

De la non danse à la non musique

Anais Lessertisseur – Rennes 2

Né après guerre, le *butô* résulte des traumatismes d'une société troublée. Il s'impose en réaction contre le carcan des normes établies dans son pays et s'inscrit en rupture avec les arts vivants traditionnels du nô et du kabuki. La danse *butô*, par essence subversive, est un genre spécifique, où chaque geste se doit d'être pensé et appréhendé intérieurement, sous le regard distancié du mental. Cet art est caractérisé par une esthétique de la lenteur, des micro-mouvements dénués de codes, une poésie du minimalisme. Le travail sculptural du corps, tel Icare, fait appel à une envolée et une chute. L'être, tordu, écartelé, est aux prises avec le perpétuel recommencement des passions, du vide et du trop plein. Le corps devient révélateur d'un paysage intérieur. Grâce au mouvement de la danse *butô*, par une « crispation organique », l'homme devient plante, animal, minéral, il se métamorphose dans un dépouillement total de la forme. Souvent le corps presque nu, peint en blanc et le crâne rasé, l'interprète incarne la figure du fantôme, le surgissement d'un entre-deux monde dans une **poétique de l'intemporalité**. En fait le *butô* est un théâtre de la cruauté, où le corps exprime les affres de la naissance et les angoisses de la mort, d'où la recherche d'une esthétique de la douleur et de la folie dans lesquelles on peut voir les **reflets de la violence du monde contemporain**.

La force esthétique et subversive de la danse *butô* vient du fait qu'elle est parvenue à créer une tension perpétuelle, une polarité qui oppose et rassemble la prolifération et la réduction, l'exubérance et la désagrégation des formes. Jamais elle ne se contente de mettre en présence des motifs opposés, mais elle parvient toujours, au contraire, à les faire fusionner, cultivant non pas l'alternance mais bien l'ambivalence grotesque. L'appréciation esthétique du grotesque émerge dans la désarticulation et la déconstruction de la personne physique, sous une logique du chaos appliqué au règne humain. Charles Baudelaire distingue une hiérarchie entre le comique et le grotesque : « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création¹ ». L'approche contemporaine du *butô* permet d'atteindre une dimension grotesque proche de l'absurde, où le langage « des corps muets partagés entre l'hyper-symbolisation (gestes codés à l'excès) et la perte de toute capacité à symboliser (corps désarticulés par leurs pulsions).² »

1 BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in BAUDELAIRE Charles, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 535.

2 RYCKNER Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle » in ORTEL P (dir.de) *Discours, Images, Dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.161-173.

prend son essor. Baroque et insolite par essence, la danse *butô* échappe aux distinctions traditionnelles et secoue parfois l'apathie des milieux artistiques.

Tatsumi Hijikata a réinventé la danse en exploitant l'insurrection. Il entend rompre avec les schémas de pensée classiques et surannés. Consacrant la rupture d'avec les catégories logiques héritées de la tradition aristotélicienne, Hijikata fait renaître, de cette fusion impie, quelque chose d'insolite : le grotesque³. Le grotesque, en effet, se nourrit de cette hybridation qui récuse automatiquement la pureté d'un genre : une fois encore, il s'agit de jouer avec les frontières, plus floues que jamais, de faire naître de la « contamination mutuelle » des éléments, des **hybrides féconds**, dans lesquels nous plaçons la danse *butô* et la **musique acousmatique**. Elles transgressent les genres non pas pour les conforter, mais surtout pour les remettre en question, jusqu'à rendre la notion de genre inopérante. C'est pourquoi la danse *butô* n'apparaît pas seulement comme une danse moderne expressionniste, elle se situe, selon Giovanni Lista, entre le travail du mime, le *happening* d'expression corporelle ou *body-art*, le théâtre d'image et la danse. Elle a su poser à la danse des questions pertinentes et régénérer, au-delà des différences culturelles, les (re)présentations du corps, comme le carnaval renverse le monde ancien et révolu.

