

BOIVINEAU Pauline

Université d'Angers, CERHIO- UMR CNRS 6258

Dans les années 1960, émerge une danse qui se pense différente et résonne avec l'état d'esprit japonais d'après-guerre où se mesure l'impuissance face aux traumatismes subits et l'attrait de la culture occidentale dans ses avant-gardes et sa contre culture. Ainsi naît le butô, underground pluridisciplinaire que l'on a trop souvent réduit à une esthétique particulière et à une réaction post Hiroshima tandis que se manifeste la quête d'un retour aux origines.

Danse, guerre, genre, féminisme, Butô, France, 2nd XXe siècle

LE BUTO OU LA TRACE DU TRAUMATISME DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE A L'ŒUVRE : FANTASME, MYTHE ET REALITE

Danse d'avant-garde, le *butô* (*bu* : danse et *to* : fouler le sol) est né au Japon dans les années 1950 d'une hybridation d'avant-gardes artistiques européennes et de formes scéniques populaires japonaises. Elle est portée par un esprit de contestation et un désir de renouveau. Appelée « Danse des ténèbres »¹, elle émerge dans le contexte postérieur aux bombardements d'Hiroshima et se manifeste sur/par des corps meurtris aux sens propre et figuré. Il est souvent considéré que le *butô* n'en réfère qu'à la souffrance, or celle-ci est exprimée mais n'est pas recherchée. Ce raccourci usuel qui assimile le *butô* à une réaction à la bombe atomique est à interroger de manière plus complexe. La question fut soulevée lors du colloque *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*², à l'initiative duquel fut entre autre Dominique Dupuy, pionnier et militant pour la danse contemporaine.

Il en ressort que si le traumatisme laissé par la Seconde Guerre mondiale est bien présent dans la danse *butô*, cette dernière est également la manifestation d'artistes japonais se posant la question de l'identité japonaise dans la modernité. L'art apparaît comme un moyen de réinventer et de réinterpréter le monde d'une manière dont la radicalité peut se lire à la mesure du trauma subit. Nous pourrions évoquer des exemples similaires à travers les avant-gardes artistiques, tels que le dadaïsme et le surréalisme après la Première Guerre mondiale.

C'est donc dans sa dimension politique et esthétique que nous allons interroger le *butô* et voir en quoi il porte en lui la mémoire d'un conflit récent tout en résonnant avec un monde contemporain en particulier occidental. Les questions de la sexualité, de la nudité, de la performance sont posées avec le *butô* dont il paraît clair qu'il fait écho également à une société française qui porte ces questions d'identité et de sexualité à l'heure florissante d'une « deuxième vague féministe »³.

Les liens entre Danse, nudité, guerre

Révolte, utopie ou instrumentalisation : Les cas de l'Allemagne et Japon

La nudité n'est pas nouvelle en danse, elle est aussi une caractéristique développée par la danse sous le III^{ème} Reich comme l'a étudié Laure Guilbert⁴, reprenant une tendance déjà à l'œuvre. Il s'agit à l'origine d'un mouvement intellectuel où le corps est laissé à sa libre expression, ou émerge la nudité, les formes simples telles que les rondes, dans l'esprit de la communauté du Monte Verità⁵ (Montagne Vérité), en Suisse. Les nazis, qui avaient le culte du corps, firent en effet de la danse une véritable arme idéologique. Cette avant-garde chorégraphique, porteuse de valeurs progressistes, s'est insérée dans les rouages de l'État hitlérien et contribua à l'édification de la « nouvelle danse allemande ». Cela amène à s'interroger sur la nature des liens qui se sont établis alors

¹ Terme qui apparaît dans les programmes de 1978.

² Dominique Dupuy, Frédéric Pouillaude, Daniel Dobbels, Claude Rabant, *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, éditions Centre national de la danse, 2003.

³ Appellation qui concerne le féminisme renaissant à partir des années 1950-1960 et trouvera son apogée dans les années 1970. Elle révèle la mutation des mœurs et des représentations et l'objectif premier des femmes qui est celui de la maîtrise de leur fécondité et de la liberté de leur corps.

⁴ *Danser avec le III^{ème} Reich, les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, éd. Complexe, 2000.

