

La perception dans la danse butô

Toshiharu Kasai* et Kate Parsons**

* Département des arts, Institut de technologie Hokkaido, Sapporo, Japon

**Département de philosophie, Université Webster, Saint Louis, États-Unis.

Résumé

Dans cet article, les auteurs visent à clarifier la signification et le rôle de la perception dans la danse butô. D'abord les termes « perception » et « expression » sont mis en relation et les auteurs proposent que le danseur qui pratique une danse « authentiquement butô » perçoit l'esprit-corps plutôt qu'il ne cherche à exprimer celui-ci à travers sa danse. Ensuite, l'utilisation particulière des yeux en butô est expliquée par une analyse de la position unique du butô en ce qui concerne l'utilisation excessive de la perception visuelle. Les auteurs explorent aussi en détail la signification de la perception de l'esprit-corps, ainsi que le phénomène de perception passive qui permet la naissance du mouvement dans la danse butô. La signification du déplacement d'un « temps social » vers un « temps du corps » est décrite, particulièrement quand à son usage dans la méthode de danse de butô systématisée par Kasai et Takeuchi. En conclusion, on suggère que les implications de la danse et de la formation en butô dépassent celles du monde de la danse, favorisant une plus grande conscience corporelle non seulement pour les individus mais aussi pour les groupes sociaux, dont les mouvements sont aussi limités par les normes de leurs cultures.

I. Introduction

Le butô, une forme de danse développée au Japon par Tatsumi Hijikata à la fin des années 1950, encourage l'exploration de l'inconscient, des besoins réprimés et des impulsions contraintes. L'image typique du butô -son maquillage blanc, ses expressions faciales tordues, ses mouvements saccadés et tordus- est identifiée internationalement, mais on reconnaît beaucoup moins les apports philosophiques du butô et les transformations psychologiques qui peuvent se produire dans la formation en butô. En concentrant leurs discussions sur le rôle de la perception, les auteurs espèrent éclairer la position unique du butô dans sa compréhension du rapport esprit-corps, et fournir une introduction quand aux effets potentiellement « transformateurs » et thérapeutiques de la formation en butô.

Dans un article récent, Kasai et Takeuchi (1) déclarent : "Le butô porte une grande attention aux moindres aspects de l'esprit-corps. Les tremblements, les tics, les secousses, les déformations faciales ou corporelles, les chutes et tous les autres mouvements involontaires sont compris comme étant différentes manières de libérer

l'esprit-corps. Ils sont utilisés comme des clefs pour accéder à l'inconscient... en faisant l'expérience de réactions ou de mouvements souvent interdits ou supprimés par les normes sociales des différentes cultures." Les pages suivantes constituent une tentative d'explication sur comment la perception dans le butô facilite ce processus.

II. Expression et perception

Pour commencer, il sera utile de faire ressortir les contrastes entre la « perception » et le concept d'« expression ». Bien que le butô vise à découvrir, explorer, et libérer les aspects de l'esprit-corps qui ont été supprimés et limités par le traitement social, il serait erroné d'interpréter simplement le butô comme une méthode pour « exprimer » quelque chose d'interdit ou de supprimé. Le fait de caractériser le butô par le terme « expressionniste » sous-estime le rôle que la perception y joue dans la découverte, l'exploration et l'expérience de l'esprit-corps.

Il existe un débat considérable parmi les danseurs et les disciples du butô au sujet de sa liaison avec

l' « expressionnisme » allemand (2.3) et au sujet d'un de ses aspects, qui pourrait convenablement être qualifié d'« expressionniste ». Le fondateur de la danse butô, Tatsumi Hijikata, de même que Kazuo Ohno, a été entraîné dans la tradition de l'expressionnisme allemand avant de mettre au point le monde du butô. Ce lien historique, tout autant que les caractéristiques d'improvisations qui sont communes à l'expressionnisme et au butô, inspire quelques historiens de danse à souligner les éléments « expressionnistes » du butô.