Désabusés par les valeurs de la modernité et l'appauvrissement de l'expérience du sujet, les artistes ont pratiqué un art qui franchit les limites de la raison. L'œuvre d'art nous permet alors de sortir de nous-mêmes et de provoquer une sorte de frisson métaphysique qui bouscule notre perception. Lorsque les acteurs incarnent des fantômes -figures dont les danseurs de *butô* se saisissent- est-ce pour réveiller ce frisson que les vivants ne ressentent plus les uns face aux autres ? Pour ranimer des sentiments inattendus ils transgressent les limites du corps normalisé, recréant l'homme dans des postures impossibles. Pour briser l'image de l'homme, nous sont présentés des visages grimaçants, des corps déformés, désarticulés, qui manifestent une révolte par rapport au conditionnement du corps comme de la pensée, et qui refusent de renvoyer une image idéalisée et réaliste. L'image sécurisante que l'homme s'est forgée de lui-même est détruite. Carlotta Ikeda, célèbre danseuse de la compagnie Ariadone, construit des effets scéniques puissants avec des corps nus maquillés en blanc, dont les yeux révulsés expriment à la fois la souffrance et l'extrême tension.

Yvonne Tenenbaum analyse la « présence » de Carlotta Ikeda et note combien l'« absorption du mental par le physique évoque la transe où, selon l'idée commune, le corps se meut par lui-

³ Le grotesque, comme le dionysiaque, ouvre le champ de l'excès, de l'exubérance et de l'outrance – le champ, enfin, de l'*hybris* grecque.

même, dans une totale spontanéité, sans qu'intervienne aucune décision consciente⁴ ». Ainsi l'état de conscience presque modifié, proche de la transe en *butô* comme en danse moderne, est pourtant toujours maîtrisé. Il s'agit de contrôler le lâcher-prise, de maîtriser une forme d'absence de maîtrise dans laquelle le danseur doit travailler à se laisser surprendre par sa danse, ses possibilités gestuelles, qualités ou énergies nouvelles, bref des événements sensoriels inédits. Parmi les procédés permettant d'explorer la sensorialité dans tous ses possibilités, Carlotta Ikeda projettent différentes images en morcelant le corps, elle demande d' « incarner un bras et une jambe qui ont 1000 ans, pendant que le reste du corps vit ses 30 ans, sentir la moitié des son corps devenir bois, pendant que l'autre moitié devient vapeur...⁵ »

Carlotta Ikeda recourt à la notion d'extase :

« 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 blanche, proche de l'extase. C'est cet état que dois chercher le danseur de *butô*. Je danse pour ce moment privilégié⁶ ».

Selon Sylviane Pagès : elle se laisse être mue, tout en étant consciente de ce qu'elle fait, prise autant dans un oubli de soi que dans la recherche de l'altérité en soi, d'une dissociation imaginaire entre plusieurs « moi ».

Face à un spectacle de danse *butô*, il y a avant tout une présence ouverte, offerte dans ce qu'elle a de plus intime, de plus singulier. En ôtant aux corps, aux mots, aux objets, leur fonctionnalité, les danseurs retrouvent leurs capacités de nous emporter ailleurs, d'ouvrir les possibilités infinies de l'imaginaire et de la pensée. Le simple échange de signes convenus est dépassé et les vœux de Novarina exaucés : « Au théâtre, il faut réentendre le langage humain comme l'entendent les roseaux, les insectes, les oiseaux, les enfants non parlants et les animaux endormis [...] Je viens revoir ici la vie cachée.⁷ » C'est par le corps, en refusant les beaux mouvements formels, que les danseurs de *butô* parviennent à ramener une dimension cosmique, un champ de force magnétique dans l'espace.

Les danseurs de *butô* n'ont pas peur de montrer **le corps de l'homme dans toute sa matérialité** avec ses sécrétions. Tirer la langue, saliver, transpirer abondamment, grimacer ne

4 TENENBAUM Yvonne, in ASLAN Odette (dir.), *op.cit.*, p. 215.

5 LAMARQUE Anne-Laure, « Butô(s) entre France et Japon », art. cit.

6 IKEDA Carlotta citée par Yvonne Tenenbaum, in ASLAN Odette (dir.), *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 215.

