

La danse désincarnée du corps sonore

Lissa Meridan
Université Bordeaux Montaigne
fierce.angel@gmail.com

Introduction

Nous les spectateurs avons été éduqués pour rester immobile et surtout silencieux pendant que les interprètes mettent leurs œuvres en scène d'une manière tout à fait ritualisée. La musique acousmatique souffre autant de ce modèle traditionnel de représentation de la musique savante. Nous les compositeurs et les danseurs avons aussi été formés selon nos praxis respectives. Il paraît qu'un échange entre la danse butô et la musique acousmatique nous présente l'occasion idéale d'investiguer de nouveaux modèles de représentation, de partager nos pratiques respectives et de s'inspirer de nouvelles formes de poïétique et de performance. Cet échange culturel et son contexte artistique transversal nous offrent un lieu commun pour une création insolite qui relève de la friction d'un échange d'idées et de façons de penser qui sont, à la base, divergentes.

Cette communication s'adresse aux artistes, musiciens, danseurs et spectateurs dans un questionnement autour du sujet d'une rencontre butô et musique acousmatique. L'étude a pour motif de voir plus loin qu'une simple collaboration du geste musical et geste dansé, de s'éloigner encore plus du modèle traditionnel d'un accompagnement du discours musico-théâtral. Il prend en compte notre contemporanéité : nous sommes témoins d'un monde où des machines « permettent de séparer la voix du corps, de la porter au loin, de faire défiler des sons à l'envers, »¹ ; un monde où le corps est continuellement simulé par des technologies qui ont la capacité de changer nos réalités.²

C'est surtout une réflexion sur les possibles rapprochements entre les deux praxis afin de définir des pistes de recherche artistique pour une poïétique d'échange. Sans borner les ambitions de chacun et chacune, mais simplement d'ausculter les frontières...et de semer quelques jalons, des germes d'inspiration ou d'initiation, le départ d'une réflexion qui donnera peut-être suite à de nouvelles formes entendues et dansées.

Cette étude a été inspirée et par conséquent est limitée par les bornes de cette rencontre *en chair et en son*. Il s'agit d'une étude qui ne peut prétendre être d'une nature purement scientifique tant qu'elle relève des pratiques artistiques avec un tel nombre de variables en évolution constante. Par contre, elle s'appuie sur de nombreux écrits d'artistes fondateurs tels que Hijikata, Ohno et Schaeffer, ainsi que des sciences qui touchent à l'axe entre le son et la chair : la psycho-acoustique, la psychomotricité et la psychologie. De ce fait, c'est à la base une analyse de ce qui est le corps sonore, autant que ce qu'il aurait pu être et ce qu'il pourrait devenir.

Nous allons aborder la problématique du rapport son et corps autour de deux axes de réflexion principaux : d'une part, une réflexion méthodologique et transversale qui s'appuie sur un corpus mélangé d'écrits des compositeurs, musicologues, danseurs, philosophes, acousticiens, psychologues, psychomotriciens etc. D'une autre part, toutes ces informations

¹ BEYER Robert, « Das problem der "Kommenden Musik" », Die musik, Berlin, 1928, traduit sous le titre « le problème de la "musique à venir" », *Ars Sonora*, publication électronique, Paris, CDMC, 03.1996, p. 3. En ligne: <<http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero03/03f.htm>>, consulté le 12.09.2015.

² KURIHARA Nanako, « Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh », *TDR: The Drama Review* 44 (1), 2000, p. 25.

seront filtrées par une réflexion artistique et poétique qui témoigne et participe au processus même d'une telle collaboration.

Nous allons considérer dans un premier temps, le corps et son rapport à la musique et au son, et puis les éventuels points de rapprochement entre la Butô et l'acousmatique. La deuxième partie consiste à une réflexion sur la notion du corps sonore dans les contextes de l'acoustique, la physiologie, la psycho-acoustique et puis la psychologique. Finalement nous allons contempler la poétique³ d'une collaboration entre la création acousmatique et la chorégraphie butô. Ne pourrait-elle pas faire naître une véritable complicité où la chair et le son entrent en résonance sympathique l'un avec l'autre ?

1. Comment penser le son et le corps, la musique acousmatique et la danse butô ?

Penser le son électroacoustique et le corps

La production électrique du son a changé de façon définitive notre rapport au son. Dissociée d'une production sonore définie par le geste de l'interprète ou par l'appareil vocal, dorénavant la musique n'oblige en rien une production qui est à la base « tributaire du corps humain ». ⁴ Aujourd'hui, le son peut dépasser les contraintes corporelles et se matérialiser dans les dimensions super-humaines. En 1928, Robert Beyer a annoncé qu'il « existe non seulement la possibilité d'incarner le son, mais la nécessité urgente de le penser. » ⁵ La révolution électronique nous a obligé donc à reconsidérer radicalement notre relation avec le monde sonore.

Considérer le corps et son rapport à la musique et au son

Notre rapport corporel au son et à la musique est fondamental au développement de la psychomotricité. Grâce à cette relation, l'homme peut construire et entretenir le lien vital entre corps et psychisme. Selon Monique Zambon « Le corps est le premier instrument dont dispose l'homme, instrument émetteur, instrument sonore, rythmique, support et incarnation de la voix, identité de celui qui émet. » ⁶ Notre faculté d'émettre et d'apercevoir les sons nous permet de prendre conscience de nous-même et de notre environnement puis d'échanger avec autrui.

Cependant, le lien entre le son et le corps est plus profond et bien plus complexe que l'on ne le pense. D'après les hypothèses d'Alfred Tomatis, ORL « On peut presque dire que l'homme est une oreille en totalité. » ⁷ Il affirme que le vestibule, qui est la partie la plus primitive de l'appareil auditif, « innerve absolument tous les muscles du corps. » Cela signifie que tous nos gestes partent du vestibule, d'où vient sûrement notre reflex de lutte ou de fuite en entendant les sons qui nous avertissent d'un danger proche. Mais notre sensibilité au son n'est pas exclusive à l'oreille — Tomatis continue en expliquant que l'organe de Corti et ses cils ont évolué depuis les mêmes cellules que tous nos organes sensibles de la peau, y compris les poils. (Est-ce que cela veut dire que les personnes avec une plus grande concentration de poils corporels sont bien plus sensibles au son ?)

