PAR LE PRISME DES SENS : MÉDIATION ET NOUVELLES RÉALITÉS DU CORPS DANS LES ARTS PERFORMATIFS

TECHNOLOGIES, COGNITION ET MÉTHODOLOGIES ÉMERGENTES DE RECHERCHE-CRÉATION

ISABELLE CHOINIÈRE
ENRICO PITOZZI
ANDREA DAVIDSON

COLLECTION
ESTHÉTIQUE

Presses de l'Université du Québec

Voici une publication totalement fascinante !

C'est le comportement humain qui informe l'avant-garde de l'art, et ce sont les technologies des processus et des systèmes qui informent désormais le comportement humain. Vu à travers le prisme de praticiens et de théoriciens créatifs exceptionnels dirigés par Isabelle Choinière, l'art performatif, dans ce livre révolutionnaire, incarnant la conscience élargie de systèmes télématiques, peut ouvrir la voie à l'émergence d'un canon esthétique entièrement nouveau. Le déplacement s'effectue de l'interaction à l'absorption, du multimédia au *moistmedia*, une sorte de transformation artistique cybersomatique.

– Roy Ascott

C'est un ouvrage monumental. Il est signé par plusieurs auteurs, mais tous sont sur la même longueur d'onde, faisant de multiples renvois aux chapitres des uns et des autres ainsi qu'aux concepts clés qu'ils partagent et cherchent à élaborer tout au long de ce livre. Par conséquent, il y a un très haut degré de cohésion et de cohérence dans ce livre. Il ne s'agit pas d'une autre collection éditée. Cet ouvrage témoigne de façon convaincante de la puissance du collectif – ou si vous préférez – d'une érudition et d'une recherche distribuée qui fait encore cruellement défaut dans l'académie d'aujourd'hui.

Il existe une littérature croissante sur la recherche-création dans le domaine des nouveaux arts médiatiques. Ce livre est une contribution majeure à cette littérature. […] Ce manuscrit élève la conversation à un autre niveau et, ce faisant, brise de nombreuses barrières, en particulier par ce qu'il avance à propos de l'intégration des arts. De plus, il amène le corps en mouvement dans la discussion […] ainsi que le thème de l'« *embodiment* » […]. L'ouvrage est destiné à avoir de multiples répercussions non seulement dans les arts, mais également dans les études sonores, sensorielles, corporelles, de la communication ainsi que dans les études de l'interaction homme-machine.

– Jury international de lecture d'Intellect Books

PAR LE PRISME DES SENS : MÉDIATION ET NOUVELLES RÉALITÉS DU CORPS DANS LES ARTS PERFORMATIFS

Membre de L'ASSOCIATION NATIONALE DES ÉDITEURS DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : 418 657-4399 *Télécopieur :* 418 657-2096
Courriel : puq@puq.ca *Internet :* www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

Canada Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Tél. : 450 434-0306 / 1 800 363-2864

France et Belgique AFPU-D – Association française des Presses d'université
Sodis, 128, avenue du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France – Tél. : 01 60 07 82 99

Suisse Servidis SA, Chemin des Chalets 7, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.25

Diffusion / Distribution (ouvrages anglophones) :

Independent Publishers Group, 814 N. Franklin Street, Chicago, IL 60610 – Tel. : (800) 888-4741

DANGER LE PHOTOCOPILLAGE TUE LE LIVRE

La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

PAR LE PRISME DES SENS : MÉDIATION ET NOUVELLES RÉALITÉS DU CORPS DANS LES ARTS PERFORMATIFS

TECHNOLOGIES, COGNITION ET MÉTHODOLOGIES ÉMERGENTES DE RECHERCHE-CRÉATION

ISABELLE CHOINIÈRE
ENRICO PITOZZI
ANDREA DAVIDSON

Presses de l'Université du Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre : Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs : technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création / sous la direction de Isabelle Choinière.

Noms : Choinière, Isabelle, 1963- éditeur intellectuel.

Collections : Collection Esthétique.

Description : Mention de collection : Esthétique | Comprend des références bibliographiques. | Comprend du texte en anglais.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20190022728 | Canadiana (livre numérique) 20190022736 | ISBN 9782760551480 | ISBN 9782760551497 (PDF) | ISBN 9782760551503 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Corps humain dans l'art. | RVM : Perception dans l'art. | RVM : Technologie et arts.

Classification : LCC NX650.H74 P37 2019 | CDD 700/.4561—dc23

Financé par le gouvernement du Canada | Funded by the Government of Canada | Canada

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

SODEC Québec

Révision
Gislaine Barrette

Corrrection
Catherine Vaudry

Conception graphique
Vincent Hanrion

Image de couverture
Shutterstock

Mise en pages
Interscript

Dépôt légal : 3e trimestre 2019
› Bibliothèque et Archives nationales du Québec
› Bibliothèque et Archives Canada

© 2019 – Presses de l'Université du Québec
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

Imprimé au Canada
D5148-1 [01]

Remerciements

Nos remerciements vont d'abord au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), programme Connexion, qui a rendu cette publication possible : Figura – Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire contemporain, ALN NT2 – Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques et la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Que soient également remerciés le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC) pour la bourse postdoctorale en recherche-création (2017-2019) et le Programme Initiatives de la Faculté des arts (UQAM) pour la bourse Volet stagiaires postdoctoraux qui a permis à Isabelle Choinière de se consacrer à ses travaux de recherche, à la rédaction, à la conception et à la direction de cet ouvrage. À ces remerciements s'ajoutent ceux pour Emmanuelle Lescouet et Emmanuelle Leduc, pour leur travail minutieux de révision qui a amélioré ce manuscrit dans sa version finale, ainsi que ceux pour Martyne Morin, son collègue collaborateur Enrico Pitozzi et spécialement sa superviseure de stage postdoctoral Joanne Lalonde, pour leurs commentaires constructifs et leurs rétroactions qui ont enrichi ce processus de recherche-création.

Se greffent à ces remerciements ceux d'Andrea Davidson à l'University of Chichester, qui l'a libérée de ses tâches d'enseignement pendant deux mois afin qu'elle puisse se consacrer à la rédaction de son chapitre, et à Pierre Leroux ; de David Howes, dont l'essai fait partie d'un programme de recherche soutenu par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC) ; d'Anaïs Guilet, pour l'appui du Laboratoire LLSETI, UFR LLSH et de l'Université Savoie Mont Blanc ; d'Anne-Laure Fortin-Tournès, qui remercie le Laboratoire 3LAM, l'UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines et Le Mans Université ;

d'Elizabeth Johnson et Luc Vanier au College of the Arts de l'University of Florida et à l'University of Utah pour leur soutien fiscal. Ces derniers expriment également leur gratitude envers les enseignants transformateurs qui leur ont transmis une passion indéfectible pour le savoir *embodied*.

Enfin, nous remercions tous ceux qui nous ont soutenus, aidés, inspirés et qui ont cru en ce processus de réflexion et de recherche transdisciplinaire à la fois collaboratif et collectif, dont toute l'équipe des Presses de l'Université du Québec et particulièrement la directrice de la collection « Esthétique », Louise Poissant, qui nous a toujours fait confiance dans ce long parcours d'expérimentations.

Note sur les références internes

D'un point de vue méthodologique, afin de mettre en évidence le système interne de référencement des dix chapitres, nous utilisons un signe graphique entre parenthèses, suivi du nom de l'auteur, du chapitre et de la section spécifique (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section xx). Pour indiquer les notions-clés, nous utilisons une flèche (**notion-clé ➔** dispositif), en tant que références aux thèmes contenus dans les autres chapitres, dans l'introduction ou dans d'autres textes. Cela nous permet de tracer le fil conducteur du livre à travers ses courants sous-jacents tout en suivant des concepts émergents ainsi que leurs résonances et leurs relations internes et, en parallèle, en réorganisant les résultats de notre recherche autour d'un lexique retravaillé.

Par conséquent, la structure d'argumentation qui a été développée dans ce livre s'est construite dans une logique de croisement méthodologique qui tient compte de la complémentarité des perspectives originales de chaque auteur, mais plus intensément pour les trois textes de base que sont les trois premiers chapitres. Ainsi, certains concepts sont analysés en interaction, donc le développement et l'analyse sont repris et complexifiés à partir des sections précédentes afin de réaliser une analyse de fond qui exige l'apport de plusieurs postures ou angles (Pitozzi : *embodied thought*/pensée *incarnée*, Choinière : *embodied perception*/perception *incarnée*, Davidson : *embodied perspective*/perspective *incarnée*). Pour en saisir toute la portée, il faut lire les sections dans l'ordre et depuis le début.

Table des matières

Remerciements IX

Note sur les références internes XI

Liste des figures XXIII

Introduction 1
Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi et Andrea Davidson

I. L'état de l'art : l'organisation de la pensée dans une perspective analytique 1
II. Sur le virtuel : potentialité corporelle et corporéité. 16
III. Les dispositifs technologiques 17
IV. L'immersion : des environnements multisensoriels. 19
V. Une logique de transformation. 22

Chapitre 1
Le prisme de la perception : la corporéité entre scène intermédiale et environnements immersifs 23
Enrico Pitozzi

I. Un éloge de la spirale : notes sur la méthode 24
I.1. Les champs d'application : le corps médiatisé et le rôle des technologies au croisement des arts 30
II. De la corporéité 32
II.1. Une réserve de potentiels. 35
II.2. Le passage à l'acte 38

III. L'anatomie en particules : nouvelles formes d'abstractions 40
III.1. Modélisation technologique : le principe de transduction 40
IV. Des figurations 43
IV.1. La trace de l'imaginaire 43
IV.2. Étendre le corps dans le réseau médiatique 44
IV.3. Le cerveau architectural 47
IV.4. *Bodysoundscape* (Le paysage du corps sonore) 50
IV.5. La chorégraphie de la cognition 51
V. Les nouvelles formes de corporéité : réalités émergentes 53
VI. L'archéologie des sensations : les environnements immersifs . . . 57
VI.1. Étendre la perception 58
VI.2. Habiter les sensations 60
VI.3. Réorienter les sens 62
VII. Quelques notes sur la notion d'immersion 63
VIII. Les stratégies : les transitions silencieuses 64
VIII.1. La logique de la transformation 65

Chapitre 2
Les sismographies des corps médiatisés : une logique de création 67
Isabelle Choinière
I. La complexité comme méthode de création 67
I.1. Le problème de la conception du corps en tant qu'extension du monde physique 69
I.2. Une complexité expérientielle : intégration de la somatique dans le processus de création avec la technologie 71
I.3. L'approche de recherche : un axe pratique-théorique . . . 73
I.3.1. Des résultats artistiques, théoriques et méthodologiques 76
I.3.2. Les intentions de la recherche-création 77
I.3.3. *Le corps collectif* : description schématique de l'expérimentation 81
I.4. Les intelligences multiples : premier principe fondateur de la méthode de la complexité 88
I.4.1. Perspective multimodale 88
I.4.2. Intelligence somatique : une modalité d'expérience corporelle et une forme de connaissance incarnée 90