⁵ Groupe qui s'organise dans les années 1900 – 1930 en Suisse et prône le naturisme un retour à l'état originel comme une alternative à une vie difficile et dénaturée par le progrès industriel.

entre une utopie de réenchantement de l'homme et une idéologie de « l'homme nouveau », entre les attentes socioculturelles d'une mouvance artistique et la volonté de domination culturelle d'un régime totalitaire.

Le lien entre danse, politique est donc bien avéré, voire exacerbé, dans des moments de radicalisation et de guerre. Par son angoisse et ses violences, l'expressionnisme allemand traduit un pressentiment du fascisme naissant en Allemagne. Il apparaît comme « une fuite en avant »⁶ sous le III^e Reich. Le butô semble plutôt une résonance aux bouleversements connus par le Japon parmi lesquels les conséquences d'Hiroshima⁷ sont un élément majeur. « Art total au service d'une guerre totale »⁸ dans le premier cas, il est possible de voir dans le butô un art total, conséquence d'une guerre totale et témoignage, exorcisme de l'expérience vécue mais il est surtout une conséquence des remous sociopolitiques qui secouèrent le Japon à cette époque. Époque qui est celle d'une société japonaise où les normes sociales, morales et corporelles sont extrêmement strictes, dans laquelle toute représentation de la mort et des corps « anormaux » est bannie et où le pays tente d'égaliser le modernisme occidental alors érigé en modèle. Baudrillard parle d'un « théâtre de la révolulsion, de la convulsion, de la répulsion », laboratoire contestataire et marginal d'une société japonaise en pleine mutation, marquée par la Seconde Guerre mondiale.

Nous observons donc une remise en cause des valeurs japonaises. L'intrusion massive de produits en provenance des États-Unis provoque des émeutes lors du renouvellement du traité de sécurité nippo-américain⁹ en 1960. Les milieux artistiques s'y mêlent activement et proposent un « anti-art » qui s'ouvre à toutes les formes de transgressions et de lutte pour une liberté totale. C'est à une échelle mondiale que nous assistons au développement du processus de création collective qui voit pour corolaire les limites entre les arts s'ébranler, et entend affirmer une nouvelle place pour l'art dans la société. L'art devient moteur de réflexion ontologique de et sur l'homme ainsi qu'un lieu d'expression des résistances au sein duquel le discours devient une part importante de l'œuvre et du processus créateur dont l'immédiateté signifie la centration sur le corps organique et biographique de l'artiste sujet et objet de sa création en rupture avec une conception réaliste de l'art. Parmi ces nouvelles formes artistiques naissantes : le butô.

Corps de guerre martyrisé et nudité, une esthétique caractéristique du butô

Le butô crée un langage corporel minimaliste dégagé des codes gestuels et des implications socioculturelles et politiques traditionnels. Une mythologie de ce corps butô se crée rapidement autour de la lenteur utilisée par les danseurs, la longueur des positions, leur nudité, seulement vêtu d'un string, souvent crâne rasé, le corps entièrement fardé de blanc donne quelque chose à voir jusqu'à l'irréel et est caractéristique de la compagnie masculine Sankai Juku¹⁰. La surface du corps devient neutre, abstraite, dépersonnalisée de ses affects, malléable. Le spectateur est témoin

⁶ ASLAN Odette (dir.), *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002. p. 341.

⁷ Les bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki ont eu lieu les 6 et 9 août 1945 à l'initiative des États-Unis après que les dirigeants japonais eurent décidé d'ignorer l'ultimatum de Potsdam pour fixer le sort des nations ennemies.

⁸ ASLAN Odette (dir.), *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 354.

⁹ Institue les nouveaux rapports au lendemain de la Seconde Guerre mondiale entre le Japon et les États-Unis. Il accorde, aux États-Unis le droit de faire stationner des troupes et d'établir des bases militaires. En contrepartie, les États-Unis s'engagent à défendre le Japon et à le faire bénéficier du parapluie atomique américain. Deux nouvelles dispositions ont été introduites en 1960 : le Japon s'engage à accélérer son effort de réarmement, dans les limites fixées par la Constitution de 1946; les États-Unis devront consulter le gouvernement japonais au cas où ils voudraient engager des opérations militaires extérieures à portée du territoire nippon.