7 NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989, Paris, p 128.

sont frappés d'aucun interdit. Comme si le corps pouvait désormais être libéré de toute emprise rationnelle et de toute idée réconciliatrice du beau que nous propose la société par ses images publicitaires, bien polies. Dans cette mise à nu du refoulé, se trouve le désir de se montrer tel qu'on est, dans ses menus détails oubliés ou dénigrés. La nudité est alors un dévoilement moral, sorte de mépris des biens de ce monde consumériste, expression la plus achevée du cadavre qui ne fait que traduire un pas de plus dans la même direction. Le corps dévêtu n'a souvent aucune prétention érotique, mais participe pleinement à exprimer des notions de liberté, de plénitude, parfois même d'affirmation de soi et de force.

Considérant le corps comme l'unique porte de **correspondance avec la nature**, les danseurs de *butô* font honneur à un vieux dicton zen qui enseigne que pour peindre le bambou, il faut arriver à devenir ce bambou. L'important est comme le dit Murobushi Kô (créateur de la première compagnie pour acteurs japonais et européens avec Pierpaolokoss en 1985) de « devenir l'Autre et non le représenter. Une métamorphose, non une métaphore⁸ ». Devenir momentanément l'autre signifie encore, emprunter son rythme, son poids, percevoir le monde à partir de ses yeux, avec sa peau... Les danseurs se métamorphosent en différents éléments de la nature ou imaginent la sensation que produit la nature sur eux, deviennent des animaux ou d'autres individus, inconnus ou connus, des membres de la famille, des morts, eux-mêmes à d'autres moments de leur existence.

Lorsque Kazuo Ôhno danse la mémoire de sa mère, il devient à la fois sa mère et le fœtus qu'il était, voyageant d'une perspective à l'autre, la forme humaine ne pouvant être que passagère et perceptive. Le vieil homme danse en jeune fille frêle et fardée. Rappelons que dès 1630, le kabuki façonnait ses rôles féminins à partir des corps masculins. Cette formidable attirance exercée par l'érotisme et le travestissement entraine en rupture avec l'idéal sociétal, en lien avec le confucianisme, où sexualités et nudités doivent rester cachés dans l'espace public. Pour donner une crédibilité au personnage féminin ou masculin, l'utilisation de costume, maquillage et postures permettent la construction d'une apparence physique. Le travestissement vestimentaire conduisant à un changement d'assimilation de sexe participe à élargir l'imaginaire du jeu théâtral et de la danse. Cette question, liée à l'effacement des « *habitus* » intéresse, depuis peu, les *gender studies*. Judith Butler écrit en 1993 : « Les corps ne se conforment jamais tout à fait aux normes qui poussent à leur existence. »⁹

Parfois les identifications sont claires, allant jusqu'à la déformation poussée aux extrêmes (hyperféminité/hypermasculinité), parfois l'accent est porté sur le doute, sur

8 KO Murobushi cité in ASLAN Odette, *Butô (s)*, CNRS Editions, 2002, Paris, p 140.

9 BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, 1993, p. 1-2.

l'effacement des frontières de ce que l'on appelle communément le genre. La problématique est alors déplacée vers celle de l'androgynéité.

Le mouvement chez les danseurs de *butô* cherche à percevoir ce qu'il y a au-dehors et comment ce dehors rencontre notre dedans et arrive à nous faire agir ou à nous agir. Il y a un abandon de soi qui cesse d'exercer un pouvoir sur les choses mais se laisse bercer et transformer par elles. Dans la danse *butô*, c'est parfois l'espace qui crée la forme et non le danseur. S'il parvient à arrêter le flot de ses pensées, à se disjoindre de l'image qu'il a de lui-même et trouver une sorte de passivité, ce dernier se rend disponible à un courant énergétique qui passe à travers lui, permettant la continuité entre les éléments de l'univers dont il fait partie. Les danseurs de *butô* sont conscients de ce perpétuel mouvement, qu'ils ressentent jusque dans l'immobilité, et se laissent aller naturellement dans ce courant jusqu'à « ne plus savoir s'il s'agit [...] de danser ou d'être dansé »¹⁰ comme le dit Miryam Sas. **Le *butô* fût ainsi nommé la « non-danse ».**