II. Les points d'articulation : corps/technologie/relation corps-technologie 91
II.1. La somatique : l'étude expérientielle de la corporéité. Premier axe d'articulation 92
II.1.1. Le corps vécu : une philosophie *embodied* du devenir. *Embodiment* : deuxième axe d'articulation 94
II.1.2. La philosophie nietzschéenne : une modalité de la découverte 97
La perte de repères comme fondement de l'attitude performative 97
II.2. L'ontologie du corps : éléments contextuels du changement 99
II.2.1. La technologie comme nouvel environnement 99
II.2.2. La déstabilisation sensorio-perceptuelle en tant que condition du changement ontologique 100
La conscientisation des repères internes du corps en *trans*formation : troisième axe d'articulation 100
La technologie comme principe d'émergence d'une nouvelle réalité sensible 100
II.2.3. Le renouvellement de l'ontologie du sensible lié à celui de l'ontologie du corps au contact des technologies 104
Une expérience vécue sur scène comme fondement de la recherche sur le corps collectif 104
II.2.4. Une technologie vécue. *Co*évolution : quatrième axe d'articulation 107
Processus d'évolution et d'émergences : corporalité/corporéité/*embodiment* 107
II.2.5. Le corps comme environnement percepteur . . . 108
II.3. Les étapes du processus créatif 109
II.3.1. Les forces invisibles du corps comme principe de composition 109
II.3.2. Le développement d'une approche esthétique de l'interface 112
Une potentialité du devenir résidant dans l'état de fragilité et l'espace vide à habiter 112

II.3.3. Le son : stratégie esthétique intrasensorielle et physiologique d'une culture du flux. 116
Introduction à la notion de complexification de soi 116
II.3.4. Les trois éléments clés de l'éducation somatique : outils d'activation du processus intégratif et du principe de composition 119
L'expérience proprioceptive comme guide pour la recherche sur le corps 119
L'émergence sensorielle : cinquième axe d'articulation 120
L'auto-organisation du corps dans le contexte technologique 120
Le repos potentialisé comme premier principe intégratif 124
II.3.5. Les éléments de ma méthode dans le processus de recherche-création. 124
L'importance du contact physique quotidien avec la technologie durant les expérimentations pratiques. 124
Les cinq étapes de ma méthode avec les performeurs 126
II.3.6. Le toucher et la chair merleau-pontienne à l'ère des technologies 128
La complexification expérientielle au monde par le toucher 128
Une parenté ontologique du corps et du monde. Premier chiasme intrasensoriel comme principe *inter*perceptuel et fondement au concept de chair et de *co*existence 128
Les formes du *toucher invisible* – un accès *embodied* à un système de perception. 131
Les émergences kinesthésiques 132
II.4. L'activation du corps charnel : chair en tant que lieu phénoménal de *co*existence et modalité expérientielle de découverte à travers l'expérience de la technologie. . . 136
III. Une méthode de la complexité : autres éléments constitutifs . . . 139
III.1. Une structure *trans*disciplinaire : pour aborder la complexité 139
III.2. Les deux axes opératoires de cette méthode 140

III.3. Un écosystème d'interactions en mouvance : l'interrelation de l'*embodied perception* et de l'*embodied thinking* 142
III.3.1. L'*embodied perception* et la perception d'autrui par la somatique : sixième axe d'articulation . . 143
III.3.2. L'interaction avec les théoriciens : un espace expérientiel de résonance et d'empathie 145
IV. Vers la définition et l'expérimentation du corps collectif : un déplacement ontologique du corps. 146
IV.1. Une danse de la tactilité comme cadre pratique général : sa radicalisation en tant qu'application pratique spécifique du corps collectif et principes de composition 147
IV.2. Vers une méthodologie basée sur une phénoménologie de l'expérience vécue comme forme de pratique réflexive 150
IV.2.1. La description et le début de l'intégration des stratégies de validation. 150
IV.2.2. Le processus et les stratégies de validation : intégration du témoignage des danseuses et des chercheurs-théoriciens en tant que membres de l'équipe de recherche. 156
IV.2.3. Le processus de composition synesthésique : spasmes corporels pour corps collectif. 158
IV.2.4. Le cannibalisme comme principe intégratif radical d'*embodiment* d'un autre monde et réalité sensible : *embodiment* d'autrui 159
Le *fieldwork* comme stratégie *trans*disciplinaire d'*embodiment* 164
Processus de validation et de composition synesthésique – suite 167
IV.3. La métabolisation comme septième axe d'articulation d'une ouverture du futur 176
IV.3.1. De l'intelligence collective au corps collectif… Vers une ontologie nouvelle 176

Chapitre 3
Le corps médié/médiateur 181
Andrea Davidson
I. Le contexte 182
II. Partie I : Le corps 189

II.1. Le corps/*embodiment* ; inscription/incorporation 191
II.2. Le corps animé et la kinesthésie 194
II.3. La somatique et la soma-esthétique 197
II.4. La corporéité dans la performance 201
II.5. La médiation 204
II.6. La *situatedness* (localisation), le système cybernétique et les nouvelles alliances 208
III. Partie 2 : *Sōma* et *technē* 210
III.1. Les corps médiés/médiateurs 210
III.2. La dramaturgie comme mise en scène de la perception et de la présence 216
III.3. La question de perspective 220
III.4. La perspective incorporée : *embodied perspective* 223
III.5. Le dispositif 224
IV. Partie 3 : Analyse d'œuvres 227
IV.1. *pH* (1989) Dumb Type (performance multimédia) 227
IV.2. *Body Paint – 50inch/Male/White* (2015) exonemo (art médiatique : peinture acrylique sur écran LCD, images vidéo) 229
IV.3. *A Duet Of Human and Robot* (2013-2015) Huang Yi et KUKA (performance robotique) 232
IV.4. *Pixel* (2014) Mourad Merzouki avec Adrien M/Claire B (spectacle de danse) 234
IV.5. *Solo Date* (2015) Tainaner Ensemble et Pao-Chang Tsai (spectacle dramatique) 237
IV.6. *Ear on Arm* (2015-) Stelarc (art prosthétique) 240
IV.7. En guise de conclusion 243

Chapitre 4
Practicing the Schizz 245
Erin Manning
I. Animate the Threshold! 245
II. Experiment the Detour! 247
III. Ask What Else a Body Can Do! 252
IV. Produce Desire! 256
V. Don't Interpret! 264
VI. Invent (Don't Organize)! 267
VII. Create a Technique! 268
VIII. Shape! 274
IX. Transversalize! 276
X. Begin Again! 279

Chapitre 5
Pour une théorisation incarnée *suivi de Embodiment* et incarnation : traduction, croisement et translation 285
Louis-Claude Paquin
I. Pour une théorisation incarnée. 285
I.1. Une recherche positiviste et postpositiviste 287
I.2. Une recherche ancrée, interprétative, critique et constructiviste 288
I.3. La recherche comme pratique 290
I.4. Une recherche performative. 292
I.5. Le discours sur la théorisation. 294
I.6. Les discours sur l'*embodiment* 299
I.7. Les discours sur le corps tel qu'il est perçu, vu et transformé de l'intérieur. 304
II. L'*embodiment* et l'incarnation : traduction, croisement et translation 312
II.1. Le mot *embodiment*. 312
II.2. Le mot *incarnation* 313
II.3. L'incarnation de la phénoménologie 315
II.4. L'*embodiment* du réalisme spéculatif. 315

Chapitre 6
De quel tournant parlons-nous ? Paramètres pour une méthodologie de l'engagement 319
Joanne Lalonde
I. Un long chemin vers la subjectivité 320
II. La tension entre appareillage et ressenti : performation, praticabilité et immersion. 324
III. De la nécessité d'une posture située. 326

Chapitre 7
Immersion and Transcendence: Some Notes on the Construction of *Performative Sensory Environments* 329
David Howes
I. IFF's *Avant-Garden* Project as an Exercise in Research-Creation 330
II. *Sacred Now*: Genesis of an Immersive Media Art Installation . . . 332
III. The Performative Sensory Environment: Design Strategies 335
IV. Conclusion 340

Chapitre 8

The Subtle Dance of Developmental Self-Awareness with New Media Technologies 341
Elizabeth Johnson et Luc Vanier

I. Dilemmas for Somatic Practitioners in the Digital Age 341
II. Psychophysical Education and Developmental Perspectives: The Alexander Technique and the Dart Procedures 342
III. Developing Healthy Self-Consciousness: Technology and The Interrupted Self 345
IV. Trauma, Neglect, and Fragmentation: Embodied Remedies in the Digital Age 349

Chapitre 9

L'engagement du corps dans les signes comme esthétique de la résistance dans *Grammatron* de Mark Amerika 355
Anne-Laure Fortin-Tournès

I. L'adieu au corps organique dans la pensée cybernétique des débuts d'Internet 356
II. La lecture en ligne : une expérience corporéisante ? 359
III. *Grammatron* ou l'économie libidinale des corps en milieu numérique 360
IV. Conclusion 366

Chapitre 10

Les spectres interfacés : des corps et des écrans dans *Personal Shopper* d'Olivier Assayas 367
Anaïs Guilet

I. Le spectacle terrifiant de la communication quotidienne : texto-suspens d'Internet 369
II. La mise en scène de l'*homo ecranis* en son milieu 371
III. Les ontophanies interfacées à partir d'Hilma af Klint 373
IV. Le corps spectral, le corps virtuel, le corps image 376
V. Conclusion 378

Conclusion 381
Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi et Andrea Davidson

I. À la rencontre d'une perception incarnée (*embodied perception*) 381
II. Une logique de la technique 384

III. Le dispositif est une atmosphère, une perspective et un mode multisensoriel 386
IV. La méthode : une science des nœuds 388

Postface
La tactilité du corps global : réflexion personnelle sur la notion de Corps Global – Point d'être – externalisation – proprioception – inversion 393
Derrick de Kerckhove
Le projet 393
Extériorisation 394
Le cinéma en pleine face 395
Tactilité 396
Proprioception 398
L'art au travail 399
Orbanisme 403
Tactilité globale 403

Bibliographie 405

Notices biographiques 443

Liste des figures

Figure I.1. Le projet de recherche-création *Livre-réseau*, 2018 6
Figure 1.1. Le double processus d'actualisation/virtualisation du mouvement, 2015 38
Figure 1.2. Un second niveau de virtualisation amené par les technologies, 2015 42
Figure 1.3. Le modèle à boucle processuelle de *biofeedback*, 2015 54
Figure 2.1. *Le corps collectif* (*Flesh Waves*, phase 4), 2013 82
Figure 2.2. *Le corps collectif* (phase 5), 2016 83
Figure 2.3. *Le corps collectif* (phase 5), 2016 83
Figure 2.4. *Le corps collectif* (phase 5), 2016 84
Figure 2.5. *Le corps collectif* (*Flesh Waves*, phase 4), 2013 85
Figure 2.6. La scénographie de *Meat Paradoxe* (phase 3) et les phases suivantes, 2013-2016. 86
Figure 2.7. Déplacement ontologique du sensible et du corps – interrelations. Processus d'évolution et d'émergences : corporalité/corporéité/*embodiment* 108
Figure 4.1. *SenseLab Spaze 1*, 2016-18 246
Figure 4.2. *SenseLab Spaze 2*, 2016-18 247
Figure 4.3. *SenseLab Spaze 3*, 2016-18 252
Figure 4.4. *SenseLab Spaze 5*, 2016-18 257
Figure 4.5. *SenseLab Spaze 6*, 2016-18 264
Figure 4.6. *SenseLab Spaze 7*, 2016-18 267
Figure 4.7. *SenseLab Spaze 8*, 2016-18 269
Figure 4.8. *SenseLab Spaze 9*, 2016-18 275
Figure 4.9. *SenseLab Spaze 10*, 2016-18. 276

