



**Agôn**

Revue des arts de la scène  
**Points de vue**

---

## À la recherche du corps physiologique

Interview réalisée par Pascale Weber

**Yumi Fujitani et Pascale Weber**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3022>

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Yumi Fujitani et Pascale Weber, « À la recherche du corps physiologique », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 04 avril 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3022>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# À la recherche du corps physiologique

Interview réalisée par Pascale Weber

Yumi Fujitani et Pascale Weber

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé en novembre 2013.

Yumi Fujitani est danseuse. Elle a suivi une formation en danse classique et en théâtre à Kobe. Comme je lui demandais si elle avait également reçu une formation Butô, elle m'a répondu catégorique qu'en Butô, on n'avait pas besoin de formation. On a besoin de rien. « Tu peux commencer » m'a-t-elle dit. « J'ai commencé comme ça » a-t-elle poursuivi.

À son arrivée à Paris au milieu des années 80, elle s'est effectivement jetée « comme ça » dans l'univers Butô en intégrant la Compagnie Ariadone fondée par Carlotta Ikeda avec la complicité de Kô Murobushi. Elle y est restée de 1985 à 1995 avant de produire ses propres spectacles et de poursuivre sa recherche. Le Butô, dit Yumi Fujitani, c'est très personnel. Danseuse de la troisième génération, elle a développé sur cet art une réflexion et une approche originales en expérimentant de nouvelles formes d'expressions corporelles, notamment à travers le masque et l'art du clown.

Ce qui motive son travail aujourd'hui c'est d'explorer le corps physiologique. Elle a inventé sa façon d'enseigner et dans ses *trainings*, elle parle de ce corps physiologique, un corps animal, qui révèle notre animalité sans chercher surtout à imiter le tigre ou le cheval... Yumi Fujitani n'apprend pas à jouer l'animal mais à se servir de lui pour changer l'état de son corps.

Le texte qui suit est une retranscription d'une discussion partiellement enregistrée que nous avons eue toutes les deux en novembre 2013 à propos de son inscription dans l'histoire du Butô et de la place de l'animalité dans sa recherche de danseuse, de chorégraphe et d'enseignante.

Gérard Bonnault, *noli me tangere*



© Gérard Bonnault, 2013

## 1. La folie du corps

Pascale WEBER : Carlotta Ikeda dans son enseignement fait-elle référence elle aussi aux animaux ? faisais-tu l'exercice de la chenille par exemple, dans lequel tu dois avancer grâce à ta seule colonne vertébrale et sans l'aide de tes jambes ou de tes bras ?

Yumi FUJITANI : *(Rire)* Avec ton sourire ! Oui, j'ai fait cela.

P.W. : Ces exercices-là changent le corps. Ils le transforment, ils agissent sur lui aussi.

Y. F. : Oui ils agissent et l'inaction agit aussi. Dans le Butô, il y a beaucoup d'exercices avec peu d'actions. C'est ennuyant parfois, tu ne trouves pas ? *(Rires)* On regarde, on se demande « Qu'est-ce qui m'intéresse dans ce que je regarde comme ça immobile ». L'inaction provoque justement l'action. Mais à rester dans la retenue trop longtemps, un an, deux ans, on devient un zombi ! Et à ce moment on provoque quelque chose de très animal dans notre corps. C'est comme empêcher un enfant de bouger. Ça peut provoquer des choses très violentes. Je fais très attention à cela.

P.W. : Comment gères-tu cette violence dans tes cours ?

Y.F. : Les personnes ont parfois une relation étrange à la réalité qui se manifeste par des troubles d'attention, de concentration, parfois des hallucinations. Certains de mes élèves sont très anxieux, et je fais particulièrement attention.

P.W. : Tu veux dire que tu te rends compte que tu provoques des émotions et des réactions qui peuvent être dangereuses, inattendues au moins ?