³ Voir : La Poétique d'Aristote, qui est une théorie philosophique de la création artistique.

⁴ BEYER, « Das problem der "Kommenden Musik" », Die musik, Berlin, 1928, traduit sous le titre « le problème de la "musique à venir" », *art. cit.*, 1996, p. 4.

⁵ Ibid.

⁶ ZAMBON Monique, « Le toucher, parole des mains », chap. 2, <<http://papidoc.chic-cm.fr/34parolemains.html>>, consulté le 28.08.2015.

⁷ TOMATIS Alfred, « Nous sommes tout ... Ouïe - Interview avec Alfred Tomatis », *PSYCHOLOGIES MAGAZINE*, 12.1991. En ligne: <<https://www.facebook.com/AATomatis/posts/648952078496783>>, consulté le 14.09.2015.

Penser la musique et son action sur le corps

Il est alors tout à fait naturel que nous avons envie de musique, des plaisirs sensoriels qu'elle procure à l'écoute et aux mouvements qu'elle incite quand on l'entend. La recherche et l'expérience clinique nous montre que la musique a une action positive sur le corps humain. Psychomotricien James Collignan a remarqué que « N'importe quel geste deviendra plus facile, souple ou efficace s'il est *porté* par un rythme musical ou un son. »⁸ De ce fait, il semble exister un lien inhérent à la psyché humaine entre le son, le corps et le mouvement.

1.b Penser le rapport entre la danse Butô et la musique acousmatique

Nous pouvons souligner des affinités que partagent la musique et la danse, telles que leurs formes éphémères et temporelles et leur utilisation d'espace multidimensionnel. De plus, la musique acousmatique et la danse butô partagent leur rejet de la tradition artistique. Mais plus particulièrement elles partagent le principe de la suppression du regard dans la mise en scène essentiellement d'objets soit sonores ou corporels qui sont mis en mouvement par les gestes dans l'espace et le temps.

Son aveugle – corps aveugle : la suppression du regard

La suppression du regard pratiquée par les danseurs butô permet au danseur de situer son corps avec le même rapport à toutes les directions. En plus, comme les yeux jouent un rôle important dans l'équilibre et le mouvement, cette pratique oblige à développer une vigilance et une sensibilité interne. « Ainsi, le corps devient bien le centre, le point focal où se concentre et d'où se diffuse le *ki*⁹, et toute âme, censée s'exprimer par le regard, est alors congédiée. Il occupe seul la scène, devenu beaucoup plus réel, beaucoup plus "corps" qu'aucun autre parce que "aveugle". »¹⁰

De même, l'écoute acousmatique est une écoute aveugle. Dans la représentation de musique acousmatique, le remplacement de l'interprète par les haut-parleurs permet de supprimer la relation visuelle entre le geste corporel et le son émit. Sans distraction visuelle, l'écoute devient plus raffinée, la concentration aiguisée. En supprimant l'œil, l'auditeur est libre d'imaginer de nouveaux rapports du son dans l'espace et de percevoir les mouvements des sons dans cet espace.

Objet sonore – corps objet

L'objet sonore tant qu'il était imaginé par Schaeffer est le son devenu matériel. Le son prend corps, se précise, devient consistant. La spécificité du matériau sonore de la musique acousmatique se trouve dans la plasticité des objets sonores. Une fois enregistrés, le caractère particulier du processus de la création acousmatique inculque une certaine malléabilité au résultat sonore. Cette nouvelle élasticité sonore et les transformations qu'elle peut induire, introduit de nouveaux éléments dramatiques et dynamiques dans le discours musical et dans le développement de sa forme.

Cette même distanciation s'opère dans la danse butô —le corps dansant est un objet indépendant à la personne qui danse et à un quelconque discours. D'après Juju Alishina, « Le "sens" de la danse réside dans le corps et non dans les mots qui décrivent un thème. »¹¹ Ce corps objet « n'est pas non plus un instrument » selon Yvonne Ténénbaum, mais le corps

⁸ COLLIGNAN Thomas, *Le son : un aller-retour pour le corps.*, thèse, Université Bordeaux Segalen : Institut de Formation en Psychomotricité, 2011, p. 18.

⁹ Souffle vital, le *ki* (ou *qi*) désigne un principe fondamental formant et animant l'univers et la vie.

¹⁰ ASLAN Odette et PICON-VALLIN Béatrice (éds), *Butô(s)*, Paris, CNRS éd, 2002 (Arts du spectacle), p. 208.

¹¹ ALISHINA Juju, *Le corps prêt à danser: secrets de la danse japonaise selon la méthode Alishina*, 1 vol., Paris, l'Harmattan, 2013, p. 221.

autre, parce que « Seul un corps ainsi conçu et assumé peut devenir "l'objet" de métamorphoses qui sont autant de figures d'un inconscient ignorant notre logique. »¹² Les processus de transformation évolutive des objets sont au cœur de ces formes spatio-temporelles.

Résonances sonores – corporelles

Quant au mouvement, nous pouvons évoquer ici le geste dansé et le geste sonore, mais cela semble trop sommaire. Parlons plutôt du rapport à la résonance sonore, un rapport plus profond, plus subtil. Evoquons des macro mouvements ou le mouvement des corps dans l'espace, des méso mouvements où les gestes, et puis des micromouvements, étant les vibrations et les résonances des particules et des cellules.

D'abord, considérons le compositeur acousmatique qui peut désigner même très précisément le placement des objets sonores dans le champ d'écoute et puis leurs déplacements dans ce champ ou vers d'autres champs illusoires. L'objet sonore prend de l'importance et de la réalité, devient plastique, malléable, animé. Il se déplace dans les espaces multiples — celui dans lequel le son est projeté ainsi que ceux-ci suggérés par les indices acoustiques composés et codés dans l'enregistrement. Les macro mouvements dansés précisent les déplacements des corps dans l'espace scénique. Ensuite, les méso mouvements comprennent les gestes sonores et corporels qui donnent forme et substance à la macro-architecture.