Pourtant plusieurs danseurs de butô rejettent l'idée que l'expression soit au cœur du butô, déclarant ce lien seulement chronologique. Dans une entrevue pour l'atelier de butô « Ex... it! '99 » tenu en Allemagne, Yukio Waguri, directeur de la troupe de danse butô Kozen-Sha déclarait : « On dit que le butô est une sorte de danse expressionniste, mais je suis en désaccord si on considère que l'expression signifie montrer son identité... » (4). Waguri note que la notion de l'« identité » ou de la « personnalité » est venue de l'« extérieur » -il semble ici vouloir signifier les pays occidentaux, comme les États-Unis- et cette notion est inadéquate pour décrire une conceptualisation japonaise de la personne. Contrairement à l'emphase occidentale (en particulier celle des États-Unis d'Amérique) sur l'identité individuelle plutôt que sur l'identité de groupe, les conceptions japonaises de l'individu sont plus diffuses et perméables. Ainsi, la notion que le danseur viserait à exprimer ce qu'il est à l'intérieur semble être une imposition de l'idéologie occidentale sur le butô japonais. Dans la même entrevue, Waguri indique que l'expressionnisme présuppose une scission entre l'interne et l'externe qui est inadéquate pour le butô : "On dit souvent « Vous avez quelque chose à l'intérieur, mais qui ne s'extériorise pas » ou « Vous avez seulement l'extérieur, mais rien à l'intérieur » ... Je pense que nous devons changer ces manières de penser, qui fractionnent les choses en deux. »

Quelques théoriciens de la danse peuvent être en désaccord avec la caractérisation de Waguri sur l'expressionnisme, et les auteurs s'abstiendront de prendre parti dans cette discussion. Cependant, ce qui est le plus important dans le cadre de cet article est de

suggérer que le concept « expression » est inadéquat pour saisir les racines japonaises du butô. Le terme « expression » signifie que quelque chose est poussé à l'extérieur et, dans certains cas, que ce qui est interne est obligatoirement forcé vers l'externe. Le butô impliquera la confrontation, et puis la libération, des aspects de l'esprit-corps qui ont été supprimés ou limités, mais dépendre ceci comme étant le but du butô nie l'importance de simplement percevoir l'esprit-corps. La classification « expressionniste » semble appropriée pour le processus de libération de ce qu'on pourrait percevoir mais, dans le butô, cette action est seulement une partie du processus. Sondra Horton Fraleigh, entraînée auprès de Mary Wigman elle-même (considérée comme une des créatrices de la danse expressionniste en Allemagne), et puis plus tard avec Kazuo Ohno (considéré comme un des créateurs du butô), écrit : « ... à l'école de Wigman, nous travaillions de façon spontanée suite aux instructions, puis nous montrions à la classe les résultats dans leurs différents états, sur le chemin menant de l'improvisation à la chorégraphie. Ils étaient dirigés expressivement, plus démonstratifs et extrovertis que dans les classes de Ohno. Avec Ohno, on activait un regard intérieur vers le mouvement et vers soi-même..."(3)

La description de Fraleigh suggère que la danse expressionniste (au moins dans les expériences qu'elle a eu avec Wigman) pourrait aider à conceptualiser la perception de l'esprit-corps comme étant la seule étape du processus de dévoilement, comme un outil pour révéler extérieurement ce qu'on éprouve intérieurement. Mais le danseur de butô qui s'engage dans ce genre d'observation et qui « prend note » de l'esprit-corps n'a pas comme but de le diriger vers l'extérieur. Le processus d'utilisation de cet « oeil intérieur » sera expliqué dans les sections suivantes, mais pour le mettre en contraste avec la danse « expressive », il suffira peut-être d'indiquer que la perception dans l'expressionnisme et dans le butô diffèrent selon la direction qu'on leur donne (leur directionnalité). Le danseur expressionniste pourrait percevoir l'esprit-corps pour des fins de transformation de ce qu'il voit du monde extérieur, dirigeant de ce fait une grande part de son attention vers un environnement externe, et sa

concentration sur la façon dont il pourrait transformer son expérience interne en une manifestation extérieure évidente. Le danseur de butô, en revanche, ne vise pas à « dépeindre » l'expression perçue de son esprit-corps, il essaie simplement de l'éprouver et de permettre à cette action de réveiller le mouvement.

III. La perception visuelle dans la danse butô

La perception est impliquée à de nombreux niveaux dans l'expérience de la danse butô. Pour commencer, nous explorons le sens qui vient d'abord, de façon typique, s'associer au terme « perception »: la vision. Dans ses *Notes sur la danse butô* (5), Kasai explique que les danseurs de butô roulent souvent leurs yeux vers l'arrière de leurs têtes, de sorte que seul le blanc des yeux est exposé. Quelques danseurs le font intentionnellement, dit-il, pour « exprimer quelque chose d'anti-social, de grotesque. » Mais cette action intentionnelle ne fait que trahir une incorporation peu profonde du butô. Pour ces danseurs, l'effet visuel atteint par l'action de rouler les yeux vers l'arrière devient un but et, essentiellement, le mouvement est exécuté pour montrer ou démontrer quelque chose au public. Un tel mouvement intentionnel trahit une attention du danseur dirigée vers l'extérieur.