Figure 4.10. *SenseLab Spaze 11*, 2016-18. 280
Figure 7.1. Xerography. 331
Figure 7.2. Photo of visitors exploring *Haptic Field* 337
Figure 9.1. Une œuvre multimédia et métamedium, 1997 360
Figure 9.2. Une écriture libidinale, 1997 361
Figure 9.3. Contre l'économie de jouissance du technocapitalisme, 1997 362
Figure 9.4. Une écriture qui maintient l'angoisse à distance en bordant le réel de la mort, 1997 363
Figure 9.5. Une écriture du *ça* et de la pulsion mise à distance ? 1997 364
Figure 9.6. Une écriture érotique, rythmique, politique et poétique, 1997 365

Introduction[1]

Isabelle CHOINIÈRE, Enrico PITOZZI
et Andrea DAVIDSON

I. L'état de l'art : l'organisation de la pensée dans une perspective analytique

Au cours des dernières décennies, la scène actuelle a senti les effets d'une rupture épistémologique fondamentale – un déplacement de perspective dans/sur les arts, particulièrement les arts vivants – qui *redéfinit* des notions de représentation et de performativité à la lumière de l'intégration de nouvelles technologies. Si la médiation et les technologies numériques ont étendu les possibilités dramatiques, narratives et sémiotiques, révélant, entre autres, de nouvelles et multiples relations des sens et des modes ou niveaux de perception, elles auront également remis en question et transformé les conventions entourant le spectateur et la compréhension de la corporalité dans la performance. Ici, le terme *arts performatifs* est abordé au sens large, comprenant à la fois les arts vivants et médiatiques, ainsi que d'autres œuvres hybrides, s'organisant autour des concepts de *médiation*, d'*environnement* et de *dispositif* qui ont infiltré la conception des nouvelles scènes performatives contemporaines intégrant la technologie.

1. Dans cet ouvrage, le masculin générique est utilisé afin d'alléger le texte.

D'entrée de jeu, on peut se demander pourquoi les artistes s'intéressent et expérimentent tant avec les technologies. L'une des réponses possibles serait que l'intérêt de l'intégration des technologies dans le travail de recherche-création consiste en sa capacité de révéler des aspects *encore inconnus, cachés ou inusités* du corps. En même temps, cette intégration de la technologie dans les processus de création peut refléter une vision inédite de nous-mêmes et du fonctionnement de notre imaginaire. Par exemple, ces processus peuvent mettre en scène et révéler des circuits cachés du corps, provoquant ainsi une réorganisation interne d'éléments au contact des technologies qui, à la fois, constituent et transforment continuellement nos corps, l'environnement et, dans le contexte des arts et de la performance, les corps des performeurs et des spectateurs. Nous soutenons donc que le corps qui émerge de ce contexte d'évolution technologique constitue une nouvelle réalité : un *corps contemporain*, avec des performeurs et spectateurs qui agissent et se définissent eux-mêmes comme sujets dans un monde actuel complexe et en changement perpétuel.

À l'aube du XXI^e^ siècle, nous assistons à un phénomène d'ubiquité et d'adoption massive d'une nouvelle *norme* numérique ayant des conséquences sur tous les domaines où s'exercent la pensée et l'activité humaines, aussi bien scientifique, philosophique, sociologique qu'artistique. La technologie opère en effet un déplacement ontologique qui se distingue des visions du monde précédentes. Après avoir été ancrés dans une culture de la connaissance basée sur la représentation, nous nous tournons dorénavant vers des *machine-based modes of world-making* (modes basés sur des machines pour créer le monde[2]) (Hörl, 2008) : un monde fondé sur une science de modélisations, de simulations, de comparaisons, d'émulation et de code binaire. Avec cette requalification d'une compréhension millénaire de la *technē*, qui tient compte, d'une part, de la distinction platonicienne de *technē*/art/artifice et, d'autre part, de la nature/*epistemē*, la conception classique de la représentation en tant que mimésis n'a plus d'emprise – en art comme en science (voir de Kerckhove, Postface). Comme le propose Roy Ascott, « [n]os réseaux neuronaux personnels sont en train de fusionner avec des réseaux globaux pour créer un nouvel espace de conscience[3] » (Ascott, 2003a, p. 379).

Les technologies ne sont plus de simples *moyens* (vision instrumentale), elles créent plutôt un environnement où elles se définissent (vision constitutive) dans une logique et un processus de la pensée. D'un point de vue analytique, cela signifie que, dans le contexte de projets artistiques, le *plan*

2. Citation traduite librement par Andrea Davidson. Pour une meilleure compréhension des textes composant ce livre, certains éléments de citations anglaises ont été traduits par les auteurs ou à la demande des auteurs principaux.

3. Définition de *Noetic networks*. Traduit par Andrea Davidson.

technique – le développement technologique impliqué dans les projets – est subordonné au *plan esthétique*, et non l'inverse. C'est uniquement dans cette direction que le développement des technologies peut être compris comme une véritable *logique de la technique* – ou *technē* – et non une simple application spectaculaire. C'est aussi seulement dans ce sens que l'esthétique de l'art et de la performance médiés peut être approchée, et comprise comme une forme unique de connaissance esthétique qui se communique par la perception et l'expérience sensorielle.

Le présent ouvrage propose donc de recadrer les notions et les conditions de la représentation en considérant les nouvelles scènes performatives contemporaines à travers le prisme des sens, et plus particulièrement, là où elles concernent et confrontent le corps sensible, somatique. C'est précisément à travers cette perspective particulière, voire émergente, que la *poïétique* du *prisme des sens* s'est imposée à nous. Avertir de la présence des choses… des corps qui gravitent autour de nous et dont nous captons nettement l'existence. Et puis, il y en a d'autres, des présences moins perceptibles, dont nous ne nous occupons pas, mais qui néanmoins agissent et modulent notre perception en profondeur. Cette attention – réception – élargie, détendue, se produit à la périphérie du regard : ces corps ou la présence d'entités que nous captons sans jamais qu'ils ne soient en contact direct avec nous, ces sonorités lointaines à la limite de l'audible, ces éclats de lumière qui traversent l'air… Le sens du titre de notre livre émerge de ce constat. Il s'organise autour de l'aptitude/la capacité de nos sens à capter l'imperceptible, et puis de celle de les transformer en gestes/actions perceptibles. Autrement dit, nos sens sont des prismes capables de détecter des sensations infinitésimales, à la limite de la perception, et de les traduire en comportements. Il s'agit donc de *facultés perceptives implicites*, aptes à modifier nos champs d'expérience en leur donnant une *évidence sensible* (**notion-clé ➔** corporéité).

Le sens premier/primaire de l'*incorporation* (*embodiment*) dont nous discutons dans ce livre est l'immersion dans le corps afin de *se percevoir* en profondeur. Cette perspective permet aux artistes du mouvement (danseurs/danseuses/artistes performatifs des arts vivants) de toucher aux *sources involontaires* ou *habituellement inconscientes* de leurs mouvements et comportements performatifs, et de changer l'imaginaire qui leur est relié. Ainsi, ils peuvent faire naître, par exemple, un mouvement inédit, une nouvelle qualité du geste, investissement de l'espace d'une action inouïe. La médiation technologique que nous examinons s'appuie sur cette sensibilité particulière : là où elle est pensée et investie afin d'offrir aux artistes des arts vivants des modalités concrètes d'enquête cognitive qui porte sur la formation de leur corporéité. Grâce aux dispositifs médiés et immersifs, les performeurs complètent leurs

projets d'actions avec les informations provenant de différents canaux sensoriels et de multiples niveaux : 1) sur le plan *proprioceptif*, c'est-à-dire à travers les données qui proviennent de leurs capteurs sensoriels concernant les mouvements et la position du corps – principalement des terminaisons nerveuses sensorielles des muscles, des tendons et de la capsule fibreuse des articulations, combinées avec des données captées par l'appareil vestibulaire, et 2) sur le plan *extéroceptif*, par une série d'informations qui parviennent à leur corps par des sources ou des agents extérieurs. Par conséquent, cette activité sensorielle participe à stimuler un potentiel imaginatif, éventuellement moteur, auquel ils n'ont jamais eu accès – inédit (**notion-clé ➔** *biofeedback*) (**notion-clé ➔** dispositif). Travailler ainsi à la limite de la capacité de résolution des organes sensoriels nous permet de mettre la perception au centre de notre réflexion tout en examinant son rôle dans l'organisation d'un nouveau comportement, que nous désignons ici avec le terme *corporéité émergente* (**notion-clé ➔** réalité émergente).

Le livre adopte donc une approche de dialogues simultanément productifs et critiques avec la technologie : une méthodologie à la fois ouverte – impliquant et comprenant les disciplines qui la traversent – et spécifique, car elle décrit et analyse des travaux complexes. Cette démarche nous permet de changer les points de départ et les bases d'un raisonnement souvent associé à une interprétation conventionnelle et instrumentale de la technologie, de ses relations et de ses concepts fondateurs, pour plutôt adopter une structure du raisonnement qui inclut tous les développements discursifs qui peuvent changer la façon dont certains termes sont habituellement compris – en les redéfinissant. Il s'agit bien entendu d'une tâche ambitieuse, car rien n'est plus difficile que de modifier les concepts angulaires et les idées fondamentales qui soutiennent tout notre édifice intellectuel. C'est toute la structure du système de pensée en question qui s'en trouve bouleversée, transformée. Voilà ce à quoi il faut se préparer.

Si la technologie modifie les processus cognitifs, elle est simultanément influencée – particulièrement dans le domaine des arts –, par des processus de création qui introduisent de nouveaux besoins et de nouvelles connaissances. Cette précision est importante du point de vue de la méthodologie que nous proposons ici : nous devons considérer les conséquences du progrès technologique – et les arts sont un excellent observatoire pour ce faire – en nous mettant à l'écoute de la direction et de la nature de la recherche à venir. En ce sens, notre approche présente une dimension à la fois *éthique* et *anthropologique* : un type d'*écologie* de la technologie. Sur ce plan, des interconnexions intéressantes peuvent être décelées entre la *machine vivante* du corps et la *machinerie artificielle* de la technologie. Des alliances fructueuses et signifiantes peuvent ainsi se produire dans la création artistique : elles nous informent sur l'impact de la technologie sur la vie et l'être humain.