Mais finalement c'est au niveau des micro-mouvements que le rapport entre le son électroacoustique et la danse butô devient véritablement intéressant. Tout comme le son est propagé dans l'air et entre en résonance avec des espaces et des objets, il entre aussi en résonance avec le corps. Ces micro-mouvements sont également initiés dans le corps par le danseur butô, qui sent ses propres micro-mouvements se propager à travers son corps : « Cette circulation (cette *résonance* dit-on aussi dans le monde de la danse) se produit lorsqu'aucun blocage, aucune résistance à un quelconque niveau articulaire ne freine ni n'empêche sa répercussion dans une autre partie du corps... ».¹³ Les microformes sonores donnent une certaine morphologie et complexité aux sons électroacoustiques (où *spectromorphology* dirait Smalley). Pour le danseur, « cette liberté du mouvement à l'intérieur du corps donne aux plus infimes nuances une grande visibilité. »¹⁴

L'espace et le temps

Sans doute, le mouvement et le son s'harmonisent dans la structuration des repères spatiaux-temporels. Collignan confirme que « Son et mouvement donne alors la possibilité d'inscrire la personne dans une réalité » et que « le rythme signe dans le corps, le point de convergence du temps et de l'espace. »¹⁵ La musique, par ses rythmes et repères temporels, peut aussi bouleverser la conception ordinaire du temps. Outre la réalité, nous ajouterions la notion de l'imaginaire qui selon le compositeur François-Bernard Mâche « permet de perdre la notion de temps et de déboucher sur l'intemporel ou sur l'éternel. »¹⁶

Grâce aux techniques de spatialisation sonore, les haut-parleurs multiples peuvent générer des architectures sonores qui remplissent des espaces comme les décors de scène et

¹² ASLAN et PICON-VALLIN (éds), *Butô(s)*, op. cit., 2002, p. 215.

¹³ Ibid., p. 209.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ COLLIGNAN, *Le son*, op. cit., 2011, p. 38.

¹⁶ SERROU Bruno et MACHE François-Bernard, *François-Bernard Mâche: de la musique, des langues et des oiseaux entretiens*, 1 vol., Paris [Bry-sur-Marne, M. de Maule Institut national de l'audiovisuel, 2007 (Collection Paroles de musicien), p. 272.

qui peuvent se transformer perpétuellement. Le son donne du corps à l'espace, un espace à la fois virtuel et audible, superposé, multidimensionnel, scénique et illusoire. Beyer l'avait prédit en disant : « les formes que revêt ce monde technique sont encore, pour l'essentiel, quand elles traversent le domaine particulier de la musique, des mécanismes de reproduction, de caricature et de destruction — mais elles seront demain *le corps resplendissant d'un son d'une infinité spatiale*, la base de sa réalité, l'ouverture vers un nouveau royaume sonore. »¹⁷

En somme, non seulement le son, le corps, l'espace et le mouvement sont interdépendants, mais ils sont indissociables, les uns des autres. « Nous sommes forgés par l'espace sonore et réciproquement nous sommes créateurs de sons, par le mouvement. »¹⁸ C'est alors qu'un rapport entre la musique et la danse est possible. Un tel rapport remet en question la notion du corps sonore.

2. Réflexion sur la notion du corps sonore

Cette notion a été longtemps un mystère pour l'homme. Grâce aux recherches de Joseph Sauveur, nous avons appris que « le Son est formé par les vibrations des parties du corps sonore. »¹⁹ Considérons dans un premier temps la notion du corps sonore dans son contexte purement physique, celle de l'acoustique. Ensuite prenons la notion somatique d'un corps sensoriel et expérientiel, un corps sonore physiologique. Puis réfléchissons sur le corps sonore en tant qu'entité perçue par l'homme, relevant de la psycho-acoustique et finalement entrons dans la sensibilité d'un corps sonore « autre » — celui de la mémoire et de l'imagination.

2.1 Un corps acoustique

Joseph Sauveur a découvert que l'essentiel de l'action sonore appartient au corps sonore et au rapport entre les vibrations qu'il émet. Il cherchait à connaître « le son absolu de tous les corps sonores, c'est à dire, le nombre des vibrations que fait ce son dans une seconde. »²⁰

Rameau allait plus loin avec cette idée quand il précisait que le corps sonore ou *son fondamental* est le « principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique... cause immédiate de tous ses effets ». ²¹ Jusque là, la musique reste toujours quelque chose *extrinsèque* à l'homme. Mais le travail de Rameau sur le corps sonore devient fondamental à sa théorie de la musique et le mène à la considération de l'incidence et de l'effet des vibrations sonores sur ou dans le corps humain. Il arrive finalement à la conclusion suivante :

« Il y a effectivement en nous un germe d'harmonie, dont apparament on ne s'est point encore aperçû. Il est cependant facile de s'en apercevoir dans une corde, dans un tuyau, etc. dont la resonance fait entendre trois sons differents à la fois. Puisqu'en

¹⁷ BEYER, « Das problem der "Kommenden Musik" », Die musik, Berlin, 1928, traduit sous le titre « le problème de la "musique à venir" », *art. cit.*, 1996, p. 3.

¹⁸ COLLIGNAN, *Le son, op. cit.*, 2011, p. 5.

¹⁹ SAUVEUR Joseph, *Principes d'acoustique et de musique ou Système général des intervalles des sons*, [Paris] Genève, [s.n.], [circa 1701] Minkoff, 1973, p. 2.

²⁰ Ibid.