¹⁰ Compagnie de butô créée en 1975 par Ushio Amagatsu.

d'un temps artificiel comme arrêté et les corps arrivent à disparaître, à se sculpter de manière à devenir illisibles : corps sans tête, sans bras... Hijikata disait qu' « il faut vivre avec les morts, les inviter tout près de nos corps »¹¹. La pratique dansée donne lieu à la naissance de théories sur le corps. Par ses recherches l'artiste conceptualise sa démarche d'artiste qu'il nomme tout d'abord anti-danse (han buyo) qui évoluera en tant que ankoku butô puis simplement butô. Il élabore alors les notions de corps en crise, de corps asthénique¹² et de corps-mort¹³. A la frontière de la danse, du théâtre, de la pantomime, de l'improvisation également, c'est la quête des abysses voire des abîmes qui se fait jour tandis que plus que des cimes qui semble plutôt être le lot de la danse européenne irait plutôt chercher du côté du sommet, loin de l'obscurité. L'artiste fut marqué durant la guerre par un film de propagande hitlérienne mais aussi marqué par la fascination de genêt pour les parades nazies, c'est l'imaginaire d'une virilité d'inspiration militaire qui travaille Hijikata et le pousse à se tourner vers l'expressionnisme allemand dont il va recevoir l'enseignement.

L'esthétique du butô est nourrie par le principe de la métamorphose permanente. Il aspire au néant, une déshumanisation qui n'est pas sans rappeler le sort subi par les déportés durant la guerre. Le néant est autre ici, il est également le tout. Le corps est à la fois humain et animal, minéral et végétal, nouveau-né, fœtal et mourant, obscur et lumineux. Contrairement à la danse occidentale, dont les techniques reposent le plus souvent sur un principe d'isolation et de dissociation des différentes parties du corps, le butô engage le corps dans sa globalité articulaire, organique. Il tend à sortir de l'influence spécifique de la tradition, des conventions esthétiques et techniques établies. Une esthétique résumée par Ko Murobushi¹⁴ résume cette esthétique de manière éloquente : « La transformation idéale serait de devenir ce qui n'existe pas, et pour devenir rien il faut se transformer en toutes choses ».

La danse butô, telle qu'elle apparaît dans nos imaginaires est souvent exécutée quasiment nue, le crâne rasé, jouant de l'analogie avec le squelette. Sans être systématique, le style butô s'est beaucoup développé autour de la blancheur des corps et des visages, la lenteur des mouvements, l'animalité, la labilité d'un sexe à un autre, les défigurations du visage, un art de la métamorphose passant par toutes sortes de contorsions et de révolutions. Il y a bien dans le butô, une aspiration au néant à un état second, de transe, de folie qui peut évoquer celle des survivants. Si notre imaginaire assimile art du butô et traumatisme post Hiroshima, il est largement entretenu par le discours de la presse en tous cas française.

Les artistes de butô

Il est impossible de parler du butô comme d'un mouvement homogène. Au fil des générations, les directions se multiplient et la porosité avec les autres formes artistiques ou angles de recherches se font sentir de la part des acteurs japonais mais aussi occidentaux. En France¹⁵, ces derniers intègrent cette influence à une époque où naît la danse contemporaine qui sera bientôt convenu d'appeler « Nouvelle Danse

¹¹ Citation éminemment célèbre de l'artiste.

¹² Patrick de Vos, « Le temps et le corps : dedans/ dehors », *Le Temps des œuvres*, 2001, p. 110.

¹³ Cf. l'étude de GREINER, Christine, « Ono Kazuo : le corps où les mots ne s'inscrivent pas ». *La danse en solo*. Pantin, CND, 2002.

¹⁴ Ko Murobushi (1947-) appartient à la seconde génération ayant étudié auprès de Hijikata. Il crée le Dairakudakan avec Akaji Maro et Ushio Amagatsu, puis la compagnie Ariadone avec Carlotta Ikeda.

¹⁵ Sylviane Pagès met bien en garde contre « la coexistence de deux mythes historiographiques : celui d'une explosion de la danse contemporaine française, et celui d'un choc butô » in « L'influence des théories du corps à l'œuvre dans le Butô de Hijikata Tatsumi sur les pratiques des danseurs contemporains en France », *Actes du colloque SDHS / CORD / CND, Repenser pratique et théorie, Birmingham, Society of Dance History Scholars*, 2007, p. 393.