Celui qui incarne plus profondément le butô n'est pas concentré sur son image extérieure. Cependant, peut-être ironiquement, le premier danseur devient celui qui, selon Kasai, sera le plus convaincant pour le public. Une personne dans l'assistance qui essaierait de discerner la différence entre le danseur dirigé vers l'intérieur et celui-ci serait confuse si elle examinait seulement les yeux du danseur. Mais l'observation des mouvements corporels en liaison avec les yeux aidera à clarifier la différence. Le danseur qui roule intentionnellement les yeux en arrière concentre ses ressources d'attention sur ce mouvement, et ceci sera discernable dans le corps. L'expert bien entraîné en butô pourra détecter, simplement en observant le corps dans son ensemble, comment et où les ressources d'attention du danseur sont distribuées. Kasai note que c'est le fait de devenir l'objet du regard fixe d'un expert, et le choc que ce regard lui a inspiré, qui l'ont d'abord accroché au monde du butô. En ayant quelqu'un qui « lise son esprit », simplement en observant son corps, l'a fasciné. Et bien que Parsons ait

seulement une expérience minimale du butô, sa réaction initiale a été semblable. Kasai et sa partenaire de danse Takeuchi pouvaient discerner les aspects de ce que Parsons appellerait une « personnalité » plus privée, simplement par l'observation de ses mouvements et les manières par lesquelles elle était sensible ou résistante au contact. Parsons s'est retrouvée sous le choc de leurs capacités à la « lire » en si peu de temps. Elle compare ceci à la surprise qu'un client pourrait éprouver lors d'une consultation, lorsqu'il découvre que le thérapeute semble « savoir » sur lui des choses que le client connaît à peine.

La danse butô évite l'utilisation des miroirs durant la formation. Kasai note : « Quand vous observez votre corps dans un miroir tout en dansant, vous ne dansez pas mais vous analysez plutôt les stimulus visuels, et vous pourriez perdre de précieuses et subtiles sensations dans votre corps... » (5) Tout comme le danseur qui roule intentionnellement les yeux vers l'arrière, le danseur qui s'observe lui-même dans le miroir détourne l'attention des ressources alternatives qu'il possède pour percevoir le corps. Les manières alternatives de percevoir le corps seront expliquées plus en détail dans la section IV mais, pour l'instant, il suffit de dire que l'utilisation des miroirs crée un déséquilibre dans le foyer d'attention dirigé à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur. Le miroir séduit l'attention du danseur en dehors de lui-même, et laisse inexploitée la capacité de porter l'attention vers l'intérieur. L'observation de son propre corps dans le miroir est fondée sur la vision, le sens que nous tendons à utiliser le plus. Agissant ainsi, le danseur n'exerce pas sa capacité d'utiliser les possibilités de perception de ses autres sens, telles les possibilités olfactives et auditives, et particulièrement le sens tactile.

Joan Laage, une danseuse et universitaire originaire des États-Unis qui a étudié le butô à Tokyo pendant plusieurs années, écrit : « Ashikawa, Ohno, et Tanaka rappellent constamment à leurs danseurs que les yeux ne sont pas utilisés pour voir. Ashikawa guide les danseurs en utilisant une image de la tête comme étant un grand oeil, ou de beaucoup d'yeux couvrant le corps entier. Elle ondule un journal devant le visage du danseur, brouillant le champ visuel et entraînant le foyer des yeux à se

ramollir. » Laage prétend que ce « ... foyer diffus ou aveugle permet à la tête, et en particulier au visage, qui dans l'Occident est si communicatif, à devenir l'égal du reste du corps » (2).

En conversations avec les auteurs Kasai et Parsons, en septembre 2002, Kasai expliquait le phénomène du butô en termes de vision périphérique. Dans le butô, expliquait-il, les danseurs prennent le temps de développer leur capacité de vision périphérique. L'effet physique de l'utilisation de la vision périphérique est que les paupières s'abaissent légèrement, les yeux se détendent et le foyer s'élargit. Le but de ceci n'est pas l'atteinte d'une image extérieure particulière, mais l'atteinte d'un pouvoir de perception différent. En utilisant la vision périphérique, le danseur reste ouvert à ses environnements et, tout en élargissant le point par lequel il « se concentre » sur le monde externe, il peut mieux percevoir le Soi, c.-à-d. son propre esprit-corps. Le résultat obtenu est que le danseur distribue de manière plus égale ses perceptions extérieure et intérieure.