²¹ RAMEAU Jean-Philippe, « Démonstration du principe de l'harmonie », p. 19 à 20, <[http://imslp.org/wiki/Démonstration_du_principe_de_l'harmonie\(Rameau,_Jean-Philippe\)](http://imslp.org/wiki/D%C3%A9monstration_du_principe_de_l%27harmonie(Rameau,_Jean-Philippe))>, consulté le 19.10.2015.

supposant ce même effet dans tous les corps sonores, on doit part conséquent le supposer dans un son de nôtre vois, quand même il n'y seroit pas sensible. » [sic]²²

L'acoustique a démontré que le son a besoin d'une substance matérielle afin de se propager, notamment l'air ou même une substance plus dense comme de l'eau. Collignan confirme que « cela peut également être une substance solide comme le métal, le bois ou encore *le corps humain.* »²³

2.2 Un corps physiologique

Dans la préface de son mémoire intitulé *Le corps sonore* psychomotricien Catherine Lucas résume sa notion ainsi :

*Le corps sonore c'est le petit d'homme qui peu à peu, découvre le monde et dans le mouvement, ainsi présentifié, prend conscience de son existence. Le monde prend sens dans l'expérience corporelle du son.*²⁴

En tant qu'êtres humains, notre expérience sono-somatique comprend essentiellement deux actions. Marie-Louise Aucher affirme que « L'homme doit être considéré comme un *instrument récepteur d'abord*, comme un *instrument émetteur ensuite...* »²⁵ Autrement dit, nous sommes à la fois actif et acteur face au flux sonore subit et émit par le corps.

Pour le corps récepteur, le son est avant tout une sensation. Les vibrations physiques du son agissent sur le corps et ne deviennent les sons qu'avec l'intervention du cerveau. Quand on parle de l'ouïe, on pense immédiatement à l'oreille, qui est bien évidemment le lieu principal de la réception sonore. Mais les vibrations sonores résonnent dans tout notre corps. La peau et les tissus sont mobilisés par les vibrations sonores, les cavités et les organes peuvent se mettre en résonance avec le son. Selon Aucher, les résonances sonores s'étagent sur toute la hauteur du corps avec les sons plus graves résonnant dans le bas du corps, les fréquences moyennes dans la poitrine et puis les hautes fréquences stimulant la boîte crânienne.²⁶

Aucher nous a proposé donc un schéma de réceptivité des *sons* (méthode déposée à l'Académie des Sciences à Paris, 1960) du quatre octaves qui s'étalent sur les quatre plans corporels des jambes jusqu'à la tête. D'abord, le plan statique et rythmique des jambes (130,5 à 65,2 Hz), puis le plan végétatif et sexuel du bassin (261 à 130,5 Hz). Le thorax est supposé être le centre du plan affectif et respiratoire (522 à 261 Hz) et puis la tête ou plan cérébral et nerveux (1044 à 522 Hz).²⁷ Elle constate que « cette réception sensorielle va se faire surtout par le truchement de tact, l'un des sens dont nous n'usons guère que très grossièrement, faute d'entraînement musical sonore. »²⁸ Par conséquent, il sera possible de balayer le corps entier avec un son continu en glissando et même d'imaginer une écoute plus focalisée sur la sensibilité tactile. Cela donnera une toute autre signification à ce qu'a dit Francis Poulenc « ...la musique, l'art qui me touche le plus. »²⁹

²² CHRISTENSEN Thomas et RAMEAU Jean-Philippe, « Eighteenth-Century Science and the "Corps Sonore:" The Scientific Background to Rameau's "Principle of Harmony" », *Journal of Music Theory* 31 (1), 01.04.1987, p. 44. Cité de RAMEAU Jean-Philippe, « Nouveau système de musique theorique » (Paris : Ballard, 1726), p. iii.

²³ COLLIGNAN, *Le son, op. cit.*, 2011, p. 8.

²⁴ LUCAS Catherine, *Le corps sonore*, thèse, Bordeaux, Bordeaux II Segalen, 1984, p. préface.

²⁵ AUCHER Marie-Louise, *L'Homme sonore*, Nouvelle éd. 1983 mise à jour, Paris, Épi, 1983, p. 22.

²⁶ Ibid., p. 21.

²⁷ Ibid., p. 22.

²⁸ Ibid., p. 23.

²⁹ POULENC Francis et SOUTHON Nicolas, *J'écris ce qui me chante: Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon*, Fayard, 2011.

Nous avons aussi souvent entendu dire qu'entendre ne veut pas dire écouter car l'ouïe est un sens mais l'écoute est un art. Sachant que le cerveau peut interpréter les signaux vibratoires, même très complexes, il ne peut quand même pas traiter tous les signaux sonores, par exemple, les infrasons et les ultrasons. Le cerveau fait un premier tri dans le monde sonore, et il extrait de façon inconsciente les sons qui ont un sens pour nous. C'est ce que c'est *d'entendre*. Au contraire, l'acte d'*écouter* suppose nos préférences ou répulsions respectives, et nous permet d'en aiguïser la perception afin de mieux saisir un son précis dans la bande de bruits présents.³⁰

Donc, l'écoute se fait déjà inconsciemment par la totalité du corps. Selon Tomatis « C'est par le corps tout entier que nous transmettons notre langage. Ce que nous entendons communiquer, ce ne sont pas des sons, ni des mots, ni même des phrases, ce sont des sensations profondément senties, réellement vécues en nous. »³¹ En allant plus loin avec cette idée nous pouvons proposer une écoute consciente ou l'auditeur ou dans notre cas, le danseur et le compositeur, aiguïsent leur écoute afin de prendre en compte la totalité des sensations vibratoires senties par le corps.

2.3 Un corps psycho-acoustique

Le son n'existe pas sans qu'on ne l'entende. Transmis dans l'air, il n'est que du souffle vibrant avant l'intervention du cerveau qui l'interprétera comme un son. Là, il provoque une sensation auditive qui sera enregistrée et directement organisée en données sensorielles. Le corps sonore est alors un corps ressenti, un corps interprété... un corps perçu. La manière dont le son est perçu par le cerveau tient compte des éléments de l'acoustique, de la physiologie et de la psychologie.