Française »¹⁶ où se font aussi bien sentir les influences modernes de l'abstraction américaine, relativement hégémonique dans les années 1970, celle de la théâtralité allemande que celle de la spiritualité du butô.

Sylviane Pagès a étudié la réception du butô en France dans sa thèse de doctorat. Par une étude précise et statistique de la presse il est donc possible de retracer une généalogie de la diffusion de cet art. Les premiers artistes butô se tournent vers l'Europe pour y puiser des influences littéraires. Ils introduisent Sade, Artaud, Genêt et Bataille au Japon et viennent également chercher reconnaissance et légitimité en Europe : jusqu'au milieu des années 1970, ils sont très marginalisés dans leur pays, et n'y sont pas du tout reconnus comme des artistes. La danse contemporaine en pleine expansion au début des années 1980. C'est l'époque de l'occident attiré par une philosophie orientale. Les compagnies commencent alors des tournées en France : Dairakudakan d'abord en 1978, puis Sankai Juku et Ariadone.

Cet art est essentiellement porté par des hommes et la Cie masculine Sankai Juku en est un des principaux représentants. Pourquoi ce quasi-monopole ? Il est vrai que l'esthétique butô n'a rien de ce qui est caractérisé comme étant du côté du féminin : la beauté, la grâce, la légèreté à l'image du stéréotype de la ballerine dont nous ici fort éloigné. Une personnalité d'exception figure dans cet univers du butô né des hommes comme le sont l'essentiel des avant-gardes artistiques, celle de Carlotta Ikeda qui appartient elle-aussi à la seconde génération du butô qui s'est développée en France.

Le cas de Carlotta Ikeda

Le pseudonyme choisi par l'artiste, en référence à la danseuse classique du XIX^{ème} siècle Carlotta Grisi, est révélateur de son inscription dans une histoire occidentale traditionnelle. Il y a en effet peu de femmes pratiquant le butô et encore moins chorégraphes. La danse est pourtant riche d'un imaginaire qui la place du côté du genre féminin, mais le butô n'a rien de ce qui est connoté comme féminin dans son esthétique et sa violence réelle ou symbolique.

Formée à la danse classique et moderne, elle s'inscrit dans la tradition butô en rejoignant le groupe Dairakudakan, puis en 1974, à 28 ans, Carlotta Ikeda fonde la compagnie Ariadone avec Kô Murobushi dont la spécificité est d'être exclusivement composée d'interprètes féminines. Voyant *Le Dernier Eden* en 1978, le critique Jean-Claude Diénis dira avoir vu « la plus grande aventure entreprise depuis longtemps dans le domaine de la danse »¹⁷.

Atypique, elle refuse la caractérisation de danse « butô ». Son travail explore depuis longtemps d'autres voies, dans lesquelles humour et dérision sont omniprésents. Provocante à l'époque, Carlotta Ikeda dira pourtant ne pas rechercher la transgression. Son butô est probablement érotique, mais d'un érotisme qu'elle pense asexué. Le rapport genre est en effet très présent, de son absence à une réelle identification en vieillissant. L'humour et les influences sont également très présents dans l'œuvre de l'artiste.

Dans *Erotic Soul Dance*, l'un de ses premiers spectacles, en 1975, il est donné à voir le corps de l'artiste, ouvert, sexe et seins bardés d'instruments de ferronnerie, pouvant faire penser à une épreuve sado-masochiste. Mais ce corps est aussi enveloppé dans une robe de papier, faisant apparaître une femme-fleur et c'est alors une image de naissance qui s'impose.

¹⁶ Cf. GUIGOU, Muriel, *La Nouvelle Danse française*, coll. « Logiques sociales », l'Harmattan, 2004.

¹⁷ DIENIS, Jean-Claude, « Le Dernier Eden », *Les Saisons de la danse*, mars 1978.

Pourtant ce n'est qu'à 54 ans qu'elle affirme se sentir femme en dansant, alors que sa danse devient moins puissante, plus minimaliste, explorant tous les états, les émotions et les stades de développement d'une vie de femme. Elle affirme un engagement total : « Quand je danse, il y a deux « moi » qui cohabitent : l'un qui ne se contrôle plus, en état de transe, et l'autre qui regarde avec lucidité le premier. Parfois ces deux « moi » coïncident et engendrent une sorte de folie »¹⁸.

