les danses dans le monde commencent par le geste de se mettre debout. J'étais dans un cul-de-sac. Je n' étais pas un corps voyant qui pisse inconsciemment avant que les choses n' arrivent. L' état de ce paysage était comme celui d' un mystère transformé en insecte, mais ce n' était pas comme les articulations d' un squelette qui resterait, après que la vitesse insaisissable a quitté le corps, j' allais vers la terre natale du corps. Certainement ce corps plié a une forme qui pourrait servir à reprendre de la force, mais c' est parce qu' il s' est formé à partir d' une fêlure, quand la passation qui s' accrochait à la bouée du chamanisme a séché, s' est épuisée. Les corps des adultes qui entouraient l' enfant étaient aussi de ce genre” (traduction Uno Kuniichi)

Ce paragraphe<sup>11</sup>a développé des concepts très importants. Par exemple, Hijikata a défini sa danse par la formule “le cadavre qui se met debout en risquant la mort”. Mais, comme explique Uno, l'écriture de Hijikata est à première vue illisible, tant elle désarticule le japonais communicatif, normatif. Elle se désarticule en se chargeant d'une densité extraordinaire, à travers les expériences et les pensées sur le corps retranscrivant la “ fêlure”. L' expérience du corps pour lui est surtout celle de la fêlure. Il fallait à la fois inventer la danse et redécouvrir le corps. Voici la question qu' il formule: “qu' est-ce qui se passerait si on posait une échelle dans le corps et qu' on descende au plus profond?”

---

<sup>11</sup> C'est un paragraphe de Bibou no aozora (Le beau ciel bleu, 1987:86-87) traduit par Uno Kuniichi, très important penseurs japonais qui a fait connaître les écrits d' Artaud à Hijikata. J' ai traduit avec Laurence Leclercq, son article “Les Pantoufles d' Artaud selon Hijikata” in Leituras da Morte, org Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007.

Cependant, lorsque toutes ces pensées surgissent pour la première fois dans l'art contemporain japonais, elles trouvent un autre concept encore plus ancien que les études de Bataille et Caillois. L'un des partenaires de Hijikata, Maro Akaji explique que lorsque Hijikata décida nommer "buto" le mouvement artistique qu'il commençait, il pensa à bu, ce qui est normal pour la composition de danse (buyô), et opta pour la terminaison to, car elle évoquait la force. Elle pouvait faire penser à un coup de talon vigoureux sur le sol. Maro affirme que butô ne peut pas être réduit à une forme quelconque de mouvement et concerne l'exploration des esprits qui vivent dans le ma, l'intervalle d'espace-temps où tout peut se produire. Selon le professeur de sémantique Yoshida Yoshie cette idée a un sens. L'idéogramme bu, utilisé également pour la danse comme mai, est le terme d'origine japonaise compris comme ma-i ou l'action du ma connu comme intervalle d'espace-temps qu'il ne faut pas confondre avec le vide où rien ne se produit, mais serait le vide où tout peut se produire.

Le concept est assez complexe et a été étudié par des chercheurs et artistes de divers domaines.<sup>12</sup> À partir de ces études, on peut comprendre le choix de l'architecte Arata, organisateur de l'exposition "Ma, Temps-Espace du Japon " réalisée pendant le Festival d'Automne de 1978, à Paris, avec la présence d'artistes qui développaient leurs carrières depuis les années 60, mais n'étaient pas encore connus en Occident. Parmi eux étaient Ashikawa Yoko et Tanaka Min, l'actrice Shiraishi Kayoko et le directeur Suzuki Tadashi, le designer de mode Issei Miyake, la créatrice de poupées Yotsuya Shimon etc. Selon l'organisateur, ces artistes partirent d'une base occidentale de modernisme et de notions d'avant-garde qui n'ont rien en commun avec la tradition japonaise. Cependant, le "ma" semblait être le seul élément culturel présent chez tous.