La Gestalt théorie de la psychologie nous explique que le cerveau a tendance à regrouper les signaux auditifs afin de les apercevoir selon une loi de destin commun : on attribue un ton fondamental à une quelconque collection d'harmoniques même dès notre plus jeune âge. Diana Deutsch confirme que ce mode de perception doit être vu comme un processus d'apprentissage perceptuel.³²

Parmi les perceptions relatives au corps sonore nous pouvons distinguer : la notion du temps et du timbre, la localisation et le mouvement du son dans l'espace. Prenons l'exemple du temps : Collignan considère que, « l'oreille est le 1er organe de perception du temps »³³ parce que les sons sont les prototypes des processus séquentiels qui nous permettent d'apercevoir le temps. Les sons sont entendus dans une séquence d'événements enregistrés dans notre mémoire. Il constate que « le temps s'élabore donc, chez l'individu par la succession des différents éléments sonores perçus et intériorisés. »³⁴

C'est pour cette raison que la lenteur des mouvements dans la danse butôt fait apparaître l'effet d'une suspension du temps. Un mouvement vif définit l'instant présent, tout comme les sons itératifs semble propulser une musique en avant. La lenteur et les sons arythmiques semble *ralentir* le temps parce que le cerveau cherche un événement, un marqueur temporel qui jalonnait la séquence perceptuelle. Des mouvements lents et fluides ou l'immobilité sonore soulignent l'inertie du temps perçu.

Egalement, le positionnement d'un son diffusé par des haut-parleurs s'effectuera qu'une fois projeté dans la salle « ou ces sons rebondissent plus ou moins, selon les variantes

³⁰ COLLIGNAN, *Le son, op. cit.*, 2011.

³¹ dans LUCAS, *Le corps sonore, op. cit.*, 1984, interpage.

³² DEUTSCH Diana, *The Psychology of music*, New York, Academic Press, 1982, p. 7.

³³ COLLIGNAN, *Le son, op. cit.*, 2011, p. 18.

³⁴ Ibid.

de l'acoustique du local, avant d'entrer enfin dans les oreilles du spectateur : et c'est là, et pas ailleurs, qu'ils reçoivent leur places, selon ce que ce spectateur voit et comprend, au fur et à mesure, en leur affectant des localisations...»³⁵

En admettant qu'il existe un lien entre la perception et l'affect, cela sera certainement du à la transcription éphémère des concepts séquentiels effectuée par l'appareil phonatoire. En effet, cet éphémère explique pour sa part la charge émotionnelle portée par certaines musiques. Collignan explique que les transcriptions perçues par l'ouïe « recueille donc plus l'émotion que la notion, car elle ne peut les fixer. L'information y est par conséquent plus d'ordre qualitative que quantitative, et l'ambiguïté de la mesure de cette information se comprend mieux. »³⁶ C'est ainsi que la fente éphémère d'oubli qui s'ouvre entre la perception et l'affect permet d'engendrer le corps imaginaire.

2.4 Un corps imaginaire

Tout compte fait, on ne peut nier l'évidence de l'aspect sensible du corps sonore. Le son en lui-même n'est pas chargé d'affect.³⁷ Cependant, la perception du même son lui confère une telle signification, une définition et ainsi devient génératrice de souvenirs, d'associations, d'affects et de nombreuses réactions spontanées au niveau de la psyché. C'est cet aspect là qui nous permet en tant que spectateur, de participer et d'interagir avec une œuvre.

Yvonne Ténébaum pose la question suivante : « Comment une danse exécutée sur une scène, loin de désincarner le corps de la danseuse (...) peut-elle le rendre plus réel qu'on ne le voit nulle part ailleurs ? »³⁸ Selon le psychologue et compositeur Gérard Pape :

*Le « réel » n'est pas une réalité partagée par tous ; il y a un « réel » unique pour chaque sujet et il est la somme de l'effet total sur la structure psychique de toutes les expériences formatives d'une personne, soit verbales, soit non verbales. Le « réel » comme l'impossible, résiste aux efforts de reconnaissance par le sujet ou de représentation adéquate par les mots. C'est sûrement une des raisons pour laquelle la musique a ce pouvoir particulier d'évoquer le « réel » au niveau non verbal, au niveau corporel.*³⁹

Ténébaum continue en disant que la chair « crée la présence d'un corps bien réel (...) "en chair et en os". Et loin d'être un outil désincarné, moyen d'expression au service d'un propos, le corps dansant (...) semble satisfaire à tout ce qu'évoque le mot chair. »⁴⁰

De même, nous pouvons constater que le corps est un lieu d'échange et d'accumulation de mémoires, de données auditives et sensorielles. La danseuse et psychophoniste Yseult Welsch propose que : « Notre corps s'est construit avec des mots qui portent la mémoire. Les sons, les mots, les chants, la musique permettent de libérer ces

³⁵ CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003 (Essais), p. 221.

³⁶ COLLIGNAN, *Le son, op. cit.*, 2011, p. 11.

³⁷ Collignan p15 « Les bruits sonores qui ne sont pas induits par une personne ne sont, à la base, aucunement chargé d'affect. »

³⁸ ASLAN et PICON-VALLIN (éds), *Butô(s), op. cit.*, 2002, p. 199.

³⁹ PAPE Gerard, « Iannis Xenakis and the "Real" of Musical Composition », *Computer Music Journal* 26 (1), 01.04.2002, p. 20. " The Real is not a shared common reality; there is a unique Real for each subject, and it is the sum total effect on the psychic structure of all of one's formative experiences, verbal and non-verbal. The Real as impossible resists the subject's efforts to acknowledge it or to represent it adequately in words. (This is one of the reasons, no doubt, that music has a particular power to evoke the Real at a non-verbal, corporal level.)"