Y.F. : Pas vraiment inattendues. Je suscite beaucoup de pleurs. Et puis, il y a des gens très en colère, des gens « bien éduqués » qui n'aiment pas en fait voir d'autres personnes crier, pleurer. C'est dérangeant. Dans le Butô, il y a beaucoup de personnes comme ça, qui se lâchent, c'est vrai. Et finalement moi je n'ai pas envie de travailler à ça, c'est à l'hôpital que les gens doivent aller crier et manifester leur hystérie.

P.W. : Le Butô s'exerce à la limite de la folie. C'est pourquoi tu fais le lien avec le Zen. La folie de l'extrême, d'une méthode et d'un entraînement qui sollicite celui qui s'initie jusque dans ses plus profonds retranchements ?

Y.F. : Complètement.

P.W. : Je voudrais faire la connexion dans ce que tu dis entre le corps physiologique et la folie. Est-ce qu'il y a une folie physiologique ? Ou est-ce qu'il y a un corps physiologique qu'on ne verrait qu'à partir du moment où on parviendrait au bord de la folie ?

Y.F. : Le corps est fait de pleins de couches. Déjà enfant. Les couches se superposent. Mes élèves ont dix-huit ans ou davantage, trente ans... Ils ont plein de couches, que j'essaye d'enlever. Je vois ce que cela provoque chez eux. En fait ils sont très cérébraux. J'essaye de voir ce que je veux toucher en eux, pourquoi je suis là pour les toucher au fond. C'est un travail de fond. Je n'arrête pas de les provoquer avec les mots.

P.W. : Tu me confiais que Carlotta Ikeda était restée traditionnelle. Comment faisait-elle pour provoquer ou enseigner cette folie du corps ?

Y.F. : Oui Carlotta Ikeda est très traditionnelle et j'en ai souffert. Mais j'ai « la chance de la souffrance »... Carlotta Ikeda n'enseigne pas avec des mots. Elle ne formule explicitement aucune demande, elle ne précise pas. Elle te demande d'agir toi-même en tant qu'artiste en fait. Elle ne me considérait pas comme son élève, mais moi je considérais qu'elle était mon maître. Elle n'acceptait pas cette position, c'est-à-dire qu'elle n'enseignait pas, elle n'enseigne jamais. Elle laisse ses élèves apprendre tous seuls.

Je vivais avec elle, je faisais la cuisine, je nettoyais le studio de danse. J'ai vécu des années dans son studio.

P.W. : Tu enseignes aujourd'hui. Comment te comportes-tu avec tes élèves comme Carlotta Ikeda se comportait avec toi ? Penses-tu au contraire qu'il soit possible d'enseigner cette pratique comme n'importe quelle autre pratique corporelle ou artistique ?

Y. F. : Non je ne travaille pas comme Carlotta Ikeda, et c'est pour cela que je ne parle plus de danse Butô. Et oui, quelque part on essaye toujours de trouver une possibilité pour faire ce qui nous paraît impossible. Cela ne concerne pas que le Butô, mais la peinture, toutes les formes d'expressions.

## 2. De la danse à la performance

## Articulation #1 vidéo danse (Yumi Fujitani)



Snapshot d'un extrait du spectacle « Ce que disent les voix » de Wilfried Wendling (conception et électronique) d'après les têtes de Luc Boltanski.

P.W. : Carlotta Ikeda a toujours refusé sa position de Maître, tu dis que tu n'es pas une danseuse Butô, que ta pratique ne relève plus spécifiquement ni du Butô, ni de la danse, mais de la performance... Il est difficile, lorsqu'on est engagé dans un processus, de se laisser enfermer par les mots, les définitions, les catégories.

**Y. F. : Carlotta Ikeda a vingt ans de plus que moi, elle fait partie de la seconde génération de Butô, venue en France et qui ont fait beaucoup de choses.**

Quand j'ai commencé le Butô, j'étais une danseuse de la compagnie. Je jouais donc les mêmes spectacles sans arrêt pendant des années. Lorsque j'ai quitté l'équipe, j'ai commencé à danser en solo. Je suis devenue peu à peu improvisatrice et j'ai fait ce que tu appelles des performances. J'ai arrêté de me présenter comme danseuse. Mais je suis danseuse également, bien sûr. Notamment quand je suis « commandée » dans un projet.