Le danseur de *butô* refait l'enfance du mouvement à partir d'un équilibre très fragile entre la mémoire et l'oubli. On parle d'un retour à l'utérus ou au néant, liés au moment originel pour mieux acquérir une qualité sensuelle d'être au monde. Une fois cette disponibilité en éveil, nos impressions apparaissent de façon incohérente et n'ont pas encore trouvé leurs compartiments dans le grand savoir universel. Ces instants de « non-savoir », créés à partir des débris de mémoire enfantine, vont de pair avec une conscience aiguisée de ce qui se passe au moment où l'on agit.

A travers une succession de métamorphoses, on passe avec fluidité de l'arbre à l'une de ses feuilles, à celui qui la piétine, au vent qui la secoue et nous emportera au loin, dans l'absence définitive de forme. La pratique du *butô* s'apparente à des **états méditatifs** où on est à la fois l'un et le tout. La conscience se déplace et une autre écoute du corps se crée par une intériorité **provoquée**. Cette philosophie, prêchée par de nombreux danseurs, rejoint parfois des croyances ésotériques liées à la fameuse métempsychose¹¹ d'où découle le respect scrupuleux de tout ce qui a vie. Éloigné de ces considérations animistes, Hijikata décapite un poulet sur scène, pour étudier son mouvement. D'après Mario Veillette. Hijikata disait souvent que « le meilleur corps *butô* est un cadavre debout, que les danseurs devraient chercher un corps vide qui ne demande rien et qui n'exprime rien ». Le *ankoku butô* est une danse aux gestes hésitants qui laissent

10 SAS Miryam in *Butô* (s), *op.cit.*, p.50.

11 Doctrine selon laquelle une âme peut animer plusieurs corps. Elle constitue un des dogme fondamental du brahmanisme.

deviner la présence d'autres corporalités en gestation. En 1975, le collectif Sankai Jukku s'éloignent de la violence et de l'abord disgracieux pour offrir des rythmes de reptations et de contorsions d'une grande lenteur et d'une symbolique végétale extrêmement poussée.

Selon Sondra Horton Fraleigh, le butô ne cherche « pas tant un corps qui parle mais un corps qui écoute, cherchant à entendre d'où le prochain mouvement appelle. » Connaissant très peu de chose sur la musique acousmatique, je m'avance certainement un peu trop en disant qu'elle pourrait être qualifiée de « non-musique » puisqu'elle se crée à partir d'enregistrements de bruits et de sons sans mélodie apparente, ni sources clairement identifiables pour l'auditeur. Sorte de musique planante, **organique**, spontanée, **anti-intellectuelle**, il me semble qu'elle sollicite une écoute d'alerte proche de celle suscitée par la danse butô. Pour le sculpteur de son **il s'agit moins de jouer de la musique que d'être animé par elle**.

Pour François Bayle, la musique acousmatique éveille en nous un sentiment d'animalité, elle nous permet de renouer à des formes de comportements primitifs, collectivement ; de sauter à pieds joints dans ce que Platon appelle la « **transe créative** ». Les images mentales s'esquissent d'autant plus librement que l'auditeur est plongé dans l'obscurité. Dans son ouvrage « L'Image de son, technique de mon écoute », publié en 2003, François Bayle rapproche le concert acousmatique d'une expérience spirituelle qui s'assimile au fait de « traverser le rideau de la conscience perceptive » (p.8). Les vibrations produites nous rapproche de notre intériorité en stimulant notre sensibilité organique. Pour rendre ce voyage possible, certains compositeurs intègrent des éléments naturels comme l'eau, le feu, la terre ou l'air. Exemple : *L'infini du bruit*, F. Bayle (1988) ; *Tao* d'Anneth Vande Gune. *L'acosmonium* peut ainsi devenir un dispositif pulsionnel où les associations, imaginatives et sensorielles, s'écoulent librement grâce au maniement de l'inattendu et au caractère fluctuant, parfois aléatoire, des motifs sonores proposés.