⁴⁰ ASLAN et PICON-VALLIN (éds), *Butô(s), op. cit.*, 2002, p. 209.

mémoires. »⁴¹ Le corps sonore devient ainsi un corps multiple, un corps réel, organique, acoustique, un corps vécu, un corps « au centre des communications infra-verbale et préverbale, c'est dire le langage non verbal. »⁴²

Ensemble, la réception, la perception et la mémoire nous donnent accès à l'imagination, qui selon Vigny, « donne du corps aux idées et leur crée des types et des symboles vivants... »⁴³ Quant à Beyer, il a souligné la place centrale de l'idée dans la perception et la compréhension du son quand il a dit :

« *L'essence intérieure d'un son, sa forme spirituelle, une fois captée et vécue par l'idée, transparaîtra alors en l'ordonnant dans la multiplicité de ses apparences, nécessaires afin que ce son devienne perceptible par les sens. L'idée les réunira en révélant ainsi dans chacun des membres de ce corps son sens profond.* »⁴⁴

Entre le son et le corps se trouve l'idée, et puis, avec l'idée, Lacan nous permet le signifiant, la symbolique et le langage. Le corps n'est plus considéré comme simple soma qui enregistre les effets de psyché, mais c'est un corps qui « se double d'un corps imaginaire. »⁴⁵

La musique acousmatique nous permet de « prendre l'ombre pour le corps », de confondre les apparences avec la réalité, de projeter *un corps resplendissant d'un son d'une infinité spatiale*, d'entendre chanter un corps fantôme qui réveillera les fantômes danseurs tels que ceux dont Kazuo Ohno affirme⁴⁶ dormaient au fond de lui. Ainsi, l'expression artistique devient la parole qui se souciera à ces deux polarités⁴⁷ tant intriquées, qui sont le corps réel et le corps imaginaire, et qui les unifient dans l'expérience de « l'autre ».

3. Une poïétique du corps sonore dansant

Notre réflexion sur la notion du corps sonore aborde les idées du corps réel et du corps vécu, du corps concret et du corps abstrait, du son entendu et du son perçu. C'est avoir un corps et être un corps dans le paysage sonore d'un monde contemporain. La communication s'effectue entre la chair et le son grâce à la maîtrise du corps machine, mais aussi grâce au vécu perceptif et émotionnel.

La musique acousmatique et la danse butô semblent partager une poïétique qui s'inscrit dans la mise en mouvement des corps dans l'espace, dans leur manipulation minutieuse et dans le contrôle cinétique ultime des corps réels et métaphoriques. La notion du corps sonore fait apparaître l'idée d'une danse à la fois incarnée et désincarnée, corporelle et sonore, réelle et imaginaire.

Une nouvelle poïétique pourrait s'exprimer à travers le corps sonore, dans une production artistique et éphémère où corps et son sont inséparables, entremêlés dans l'espace-temps. Ainsi, le son deviendra l'ombre du corps dansant dans un échange synergique et réciproque. Mais d'abord, il faut reconsidérer la relation musique et danse afin de redéfinir le processus créatif.

⁴¹ WELSCH Yseult, *Corps vibratoire - Corps mémoire*, Grenoble, Mercure Dauphinois, 2009, p. 15.

⁴² LUCAS, *Le corps sonore*, op. cit., 1984, p. 7.

⁴³ VIGNY Alfred de, *Journal d'un poète Suivi du « Discours de réception à l'Académie française »*, 29 janvier 1846, 1 vol., Paris, Delagrave, 1906 (Oeuvres complètes / de Alfred de Vigny 6), p. 880.

⁴⁴ BEYER, « Das problem der "Kommenden Musik" », *Die musik*, Berlin, 1928, traduit sous le titre « le problème de la "musique à venir" », art. cit., 1996, p. 1.

⁴⁵ GOSSELIN Vincent, *Problématiques(s) des rapports soma/psyché dans les neurosciences et dans la psychanalyse : du réel de la science au réel du parlêtre.*, Psychologie, Toulouse, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011, p. 52. En ligne: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00651477/document>>.

⁴⁶ ASLAN et PICON-VALLIN (éds), *Butô(s)*, op. cit., 2002, p. 22.

⁴⁷ LUCAS, *Le corps sonore*, op. cit., 1984, p. 7.

Reconsidérer la relation musique-danse

Dans son livre *L'espace vide*, Peter Brook raconte le conflit entre les metteurs en scène et les musiciens. Il souligne les différences entre le drame et la musique et ainsi renforce l'idée de séparation, de distanciation. Son évaluation de la musique constate que « le son est fait par des instruments qui ne changent guère. » et puis que « le véhicule de la musique est distinct de la musique elle-même (...) Seul un acteur totalement nu peut commencer à ressembler à un instrument pur tel que le violon et surtout s'il a un physique complètement classique... »⁴⁸ Cependant, admettons que le monde et les instruments ont changé, même radicalement. Aujourd'hui, il faut certainement reconsidérer cette position, tout en respectant les différences et les particularités de chaque forme.

Reconsidérer le rôle de la musique dans la danse

Commençons par le rôle de la musique dans la danse, et en particulier la danse butô. Dans le contexte chorégraphique de butô, on trouve que la musique tient souvent une place accessoire à la chorégraphie et que « le son crée l'ambiance du "lieu". »⁴⁹ Le danseur s'entraîne à être indépendant à la musique, à répéter avec des musiques différentes afin de ne plus s'attacher à tel ou tel discours musical.

Kazuo Ōno est connu pour son utilisation des enregistrements de musique de tango pendant ses répétitions et même de choisir sa musique juste avant de monter sur scène afin de garder une certaine fraîcheur d'écoute.⁵⁰ De plus, le *Kikkaké*⁵¹ est une forme de consigne qui permet aux danseurs d'évoluer de façon synchrone « sans pour autant prêter attention à la musique ». ⁵² Alishina continue en disant qu'il « n'est pas envisageable d'avoir la musique pour motif. ». Cependant, dans son enseignement, elle incite ses élèves à « cultiver leurs dispositions innées en *faisant corps avec la musique*. »⁵³

Reconsidérer la Poïétique

En effet, faire corps avec la musique implique déjà un niveau de synergie entre la chair et le son. Examinons l'idée d'une poïétique transversale qui favorise une complicité entre chorégraphe et compositeur et une mise en scène où la chair et le son s'accordent. Cette idée est loin de celle d'un simple *mickey-mousing*⁵⁴ tel qu'on a l'habitude de voir dans les spectacles de danse. En revanche, cherchons plutôt une ouverture vers une véritable synergie formelle dans les interactions plurielles.

L'action créatrice est l'expression et la mise en forme des potentialités inscrites dans une situation précise. S'il s'agit d'une rencontre de deux ou plusieurs acteurs, les potentialités possibles se multiplient exponentiellement. C'est-à-dire, dès la rencontre du compositeur et chorégraphe la poïétique nouvelle comprend déjà toutes les potentialités pour une nouvelle action créatrice.