P.W. : C'est donc là que se trouve la différence entre la danse et la performance pour toi ? Danseuse tu te soumetts à une chorégraphie, qu'il te faut répéter, et lorsque tu improvises tu es dans la performance ?

**Y. F. : Dans la performance, je donne ma vie. Et je pense que c'est vers ça que tend le Butô.**

P.W. : Penses-tu que la souffrance soit motrice, qu'elle permette de faire sortir quelque chose du corps ?

**Y.F. : Pas physiquement en tout cas.**

P.W. : Dans ma pratique, la performance est d'abord un exercice réalisé devant public. On est en séance de travail devant le public. Ce qui exclut le principe de répétition, dans tous les sens du terme.

**Y. F. : Oui, c'est cela que j'enseigne. La performance est un processus. J'ai arrêté de copier la danse.**

P.W. : En performance, dans ta pratique de Butô actuelle, dans ta recherche du corps physiologique, tu convoques l'animalité du corps. Cela implique que tu fais référence à l'animal, mais qu'il ne s'agit pas de jouer, de singer l'animal comme le ferait un acteur de théâtre par exemple. Hijikata Tatsumi et Carlotta Ikeda ont fait partie au début des années

1970 de la compagnie Dairakudakan qui proposait des spectacles très théâtralisés. Hijikata Tatsumi notamment avait un jeu théâtral et provocant, exhibitionniste même. Tu es en rupture à ce niveau avec cette première génération de danseurs Butô ?

**Y.F. : C'est vrai que j'ai trouvé qu'il y avait une forme outrée de mise en scène de la nudité. Les spectacles de Hijikata Tatsumi relevaient du cabaret, du striptease. Se montrer, mais pas comme un corps naturellement nu. C'était un corps provocant jouant un spectacle de cabaret. C'est curieux, mais on ne parle pas de cet aspect en France, du striptease très esthétisant des premiers spectacles où l'on montrait son corps, on montrait son sexe. Il y avait vraiment cette radicalité.**

P.W. : Tu t'intéresses au burlesque, est-ce ainsi que tu t'es appropriée la dimension provocante du corps mis en scène ?

**Y.F. : Je ne suis pas passionnée par la danse, ni par le théâtre, mais j'ai une pratique de clown.**

P.W. : Le corps du clown me semble particulièrement révélateur du corps physiologique dont tu parles. Est-ce cela qui t'intéresse dans le personnage du clown ?

**Y.F. : Oui. Le corps physiologique c'est « pipi-caca », c'est l'enfant. Le corps du clown est en lien avec l'enfance, l'innocence. Je ne trouve que ça pour être sur le plateau. Parce que je refuse la technique.**

P.W. : Le corps du clown est un corps régressif ?

**Y.F. : Oui.**

P.W. : Mais le corps physiologique n'est pas exclusivement le corps du clown ou celui de l'enfant ?

**Y.F. : Non mais je cherche à remonter à la naissance... Et puis il y a le « vulgaire ». Ça m'intéresse beaucoup.**

P.W. : La vulgarité ? Est-ce que cela est en rapport avec ce que tu dis de l'image et de l'obscénité ? Car l'obscénité ce n'est pas seulement montrer un sexe, c'est aussi une façon de montrer un corps, en réduisant la personne à un objet, sans nécessairement montrer son sexe... Tu as travaillé avec des artistes visuels d'ailleurs, que penses-tu de ces expériences ?

**Y.F. : Je pense que finalement ça ne m'intéresse pas. J'ai appris. C'était un exercice. Mais finalement je ne m'en sors pas. Ça devient spectaculaire mais après ... ? On peut intellectualiser, comme on peut ajouter du texte dans le spectacle, les mots c'est efficace, ça sollicite une partie de notre perception...**

P.W. : Donc tu reviens toujours au corps. Et c'est ça l'animalité.