La Cie Ariadone s'est structurée et implantée dans le paysage chorégraphique français à l'image de Sankai Juku. Elle tourne ses créations avec un succès qui contribue à la constitution d'un répertoire¹⁹, une question plus que jamais posée en danse contemporaine en France depuis les années 1990 et la disparition entre autre de Dominique Bagouet²⁰. Constituer un répertoire pose nécessairement la question de la transmission des œuvres. En 2005 Carlotta Ikeda entreprend de reprendre une pièce de 1980 considérée comme mythique : *Zarathoustra*. Elle en convient elle-même : « Je n'ai pas quitté le Japon, c'est la France qui m'a choisie. Dès ma première tournée avec "Zarathoustra", j'ai eu tellement de dates de spectacles que je n'ai jamais pu retourner au Japon. »²¹ C'est une pièce qui a choqué à sa création, avec ses femmes quasiment nues, et ses propos outranciers. Après cette « violence bouleversante »²² dont parlèrent les critiques, elle eut envie de voir ce qui se manifesterait vingt-cinq ans plus tard avec de nouvelles danseuses, japonaises mais aussi européennes. La nouvelle œuvre est intitulée *Zarathoustra Variations*, titre témoignant de la volonté de recréation et du poids de l'interprète en tant que créateur. Si l'on a dit l'importance du contexte historique de la création chorégraphique, il faut soulever le paradoxe de la reprise des œuvres, de l'état de corps recréé, singulier et de la manière dont s'effectue la réception auprès du public.

Une lecture féministe est souvent faite de son œuvre, sûrement parce qu'elle est la première femme s'imposant dans une telle esthétique avec une compagnie exclusivement féminine même si Kô Murobushi chorégraphie également pour elle. A travers un travail avec des interprètes-femmes, elle entend rechercher un érotisme asexué et exprime sa difficulté à travailler avec des hommes tandis qu'avec sa « compagnie Ariadone, [elle] oublie la relation homme-femme, [elle] oublie le sexe. »²³

Si les femmes sont minoritaires en butô, elles sont de plus en plus nombreuses et en particulier avec l'émergence de ce qu'il est convenu d'appeler une troisième génération. Juju Alishina en est une des représentantes. Si elle fonde son travail sur la recherche d'un caractère oriental de sa danse, elle reste ouverte aux influences internationales. Sa pièce, *La main gauche*, offre une palette de couleurs de la féminité, de la femme encore vierge à l'impératrice déchu. Travaillant sur la féminité et le féminisme, ce qui est plutôt rare quoique de plus en plus présent dans l'art naissant du XXI^{ème} siècle. Elle se confronte à la violence de la société et questionne la perte d'identité, le sadisme, le viol, dialoguant entre nos identités à la fois sociale et personnelle.

Quant à la problématique du genre, elle est loin d'être nouvelle et participe de la question identitaire intrinsèque à la danse butô.

Quand le butô pose la question du genre...

L'œuvre considérée comme acte de naissance du butô est là pour le rappeler. Il s'agit de *Kinjiki*, d'après le roman de Mishima – traduit en français par « Amours interdites » et

¹⁸ Cf. revue de presse, www.ariadone.fr/.

¹⁹ PAGES, Sylviane, SALVATIERRA Violeta, « Pistes de réflexion sur la transmission des œuvres en butô », *Funambule*, n°8, 2008, p. 26-39.

²⁰ Cf. www.lescarnetsbagouet.org/

²¹ « Carlotta Ikeda, butô mobile », *Libération*, 20 juillet 2002.

²² Cité in « Carlotta Ikeda, métamorphose de la présence », www.mouvement.net, 30/01/2012.

