

Le corps de la danse et son interaction avec la machine

Maria Suescun-Pozas

Number 63, Fall 1995

Arts et électroniques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46522ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Suescun-Pozas, M. (1995). Review of [Le corps de la danse et son interaction avec la machine]. *Inter*, (63), 32–35.

INTERACTION AVEC LA MACHINE

Maria SUESCUN-POZAS

INTER 63 • 32

Montréal, Galerie La Centrale, le 25 septembre 1994, 20h 20. Une structure métallique se remplit d'images, de lumières, de sons, pendant qu'une danseuse semble orchestrer l'événement tout entier par ses mouvements¹. *Le Partage des Peaux* : « Mais de quoi s'agit-il... ? », me demandais-je un certain temps. Après cette journée je continuais à me poser cette question, à réfléchir à ce que j'avais vu sur scène, mais cette fois c'était en présence de la danseuse, Isabelle CHOINIÈRE, qui avait accepté que l'on se rencontre sur une base régulière pour ouvrir un espace de discussion et de réflexion sur l'œuvre. C'était une occasion unique pour entamer une recherche d'histoire de l'art sur la production artistique et pour établir une communication entre deux discours parallèles.

« Si tu veux vraiment *apprendre* quelque chose de l'œuvre, alors, avant de dire un mot, réfléchis à ce que tu vas entendre », me disais-je. Avant notre première conversation, j'avais déjà des idées, auxquelles j'avais fait appel pour comprendre, voir, me rappeler ce qui n'avait duré que 25 minutes. Comme n'importe qui le ferait, bien sûr. Qu'avais-je vu, entendu ? Qu'est-ce que j'avais vécu ? Qu'est-ce qu'on attendait de moi ? Il y avait le corps... la chorégraphie... les chorégraphies... et quelques médiations technologiques que je ne pouvais pas vraiment expliquer. Le mystère se résoudrait plus tard : il n'y avait pas de mystère, ce n'était que des techniques vidéographiques et infographiques très rudimentaires.

Dès le début, une chose était certaine : la matérialité/immatérialité du corps était au centre de l'expérience de la danseuse, et les instruments technologiques étaient là pour amplifier ses qualités, celles du vécu. Toute discussion de l'œuvre qui ne prenait pas en compte cette présence du corps de la danse ou qui ne réfléchissait pas sur son rapport avec les instruments technologiques dans une

optique globale était suspecte. Je me suis rendu compte que des questions comme « Qu'est-ce que veut dire cette performance ? », « Quel est son sens ? », « Comment produit-elle ce sens ? » ne pouvaient trouver de réponse que par un retour à ce site originel pour lequel des explorations dans le monde virtuel seraient un atout : le *corps vécu*, celui qui se déploie dans le passage entre l'apparence et la disparition et qui surmonte toujours un danger de perte et un sens de la limitation.

J'aimerais rendre aux danseurs/performeurs cet espace de signification duquel les discours de l'histoire de l'art et de la critique les retirent trop souvent parce que « ... que peut-on faire d'autre quand on parle d'« Art » ? » Les réflexions suivantes s'adressent aux œuvres contemporaines qui résistent à toute catégorisation, celles qui conçoivent des contextes pour parler du corps de la danse en crise et de sa médiation technologique.

Écrire sur la performance c'est déjà reconnaître l'impossibilité de comprendre entièrement ce que c'est que la réalité. Malgré nos tentatives d'approcher l'œuvre dans

sa totalité, ou de chercher à mieux la connaître par des échanges avec l'artiste, nous sommes toujours mis en face de nos limites et de notre incapacité d'en faire une lecture complète. Donner un sens à une expérience devient un exercice de perte et une tentative sans fin d'essayer de dépasser nos frontières.