**Y.F. : Oui. L'animal est bien caché.**

« Chaos » de et par Yumi Fujitani, 2007



Credit - A. Scalco

### 3. La peau et le corps butô

P.W. : Est-ce que tu ressens le fait d'enlever tout costume, d'être un corps nu, recouvert de blanc comme quelque chose d'animal ?

Y.F. : Je ne pense pas que la nudité soit ce qui m'intéresse en fait, mais la peau. La peau par rapport à la société, au regard. La peau directe. Je suis habillée là, [Elle se caresse l'épaule] ce qui m'intéresse est entre la peau, l'air... le béton.

Je cherche la nature... ta nature, ma nature, ce n'est pas pareil, mais il y a une coïncidence entre nous, j'imagine, je pense.

P.W. : La nudité ne t'intéresse plus, mais tu as tout de même travaillé assez longtemps la peau de ton corps nu.

Y.F. : Quand j'ai commencé le Butô, nudité et maquillage blanc s'imposaient. J'étais en culotte, et pour danser je mettais du maquillage blanc sur le reste de mon corps. Cela prenait une demi-heure, une heure. Je dansais et après il fallait enlever le maquillage, frotter... sans arrêt recouvrir, enlever, comme le cycle de la naissance et de la mort. Je me suis effectivement entraîné la peau. En 2004, j'ai arrêté. Et le maquillage, et la nudité.

P.W. : Pourquoi ?

Y.F. : Simplement parce que je me suis demandée à ce moment pourquoi je faisais cela comme une évidence. Ma danse n'avancait plus. J'ai trouvé qu'il y avait en France un

problème dans le Butô à cause de la nudité et du maquillage blanc utilisés de façon systématique justement. Le Butô est devenu une image.

Au Japon, lorsque j'ai commencé le Butô, on n'était toujours pas acceptés, c'était une pratique underground. En France, elle était – elle est – reconnue. C'est pourquoi aussi je pense qu'il est possible de l'enseigner. Longtemps je me suis interdit de le faire, persuadée précisément que c'était impossible.

P.W. : L'enseignement peut (doit) articuler pratique et recherche, il ne s'agit pas de « copier la danse » comme tu as dit précédemment.

Y.F. : **Exactement, j'enseigne ma recherche en Butô et la pratique plus large de la danse.**

P.W. : Y-a-t il un Butô masculin ? un Butô féminin ? Est-ce qu'on appartient encore à un genre quand on est danseur Butô ? Ou le corps est-il pris comme matière en relation avec la matière qui l'entoure, est-il au-delà des catégories d'âge et de sexe ?

Y.F. : **C'est une question difficile. En fait cela dépend du moment. Lorsque je danse, je suis dans la transe, c'est ce que j'appelle « le moment de me perdre ». À cet instant j'imagine que je ne suis ni homme, ni femme. Mais lorsque je ne danse pas, je pense la danse, le corps, je suis femme et j'ai conscience d'être une femme dans la société avec des problèmes que je questionne et qui surgissent et se manifestent dans ma création en tant que chorégraphe ou danseuse.**

**Mais lorsque je danse, non, je ne suis ni homme, ni femme.**

P.W. : Sur ton site Internet, tu parles de la relation entre le corps et l'image, tu dis que l'on est une image. C'est pour cela aussi que je te posais cette question. Lorsque tu dances ou lorsque tu conçois des chorégraphies, penses-tu à l'image – de la femme, de la danseuse Butô, du corps exotique d'une japonaise venue s'installer en France – que tu renvoies ?

Y.F. : **Je n'ai pas cessé de lutter contre ces images. Depuis quelques mois, je me demande quel sens cela a de lutter ? Pourquoi je n'accepte pas cette image exotique, parce qu'elle est là, je suis née au Japon. Comme les Japonais fantasment les Français, les Français fantasment les Japonais, mais pourquoi ai-je tant de mal à l'accepter ? Et pour l'image de la femme, c'est pareil, c'est la même question... Je n'ai pas de réponse**

P.W. : Peut-être que le Butô est une réponse. Comme la pratique de la danse, ne plus vouloir être une image.