En s'appuyant sur la vision périphérique, on ouvre un monde « plus large », déclare Kasai. Ce qui également, en effet, réduit notre tendance à s'appuyer de manière excessive sur les stimulus visuels. Kasai, né et élevé au Japon, suggère que cette tendance à compter fortement sur les stimulus visuels est particulièrement forte dans les cultures occidentales. Les habitants des sociétés occidentales tendent à utiliser leurs yeux comme des « lasers », et la distinction entre le regard fixe « de pénétration » à l'occidentale et celui du regard fixe « plus diffus » à la japonaise affecte le rapport entre le percevant et le perçu. Dans ses *Notes sur la danse butô* (5), il déclare que la résultante du regard fixe à l'occidentale dénote une séparation accrue entre le percevant et les objets perçus. Isamu Osuga, ex-directeur du groupe de butô Byakkosha, soutenant l'opinion de Kasai, déclare :

"Dans l'Occident, régi par le christianisme, le point de vue d'un oiseau est commune, comme dans l'ascension de Jésus-Christ, qui a vu le monde à partir d'une position debout et verticale, alors que dans l'Orient du

bouddhisme, le point de vue d'un insecte est commune, comme le Bouddha étendu, mourant entouré de ses disciples, de plusieurs animaux, insectes et autres créatures. L'Occident, qui regarde le monde de l'extérieur, et l'Orient, qui se situe à l'intérieur du monde, ont des directions totalement différentes dans leurs relations au monde..."(6)

Ces positions quand aux prises de vue, déclare Osuga, se traduisent dans la danse. La danse butô, originaire du Japon, fait référence à un modèle de perception et à une tradition dans lesquels le percevant fait inextricablement partie du monde autour de lui. Les Occidentaux, qui peuvent apprendre à s'engager dans la danse butô mais d'où la culture butô n'a pas émergée, tendent à forger une séparation entre eux-mêmes et les objets qu'ils perçoivent.

Parsons, née et élevée aux États-Unis, convient que la position de perception occidentale typique avantage la notion d'objectivité. Dans la tradition philosophique occidentale, le point de vue idéal, ou la perspective idéale, vient d'une « vision divine ». Le percevant, par prolongation de cette métaphore, est désincarné ; un percevant avec une « vision désincarnée »(7). Parsons est convaincue que ceci a des implications profondes sur les manières dont les Occidentaux, en opposition aux Japonais, et en particulier les danseurs, tendent à se percevoir par rapport aux espaces et à la gravité, par exemple. Mais elle s'inquiète du fait que de faire appel au regard fixe et pénétrant occidental en tant qu'évidence de son point de vue philosophique puisse faire ombre à la compréhension de cette manière de « voir ».

Les personnes originaires des cultures occidentales ont tendance à tenir ou à maintenir le contact visuel plus longtemps que les Japonais. Pour l'Occidental typique, cette action peut être faite pour établir la confiance et pour prouver son respect envers l'interlocuteur ; un contact visuel relativement bref peut réveiller la méfiance, ou ne pas communiquer le respect approprié. Cependant, pour le Japonais typique, un regard fixe, direct et prolongé, pourrait se révéler irrévérencieux ou

défiant. Joan Laage, (une universitaire américaine) écrit : « Le foyer diffus ou indirect utilisé dans le butô est bien connu des Japonais, qui l'emploient dans la vie quotidienne. On le relie à leur aversion pour la confrontation directe, et il est à la base de leur façon de communiquer par le geste et le langage. »(2) Tandis qu'une personne japonaise ressentirait tout naturellement le regard fixe et direct d'un Occidental comme objectivant, ceci peut être considéré comme un phénomène distinctif des manières par lesquelles chaque culture conçoit le rapport entre le percevant et le perçu. Cet état des choses ne renie pas la vérité des différences philosophiques et culturelles notées plus haut mais suggère plutôt, à l'intérieur même de nos modèles physiques de mouvement, une relation complexe en relation aux conclusions que nous pouvons tirer au sujet de l'une ou l'autre de ces cultures. Les auteurs proposent qu'il existe un raccordement entre le regard (fixe physique) de chaque culture par rapport à l'orientation culturelle et philosophique, bien que ces équivalences ne puissent peut-être pas être départies très clairement.

Cependant, et indéniablement, les auteurs estiment que l'utilisation de la vision périphérique affecte la façon dont on se voit dans l'environnement. Kasai note que la vision périphérique n'a pas la fonction pénétrante du monde extérieur que possède la vision fovéale, et qu'elle donne un sentiment ou une sensation d'être dans l'environnement, rendant diffuse la séparation entre le danseur et l'air ou les objets autour de lui. Si on s'habitue à utiliser la vision périphérique, on peut acquérir une autre habileté : celle de voir l'espace vide. Tandis que nous regardons typiquement des choses en les « observant », il existe également une manière de voir l'espace lui-même, l'espace laissé derrière. Cette affirmation nous amène aux formes alternatives de perception dans le butô.