Pages 32 à 35 : extraits vidéo de *Le Partage des peaux* d'Isabelle CHOINIÈRE. Traitement Jimmy LAKATOS

¹ *Le Partage des peaux* est une œuvre multimédia issue de la collaboration entre la chorégraphe et danseuse Isabelle CHOINIÈRE, le vidéaste Jimmy LAKATOS, l'infographiste et sculpteur de sons Michael David SMITH et l'infographiste Lucie MARCHAND. La performance a été présentée plusieurs fois à la Galerie La Centrale pendant le mois de septembre 1994.

Les corps en action au-delà de l'apparence : entre le visible et l'invisible

Le corps-peau, le moi-peau. Condition de frontière ? Peut-on seulement penser le corps de la danse en termes de surface ? S'agit-il vraiment d'une surface ? Est-ce qu'il devient surface une fois traduit par des instruments infographiques et vidéographiques dont les images sont projetées sur les deux écrans transparents accrochés à la structure ? Est-ce que c'est un corps-moi ou une peau-moi ? Est-ce que cette distinction confond l'objet de notre attention ? Oui, parce qu'au cœur de cette investigation, que la performance fait de la représentation, il y a le corps vécu de la danse, dont l'apparence phénoménologique et les effets psychologiques vont au-delà du niveau de la surface.

Selon CHOINIÈRE, ce sont trois catégories de corps qui constituent les motifs de cet événement : le corps réel, le corps vidéographique et le corps infographique ou virtuel. Il est intéressant de constater que leurs dimensions respectives sont à penser en termes non de trois dimensions, comme le vivent les spectateurs, mais de quatre dimensions, de quatre variables spatiales, dont aucune n'est temporelle. Ainsi l'événement se déroule dans un cadre conceptuel, dont l'impossibilité (pour nos sens) nous oriente déjà vers cette notion du corps qui est au-delà de la simple perception et de la plénitude du visible : *le corps en devenir*, le corps qui *est* dans un état de devenir, le *corps vécu* : la notion simple de surface (comme peau, écran) doit être élargie.

Notre point de départ est alors un corps habillé de câbles, qui joue le jeu de l'interactivité. Mais il n'est pas branché et il n'y a pas d'interactivité pour les spectateurs avides de spectacles à grand déploiement technologique². Le corps de la danse est trop exigeant et trop complexe pour l'état actuel du développement technologique. Les promesses vides de la haute technologie sont mises à nu. Cela encourage une interaction entre l'organique et le synthétique qui va à l'encontre de l'idée que la machine dévore le corps, que le corps vécu disparaît dans la machine. Un corps en action demande de l'inter-action, pas seulement des prolongements techniques, pour être pourvu de représentations qui aient une teneur existentielle à la hauteur de la sienne. Le corps de la danse — vécu, en mouvement — ne peut pas être pensé comme un objet aliéné, et la dichotomie organique/synthétique est résolue dans l'état d'une dimension spatiale, où il y a un échange et une amplification qui évolue autour du corps en action, dont l'autonomie est confirmée³. Ainsi, le corps vécu ne devrait pas être pensé comme quelque chose d'extérieur à la

technologie, ni comme une extension de celle-ci, mais comme ayant un rapport intime qui le lie à l'expérience du technique lui-même.

Ce corps vécu est le centre décentré de l'expérience de la performance⁴. C'est le produit d'une exclusion et d'une acceptation du possible. L'idée d'un corps de la représentation originale est donc constamment ébranlée. Néanmoins, malgré cette multiplicité, le corps de la danse est appréhendé par les instruments technologiques comme étant un, comme un corps constant et stable, et ce n'est que parce que ce corps vécu peut être un acteur dans tous les domaines du possible qu'il n'est pas annulé comme référent performatif, celui qui peut accomplir la représentation sans répétition⁵.