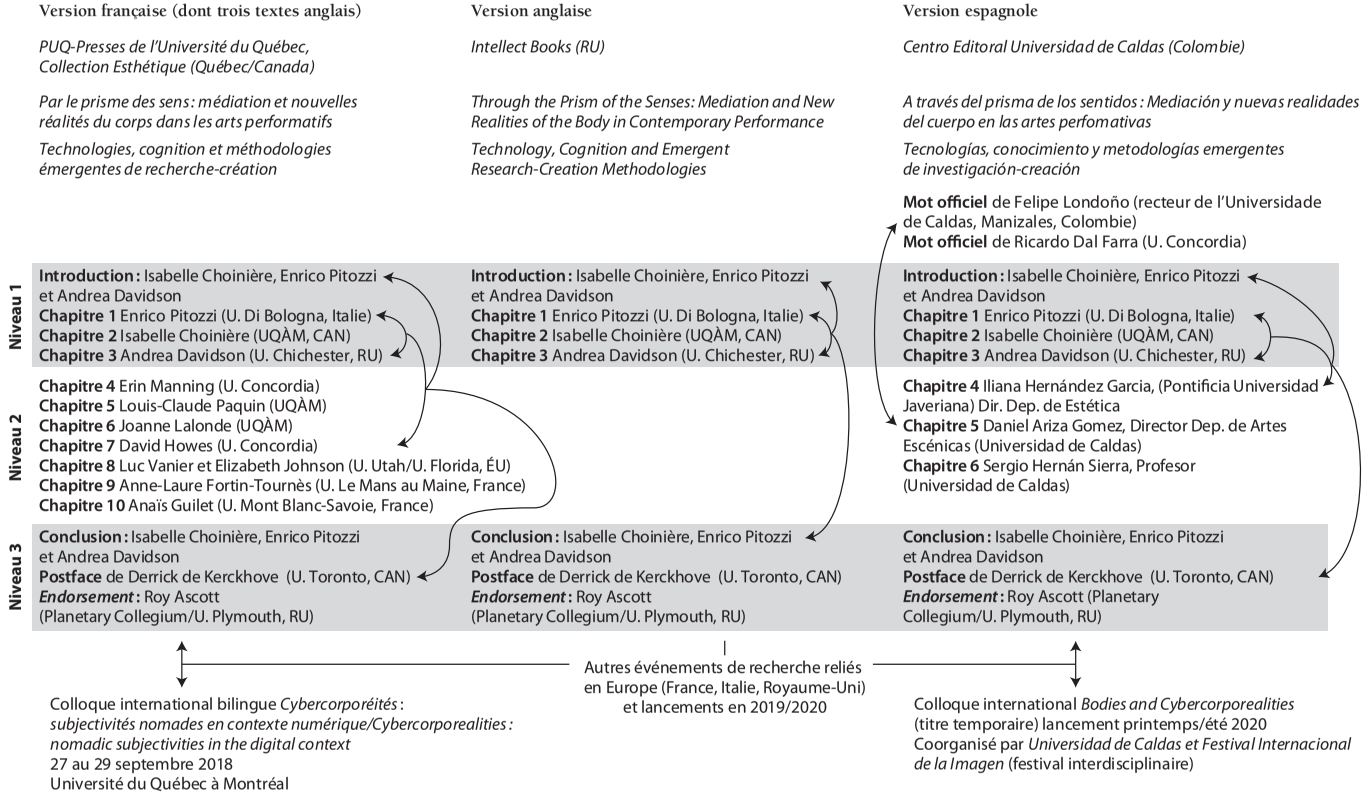
Ce livre prend la forme d'une narration à voix multiples qui souligne des interrelations de thèmes et de sujets, mais aussi des changements subtils d'orientation. L'architecture principale de l'ouvrage s'organise autour de trois textes, ceux d'Isabelle Choinière, d'Enrico Pitozzi et d'Andrea Davidson : leurs réflexions/propositions en constituent les fondations. Plus globalement, nous pourrions dire que le projet a été conçu sous la forme d'un réseau, une figure de la pensée qui désigne *un ensemble de lignes entrelacées* et, au figuré, *un ensemble de relations*. Par extension, ce réseau représente un ensemble interconnecté fait de composantes et de leurs interrelations, qui autorisent une circulation en mode continu, ou discontinu, de flux ou d'éléments finis.

Composer ce livre selon cette structure demande d'établir des rapports entre les textes, entre les multiples recherches qui habitent ces pages, en leur donnant une dynamique interne et une organicité, mais aussi en valorisant les différences de points de vue et les réverbérations théoriques *dans* et *entre* les textes que chaque auteur développe à partir de sa propre sensibilité intellectuelle et de son processus multimodal. Il s'agit donc d'une méthode visant à sortir de la logique de la *collection* de textes, pour proposer un parcours radicalement centré sur l'interrelation entre les textes en suivant des *nœuds* théoriques.

Ce réseau constitue le premier plan de ce livre. Les principes qui sous-tendent la méthode d'organisation de ce livre-réseau visent à relier des perspectives thématiques qui ne sont pas immédiatement reconnaissables en créant des émergences comme une structure cristalline et multimodale (figure I.1). Au fur et à mesure de ce processus, de ce développement, apparaîtra un deuxième plan : un espace où les différents thèmes choisis entrent en relation les uns avec les autres à travers l'ensemble des textes ; ils « réagissent » et nous influencent par leurs retours, ils font de même aux perspectives qui ont été ouvertes – comme dans un véritable processus chimique.

Dès ses premiers écrits, Derrick de Kerckhove, sociologue des arts et philosophe de la technologie, propose des réflexions qui ont influencé dialectiquement notre perspective. David Howes, anthropologue des sens, professeur et directeur du Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture (CISSC) à l'Université Concordia à Montréal, nous propose quant à lui des stratégies d'immersion et de constitution d'un environnement sensoriel qui nous permettent de modifier notre perception en passant par un dispositif technologique à la fois efficace et invisible. Cette posture d'incorporation est relancée par Louis-Claude Paquin, professeur à l'École des médias et directeur du doctorat en communication de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui explore les différences entre les termes *incarnation* et *embodiment* au moyen d'une analyse étymologique et philosophique dans les deux traditions linguistiques, française et anglaise. Celles-ci révèlent des nuances de sens qui

FIGURE I.1.
Le projet de recherche-création *Livre-réseau*, 2018



Source : Isabelle Choinière.

permettent de contraster les approches épistémologiques, phénoménologiques et matérialistes sous-jacentes à l'usage de ces deux termes. À la demande de la directrice d'édition, Paquin éclaircit *la relation entre ces deux mots*, souvent tenus pour équivalents et traduits l'un pour l'autre. En expliquant l'écart de sens entre ces deux termes – l'incarnation évoque un *ici et maintenant*, alors que l'*embodiment* exprime un changement, un mouvement interne, un devenir –, l'auteur permet de développer des paysages culturels différents, ayant des résonances dans l'univers des arts vivants. Dans ce contexte, les deux déclinaisons, les deux terminologies, sont adoptées afin de mettre en évidence la manière dont les *corporéités émergentes* mises de l'avant sont *à la fois* le résultat d'un imaginaire incarné et *ancré* dans l'anatomie (incorporation) d'un devenir – un changement continuel, une recherche en boucle, où la modification de la forme/de l'état/de l'organisation du corps modifie l'imaginaire, qui donne naissance au mouvement/à l'acte. Ainsi, inversement, cette réflexion appuie l'une des propositions de cet ouvrage en affirmant qu'en changeant l'imaginaire, le corps en action peut se modifier.

Prenant à contre-pied les communications scientifiques sur l'incarnation ou la corporéité dont l'écriture logico-rationnelle est désincarnée, Louis-Claude Paquin s'interroge ensuite sur les conditions de possibilité d'une théorisation qui serait elle-même incarnée.

Si ce dernier texte nous permet de présenter une structure du comportement basé sur le double mouvement au sein de la relation *incarnation-embodiment*, Erin Manning, Humanities Director (Graduate and Interdisciplinary PhD Program) de la Concordia University à Montréal, introduit quant à elle une réflexion articulée sur la valeur de la notion de *seuil* interprétée comme étant le point d'intersection entre les choses et – en même temps – entre les points de vue. La question des *rencontres* qui en émerge trouve un ancrage et une résonance dans la composition même du livre-réseau : rencontrer les autres signifie rencontrer leurs idées et les façons dont ils composent le monde. Ensuite, enrichissant les nœuds théoriques du livre, Manning introduit la notion méthodologique de *déviation*, qui met en jeu l'idée du détour comme possibilité de surprise. Dans le contexte de ce livre, cette surprise concerne *aussi* notre interprétation de l'utilisation de la technique conçue *comme faisant partie intégrale* du processus de création et à l'aide de cette notion, Erin Manning avance l'idée que la technique n'existe pas en elle-même. C'est également sur ce territoire que se fixe la position de Joanne Lalonde, professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui propose une réflexion sur le plan de la *méthodologique de l'engagement*, qui s'appuie sur la nécessité d'une incarnation de la recherche qui puisse faire émerger le point d'observation du chercheur, compris et engagé dans son objet de recherche. Dans le même ordre d'idées, Elizabeth Johnson,

de l'University of Florida, et Luc Vanier, directeur du School of Dance de l'University of Utah (É.-U.), nous proposent d'examiner divers aspects de la somatique à la lumière de relations émergeant entre une perspective historique et l'ère numérique. Relevant des points de relations liés en priorité aux techniques du corps, principalement celle de la technique Alexander, les deux auteurs démontrent comment l'auto-organisation de la perception passe par une stratégie d'intégration entre perception et technologies. C'est dans ce même esprit d'intégration stratégique qu'Anaïs Guilet, directrice de l'équipe 3 « Corps en question » du laboratoire de recherche LLSETI de l'Université Savoie Mont Blanc en France, amarre l'analyse de la relation-perception des technologies à l'œuvre dans *Personal Shopper* (2016) d'Olivier Assayas et qu'Anne-Laure Fortin-Tournès, professeure à Le Mans Université, discute de la convergence du corps et des signes sous l'angle d'une esthétique de la résistance, à partir de l'analyse de *Grammatron* (1997) de Mark Amerika.

Comme nous pouvons le constater, chaque relation implique toujours un changement d'échelle – un rapport justement et une variation d'état. Pour mieux aborder ces passages de changement d'échelle et pour s'immerger davantage dans la lecture de ce livre, deux lignes interprétatives distinctes peuvent être adoptées : la première consiste à décrire le montage interne et son fonctionnement, et la deuxième consiste à suivre les lignes des tensions qui nous font signe, pour les suspendre, pour les forcer à regarder la structure en filigrane qui parcourt la logique du texte. Les pages qui suivent, celles de cette introduction et particulièrement celles des trois premiers chapitres, mais non exclusivement, répondent ainsi à cette deuxième sensibilité.

Afin de mettre en évidence le système interne qui régule les relations entre les différentes sections du livre, nous adoptons un système de références placées entre parenthèses, incluant un signe graphique suivi du nom de l'auteur, du chapitre et de la section en question (📖 voir Choinière, Chapitre 2, section IV), et/ou d'une flèche précédant la notion que nous avons l'intention d'analyser (**notion-clé ➔** *embodiment*) ou que nous souhaitons signaler – par exemple. Chaque notion correspond à un principe thématique au cœur de nos thèses, et se réfère aux thèmes contenus dans l'ensemble du livre. Cette organisation de nos résultats de recherche autour d'un lexique retravaillé nous permet de tracer les fils conducteurs à partir des concepts traités dans ce livre, ainsi que de suivre ses concepts émergents et leurs résonances et de comprendre leurs relations internes. En même temps, ce réseau permet de faire émerger un lexique de notions qui forme quelque chose *de plus* qu'un simple glossaire. Il porte en son sein des interprétations, ainsi que différents points de vue – parfois dialectiques –, tout en en développant quelques-uns dans des directions nouvelles et inédites. D'une part, ce système permet au lecteur

d'approfondir sa compréhension des aspects conceptuels et des thématiques du livre, et, d'autre part, une telle logique interne confère aux matériaux un rythme organique, une sorte de respiration.

La logique de la variation qui prend place et se propage investit également les trois langues qui composent le projet d'édition de base : en français, en anglais et en espagnol. Ainsi, ce travail de bascule, où chaque langue fait affleurer des nuances et des lueurs particulières, une profondeur de sens qui lui est propre, résonne à la périphérie de l'œil, au rythme de la pensée, en redéfinissant la géométrie – chaque fois unique – des sensations : un vrai *Prisme des sens*.