IV. La perception esprit-corps dans le butô

Quel que soit le rapport précis entre le regard fixe physique et le regard culturel et philosophique, les auteurs estiment que la plupart d'entre nous compte trop fortement sur la perception visuelle en tant que mode primaire de contact avec le monde. Le terme « perception » ne s'applique pas simplement au visuel,

même lorsque nous employons ce terme de manière métaphorique. Le danseur de butô Min Tanaka écrit : « Nous vivons avec nos corps, et percevons le monde, en gardant ouverts les yeux de nos corps. »(8)

Dans les situations sociales ordinaires, que Kasai nomme le « temps social », les modèles de perception et d'attention d'une personne seront fortement conditionnés par ses croyances concernant ce qui est approprié, prévu, etc., dans ce genre de situation. Dans le « temps social », certains stimuli tels qu'une légère démangeaison ou une brise légère pourraient être perçus, mais ne pas venir au niveau conscient de l'attention, ou ne pas y demeurer très longtemps. Des stimuli plus forts, telle une démangeaison irritante, pourrait occuper l'attention plus globalement, mais une impulsion pour se livrer totalement à l'irritation pourrait encore être supprimée en cas de besoin de se comporter d'une façon appropriée et socialement acceptable.

Les danseurs de butô explorent l'impact qu'a le « temps social » sur nos corps. À mesure que nous vieillissons, nous apprenons les types de mouvements acceptables, prévus, et même souhaitables, et nous apprenons à supprimer les impulsions, désirs et envies –et particulièrement ce qui est considéré inacceptable, grossier ou tabou. En explorant les confins du « temps social » et des habitudes corporelles qui émergent de la socialisation, les danseurs de butô essaient de passer à ce que Kasai appelle le « temps du corps », par un processus qui sera expliqué plus en détails dans la section V. Quand le danseur fait la transition du « temps social » vers le « temps du corps » plus lent, il permet à la perception passive de diriger le mouvement, permettant à des stimuli de « l'appeler » vers des impulsions et des manières de faire que la plupart d'entre nous échouent à entendre ou auxquelles nous ne répondons pas. La démangeaison agaçante ou le tic que nous ignorons dans des circonstances sociales quotidiennes devient alors un point de départ important pour la modification du comportement du danseur de butô.

Les mouvements du danseur de butô ne sont pas ordinaires : certaines parties du corps du danseur peuvent

trembler, se raidir, ou être emportés par des secousses, des déformations ou des torsions. Toutes sortes de mouvements désorganisés, brusques et progressifs à la fois, peuvent émerger. Des mouvements corporels de cette sorte ont été observés dans le « Autogenic Training », dans un processus appelé le « release autogénique ». Dans ce processus, le corps exécute un genre de compensation automatique pour des mouvements ou des émotions qui ont été supprimés(9). Le « release autogénique » est une expérience passive. Chaque réaction dans le corps de la personne étonne parce que la personne ne les attends pas, ni ne les prévoit.

De compter principalement sur la perception passive pendant les danses butô ramène la personne au sujet de son existence ; l'esprit-corps entre dans un état semblable à celui expérimenté dans le « release autogénique ». Ce qui se produit n'est pas prévisible, mais c'est le propre corps du percevant qui explique l'imprévisibilité. Kasai note que, bien que le mot « passivité » se retrouve souvent avec une connotation négative, ici la passivité est une ouverture et une diligence positive afin que les stimulus étrangers émergent, de l'extérieur comme de l'intérieur. Les impulsions supprimées ou les émotions refoulées sont souvent libérées pendant la danse ou l'exécution du butô, et les mouvements authentiques du danseur émergent (ceux qui auraient dus être actualisés ou libérés au lieu d'être supprimés). L'indulgence envers ce processus peut fasciner, étonner, ou même déranger le danseur, mais elle peut également le mener vers un genre d'« unité » psychosomatique de l'esprit et du corps.

V. Sortir de l'esprit-corps conventionnel ;

Cultiver l'esprit-corps butô

Afin de libérer les mouvements supprimés, Toshiharu Kasai et Mika Takeuchi ont créé trois phases dans une méthode de danse butô (1, 10). La méthode se compose de trois phases : une phase ludique de mouvement, une phase de relaxation, et une phase de confrontation. Les phases sont conçues pour provoquer une ouverture aux stimuli internes et externes. Le jeu et la relaxation préparent le percevant et lui permettent de surmonter ou de réajuster ses réponses aux stimuli, autrement de ce qui s'est développé dans un système stable et bien établi

composé des éléments apprentissage / réponse / comportement. L'expérience de se retrouver étonné par son propre corps peut devenir profondément enrichissante, mais elle peut également déranger et déstabiliser. Le processus peut faire appel à une myriade d'émotions ; pour cette raison, il est très important, particulièrement pour le débutant en butô, de passer par les phases de jeu et de relaxation avant de passer à la confrontation.