Une fois que la dichotomie corps/danse a été surmontée, la danseuse retrouve un sens de l'action. Ce corps alors individualisé, non idéalisé, existe et signifie de multiples façons, et pas seulement comme instrument de répétition et d'imitation. Le danseur, en tant qu'imitateur, cesse d'être un agent créatif et ne fait que perpétuer la transmission d'une norme. Il ne peut devenir que quand il met en œuvre sa capacité de construire son propre sens du corps/moi. Le corps ne peut recevoir de nouvelles significations à cause de son manque de définition et de son état de devenir constant. Le corps est toujours en train de se faire, de là ce passage de l'idée du corps comme médium transparent à l'idée du corps comme site opaque de production.

Le corps vécu est la condition pour l'amplification technologique, qui devient alors un site d'excès qui fonctionne comme un instrument de rhétorique visuelle. Ce qui fait ressortir la question de la visibilité se manifeste. Nous désirons connaître le corps que nous savons être là, mais que nous ne pouvons pas voir. La brèche entre « voir » et « savoir » est insurmontable pour notre appareil visuel. Nos sens ne peuvent prouver avec succès que ce que nous sentons *est*. Le monde ne peut pas être mis en équivalence avec notre expérience de celui-ci, ni l'idée du corps avec celui que nous pensons vivre comme limite. La brèche, l'idée d'un passage, cet espace et ce processus d'indétermination, d'invisibilité et de non-savoir est un site sur lequel repose le « possible ». C'est un site où l'exploration, la découverte, l'invention, la mort, le renouvellement, la perte, l'échec et le succès nous dévoilent pleinement leur signification. Le passage d'un état à l'autre, d'une forme de représentation à une autre, d'une dimension à une autre, qui porte en soi un sens du danger et de la peur. Méconnaissance et annulation, l'impensable et l'invisible, le lieu non marqué où le moi est amplifié⁶.

² Les contraintes financières ne sont pas les seuls déterminants pour l'exploration artistique dans le domaine de l'interaction entre le corps et la technologie. S'il est vrai que la véritable interaction demeure très coûteuse, il est aussi vrai que le corps d'un artiste en performance doit être presque complètement immobilisé pour déterminer ces dimensions et mouvements minimaux. Ce dernier facteur joue un rôle important dans la direction que prend une investigation dans ce domaine. En choisissant de faire une performance « comme si » il y avait de l'interaction réelle (et voulue), les artistes exposent le désir aveugle d'utiliser les dernières technologies pour leurs propres recherches

artistiques et ils réfutent ainsi les théories qui veulent que le corps soit nécessairement aliéné dès qu'il entre en contact avec la machine.

³ Les deux conditions de l'être humain vis-à-vis de la technologie sont celles de Marshall McLuhan et de François LARUELLE, respectivement. Ce sont les idées du dernier qui ont servi de base pour les explorations de l'artiste du *Partage des peaux*.

⁴ L'idée du corps vécu de la danse a été développée d'un point de vue phénoménologique et existentiel par Sondra HORTON FRALEIGH dans son livre *Dance and the Lived Body : A descriptive Aesthetics*, University of Pittsburg, Pennsylvania, 1987. Ces idées m'ont beaucoup servi dans la rédaction du présent article.

⁵ Pour un plus ample développement de la constitution de l'identité par la répétition et la représentation sans répétition, voir Judith BUTLER, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York, 1993, pp. 93-95 et Peggy PHELAN, *The Unmarked : The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, pp. 93-111.

⁶ Voir l'annotation du non-marqué dans PHELAN, op. cit., p. 13.

Les corps vécus de la danse dans des espaces à dimensions^N

L'espace dans lequel la performance est révélé est défini par un cadre métallique s'élevant du sol. Il suit le contour de l'ombre d'un « hypercube » projeté sur le sol. L'espace est divisé en trois corridors, qui représentent, selon l'artiste, le présent de la danseuse sur scène, le passé de l'enregistrement vidéo et l'intemporalité du corps virtuel. Sur une série parallèle deux écrans transparents sont attachés à la structure métallique. Le troisième écran est celui du mur noir de la galerie. Ils serviront de fond pour les chorégraphies pré-enregistrées — non interactives au sens strict du terme — en deux et trois dimensions, qui vont accompagner la danseuse pendant les 25 minutes de la présentation.