Collaboration synergique

Clairement, nous ne parlons plus d'un simple assemblage des éléments constituants produisant un effet d'ensemble (musique + danse = spectacle). Il s'agit plutôt de ce que la

⁴⁸ BROOK Peter, *L'espace vide: écrits sur le théâtre*, Paris, Éd. du Seuil, 2001 (Points), p. 17.

⁴⁹ ALISHINA, *Le corps prêt à danser, op. cit.*, 2013, p. 233.

⁵⁰ ŌNO Kazuo et OHNO Yoshito, *Kazuo Ohno's World from without and within*, 1 vol., Middletown (Conn.), Wesleyan university press, 2004, p. 162.

⁵¹ en anglais : *cue*

⁵² ALISHINA, *Le corps prêt à danser, op. cit.*, 2013, p. 227.

⁵³ Ibid., p. 228.

⁵⁴ Terme venant des dessins animés de Disney où la musique mimique directement l'action.

musique acousmatique dira *une convolution*. Cela veut dire une multiplication, un lieu de véritable échange, de partage et de cohésion : une collaboration à laquelle les deux représentants participent dans une action dynamique qui vise à exploiter les potentialités de leur échange.

Une telle synergie coordonnera les énergies inhérentes dans la danse et la musique et risque de libérer une énergie nouvelle en modifiant les positions relatives de ses éléments. Elle comprend ses propres potentialités qui porteront sur le développement et la dynamique de la forme, sur l'introduction des éléments dramatiques et sur tout aspect de l'élaboration de l'œuvre.

L'association des deux formes par leur collaboration renforcera l'action créatrice et mettra en scène des corps sonores pour lesquels :

« *La vision des sons ou l'audition des couleurs se réalise comme se réalise l'unité du regard à travers les deux yeux: en tant que mon corps est, non pas une somme d'organes juxtaposés mais un système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde.* »⁵⁵

Proposer une nouvelle écoute

Nous proposons alors un travail qui commencera par une nouvelle attitude d'écoute qui s'opère en parallèle de l'écoute *réduite* proposée par Pierre Schaeffer en 1966⁵⁶. Au lieu de se concentrer sur les qualités internes d'un son qui est *a priori* présent en dehors de nous dans sa propre réalité spatio-temporelle, on apprendra à écouter le même son dans sa relation spatio-corporelle. Il faut donc prendre en compte et le son perçu et l'expérience corporelle du son.

Tomatis propose de « Savoir écouter avec tout son corps, pour mieux sentir, mieux comprendre, mieux saisir, mieux agir »⁵⁷ Egalement, Kazuo Ōno a insisté pour que ses élèves n'écotent la musique pas seulement avec leurs oreilles, mais plutôt avec la totalité du corps et de l'esprit. Il disait : « Ainsi, le centre même du corps, l'âme, s'ouvrira et embrassera la musique. Vos mouvements commenceront à prendre vie dès que vous écouterez avec le corps et l'âme. »⁵⁸

Il s'ensuit qu'écouter avec tout son corps implique aussi qu'il est possible d'écouter un geste, tout comme a suggéré Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son Double*. Hijikata adhérerait lui aussi à cette attitude d'écoute et d'observation, en encourageant ses élèves de « chercher dans son corps »⁵⁹ De ce fait, « Bien qu'il ne s'agisse pas en soi d'une question de danse, le geste d'Artaud qui est aussi du discours, ce monologue silencieux, est un geste que HIJIKATA continue d'écouter, en vue d'une nouvelle création. »⁶⁰

⁵⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1 vol., [2e éd, Paris, Gallimard, 1945 (Bibliothèque des idées), p. 270.

⁵⁶ SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Nouv. éd, Paris, Éd. du Seuil, 1998 (Pierres vives), p. 116.

⁵⁷ Dans COLLIGNAN Thomas, *Le son : un aller-retour pour le corps*, thèse, Université Bordeaux Segalen : Institut de Formation en Psychomotricité, 2011, p. 36.

⁵⁸ ŌNO et OHNO, Kazuo *Ohno's World from without and within*, op. cit., 2004, p. 28. "In doing so, the core of the body, your soul, will open itself up and embrace the music. Your movements will start coming to life as soon as you listen with your body and soul."

⁵⁹ ASLAN et PICON-VALLIN (éds), *Butô(s)*, op. cit., 2002, p. 215.

⁶⁰ Ibid., p. 48.

Conclusion

En conclusion, penser le rapport entre la danse Butô et la musique acousmatique c'est penser le son et le corps. C'est aussi penser les pratiques artistiques qui mettent un accent sur les subtilités d'une écoute focalisée, d'une vigilance corporelle et d'une sensibilité interne. Ensemble, ils mettent en lumière le lien inhérent à la psyché humaine entre le son, le corps et le mouvement et partagent les processus de transformation aux multiples niveaux spatio-temporels, des macro formes jusqu'au plus infime détail du micro mouvement ou sonorité.

Penser la musique acousmatique et la danse butô est finalement, aussi penser le son désincarné et le danseur dépossédé du traditionnel tout-puissant *moi*. Le son semble prendre corps dans une multitude de mouvements dans l'espace et « le corps se meut par lui-même, dans une totale spontanéité »⁶¹ comme si les mouvements se font tout seul. Les rapports entre danse et son provoquent un questionnement autour du corps et du son, et se retrouvent dans la notion du corps sonore.

Nous avons constaté que le corps est un lieu d'échange et d'accumulation de mémoires, de données auditives et sensorielles et que le tact joue un rôle essentiel dans notre réception sensorielle du monde sonore. De plus, les perceptions font partie d'un processus d'apprentissage, et de ce fait, peuvent être aiguisées au gré de notre volonté.