Comme avec le prisme, cette méthode permettra d'avoir une compréhension multiforme des principes qui sous-tendent la production artistique contemporaine intégrant la technologie, et, en parallèle, des questions connexes concernant la perception, la présence, la cognition, l'immersion, la perspective, la subjectivité et l'*embodiment* (**notion-clé ➔** subjectivité). Elle comprend aussi deux axes principaux *en interaction*. Le premier axe présente l'analyse de dispositifs technologiques conçus comme des outils permettant au performeur et au spectateur d'explorer de nouveaux processus perceptifs, qui fondent et génèrent la composition des œuvres médiées dans leurs dimensions esthétique, scénographique et technologique. Sur ce dernier point, il convient ici de distinguer la dimension *subtile* à travers laquelle opèrent les technologies aujourd'hui en abordant simultanément trois niveaux d'analyse : 1) là où les technologies déterminent un changement cognitif au regard du développement anthropologique (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014) ; 2) la manière dont les processus créatifs en question modifient et influencent le développement technique ; et 3) dans quelle mesure ces processus créatifs peuvent devenir un *territoire* capable de générer de nouvelles compréhensions de la technologie.

Le second axe, intimement lié aux considérations précédentes, consiste en l'analyse et la réflexion de l'expérience et de la conception du corps performatif dans la ou les relations qu'il entretient avec la technologie. Nous proposons de considérer ces relations comme étant évolutives. Elles feront émerger ce que nous appelons une *complexification de soi* par l'expérimentation et le développement de nouvelles modalités de perception et de réception de type multimodal et multisensoriel (**notion-clé ➔** complexification de soi) (**notion-clé ➔** subjectivité). Mais tout d'abord, pourquoi investir dans une exploration du multimodal et du multisensoriel ? Nous vivons dans une ère technologique qui a rompu avec la distanciation caractéristique de l'*ère de la vision*, instaurée notamment à partir de la Renaissance (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014 ; 🕮 voir de Kerckhove, Postface). Désormais, nous

habitons des univers multisensoriels où nous avons une conscience instantanée de l'ensemble (Weissberg, 1989, 1999). La technologie numérique active un processus de renouvellement sensoriel constant suscité par une déstabilisation permanente que les médias électroniques ont rendue possible grâce aux rapprochements de différents univers (Rolnik, s. d.a). Ce rapprochement d'univers provoque une accélération de la perception venant de cette réorganisation de nos sens – nos cartographies sensorielles ; cette situation place les humains dans un état d'être, de vie et de présence exacerbé… un état d'ouverture et d'écoute multi-sensorio-perceptuelle qui est la condition de l'expérientiel contemporain. En d'autres termes, nous faisons l'expérience de l'*éclatement du monopole du visible*.

La nature des choses ne serait donc plus ce que nous avons sous les yeux, mais plutôt ce qui s'y cache : un principe de transformation interne des éléments en jeu. Nous expérimentons actuellement une dynamique que nous qualifions ici d'*épiphanique*, ou ce que le philosophe-chercheur contemporain français Stéphane Vial (Vial, 2013) appelle une *ontophanie numérique*[4] d'après le terme *phénoménotechnique*[5] de Gaston Bachelard (Bachelard, 1953), soit une phénoménalité de la technicité. Par conséquent, l'approche multimodale que nous adoptons dans notre analyse tente de comprendre les différents niveaux d'apprentissage et les multiples canaux de perception et de compréhension nécessaires à l'appréhension des différents phénomènes en émergence. Le corps contemporain perçoit dans une dimension multisensorielle et multimodale en constante transformation (📖 voir de Kerckhove, Postface). *Ce corps en émergence est le nouvel état du corps contemporain*. Pour accompagner cette perspective contemporaine, différents niveaux *d'espace-temps, de présence, de conscience et de réalité*, ainsi que *différents types de corps* apparaissent et sont à se manifester.

Dès lors, une question fondamentale se pose : à quel niveau de *résolution* perçoit-on et vit-on la réalité ? Le présent ouvrage tente de répondre à cette question en s'attardant aux différentes modalités adoptées par les artistes et

4. « Par phénoménalité des phénomènes, nous entendons la manière dont l'être *(ontos)* nous apparaît *(phaïnomenon)*, en tant que celle-ci induit une qualité particulière de se-sentir-au-monde. Nous l'appelons *ontophanie*, au sens étymologique du terme tel qu'il a été initié par Mircea Eliade et qui signifie que quelque chose se montre à nous » (Vial, 2013, p. 110). Vial décrit *l'ontophanie numérique* comme « la manière dont les êtres et les choses nous apparaissent à travers les appareils numériques ou sous l'effet de leur omniprésence, et qui peut être décrite à l'aide de onze caractéristiques : nouménalité, idéalité, interactivité, virtualité, versatilité, réticularité, reproductibilité instantanée, réversibilité, destructibilité, fluidité, ludogénéité » (Vial, 2013, p. 110).

5. Bachelard parle d'« une phénoménotechnique créant sans cesse de nouvelles matières, […] un inter-matérialisme s'instruisant dans des réactions mutuelles de diverses substances » (Bachelard, 1953, p. 17).

chercheurs pour inscrire le *corps médié* et ses manifestations au sein des arts et de la performance actuels. L'analyse de différentes stratégies de composition impliquant les technologies numériques – qui peuvent (ou non) être interactives, mais qui affectent le corps et la perception – nous permet de formuler et de décrire une nouvelle *géographie* de la perception. Une attention particulière est accordée aux phénomènes d'immersion sensorielle et aux expériences cognitives alternatives qui sont en jeu dans les œuvres analysées, de même qu'à la nature de leurs relations, et ce, dans une perspective intermodale. Si de nouveaux paradigmes esthétiques, tels le transitionnel, le flux et la représentation non matricielle, semblent dorénavant sous-tendre cette expérience de la réalité, ils témoignent aussi de l'investissement des artistes dans des processus évolutifs, transversaux et/ou émergents, dont ce livre propose d'analyser les modes et les stades de transformation.

Le croisement de ces perspectives transversales devient aussi le point de départ d'une nouvelle méthodologie d'analyse que nous proposons ici pour l'analyse des formes artistiques émergentes de la contemporanéité. Ainsi, un concept tel que la *complexification de soi* peut alternativement être examiné d'un point de vue qui tient compte 1) des conséquences de la mise en place de dispositifs mettant en scène des espaces-temps physique et symbolique qui sont devenus de plus en plus hybrides et 2) des modifications du corps physique induites par ces dispositifs. Les formes émergentes de contemporanéité peuvent également être analysées du point de vue de la disparition du quatrième mur, remettant aussi en question les couples dichotomiques sujet/objet, spectateur/performeur, corps physique/médié, et menant, parmi d'autres perspectives, à une prise en compte de la dissolution de frontières psychocorporelles entre performeur et public, et à de nouvelles formes d'intersubjectivité contemporaine (Rolnik, s. d.b, 2006 ; Berthoz et Jorland, 2004 ; Brett, 2004 ; Iacoboni *et al.*, 2005).

Pour consolider notre argumentation, cette méthode inédite d'analyse s'est imposée à nous. L'un de ses rôles – qui sous-tend d'ailleurs l'approche d'expérimentation adoptée par Isabelle Choinière pour ses recherches-créations – est de développer de nouveaux savoirs en cernant des formes de compréhension émergentes (Easton, 2011, p. 24), et donc d'ouvrir un espace de questionnement qui permet d'aborder l'espace de création tant sur le plan pratique que théorique. Cette approche intégrative décrit une logique d'interconnexion selon laquelle différentes intelligences agissent en complémentarité, mais aussi où le savoir corporel et la compréhension incarnée – l'*embodied thinking*, notion explorée par Enrico Pitozzi et Isabelle Choinière dans leurs chapitres respectifs – prévalent. La nouveauté de cette méthode réside dans la prise en compte d'un double axe, pratique et théorique, c'est-à-dire *par des praticiens qui sont aussi des théoriciens*. D'une part, *cette approche positionne*

l'expérience proprioceptive et l'intelligence corporelle en tant que lignes directrices pour la recherche et la réflexion sur le corps : elles (dans leurs expériences individuelles tout comme moyen et sujet d'analyse, et leurs prises en compte) créent un espace empathique de résonances corporelles et des moyens d'envisager une modification potentielle de la corporalité – pour toute investigation de la médiation technologique impliquant la performance. D'autre part, une fois compris les rapports qui relient tous les aspects d'une composition et les pratiques du savoir qui lui sont connexes, nous assistons à l'émergence d'éléments et de réalités en mouvance (Ascott, 2003b ; Godard, 2006, cité dans Kuypers, 2006, p. 62). Ces derniers, tout en étant liés au corps vivant, témoignent de liens logiques et de configurations plus ou moins stables, qui esquissent une pensée de la complexité (Morin, 1977, p. 16-17). Ainsi de relations inattendues peut jaillir l'agencement de ce qui apparaissait chaotique, et la relation devient dès lors compréhensible. Il nous aura suffi de changer de point de vue ; il faut donc changer de méthode. C'est aussi dans ce contexte d'analyse que l'*esthétique* – d'un point de vue étymologique, une connaissance – peut redevenir un *événement* impliquant le corps et la perception qui s'active et se renouvelle par les sens et le développement de notre habileté à percevoir.

Cela étant, et comme le souligne Mark Hansen (2004, p. 1-18), ce processus n'est possible que si l'on peut redéfinir le cadre conceptuel des arts médiatiques en traçant une nouvelle perspective méthodologique capable d'établir des points de connexion entre chaque discipline impliquée dans ce type de création et ses modes d'expérimentation. À notre avis, une telle constellation de références mettrait en jeu une *politique du savoir* en mesure de renouveler en profondeur les sciences humaines grâce au lien qu'elles entretiennent avec le domaine technologique. Elle réintroduit notamment une relation de complémentarité entre différents types d'intelligence, et, dans le contexte de notre analyse, un rôle dominant de l'intelligence kinesthésique et de l'*embodied cognition* (Lévi-Strauss, 2010 ; Després, 1998 ; Berthoz et Jorland, 2004 ; Kuypers, 2006, p. 58 ; Fortin, 2009a ; Brannigan, 2011, p. 184). Cette approche caractérise le programme méthodologique implicite de notre travail analytique qui vise à mieux cerner les principaux enjeux au cœur des territoires hybrides de l'art performatif médiatique.

De ce fait, inévitablement, une remise en question de certains termes utilisés dans les débats contemporains entourant ce domaine de recherche s'est imposée – termes qui, aujourd'hui, nous semblent banalisés, abusés, voire vides de sens. L'un des buts de notre travail d'analyse est donc de redéfinir un lexique – que nous avons organisé autour de concepts tels que *corporéité médiée*, *sensorialité*, *immersion*, *empathie*, *intersubjectivité*, *potentialité*, *réalité émergente* et *embodiment* – qui nous permettra de situer ces concepts d'une importance capitale au centre d'une réflexion contemporaine sur le sujet.