Nous constatons que le corps de la danse en interaction avec les instruments technologiques se déploie dans un espace autant physique que conceptuel. Nous sommes obligés d'aller au-delà du *visible* pour aller dans l'*imaginable* et peut-être même l'*impensable*, pourtant toujours possible : entrer dans un domaine non référentiel de l'expérience qui met notre notion de réalité à l'épreuve. Des espaces aux dimensions^N nous obligent à passer au-delà de nos sens et de toute connaissance empirique du monde. On nous incite à entrer dans un domaine où *savoir se fait sans voir*, ce qui fait partie d'une pratique hors-centre.

L'invisibilité et la disparition sont les conditions pour une compréhension du concept de l'hyperespace et du corps vécu. Les conditions de leur visibilité reposent sur les idées du possible et du perceptible à travers le temps et l'espace. Ni le concept de l'hyperespace ni le corps vécu ne sont vécus comme une unité, un ensemble, mais le sont plutôt comme des processus qui comportent un sens constant de la perte, de l'exclusion et de l'échec, et qui ne dépendent plus du seul règne de la visibilité.

La projection des chorégraphies pré-enregistrées se fait sur trois scènes. Une fois que le corps de la danseuse est stabilisé en rapport avec la projection des ondes sinusoïdales, en trois et deux dimensions, le processus d'enchantement est déclenché : la danseuse appelle ses représentations en deux et trois dimensions. Le passage de la matérialité à l'immatérialité est reproduit dans l'interaction désynchronisée des images, sons et lumières, ce qui complique encore plus l'indiscutable concept de la représentation comme visibilité. Bien que ce qui est donné à voir au spectateur soit une série d'images pré-enregistrées, la promesse de l'interactivité est maintenue par la manipulation des images et du son afin de produire cet effet. À travers l'interaction de l'organique et du synthétique il y a la recherche d'un processus de reconnaissance et d'amplification du corps vécu. On donne au corps la possibilité de se multiplier, de s'altérer et de se recréer. Il prend une position à la fois critique et ludique vis-à-vis des outils. Dans ses interactions avec la machine le sens de l'action du corps — celui qui réside dans le processus de matérialisation qui n'est jamais complètement stabilisé dans le temps — est confirmé.

La chorégraphie vécue et sa translation sont l'expression d'une contrainte et le dépassement de cette contrainte par un état constant de *devenir* et de *pas encore* qui ouvre un horizon de « futurité » — le possible — pour la danseuse⁷. Comme des reproductions sans répétitions d'elles-mêmes, elles échappent à la confirmation d'une donnée fixe — norme, mouvement, état d'être — ce qui constituerait l'ultime limitation dans l'ordre de l'expérience. En fin de compte, les chorégraphies vécues et représentées apparaissent comme les manifestations du domaine des Sois possibles de la danseuse dans un processus de sélection et d'exclusion.

L'objet et le sujet de la performance sont ainsi un corps visible et invisible à la fois. Le premier est habillé avec des câbles et des capteurs. Le deuxième est fait de lignes phosphorescentes, qui signalent « l'artificialité » des écrans synthétiques. Mais au-delà de cette construction métaphorique du corps comme surface — écran-peau — on rencontre le deuxième corps, qui n'est pas nécessairement plus profond, et qui est révélé à l'imagination et aux sens à travers les interactions qui mettent en doute l'idée de la réversibilité du corps qui incite à un tel voyage dans l'insubstantiel.