Dans la première expérience de Parsons avec la méthode de danse butô, ces phases l'ont aidée, entre autres, à rire simplement et à laisser aller ses inquiétudes (libérant de ce fait la tension musculaire qui empêche une exploration plus profonde). S'engager dans le jeu avec les autres favorise ceci. Le processus de jouer -faire des choses que les adultes pourraient considérer idiotes, mais qui sont parfaitement normales pour un enfant- aide à réduire au minimum l'importance donnée sur la façon dont on devrait paraître ou se comporter. Paraître ou se comporter « correctement » est souvent considéré comme une marque de progression de l'enfance vers l'âge adulte ; le butô, qui vise à confronter les mouvements et les impulsions qui ont parfois été supprimées de façon malsaine dans le processus, permet au jeu de fortifier et de faire appel à la liberté dans les mouvements. Découvrir les mouvements et les impulsions que nous éprouvions librement en tant qu'enfant était l'un des objectifs du fondateur du butô, Tatsumi Hijikata. Fraleigh décrit Hijikata comme suit : « Il existait un effort conscient dans la formation (de Hijikata) de reconstruire la sagesse de l'enfant, un genre d'innocence que les enfants possèdent, que nous avons oubliés, particulièrement en regard de leurs corps." (3,11)

La phase de relaxation met la personne dans un état qui l'aide à « ralentir » ; la respiration devient plus lente et plus profonde, le mouvement est soutenu et réduit au minimum. Comme remarqué plus tôt, Kasai et sa partenaire Takeuchi décrivent ce processus comme étant un déplacement du « temps social » vers le « temps du corps ». Ils prétendent qu'il devient plus facile de percevoir son propre corps en état de relaxation. Plus elle est détendue, plus la personne peut prendre note des

impulsions authentiques, explorer leurs dissonances avec les réponses socialement conditionnées ou programmées, et relâcher la commande développée socialement de supprimer le mouvement. La transition prend du temps, et l'entrée dans un état de relaxation profonde peut également présenter des difficultés différentes pour les personnes provenant de différentes cultures. En comparant ses expériences internationales de la méthode de danse butô, Kasai note que, typiquement, les Occidentaux ont plus de difficultés à établir une confiance et à répondre corporellement aux autres, alors que les Japonais ont plus de difficultés à explorer l'unicité de leurs propres individus (esprit-corps) en le différenciant de ceux des autres.

Dans un état de profonde relaxation, les parties du corps peuvent sembler se déplacer de façon autonome. Kasai, par exemple, a senti son bras droit se déplacer de curieuses manières et puis se tordre. Dans ce processus du corps qui « se délie », des secousses ou d'autres types de mouvements brusques peuvent commencer à se produire. La distinction entre le « temps social » et le « temps du corps » semble aussi suggérer une distinction entre l'« individu » (signifiant ici son propre esprit et son propre corps) et les esprits-corps des autres. L'implication primaire de ceci est qu'on ne peut vraiment commencer à se percevoir soi-même jusqu'à ce qu'on réduise au minimum l'attention portée aux autres, ou la réflexion de l'individu dans le regard des autres (cette réflexion pouvant venir d'autres personnes réelles, ou aussi des normes sociales intériorisées dans le Surmoi).

VI. Les implications de la perception de soi dans le butô

Le butô peut avoir des effets libérateurs sur l'esprit-corps à différents niveaux. À la base, le butô favorise l'exploration des impulsions que nous limitons tous (peut-être de façon maladroite ou inconsciente) : la nécessité de gratter de façon inopportune une démangeaison localisée, le désir de s'écraser au lieu de s'asseoir convenablement tout droit, ou de faire une action quelconque qui est interdite ou limitée par sa culture. Plus loin, l'exploration psychosomatique des exercices de butô peut avoir des effets de transformation profonde et peut être fortement thérapeutique ; elle

permet aux personnes de « vivre leurs propres émotions surgissant naturellement telles la colère, la dépression, la douleur, la crainte, la joie, etc. »(10) Quelques-uns des résultats de cette exploration sont des plus étonnants : Takeuchi a réussi, par l'expérience de la phase de relaxation de la méthode, à faire retrouver la voix à un client de clinique psychiatrique. La méthode de danse butô a d'énormes potentiels inexploités pour la transformation de comment les gens comprennent, sentent, et déplacent leurs corps.