Par ailleurs, nous abordons les nouvelles scènes et les nouveaux dispositifs performatifs intégrant la technologie comme des systèmes complexes, conçus et expérimentés par l'entremise d'un ensemble structuré de savoirs, de compétences et de pratiques du corps, ainsi qu'en tant qu'environnements technologiques. Cette dynamique intégrative constitue une matière de base en mutation qui permettra par la suite, pour l'examen d'interactions tant physique que médiatique, de discerner les nouvelles formes de *comportements performatifs*. Notre analyse tient notamment compte, dans un premier temps, des moyens par lesquels des dispositifs technologiques peuvent établir de *nouvelles relations* avec le corps performatif et, dans un deuxième temps, de la manière dont ces interactions peuvent provoquer et induire une *modification de la corporalité* : celle qui implique l'*évolution de la perception* et une *multiplication des formes de la corporéité* (**notion-clé** ➔ transformation).

Deux concepts-clés en relation – *corporalité* et *corporéité* – forment la base de notre réflexion sur le corps. Dans le milieu de la danse française, ces concepts ont été repris et développés par Michel Bernard dans l'ouvrage *De la création chorégraphique* (2001). Selon Bernard, la corporalité distingue la qualité de ce qui est corporel[6] : elle concerne le corps physique dans sa matérialité. Quant au concept de la corporéité, Bernard (2001, p. 21) l'explique de la manière suivante :

> Ainsi, en dépit ou par-delà les différences d'approche, philosophes et esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de « corps » et nous en proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Vision qu'il est opportun de désigner désormais par le vocable aux connotations plus plastiques et spectrales de « corporéité ».

Pour sa part, la chercheuse française Julie Perrin (2008, p. 101-102) propose une définition complémentaire de la corporéité qui souligne sa nature réflexive, mutable et fondamentalement sensorielle :

> C'est toute la problématique du corps comme « être plein » de l'ontologie classique qu'il faut revoir. Le corps n'est plus considéré comme une réalité close et intime, référée à une essence ; il ne peut non plus être réduit à sa réalité biologique. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture,

6. Corporalité : voir Bossuet, <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/corporalité>, consulté le 8 juin 2010. Corporéité, du latin *corporeitas* : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corporéité>, consulté le 8 juin 2010. Pour la phénoménologie, le terme se rapporte à l'être dans le monde et au fait d'être vu par les autres comme une personne, un être humain.

de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces. S'appuyant sur la pensée d'artistes (Cézanne, Artaud, Kandinsky, Bacon, Cage) et de penseurs (Mauss, Merleau-Ponty, Ehrenzweig, Deleuze et Guattari), Michel Bernard (2001) élabore un concept qui repose sur l'analyse de la trame qui sous-tend la sensorialité.

Avec la performance médiée, de nombreux corps sont mis en scène : une pluralité de corps physiques, médiés, médiatisés, sonores, vibratoires et de lumière. De nouveau, le livre adopte un cadre méthodologique multimodal susceptible de révéler simultanément, comme le prisme, les perspectives théoriques développées à ce jour afin d'expliquer cette vision multiple du corps, tout en les interrogeant et en les réinterprétant du point de vue de la corporéité. À partir de cet axe central, nous examinons l'incidence de la technologie et, plus particulièrement, les relations entre le corps et la technologie qui impliquent une intermodalité ; par exemple, là où le corps est vécu comme une réalité changeante qui est *dilatée* et faite d'intensités, de réseaux et de forces, qui devient plus complexe au contact de la technologie, par l'activation de la *potentialité corporelle*. Pour comprendre les conséquences de cette position, nous analysons le rôle de la perception et, en parallèle, les fondations du concept de potentialité, et, plus particulièrement, la notion de *potentialité corporelle*, qui joue un rôle d'une importance capitale pour notre argumentation. Entre autres, nous soutenons que dans des environnements technologiques, loin d'être perdu ou délaissé, ce corps devient plus complexe à travers l'activation de cette *potentialité corporelle*.

Pour rendre compte de la perspective intermodale décrite, ainsi que de nouveaux concepts qui en dérivent, – relancée par l'intervention des différents auteurs qui ont répondu à nos sollicitations –, nous avons mis en place une organisation et un déroulement internes du livre qui se développe en corrélant trois niveaux de lecture en résonance. Ces niveaux – qui correspondent aux trois premiers chapitres du livre – s'organisent et se déploient comme suit :

Une première approche, élaborée par Enrico Pitozzi, met en corrélation un cadre théorique et l'observation de la pratique artistique, plus précisément, du point de vue du corps et de l'expérience. Cette perspective propose une analyse esthétique et philosophique qui émane de l'expérience physique du chercheur-théoricien, tout en tenant compte de l'observation critique des processus artistiques engagés avec la technologie. Cette approche, qui est l'expression d'une *pensée incarnée*, conduit Pitozzi à proposer une philosophie émergente de la scène contemporaine liée aux deux cadres méthodologiques décrits ci-dessous.

Une deuxième approche, élaborée par Isabelle Choinière, constitue un axe théorie/pratique basé sur une méthodologie que Choinière, en tant que chorégraphe/artiste *transdisciplinaire*, a développée et testée dans le cadre d'un processus créatif personnel. Enracinée dans l'expérience, en particulier celle de l'artiste-chercheur en contact direct avec la technologie, cette approche propose une relation interactive entre la recherche pratique et la génération de la théorie basée sur une expérimentation pratique avec de nouveaux médias. Ici, la pratique informe la théorie et vice versa : chacun influence l'autre. La fonction de cette méthodologie est d'obtenir un retour critique du processus artistique, fondé à la fois sur l'expérience vécue et sur une perspective qui se déplace du cadre de réflexion esthétique général vers la dimension spécifique de la pratique.

Choinière base son analyse sur la réorganisation sensorio-perceptuelle et la reconstruction des références et des *réalités* sensorielles de l'interprète au contact avec la technologie. Elle perçoit ainsi dans ce processus une forme de connaissance phénoménologique implicite chez l'interprète doté de capacités sensorielles accrues. Sa méthodologie propose un moyen de comprendre les processus créatifs analysés en tant que systèmes de *perception incarnée* exprimant l'intersection de la somatique et de la technologie tout en articulant une dynamique d'intelligences complémentaires où l'intelligence corporelle joue un rôle principal. Par conséquent, le chapitre dévoile les résultats artistiques, théoriques et méthodologiques d'une dynamique de création-réflexion soutenue par les théories de Gardner (2006) sur les intelligences complémentaires. La structure de la connaissance elle-même – reflétée aussi dans l'organisation non conventionnelle de son chapitre – est ainsi posée comme l'une des premières problématiques à être considérée comme un élément central des axes opérationnels d'une *méthode de complexité* développée et testée dans le cadre du projet de Choinière.

Une troisième approche, proposée par Andrea Davidson, poursuit le développement de l'axe pratique/théorique du livre, mais ici, dans une double perspective critique de la médiation du point de vue du *corps médié* et du *corps médiateur*. S'inspirant des connaissances empiriques acquises en tant qu'interprète et chorégraphe et appliquant des outils analytiques communs à la théorie et à la pratique de la danse et de la somatique, Davidson élabore un premier axe d'interrogation autour de la dimension somatique et corporelle de la performance médiée telle qu'elle se joue dans des formes émergentes de performativité et de corporéité, lorsque le corps est *touché par*, entre en *interaction avec* et *incorpore* les effets de la technologie. Un deuxième axe de recherche propose un cadre méthodologique esthétique et discursif qui s'appuie sur un ensemble de sources transversales, dans le but d'examiner l'expérience du

performeur et des spectateurs comme agents médiateurs évoluant à l'intérieur de systèmes ou environnements d'interfaçage technologique et/ou avec de nouveaux dispositifs médiatiques.

La principale prémisse de Davidson se fonde sur la perception des nouveaux dispositifs médiés en tant que nouvelles *scènes* qui supposent une *mise en scène* de la perception et de la présence du spectateur : une *scénographie* de divers types d'interfaces et/ou dispositifs. Ceux-ci proposent des potentialités expressives propres, et une *dramaturgie* déployant des stratégies esthétiques pour communiquer le sens d'une œuvre tout en révélant les systèmes médiés qu'elles construisent et constituent. En étudiant comment ces scènes ont produit de nouvelles formes esthétiques et des modes de réception alternatifs à travers la compréhension des plates-formes numériques, Davidson les propose comme *nouveaux dispositifs du voir/sentir*. Elle avance ainsi l'idée que, d'une part, la forme, le contenu et le sens sont intimement liés dans la notion de dispositif considéré comme système et que, d'autre part, en encapsulant un *concept, un instrument de perception* et un *mode discursif*, les dispositifs médiatiques sont en mesure d'articuler et de susciter une *perspective incarnée* qui dessine et propose une forme contemporaine émergente de dramaturgie et d'esthétique.

Dans le cadre de recherche du projet de livre dans son ensemble, il convient maintenant d'évoquer brièvement les sujets abordés en introduisant les thèmes développés dans chaque chapitre, tout en dessinant une argumentation cohérente.

II. Sur le virtuel : potentialité corporelle et corporéité

Pour rendre compte de la notion de potentialité corporelle – qui est pour nous un élément primordial sous-tendant la relation entre le corps en mouvement et les technologies –, un retour sur le concept de *virtualité*, issu du latin *virtualis* et *virtus*, *force*, *puissance*, s'avère nécessaire (**notion-clé ➔** virtualisation). En effet, notre hypothèse prend comme point de départ l'idée que l'invisible peut être mieux abordé si l'on considère le virtuel dans le cadre d'une redéfinition de sa terminologie. Toutefois, des précisions s'imposent avant de s'avancer sur l'utilisation de ce terme sans se méprendre. Le virtuel ne se conçoit pas ici dans une opposition au réel, mais en constitue plutôt un stade, une dimension (Deleuze, 1996 ; Lévy, 1998). Ce qui est virtuel est, en fait, un principe actif déjà à l'œuvre dans le réel. Il relève de la puissance cachée du réel, comme celle de l'arbre virtuellement – potentiellement – présente dans la

graine (Lévy, 1998)[7]. Par conséquent, si l'on revient au champ des arts vivants, loin d'être un élément de dématérialisation ou de déréalisation, le virtuel se propose comme un élément de transformation qui peut faire évoluer le corps dans sa composition même. C'est ce même principe qui sous-tend la notion de potentialité corporelle en tant que dimension du virtuel déjà à l'œuvre dans le corps physique (Deleuze et Guattari, 1980 ; Pitozzi, 2008, 2010a).

Une autre compréhension du virtuel apparaît dans la notion de *puissance* avancée par Spinoza (1989). Anticipant nos positions autour de la virtualité et ainsi des relations avec la technologie, Spinoza remarque, entre autres, que le corps peut être considéré comme une *réserve* de mouvements et de gestes. Cela signifie que des configurations de mouvements sont déjà présentes en potentiel, même si elles ne sont pas encore mises en *acte*, c'est-à-dire, actualisées sous forme de manifestations externes. Cette potentialité corporelle constitue un mode d'être fécond, puissant : une potentialité que Lévy (1998, p. 10) décrit comme « un processus de transformation d'un mode d'être à un autre ». Elle est latente, présente et se manifeste sous différents degrés d'intensité et de gradation. Ces constats sont importants, car ils nous permettent d'envisager ce que Lévy décrit comme « un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré » (Lévy, 1998, p. 15). Au regard des nouvelles scènes performatives contemporaines, cette interprétation du virtuel nous permet aussi d'entrevoir la possibilité d'un déplacement ontologique du corps lorsqu'il se trouve en contact avec des technologies : phénomène de complexification se produisant lorsque le corps physique (la corporalité) se développe pour évoluer vers différentes formes de corporéité.