---

<sup>12</sup> Kunio Komparu (1983 : 70-71) architecte et acteur de no, affirme que ma est important non seulement comme idée abstraite mais aussi comme élément structural concret. Le concept vint, apparemment de Chine, par le biais d'un idéogramme utilisé seulement pour se référer à l'espace et qui montre un soleil au milieu d'un portail ouvert. C'est au Japon qu'il sera utilisé aussi comme référence de temps. Un architecte l'emploie comme espace, un musicien comme temps, un acteur/danseur comme espace, temps, temps-espace. Zeami, le maître du no, suggère que le rôle du no soit de faire uniquement l'essentiel pour créer le ma, qui est l'intervalle de temps-espace où il semble que rien ne se passe mais où, en fait, tout peut arriver et ceci est le véritable intérêt. Il est très différent du mu, qui serait le rien.

C'est une question délicate. On ne peut pas dire que ma et corps mort soient synonymes. Mais le corps construit pour explorer le ma, comme disait Maro Akaji y gagne existence de corps mort. Il habite la médiance. Il part de la non-idée et s'organise comme une possibilité qui gagne vie dans un milieu spécifique. L'existence n'est pas seulement chargée d'une histoire mais aussi d'un milieu. Ainsi, il ne s'agit pas de systématiser un nouveau vocabulaire de mouvement pour y opposer quelque chose d'existant (nô, ballet classique, etc..). La liaison entre corps et milieu incarne l'histoire. L'importance de la peau est remarquable. Au dehors de cette concrète incarnation, le danseur n'est qu'une abstraction.

Pour mieux comprendre cette question, le concept d'esprit incarné et de métaphore conceptuelle peut aider, puisque toute la pensée de Hijikata était organisée en métaphores.

**Le concept d'esprit incarné** - En grandes lignes, le développement des Sciences Cognitives, à partir des années 50, passa par des phases distinctes qui établirent une carte du corps et des processus de perception et de connaissance de manières très différentes. L'approche computationnelle ou paradigme symbolique consiste en l'hypothèse selon laquelle la cognition humaine est la manipulation de symboles à la manière des ordinateurs, une représentation mentale. Le courant connexionniste commença à reconnaître des réseaux simultanés d'information, rendant les expériences sur le système nerveux plus complexes, mais sans inclure encore la base corporelle, nourrissant, sous un certain aspect, le problème ontologique de la dualité esprit-corps. De ce fait, l'interprétation qui nous intéresse le plus et qui commence à être étudiée après les années 90 est celle de l'esprit incarné qui reconnaît une base sensoriello-motrice pour tous les processus mentaux, y compris celui de la conceptualisation du monde. L'un des pionniers à proposer ces questions fut le Chilien Francisco Varela qui travailla pendant des années à Paris et lança un livre avec Evan Thompson et Eleanor Rosch<sup>13</sup>:

“Nous proposons le terme d' enaction, dans le but de souligner la conviction croissante selon laquelle la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde”

---

<sup>13</sup> Varela F., Thompson E. et Rosch E. *L'Inscription Corporelle de l'Esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, Paris: Seuil, 1993, p.35.

Dans un projet plus récent qui fait aussi une recherche semblable au sujet de l'esprit incarné, George Lakoff et Mark Johnson analysent l'ambiance corporelle à travers trois niveaux de description: neurophysiologique, inconscient cognitif et phénoménologique.<sup>14</sup>

Dans ces processus de description, il y a une affinité importante avec la proposition de Hijikata. L'idée n'était pas de construire un corps qui discute quelque chose, qui transmette un message, qui soit l'instrument de quelque chose. C'était travailler un corps qui parle par lui-même en faisant une médiance avec son milieu, cela veut dire une expérience parmi différents états corporels. Les instructions pour entraîner ce corps étaient de l'ordre de la métaphore mais non