Parsons a récemment été frappée par le potentiel de libération du butô, non simplement en terme d'esprit-corps individuel, mais aussi au niveau des expériences partagées par des groupes sociaux. Elle pense, en particulier, qu'il existe des implications importantes pouvant aider à changer le point de vue des femmes des diverses cultures, qui sont de plus en plus influencées par les images médiatiques occidentales, particulièrement les images visuelles du corps. Par exemple, dans ses cours d'études féministes, Parsons constate que les étudiantes donnent des témoignages contradictoires au sujet de l'aspect et de l'expérience de marcher sur des talons hauts. La plupart des étudiantes reconnaissent que leurs mouvements sont limités par de telles chaussures (que leur pas se raccourcissent et que leur équilibre doit être réajusté), mais elles sont, de façon typique, étonnées d'apprendre que les talons hauts sont également potentiellement dangereux (forçant la poitrine vers l'avant et le dos à se recourber, provoquant une tension anormale dans les mollets, les hanches et la région lombaire, amenant à long terme des problèmes de dos et de genou). Après de longues discussions et réflexions, la plupart des étudiantes en vient à voir ceci comme une injustice, comme un autre fil dans le tissu des pratiques qui limitent des femmes. Pourtant ce sont les mêmes étudiantes qui insisteront : « Mais je ne peux pas l'empêcher, je me sens seulement mieux quand je porte des talons hauts. »

Cette apparente incongruité peut provenir d'une confiance excessive dans les images visuelles véhiculant ce à quoi le corps des femmes est « supposé » ressembler (selon une certaine image occidentale). Quand les femmes déclarent qu'elles « se sentent » mieux sur des

hauts talons, elles semblent avoir à l'esprit un phénomène public ou social, le « sentiment » de projeter ce qui est identifié comme présentant un aspect « plus affirmatif » ou « plus sexy ». Les étudiantes ci-dessus admettent qu'elles tendent à ne pas porter de talons hauts en flânant dans leurs propres maisons, par exemple. Dans les cas où on permet ainsi à leur attention au monde social de se détendre, l'impulsion de projeter la position corporelle créée par les talons hauts est diminuée.

La confession qu'on « se sent » mieux à porter des talons hauts constitue un exemple des manières par lesquelles le fait de se fier excessivement sur les imageries visuelles contrecarre notre capacité à distinguer ce qui provoque une réelle et authentiquement meilleure sensation corporelle de ce qui ne fait que paraître mieux. La manière dont le corps est ressenti et ce à quoi il ressemble est presque impossible à partager, et constitue un exemple particulièrement inquiétant de la confiance excessive portée dans la perception visuelle. Afin de corriger ceci, il existe plusieurs applications intrigantes de la formation en butô. Une de celles-ci est l'exploration des différences corporelles entre le « temps social » et le « temps du corps » peut aider les femmes à apprendre (ou réapprendre) à faire l'expérience de leurs propres corps en distinguant les attentes sociales. Elles peuvent développer la capacité non simplement de se percevoir en termes de leur aspect, mais aussi de se percevoir par l'utilisation de leurs autres sens. Et les implications dépassent l'utilisation des talons hauts ; une large gamme de hantises et des désordres de l'image corporelle peut résulter d'une influence excessive des imageries visuelles. Le butô, en cultivant une façon alternative de percevoir le corps, peut provoquer des changements profonds à cet égard.

Par ailleurs, quelques femmes déclareront qu'elles aiment juste « se sentir plus grande » sur des talons hauts. Parsons suspecte que ce ne soit qu'une partie de l'histoire étant donné que, quand elle suggère qu'elles devraient à la place porter des semelles épaisses, cette alternative n'est pas considérée viable. Mais l'ironie ici est que, si ces femmes voulaient vraiment augmenter leur taille, le butô pourrait réellement produire ce résultat ! Kasai note que l'expérimentation a confirmé que la taille mesurée

augmente réellement d'environ un demi-pouce après les exercices de relaxation. Quand on apprend à percevoir les manières dont les normes sociales imposées créent rigidité et tension, et ensuite à détendre cette tension, ceci peut avoir comme conséquence le rallongement des muscles.