III. Les dispositifs technologiques

La réflexion sur les aspects physiologique et phénoménologique que nous venons d'introduire implique une redéfinition radicale du rôle des technologies à la fois sur la scène et dans d'autres formes d'environnements médiés. Cette perspective aborde l'intégration des technologies comme une forme de pensée qui cherche à établir comment – et à quel niveau – les technologies peuvent contribuer à étendre et à renouveler la perception en induisant des processus physiologique et phénoménologique qui touchent l'organisation interne du corps, tout en alimentant l'expression artistique. Cette compréhension de la technologie nous permettra par la suite de parler d'émergence de *nouveaux comportements performatifs* (**notion-clé** ➔ réalité émergente).

7. Suely Rolnik (s. d.b), tout comme Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), approche cette idée en des termes similaires en donnant l'exemple de l'œuf et sa potentialité du devenir (une poule ou un poulet).

Cette approche vise également le renouvellement des rapports entre le corps et la technologie évoluant vers une relation et une modalité d'interdépendance dans laquelle et à travers de laquelle la technologie est vécue et expérimentée d'une manière physique et charnelle. À ce sujet, l'ethnologue et théoricien – le préhistorien – français André Leroi-Gourhan (1971, 1973) propose une compréhension de l'évolution de la technologie en étroite relation avec l'évolution du corps et du geste. Il poursuit les propos d'Heidegger sur la technologie, en considérant non pas l'instrument ou une discipline particulière, mais en abordant la technologie du point de vue du corps. Sa position confirme ainsi l'une de nos pistes de recherche, à savoir la prise en compte et l'intégration de principes somatiques dans le développement d'une nouvelle vision du corps, à la lumière de la technologie comprise comme activateur de nouveaux comportements.

La position de Leroi-Gourhan nous permet également d'envisager la possibilité d'autres corps émergeant du contact avec la technologie. D'abord, il y a le corps physique médiatisé, mais aussi ses variantes possibles, par exemple le *corps sonore* ou le *corps vibratoire*. Comme nous l'avons déjà souligné, la relation corps-technologie doit être abordée d'un point de vue interne, intégratif et interdépendant, selon lequel le corps se vit phénoménologiquement : avec une conscience sensorio-perceptuelle accrue et non pas comme un double virtuel ou un phénomène purement technologique. Cette position intègre d'emblée l'idée du corps dans son évolution avec celle de la technologie, comprise ici comme étant un environnement de l'être humain (ou du moins, en faisant partie) – son extéroception.

Ce parti pris sous-tend une autre idée défendue dans ce livre quant à la possibilité de nouveaux types de comportements performatifs. Elle permet d'interroger, voire d'en sortir, une vision plus traditionnelle et instrumentale de la relation entre le corps et les technologies, notamment héritée de la pensée dualiste occidentale et provenant d'une confusion sur les rapports inhérents du corps en mouvement avec la technologie. Cette pensée tend à réduire l'incidence de l'intelligence spécifique du corps et à cloisonner les disciplines artistiques au lieu d'envisager leurs dynamiques dans une cohabitation intégrative et transversale comme nous le proposons. Par conséquent, il en résulte une instrumentalisation du corps du performeur à travers laquelle la technologie et le corps sont tous deux considérés comme des outils. À ce sujet, nos recherches révèlent que, dans des spectacles ou des installations interactives, le corps performatif est souvent abordé et conçu comme un objet, telles certaines pratiques artistiques qui attribuent des comportements aux objets. Au lieu de s'interroger sur la nature du comportement émergeant de la relation entre le corps en mouvement et la technologie, ces artistes perdent de vue tout

le potentiel créateur d'une approche capable de comprendre et d'entrevoir une complexification de la corporalité et de soi par l'activation d'une potentialité corporelle latente.

Selon cette approche, le plan technique – le développement technologique du projet artistique – se subordonne au plan esthétique de la composition. Une réorientation de la pensée autour de dispositifs technologiques intégrés aux arts peut ainsi définir la technologie elle-même comme une forme de pensée. Plus précisément, il s'agit d'un processus de la pensée qui est incarné (*embodied*) et orienté vers une expérience vécue physiquement avec les technologies, rendant ainsi possible un renouvellement de la perception soit du performeur, soit du spectateur qui expérimente l'environnement immersif de la scène.

L'observation des aspects jusqu'ici considérés nous amène à formuler une *ré*interprétation radicale de l'intégration des technologies dans le domaine des arts performatifs. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas tant la possibilité d'explorer le potentiel technologique en soi – quoique cette dimension puisse avoir de l'intérêt, si abordée de la manière que nous proposons – que de comprendre comment et à quel niveau les dispositifs technologiques peuvent étendre, voire réorganiser la perception du performeur et du spectateur. Dès lors, le dispositif devient donc l'un des acteurs principaux dans la stimulation d'une réorganisation sensorio-perceptuelle en potentiel. Comme nous l'avons constaté, c'est uniquement dans cette direction que le développement des technologies peut manifester une véritable *logique de la technique* – ou *technē* – et non une simple application spectaculaire. L'esthétique peut ainsi devenir une véritable forme de connaissance transmise par la perception et par une expérience sensorielle devenue multisensorielle, regagnant ainsi toute sa potentialité.

IV. L'immersion : des environnements multisensoriels

Cette réflexion nous conduit à définir un cadre analytique pour interroger la nature des *dispositifs multisensoriels et multimodaux* de la scène contemporaine qui mettent en relation des univers sonores, de l'image, du texte, les différentes formes d'installation et de corps performatifs ainsi que le mouvement parmi d'autres émergences. Cette transition des pratiques contemporaines artistiques met aussi en évidence de nouvelles formes d'intersections dans les arts, par exemple, un croisement entre l'installation médiatique et la scène des arts vivants performatifs qui peut mener – dans le meilleur des cas – à

une véritable forme d'hybridation telle qu'exemplifiée dans les œuvres *Chroma* (2011) ou *ST/LL* (2015) de Shiro Takatani, ou encore, dans les œuvres de Hiroaki Umeda, Cindy Van Acker avec Mika Vainio, Ryoji Ikeda et Dumb Type[8].

Depuis l'introduction au XX[e] siècle de dispositifs électroniques sur scène et l'apparition d'œuvres immersives, la relation entre les corps (physique, sonore et lumineux) constitue un domaine intéressant de recherche et d'expérimentation pour plusieurs artistes. En ajoutant des éléments extérieurs, capables d'exprimer des sensations ou des états complexes multimodaux qui jouent sur l'évolution synesthésique, les possibilités expressives deviennent nombreuses. En ce sens, les technologies numériques auront contribué à élargir le champ des arts vivants et visuels en permettant de faire émerger différents types de corporéité, qui agissent à la fois sur la phénoménologie d'émission du performeur et sur celle de la réception du spectateur ainsi que sur la conversion ou la transformation de données en différentes formes de média (son, image, toucher perceptif dynamique – l'haptique, etc.). À cet égard, l'un des objectifs du présent ouvrage est de définir un cadre d'analyse pour détecter et relever les stratégies d'articulations déployées par les artistes qui leur permettent de composer avec des dispositifs ou des interfaces capables d'organiser un environnement médiatique efficace (Canty, Bonin et Chatonsky, 2010).

Comme dans la réflexion autour de la notion de corporéité, notre recherche vise à répondre à certains malentendus concernant la nature des relations en jeu. En fait, l'un de nos objectifs est de démontrer que l'art médiatique immersif n'est pas une simple combinaison de médias divers (de la musique avec des images par exemple) : son essence s'articule et prend sens dans un espace ouvert articulé autour d'une interaction entre différentes forces mises en jeu dans un environnement sensoriel et perceptuel étendu. En d'autres termes, ces espaces sont conçus et réservés à l'expérimentation d'éléments et d'événements qui peuvent surgir de façon inattendue. Pour réussir la conceptualisation de ces environnements, il faut, encore une fois, changer de point de vue. Ce qui est inattendu peut émaner de quelque chose qui n'a pas de configuration *immédiate*, qui émerge plutôt d'une impulsion, d'une intuition ou d'une expérimentation de son intériorité, de ce qui est indescriptible, relève de l'invisible ou vibre à travers une tension. De cette pulsation, il est possible de reconnaître une énergie particulière, qui peut être développée et prendre une forme expressive médiatisée. Ce processus implique l'organisation d'un ensemble constitué de différents points de convergence entre

8. Pour l'œuvre de Takatani, voir : <http://shiro.dumbtype.com/works/still> et pour les œuvres de Dumb Type, voir : <http://dumbtype.com/>, consultés le 23 mars 2019.

différentes dimensions esthétique et technologique ; par exemple une impulsion sonore qui peut passer sous le traitement et le contrôle de l'image ou vice versa (Hegarty, 2014).

Sur le plan de la réception, une conversion similaire se produit : l'environnement devient tactile et produit des vibrations sur la surface épidermique du spectateur, induisant des sensations qui peuvent intervenir radicalement sur sa perception. En d'autres termes, un principe de transformation est mis en jeu ; *on ne pourra ni percevoir ni constater cette transformation tant qu'elle n'aura pas complété son processus* (**notion-clé ➔** transformation). De plus, on ne pourra pas non plus discerner le point où commence la transition d'un état à l'autre, car ils ne seront pas immédiatement perceptibles. Parallèlement, on doit considérer la transition comme étant une seule et même trajectoire mise en place pour passer d'un état virtuel de la corporéité à un autre, vers une configuration du corps inédite et transitoire qui prend alors forme. On passe donc continuellement d'un état transitionnel à un autre. Nous appelons ce passage *transformation*. Ainsi, les relations entre les éléments ne se limitent pas seulement à une seule contiguïté, mais reposent également sur un processus de composition complexe, multimodal et multisensoriel.

C'est dans ce contexte que nous examinons le travail d'artistes œuvrant avec des nouveaux médias en abordant trois grands thèmes d'une importance capitale. Le premier concerne la création d'environnements immersifs qui transforment l'espace scénique d'un environnement *neutre* sur le plan perceptuel en un environnement altéré, comme dans le cas des œuvres conçues par *Granular Synthesis* et Edwin van der Heide. Le deuxième s'intéresse à une *ré*interprétation de modèles structurels inspirés par la nature dans leur dimension métaphysique, comme dans le cas de *Datamatics* (2008) de Ryoji Ikeda[9] ou de *Rheo* (2009) de Ryoichi Kurokawa. Une troisième perspective souligne des stratégies visant à étendre la vision et l'ouïe, par exemple dans les œuvres d'Herman Kolgen et particulièrement sa création *Dust* (2009), ou *Ondulation* (2004) de Thomas McIntosh, ou encore, *To Extend the Visibility* (2008) de Elio Martusciello[10]. Dans cette catégorie d'œuvres, des dispositifs médiatiques sont employés pour *visualiser* des dimensions invisible et inaudible du réel. Ces « territoires », on les retrouve aussi dans le domaine des arts vivants médiés, comme dans le cas des œuvres d'Isabelle Choinière ou de Hiroaki Umeda, là où un dispositif particulier devient un environnement qui englobe les performeurs et les spectateurs dans une seule architecture performative.

9. Voir <http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>, consulté le 22 mars 2019.

10. Pour une analyse de ces œuvres, voir E. Pitozzi, « Extended perception. Cartography of the practices in contemporary audiovisuals environments », *Archée*, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=486>, consulté le 22 mars 2019.