Y.F. : **Oui, tu as raison, chaque instant de la pratique du Butô.**

## 4. L'enfance

P.W. : Est-ce que les enfants dansent le Butô ?

Y.F. : **J'ai animé quelques fois des cours pour des enfants de trois ans, entre trois et cinq ans. Mais ce n'était pas vraiment de la danse Butô, car « ils sont déjà Butô » !**

P.W. : Poursuivons sur le terrain de l'enfance, à cette période qui précède l'apprentissage de la langue. Nos sens se structurent progressivement, la vue est le dernier sens qu'on développe. Et lorsqu'il commence à fonctionner, il prend le dessus pour ainsi dire sur tous les autres. Je trouve qu'il est plus aisé parfois de performer les yeux fermés ou avec une cagoule, car il est difficile d'être dans le temps présent avec le corps, le regard nous amène toujours ailleurs.

Y.F. : **Oui, c'est vrai. J'ai fait beaucoup d'exercices en aveugle, les yeux fermés. Pour agir comme si – cela semble facile à dire – je ne me connaissais pas, pour travailler sur le ressenti, sans donner trop de sens, sans intellectualiser, car je n'enseigne pas la théorie.**



Travailler les yeux fermés c'est imaginer retourner dans le ventre de la mère ou bien parcourir une forêt, qu'importe, c'est provoquer quelque chose dans le corps, c'est donner l'impact.

P.W. : Les enfants transportent leur monde avec eux et reconstruisent leur terrain de jeu où qu'ils soient. Est-ce que tu danses n'importe où ? En extérieur ? Tu danses dans la nature ?

Y.F. : ... Très peu. Quand je vais dans la Nature, je perds... ça me fait du bien ! (*rires*) Mais la Nature c'est plus fort que nous. Je la regarde, je la ressens... Et je n'ai pas envie de danser avec la Nature, voilà ! (*Rires*) Je ne trouve pas de sens à danser dans la Nature en fait. Ou pour un entraînement alors, c'est-à-dire sans danser.

## Épilogue

P.W. : J'ai l'image d'une société japonaise très traditionnelle, dans laquelle on obéit aux plus anciens, où le poids de la hiérarchie est très fort. Tu es retournée dans ton pays d'origine, comment vis-tu la culture et les traditions japonaises, toi qui t'es installée en France depuis tant d'années et qui pratiques une danse apparue à un moment particulier de l'histoire du Japon ?

Y.F. : La culture japonaise est très fermée. Je suis retournée au Japon il y a quelques années et rien n'a changé.

P.W. : Le Butô s'est développé contre certaines contraintes de la société, contre un certain théâtre et un certain type de danse traditionnelle...

Y.F. : Et contre les politiques. À cause de la guerre ! On a été le seul pays victime de... Ce sont bien les américains qui ont jeté la bombe sur Hiroshima. Aujourd'hui on est américanisés, on est soumis politiquement. Je simplifie, mais c'est pareil !... Et maintenant avec Fukushima, on provoque nous-mêmes notre histoire nucléaire...

P.W. : L'animalité du corps physiologique, c'est le dernier recours pour pouvoir dire non ?

Y.F. : Oui je pense... Oui... Certainement.

---

## AUTEURS

### PASCALE WEBER

Pascale Weber est artiste. Elle réalise, au sein du duo Hantu, des performances, photographies et installations dans le domaine de l'art vivant qui traitent de la représentation symbolique du corps, de ses mythologies et de la conscience collective. Elle conçoit également des installations poétiques qui interrogent notre comportement territorial face à la mémoire collective et individuelle.

Maître de conférences, UMR ACTE -CNRS-Paris 1, elle est l'auteur de *Mémoires et Identités* (L'Harmattan, 2013) et du roman *Les corps flottants* (Mots ouverts, 2013).