La métaphore spatiale mise en branle par la danseuse a son origine dans l'idée de l'espace comme qualité du vécu humain, comme élément qui ne peut exister tout seul ou à l'extérieur de la danse elle-même. La notion d'hyperespace est proposée comme un médium à travers lequel le corps vécu et médiatisé technologiquement peut atteindre une nouvelle signification. Dans cette configuration la danseuse ne peut pas avoir accès à un point de vue privilégié. Le corps vécu de la danse lui-même et la configuration spatiale, dans laquelle son sens indéfini se joue, rendent une telle possibilité impossible à atteindre. Le corps doit être pensé en termes d'interactions, de déplacements continus, d'un décentrement, ce qui est toujours accompagné par le sens de la contrainte, de la limite et de l'instabilité d'être dans la condition d'un passage « permanent » ; il s'agit donc d'un processus de « matérialisation » qui n'est jamais complètement stabilisé dans le temps.

Extraits de la vidéo de *Le partage des peaux* d'Isabelle CHOINIÈRE.
Traitement : Jimmy LAKATOS.

⁷ Voir BUTLER, op cit., p. 219, pour une plus ample discussion du concept de la futurité.

Un état de devenir perpétuel : la condition émergente de l'interaction

Le corps de la performance échappe à la répétition de l'enregistrement, de quelque chose qui a déjà été créé, par ses propres possibilités d'action et de reproduction, et il se détache ainsi de la simple répétition. Ce sont les instruments technologiques qui amplifient et font voir le processus par lequel la danseuse va au-delà d'elle-même dans un dépassement de sa limitation. La danseuse est prise dans ce déploiement chorégraphique *plus grand que soi*, et dans lequel la tension entre le corps vécu et ses représentations est maintenue dans un horizon d'ouverture totale.

La danseuse n'entretient pas un rapport extérieur avec la technologie puisque celle-ci est fondée en elle. La technologie fait partie de l'intérêt qu'a la danseuse pour l'être en jeu. Les limites du soi ou les frontières du corps sont surmontées par l'amplification ; la connaissance de soi ou du corps est prolongée par une redéfinition continue des frontières du soi ou du corps. Une identité plus vaste se manifeste au moment où la danseuse rencontre tous les « Sois possibles » dans l'interaction du médium danse/électronique. Conséquemment les « Sois » qui ne sont pas encore peuvent être réalisés par la reconnaissance ou méconnaissance en dansant en interaction avec la machine.

Dans la performance, la position décentrée du corps de la danse est accentuée davantage par l'interaction entre le corps vécu et les instruments technologiques. En particulier, une chorégraphie unifiée est déplacée en faveur d'une chorégraphie désynchronisée et interactive. Le hasard atteint un nouveau sens, comme le produit d'une intentionnalité qui ouvre un espace de découverte à travers une perturbation du sens du rythme et de la symétrie dans le processus de la translation. Cela exprime le sens illimité du corps/soi et les innombrables façons dont l'existence du corps pourrait être vécue dans un champ d'expérience étendu.

L'amplification électronique est la représentation de l'amplification du corps qui prend déjà place en danse et dans les conditions d'existence (échappant à l'annulation) des Soi(s) de la performance. Ce qui rend possible une redéfinition de la visibilité en parallèle avec l'activation des capacités du corps à dépasser une condition particulière de l'être en se servant de l'intervention technologique.

Le corps est vécu dans une condition de frontière — mais pas comme surface — à cause du flux et de l'échange constants entre ce qui est déjà et ce qui pourrait être. Comme un lieu de définition et de questionnement illimité, comme un corps qui sait assumer les changements et qui ne cesse d'échapper au précipice de l'annulation par la répétition, il lance un défi à la machine et à sa capacité de lui usurper son autonomie. Le dépassement de la menace de limitation imposée par l'interactivité totale de ce corps ouvert est amplifié. La frontière entre les instruments devient un site d'excitation mutuelle, celui d'un défi et d'une définition par l'autre. Finalement, bien que nous puissions nous rendre compte de cette manifestation phénoménale complexe qu'est ce corps, pour le comprendre à l'intérieur de l'ensemble des interactions données il nous faut encore aller au-delà d'un régime oculocentrique et fragmentaire. ■

Traduit de l'anglais par Bernard SCHÜTZE.