Pour Murobushi Ko « Nous retournons par le biais de la danse buto, aux origines, à l'aube du Temps située dans l'Au-delà. [...] Nous descendons dans le chaos, espace vide, abîme du spectacle, dans un mouvement semblable à celui du serpent ou à la spirale d'un coquillage, déroulant un fil sans fin, un son sans fin.¹²» Par la danse butô, « technique sacrée qui assimile les antagonismes », Murobushi Kô cherche à ouvrir un rideau perceptif sur un retour aux origines, où le geste chante la réconciliation de l'être et de l'univers. Dans Zarathoustra, la danse butô résout magistralement l'équation qu'Antonin Artaud n'avait fait qu'évoquer. La première de cette création a lieu à la Mai-

12 KÔ Murobushi, « La porte de l'au-delà », le Journal de Montpellier, date inconnue.

son de la danse de Lyon en 1981. Le spectacle comprend un enchevêtrement de huit tableaux où la philosophie de Murobushi Kô surgit dans une complexe partition de mouvements saccadés et de physionomie grimaçantes, accompagnés par des musiques éclectiques de Keith Jarrett, Roger Waters, Erik Satie ou Goto Osamu. L'univers sonore se compose le plus souvent de vibrations, de sons étirés, de souffles, de tintements qui conduisent l'esprit et le corps à une bienheureuse torpeur.

Les sept danseuses de la Compagnie Ariadone, menées par Carlotta Ikeda, nous offrent un corps habité par la pulsion érotique de la vie même : à la fois présente et sublimée, sans une once de scabreux, dans sa nudité la plus sobre. Elles se sculptent dans le moindre détail dans une forme toujours mouvante. Leur dos, leurs orteils, leurs mains se crispent, les bouches se tordent en cris qui ne se font plus entendre, les yeux vacillent sous le feu dévorant de la folie, de l'animalité. Spasmes de l'enfantement, sorcières marchant à quatre pattes assemblées en un magma mi-animal, mi-végétal...Elles bâtissent une architecture qui devient leur propre décor. Les visions s'enchaînent, se confondent, transparissent, retournent à l'informel. Les corps se réincarnent, se prostituent en visions érotiques de geishas aux seins nus coiffées d'ombrelles qui les retiennent captives.

Le premier tableau offre une approche esthétique du grotesque, où perfidie et fraîcheur de l'enfance émerge dans la désarticulation et la déconstruction de la personne physique. La force subversive de la danse butô jaillit d'une tension perpétuelle, sorte de polarité où comique et tragique s'opposent et se rassemblent dans un mouvement de fusion.

« Plus que de déplacements, il s'agit ici de jaillissements, de fusions, de transformations ou de mutations. Deux esclaves suivent servilement leurs maîtresses en maintenant à l'aide d'un bambou des parapluies en forme de cloche qui recouvrent la tête et les épaules de ces dames. C'est une belle image du Japon traditionnel. Mais un glissement subtil s'opère. Les parapluies deviennent des éteignoirs, les dames, des torches animées d'un feu furieux et les esclaves, les maîtres contestés d'une énergie indomptable. Alors, tout bascule. Les parapluies démasquent des visages grimaçants. Les dames étaient des démons aux seins d'albâtre. Sous la sérénité se cachait le chaos. Sous le Beau, le Hideux. Sous l'érotisme, la mort.¹³ »

Les quatre danseuses ouvrant cette odyssée de l'intime, interprètent des personnages burlesques sur une musique traditionnelle *gagaku*. Leur jeu clownesque cultive l'opposition

13 FOIX Alain, Revue Théâtre de Paris, 1987.

ludique d'une enfance polissonne et d'une ensorcelante tragédie organique.