Enfin, si la danse butô est considérée comme la danse de « l'autre », on peut penser la musique acousmatique comme le son de « l'autre ». Une rupture est provoquée entre le son acousmatique et son origine : le corps instrumental est dorénavant remplacé par le corps fantomatique du son électroacoustique. Ainsi désincarné, le son devient « l'autre », étranger au corps acoustique, indifférent même à sa véritable source. Il danse dans l'espace audible, un espace multidimensionnel fait de multiples espaces superposés, aussi bien réels que virtuels. Libérés des contraintes du corps matériel, ces sons diffusés par des haut-parleurs provoquent la construction d'architectures imaginaires, d'espaces illusoire dans lesquels peuvent exister des corps sonores impossibles, en mouvement perpétuel.

Le corps sonore devient ainsi symbolique d'une synergie entre le phénomène de l'acoustique et ce qui est corporel. Sondra Horton Fraleigh témoigne de cette synergie quand elle nous raconte :

*« The memorable collusion was a synthesis of time, place and persons. To hear our names chanted so unexpectedly out the wide open doors of the temple, the sound floating over the sleeping valley, bound us together in awe. Such experiences of the other, another culture or another person, change us fundamentally. In that moment, I felt my molecules rearranging, and my being formed all over again. »*⁶²

Tout compte fait, l'auditeur qui est à la fois témoin passif et participant actif de sa résonance corporelle, devient lui-même un véritable corps sonore. Par conséquent, il se mêle à la danse désincarnée du corps sonore. Ainsi, nous sommes tous les corps sonores. Nous sommes les corps réels, corps imaginaires, désincarnés, les corps déformés, combinatoires, inventés, corrompus, les corps en mouvement vibratoire faits de chair et d'air.

⁶¹ ASLAN et PICON-VALLIN (éds), *Butô(s)*, op. cit., 2002, p. 215.

⁶² FRALEIGH Sondra Horton, *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999, p. 22.

Bibliographie

ALISHINA Juju, *Le corps prêt à danser: secrets de la danse japonaise selon la méthode Alishina*, 1 vol., Paris, l'Harmattan, 2013.

ASLAN Odette et PICON-VALLIN Béatrice (éds), *Butô(s)*, Paris, CNRS éd, 2002 (Arts du spectacle).

AUCHER Marie-Louise, *L'Homme sonore*, Nouvelle éd. 1983 mise à jour, Paris, Épi, 1983.

BEYER Robert, « Das problem der "Kommenden Musik" », *Die musik*, Berlin, 1928, traduit sous le titre « le problème de la "musique à venir" », *Ars Sonora*, publication électronique, Paris, CDMC, 03.1996. En ligne: <<http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero03/03f.htm>>, consulté le 12.09.2015.

BROOK Peter, *L'espace vide: écrits sur le théâtre*, Paris, Éd. du Seuil, 2001 (Points).

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003 (Essais).

CHRISTENSEN Thomas et RAMEAU Jean-Philippe, « Eighteenth-Century Science and the "Corps Sonore:" The Scientific Background to Rameau's "Principle of Harmony" », *Journal of Music Theory* 31 (1), 01.04.1987, pp.23-50. En ligne: JSTOR, DOI: 10.2307/843545.

COLLIGNAN Thomas, *Le son: un aller-retour pour le corps.*, thèse, Université Bordeaux Segalen : Institut de Formation en Psychomotricité, 2011.

DEUTSCH Diana, *The Psychology of music*, New York, Academic Press, 1982.

FRALEIGH Sondra Horton, *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999.

GOSELIN Vincent, *Problématiques(s) des rapports soma/psyché dans les neurosciences et dans la psychanalyse: du réel de la science au réel du parlêtre.*, Psychologie, Toulouse, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. En ligne: <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00651477/document>>.

KURIHARA Nanako, « Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh », *TDR: The Drama Review* 44 (1), 2000, pp. 10-28.

LUCAS Catherine, *Le corps sonore*, thèse, Bordeaux, Bordeaux II Segalen, 1984.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1 vol., [2e éd, Paris, Gallimard, 1945 (Bibliothèque des idées).

ŌNO Kazuo et OHNO Yoshito, *Kazuo Ohno's World from without and within*, 1 vol., Middletown (Conn.), Wesleyan university press, 2004.

PAPE Gerard, « Iannis Xenakis and the "Real" of Musical Composition », *Computer Music Journal* 26 (1), 01.04.2002, pp. 16-21.

POULENC Francis et SOUTHON Nicolas, *J'écris ce qui me chante: Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon*, Fayard, 2011.

RAMEAU Jean-Philippe, « Démonstration du principe de l'harmonie », <[http://imslp.org/wiki/D%C3%A9monstration_du_principe_de_l'harmonie_\(Rameau,_Jean-Philippe\)](http://imslp.org/wiki/D%C3%A9monstration_du_principe_de_l'harmonie_(Rameau,_Jean-Philippe))>, consulté le 19.10.2015.

SAUVEUR Joseph, *Principes d'acoustique et de musique ou Système général des intervalles des sons*, [Paris] Genève, [s.n.], [circa 1701] Minkoff, 1973.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Nouv. éd, Paris, Éd. du Seuil, 1998 (Pierres vives).

SERROU Bruno et MACHE François-Bernard, *François-Bernard Mâche: de la musique, des langues et des oiseaux entretien*, 1 vol., Paris] [Bry-sur-Marne, M. de Maule Institut national de l'audiovisuel, 2007 (Collection Paroles de musicien).

TOMATIS Alfred, « Nous sommes tout ... Ouïe - Interview avec Alfred Tomatis », *PSYCHOLOGIES MAGAZINE*, 12.1991. En ligne: <<https://www.facebook.com/AATomatis/posts/648952078496783>>, consulté le 14.09.2015.

VIGNY Alfred de, *Journal d'un poète Suivi du « Discours de réception à l'Académie française »*, 29 janvier 1846, 1 vol., Paris, Delagrave, 1906 (Oeuvres complètes / de Alfred de Vigny 6).

WELSCH Yseult, *Corps vibratoire - Corps mémoire*, Grenoble, Mercure Dauphinois, 2009.

ZAMBON Monique, « Le toucher, parole des mains », <<http://papidoc.chic-cm.fr/34parolemains.html>>, consulté le 28.08.2015.