VII. Conclusion

Le rôle et la signification de la perception de l'esprit-corps dans le butô sont complexes, et cet article ne fait qu'effleurer la surface en essayant de l'articuler. Les auteurs constatent qu'il est particulièrement difficile de décrire et de comprendre la perception dans le butô sans un terme qui signifie l'« esprit et le corps en tant qu'entité intégrée, dont les deux parties s'influencent mutuellement. » Dans ce but, Kasai et Parsons ont utilisé le terme « esprit-corps » pour essayer de réduire au minimum la scission corps et esprit qui est très difficile à déloger de la tradition occidentale, quoiqu'ils admettent que le terme utilisé ici présente toujours des difficultés. Le terme « perception » est également problématique, non en raison de sa définition du dictionnaire, mais dû au fait qu'elle soit devenue principalement associée aux yeux. Pour la plupart des Occidentaux, la perception suggère la perception visuelle, et prolonger sa compréhension de la perception pour y inclure d'autres sens et parties du corps exige une certaine imagination et un réajustement.

Cependant, en dépit de ces difficultés, les auteurs espèrent au moins avoir soutenu qu'une tentative de compréhension de la perception dans le butô vaut l'effort déployé. Ils pressentent que la perception de l'esprit-corps dans le butô possède un énorme potentiel pour changer les expériences de soi-même (nos esprits et nos corps), et qu'elle peut révéler différents types de connaissance de soi et de sa culture qui demeurent autrement inexploités. Les effets profonds du butô ont déjà été prouvés au niveau individuel, et le butô peut avoir potentiellement des effets de transformation sur les façons normalisées culturellement de comprendre l'esprit-corps.

Références

- (1) Kasai, T. et Takeuchi, M. (2001). *Mind-Body Learning by Butoh Dance Method*. Actes de la trente-sixième conférence annuelle de l'association américaine de thérapie par la danse. Raleigh, N.C., USA.
- (2) Laage, J.E. (1993). *Embodying the Spirit: The Significance of the Body in the Contemporary Japanese Dance Movement of Butoh*. Thèse de doctorat, Texas Woman's University.
- (3) Fraleigh, S.H. (1999). *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- (4) Waguri, Y. (1999). Entrevue dans *2nd Butoh & Related Arts Symposium and Dance Exchange Project. Ex...it!'99 document*. International Theatre Research Location, issued by Schloss Broellin.
(accessible en ligne à <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/ex-it/pamph99.htm>)
- (5) Kasai, T. (2000). *Notes on Butoh Dance*.
(accessible en ligne à <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/kasait/k-note.htm>)
- (6) Osuga, I. (1999). *2nd Butoh & Related Arts Symposium and Dance Exchange Project. Ex ... it!'99 document*. International Theatre Research Location, issued by Schloss Broellin.
(accessible en ligne à <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/ex-it/pamph99.htm>)
- (7) Cette expression « la vue de nulle part » a été largement répandue afin de critiquer l'idéal moral et épistémologique d'un point de vue objectif, impartial et omniscient. Elle tire son origine de Thomas Nagel (1986). *The View from Nowhere*. New York: Oxford University Press. Pour la discussion sur l'aspect « désincarné » du percevant, voir Haraway, D.J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- (8) Hoffman, E. et Holborn, M. (1987). *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York: Aperture Foundation.
- (9) Schultz, J.H. et Luthe, W. (1959). *Autogenic Training: A Physiologic Approach to psychotherapy*. New York: Grune Stratton. W. Luthe a développé le concept du « release autogénique dans sa méthode de thérapie autogénique.
- (10) Kasai, T. (1999). *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. Memoirs of Hokkaido Institute of Technology, vol. 27, pp.309-316.
(accessible en ligne à <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/>)
- (11) Il ne faut toutefois pas assumer que l'exploration des mouvements nés dans l'innocence de l'enfance sera une expérience plaisante. Pour Hijikata, ceci a souvent signifié la douleur, la crainte et l'angoisse. Pour une discussion éclairante des vues de Hijikata sur l'enfance et sur son propre développement, voir Kurihara, N. (1996). *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*. Thèse de doctorat, New York University.

Remerciements

Les auteurs voudraient remercier l'Université Asahikawa et l'Université Webster pour l'aide apportée lors cette recherche.

Notes du traducteur

1. Afin d'alléger le texte, le masculin est employé dans le texte lorsqu'il est question de la personne qui danse, contrairement au texte original anglais qui utilise la formulation « s/he », qui n'a pas d'équivalent en français.

2. Deux autres textes de Toshiaru Kasai ont été traduits en français par Mario Veillette :

A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration, 1999. (Une méthode de danse butô pour l'exploration psychosomatique);

A Note on Butoh Body, 2000.

(Une note sur l'utilisation du corps en butô).

Les textes originaux en anglais et leurs traductions en français sont accessibles en ligne à

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

Texte traduit de l'anglais au français en mai 2003

Courriel : marioveillette@hotmail.com

Site web : www.culture-quebec.qc.ca/marioveillette