---

<sup>14</sup> En ce qui concerne le neurophysiologique, la description part de la supposition que notre expérience, la conceptualisation et la pensée sont comprises à travers des neurones, mais totalement basées sur le corps. Les réseaux neuraux se développent au moyen d'interactions, au sein des ambiances que nous rencontrons. Même à ce niveau basique de structure, il faut éviter de voir les ensembles neuraux comme des unités indépendantes qui prennent une entrée ici et gèrent une sortie là. Il est indispensable de voir ces ensembles par rapport à l'organisme comme un tout et comment ils opèrent en situations concrètes. Les contraintes viennent aussi bien des corps (mécanismes de perception, de cognition et moteurs) que de l'environnement dans lequel toute notre expérience et notre action se développent. Ces environnements sont ainsi en même temps physiques, sociaux, moraux, politiques, artistiques et religieux. En ce qui concerne l'inconscient cognitif, la plus grande partie de nos concepts, mécanismes syntaxiques et autres structures cognitives opèrent automatiquement et non de manière réfléchie. Il est possible d'y réfléchir consciemment et de structurer des généralisations sur des structures de la pensée et du langage. Mais pour la plupart des procédés, les systèmes de concept agissent à un niveau bas de conscience. Le corps est crucial car tous les mécanismes cognitifs et les structures sont basés sur des modèles d'expérience corporelle et d'activité, comme les orientations espace-temps, les modèles de nos mouvements corporels et la manière dont nous manipulons les objets. Les images mentales, métonymies, métaphores, concepts et modèles d'interférence sont tous liés, directement ou indirectement, aux structures corporelles de nos activités sensorielles. Le troisième niveau de description (phénoménologique) concerne la qualité ressentie de notre expérience. Une description à ce niveau nous amène à un état d'alerte, comment l'expérience "nous paraît " et comment le monde la révèle à soi-même. Un travail important de cette description est récupérer la présence submergée des corps quant à ce qui est vécu comme expérience, ressenti et pensé. Le but est de découvrir le tacite, le passé de l'expérience au moyen de l'incorporation et sans laquelle il n'y aurait pas de pensée significative ou d'expression symbolique de quelque type que ce soit. Les descriptions et explications vont éventuellement converger et évoluer ensemble.

seulement dans le sens de figures de langage, plutôt comme partie du quotidien. Ceci est aussi le thème de la théorie développée par Lakoff et Johnson. Selon ces études, tout système de concept en termes de pensée et d'action est fondamentalement du domaine de la métaphore. Ce n'est pas seulement du domaine de l'intellect. L'essence de la métaphore est de comprendre et faire l'expérience d'une chose en termes d'une autre. Les métaphores liées à l'espace ont leurs racines dans l'expérience physique et culturelle. La métaphore peut servir comme véhicule pour comprendre un concept seulement par l'intermédiaire d'une base expérimentale.<sup>15</sup>

Quand Hijikata fait l'expérience de l'état de crise, le corps se détache des catégories préalables, de ce qui est supposé déjà établi, se refait à chaque instant. Il a ainsi des crises successives qui n'arrivent jamais à un résultat final. Le corps en crise existe nécessairement comme processus. A partir de ces concepts, butô fonctionnerait comme un réseau d'information étrangère. Parce qu'elle est entre-lien, c'est cette étrangère à n'importe quel environnement qui, lorsqu'elle est absorbée par un réseau requiert une auto-organisation immédiate. Ou soit, cette médiance ne peut pas être seulement agrégée, mais comme elle n'a un sens que dans la possibilité de déstabilisation, elle impose le besoin d'une réorganisation du système où elle apparaît. Ainsi, pour survivre en d'autres arts (non seulement la danse) et en d'autres cultures (pas nécessairement japonaise), elle se présente comme une action possible qui cherche à se rendre existante, se fondant dans un corps. Mais quand elle trouve la stabilité dans le temps et annonce l'émergence d'un modèle, elle doit se défaire. C'est dans ce sens que Hijikata a suggéré le corps mort comme l'implémentation de cette pensée. Un corps où l'idée de subjectivité est substituée par celle d'un milieu, où l'objectif et le subjectif sont inséparables. C'est en exploitant cette possibilité d'existence à l'écart qu'il instaure la mort. La mort comprise, à la manière d'une métaphore, comme des états successifs de crise vers la vie.

*Christine Greiner a obtenu son doctorat en Communication et Sémiotique à l'Université Catholique de São Paulo (PUC), en 1997. Elle est professeur du cours Department "Langage du Corps" à l'Université Catholique (après 1998). Auteur des livres « Nô et l'Occident » (2000), « Butô, une pensée en évolution » (1998), Le Corps, pistes pour des études indisciplinaires" (2005), ainsi que de divers articles et **collections** sur les arts du corps et la culture. Elle a participé à des séminaires, cours et conférences au Brésil*

---

<sup>15</sup> Lakoff, G. and Mark Johnson *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

*(Bahia, Santa Catarina, Rio de Janeiro et Paraná) et à l'étranger (surtout au Japon, en France, en Espagne et aux Etats-Unis).*