²³ « Carlotta Ikeda, butô mobile », *op. cit.*

en anglais par « Couleurs interdites », *jiki* signifiant tout à la fois couleur, amour, érotisme. La création est un duo de dix minutes, avec Ōno Yoshito (fils de Ōno Kazuo), aux allusions clairement homosexuelles et durant lequel le cou d'une poule étreinte par Hijikata entre ses jambes et où il entend manifester l'acte sexuel et son interdit. Hijikata se caractérise par sa faculté d'aborder des thèmes tels que la souffrance, l'avilissement ou la mort, par sa puissance dans l'évocation de l'érotisme. Il incarne également le féminin en imaginant sa sœur dans son propre corps²⁴ sans pour autant effacer sa virilité. Un homme incarnant une femme n'a rien de surprenant ni de nouveau, c'est un rôle traditionnel que l'on retrouve dans le kabuki à travers le personnage de l'*onnagata*²⁵ littéralement « forme féminine », qui est le terme désignant un homme qui interprète un rôle féminin. C'est aussi le cas des interprètes masqués du théâtre nô²⁶.

Ōno Kazuo²⁷ se travestissait aussi régulièrement afin de personnifier une créature fragile et apeurée, dont l'apparence féminine était la base et incorpore les stéréotypes de genre. La majeure partie de sa carrière eût pour but d'exceller cette personnification. On le voit dans sa célèbre pièce *Hommage à la Argentina*²⁸. Ce n'est pas un modèle de femme qu'il restitue mais bien l'émotion éprouvée devant l'artiste étrangère par son identité propre et chorégraphique qu'il entend ressusciter dans ce qui pourrait être compris comme une sorte de nô personnel.

On l'aura compris si les premières générations portent le poids d'un conflit récent, d'une plongée dans les « ténèbres » au point d'en qualifier la danse, cela n'occulte par son opposé : la lumière. Les thèmes majeurs du Butô rejoignent essentiellement une quête des origines, à partir des polarités : vie/mort, infiniment petit/infiniment grand, laid/beauté, masculin/féminin mais aussi l'innocence, l'enfance, la mère, le fœtus, le cosmos... ce que l'on pourrait qualifier de « l'érotisme d'être au monde ». Plus qu'un rejet des traditions accéléré après la Seconde Guerre mondiale, c'est une quête de retour aux origines qui s'exprime.

²⁴ Butô(s), *op. cit.*, p. 66.

²⁵ Apparu au XVII^e siècle pour respecter l'interdiction aux femmes de monter sur scène.

²⁶ Le théâtre nô est l'héritier des formes les plus anciennes du théâtre Japonais unissant deux traditions : les pantomimes dansées et les chroniques versifiées récitées par des bonzes. Les acteurs, tous des hommes, jouent tous les personnages, allant de l'enfant au dieu en passant par le vieillard ou la femme. L'identité du personnage est signifiée par son costume et par son masque.

²⁷ Avec Tatsumi Hijikata (1928-1986), Ōno Kazuo (1906-2010) est l'un des pères fondateurs du butô. Il influença fortement la Nouvelle Danse Française.

²⁸ (1890-1936) Danseuse espagnole remarquée au Moulin Rouge ce qui lui ouvrira les portes de l'Opéra de Paris.

BIBLIOGRAPHIE

- ASLAN, Odette (dir.), *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002, 391p.
- BERNARD, Michel, « Quelques réflexions sur le butô ». *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, p. 247-261.
- BOISSEAU, Rosita. « Carlotta Ikeda, l'intimité brute du butô ». *Le Monde*, 14 janvier 2004, p. 30.
- DE VOS, Patrick, « Le temps et le corps : dedans/ dehors. Sur la pensée du buto chez Hijikata Tatsumi ». *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*. Saint-Denis, PUV, 2001.
- DUPUY, Dominique et all. (dir.), *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, CND, 2003.
- GREINER, Christine (2002) « Ono Kazuo : le corps où les mots ne s'inscrivent pas ». *La danse en solo*. Pantin : CND.
- LOT, Laurencine. *Carlotta Ikeda : la danse butô et au-delà*, Lausanne, Paris : Favre, 2005, 176 p.
- PAGES, Sylviane, « L'influence des théories du corps à l'œuvre dans le Butô de Hijikata Tatsumi sur les pratiques des danseurs contemporains en France », *Actes du colloque SDHS / CORD / CND, Repenser pratique et théorie*, Birmingham, Society of Dance History Scholars, 2007, p. 390-394.
- PAGES, Sylviane ; SALVATIERRA Violeta, « Pistes de réflexion sur la transmission des œuvres en butô », *Funambule*, n°8, 2008, p. 26-39.