Dans ce contexte, et en tant que concept esthétique, l'immersion offre une expérience sensorielle parfois bouleversante pour le spectateur, car il est profondément impliqué d'un point de vue sensoriel et perceptuel dans l'environnement – dont il fait aussi partie. L'immersion provoque, voire impose dans certains cas, un état accru, exacerbé de l'être qui exige une implication particulière du spectateur, désormais considéré, dès la conception de l'œuvre, comme partie intégrante de sa logique et tel un élément expérientiel fondateur. Ainsi, l'une des autres particularités de l'environnement immersif sera que l'œuvre n'*aura pas de sens* – et ne pourra être considérée comme une œuvre aboutie – sans la présence, l'implication et l'expérience du spectateur.

V. Une logique de transformation

Les processus de transformation décrits ci-dessus marquent le passage d'une logique et culture d'objets à une logique d'intensités et de flux (Kuriyama, 1999 ; Buci-Glucksmann, 2001, 2003a). Il ne s'agit plus de travailler sur la composition artistique, scénographique ou dramaturgique – selon une logique d'agencement d'objets ou de performeurs pour produire des événements, au sens de la narration et de la représentation classiques –, mais plutôt *d'intervenir sur les caractéristiques internes des objets, des corps performatifs ou des spectateurs*. En modifiant leurs relations et leur composition en les disposant – dans l'installation comme sur la scène – selon une logique de flux intensifs faits de changements d'état et de matières en résonance, on peut provoquer un état de présence et de performativité en transformation perpétuelle qui part de l'imperceptible, pour comprendre et produire des phénomènes empathiques éphémères, tangibles et persistants.

Ce sera aussi grâce à cette activité transitionnelle fluide que la présence – physique, médiée, médiatique – produira un effet de résonance et touchera le corps du spectateur dans sa nouvelle disposition de réorganisation perceptuelle, tout comme dans sa mémoire sensorielle et musculaire. C'est ainsi que le phénomène empathique d'intersubjectivité contemporaine peut aussi se déceler, qu'il prendra toute son ampleur et deviendra une forme d'intercorporéité. En d'autres termes, cet environnement transitionnel en mutation saisit le performeur et le spectateur, tous deux agissant sur la stimulation et la transformation du duo corporalité-corporéité en activant une potentialité du devenir. Ce phénomène fait écho à la vision transdisciplinaire de Roy Ascott (2003b, p. 150) qui promeut une idée qui nous intéresse particulièrement, soit que « *the act of changing becomes a vital part of the total aesthetic experience of the participant* » (l'acte de changer devient une partie vitale de l'expérience esthétique globale du participant). Dans ce passage capital pour la contemporanéité, le performeur, le spectateur, leur corps et l'environnement *ne font plus qu'un et deviennent l'œuvre d'art* (Jones, 2006, p. 65 ; Thompson et Biddle, 2013, p. 73).

Chapitre 1

Le prisme de la perception : la corporéité entre scène intermédiale et environnements immersifs

Enrico PITOZZI

Une autre raison d'observer attentivement les corpuscules qui s'agitent en désordre dans un rayon de soleil, c'est qu'une telle agitation nous révèle les mouvements invisibles auxquels sont entraînés les éléments de la matière. Car souvent tu verras beaucoup de ces poussières, sous l'impulsion sans doute de chocs imperceptibles, changer de direction, rebrousser chemin, tantôt à droite, tantôt à gauche et dans tous les sens. Or, leur mobilité tient évidemment à celle de leurs principes. Les atomes, en effet, se meuvent les premiers par eux-mêmes ; c'est ensuite au tour des plus petits corps composés : les plus proches des atomes par leur force ; sous leurs chocs invisibles ils s'ébranlent, se mettent en marche et eux-mêmes en viennent à déplacer des corps plus importants. C'est ainsi que part des atomes le mouvement, qui s'élève toujours et parvient peu à peu à nos sens, pour parvenir enfin à la poussière que nous apercevons dans les rayons du soleil, alors même que les chocs qui la mettent en mouvement nous demeurent invisibles.

– Lucrèce, 1993, p. 124-140

Toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties.

– Pascal, II, 1937, p. 72

> Je parle pour les gens habitués à trouver de la sagesse dans la feuille qui tombe, des problèmes gigantesques dans la fumée qui s'élève, des théories dans les vibrations de la lumière, de la pensée dans les marbres, et le plus horrible des mouvements dans l'immobilité. Je me place au point précis où la science touche à la folie.
>
> – Honoré de Balzac, 1953, p. 27
>
> Il n'y a de science que de ce qui est caché.
>
> – Bachelard, 1949, p. 38

I. Un éloge de la spirale : notes sur la méthode

La communauté de chercheurs assiste présentement à une transformation significative, à des changements permanents introduits par les technologies numériques dans les arts vivants. Elle tente de répondre aux questions de plus en plus pressantes, voire urgentes que cette mutation d'ordre épistémique pose[1]. Nous sommes toutefois convaincu que les principes des connaissances méthodologiques que nous possédons sont insuffisants pour formuler ces réponses, car ils occultent ce qu'il est désormais vital de connaître. Aujourd'hui, les concepts dont nous nous servons pour concevoir et comprendre le monde – y compris le microcosme des arts – sont mutilés et débouchent sur des actions inévitablement partielles. Cette considération préliminaire nous permet d'éviter une double erreur : la première, de considérer uniquement les éléments qui composent un domaine de recherche (la pensée particulaire), la deuxième, de ne voir que la globalité, sans concevoir les éléments et leurs relations (la pensée holistique). Il faut sortir de ce dualisme limitant.

En suivant la position d'Edgar Morin, chaque savoir doit revenir à un modèle de référence. Nous désignons ce point d'ancrage comme la science du vivant, dans le cadre de la *nature*, et, bien entendu, sans le réduire à elle (Morin, 1977, p. 9). Par conséquent, cet agencement requiert une réorganisation de la structure même du savoir. Il recadre les problèmes que nous pose notre territoire d'analyse, en ce qui concerne les relations entre le corps et les

1. La structure d'argumentation développée dans ce livre s'est construite dans une logique de croisement méthodologique qui tient compte de la complémentarité des perspectives originales de chaque auteur. L'organisation interne du livre est donc structurée par un cadre d'analyse méthodologique se développant en corrélation sur trois niveaux ou approches méthodologiques, chacun en résonance les uns avec les autres. Puisque certains concepts sont analysés dans leurs interactions, le développement et l'analyse sont repris et complexifiés sur les bases des sections précédentes (Pitozzi : *embodied thought*/pensée incarnée, Choinière : *embodied perception*/perception incarnée, Davidson : *embodied perspective*/perspective incarnée). Pour en saisir toute la portée, il faut donc lire les sections en ordre et depuis le début.

technologies sur scène et dans les environnements immersifs. Nous pouvons d'ores et déjà énoncer notre but : organiser notre connaissance autour d'une méthode et non d'une méthodologie. Que cela signifie-t-il ?

Nous ne croyons plus à l'application des outils préfabriqués de la pensée. Nous considérons que chaque recherche demande des outils, des perspectives et des stratégies analytiques qui lui sont propres. Cette réorganisation du savoir nécessite donc un changement du point de vue sur les disciplines, dont les principaux points d'articulation sont les suivants.

1. Comprendre pleinement que notre objet d'analyse n'est pas seulement ce que nous avons sous les yeux. Son sens n'est pas une *chose*, une *essence*, mais plutôt une logique qui réside dans les relations dans lesquelles il est impliqué : « [*T*]*he deeper an explanation is, the more remote from immediate experience are the entities to which it must refer. But these entities are not fictional : on the contrary, they are part of the very fabric of reality* » (Deutsch, 1997, p. 68 et suiv.). Cela indique qu'au lieu de diriger son observation sur un *objet*, il faut regarder les trames des liens que ses composantes tissent avec les autres, pour faire émerger le principe de *transformations silencieuses* qui opère dans les éléments (Jullien, 2015, p. 135-143) (**notion-clé ➔** transformation). Ainsi, il n'est pas question ici d'une méthodologie à appliquer, mais plutôt – bien plus radicalement – d'élaborer une méthode. Cette méthode est à la fois ouverte, car elle implique et comprend les disciplines qui la traverse, et spécifique, car elle décrit et analyse les relations entre les éléments de chaque discipline dans une perspective inédite. Elle nous permet de changer les bases d'un raisonnement et les relations associatives et répulsives entre certains concepts initiaux dont dépendent toute la structure du raisonnement, tous les développements discursifs possibles : pour vraiment changer le sens de certains termes, il faut les redéfinir. C'est, bien entendu, le plus laborieux (Morin, 1977, 2008), car rien n'est plus difficile que de modifier le concept angulaire, l'idée massive et élémentaire qui soutient tout notre édifice intellectuel. Il s'agit ici de toute la structure du système de pensée qui se trouve bouleversée, transformée. Voilà ce à quoi il faut s'apprêter.
2. Si cela constitue la macro-direction à suivre, du point de vue de la méthode à élaborer, chaque analyse des relations entre le corps et les technologies, dans le cadre des arts vivants et médiatiques, doit se fonder sur une réintégration de l'observateur. En effet, les plus grands progrès des sciences contemporaines se sont réalisés en réintégrant l'observateur, et son corps, comme dans une véritable recherche anthropologique. Cela implique un mouvement de la pensée qui va

de l'expérience directe – phénoménale, pour ainsi dire – aux paradigmes qui organisent l'expérience. Pour cette raison, chaque analyse doit impliquer l'observateur, sa pensée, son corps, ses perceptions : on parlera alors d'une forme radicale d'*embodiment* (Hansen, 2004, p. 47 et suiv. ; Boisclair, 2015, p. 16, 195) (**notion-clé ➔** *embodiment*). Ce processus imite, sur le plan de la pensée analytique, ce que les scientifiques, artistes ou créateurs en général font dans leur propre pratique. À titre d'exemple, pensons à ce que signifie pour un spectateur le fait de pénétrer dans un environnement immersif médiatisé. Cette condition met en jeu un circuit d'action-réaction-transformation : la spirale féconde qui implique les sensations et les affects du participant. Cette immersion, on le verra, détermine aussi la *qualité* du/des dispositif/s de l'œuvre. Nous croyons que c'est la même chose pour le chercheur : il demeure toujours *dans* le champ de sa recherche, impliqué, intégré à un tissage de milliers de relations impalpables avec son objet. De ce principe en circuit, on peut déduire que l'observateur est chaque fois, et au même moment, le producteur et le produit de son observation : le seul fait d'observer engendre des corrélations entre les éléments qui, à leur tour, changent l'observateur (et ses perspectives) dans l'observation (🕮 voir Lalonde, Chapitre 6, section III). Nous voilà devant une question d'ordre anthropologique qu'il est impossible de passer sous silence, et où se profile une science de la *complexité :* « [L]a connaissance complexe cherche à situer son objet dans le tissu où il se trouve relié » (Morin, 2008, p. 182). Penser *selon* la complexité signifie considérer qu'un ensemble de phénomènes ne se déplacent pas dans une direction unique et linéaire. La tension interne à cette complexité admet des contractions. Ce n'est pas une solution du conflit, plutôt une gestion créative de celui-ci. C'est ainsi pour le monde et la société, c'est ainsi pour l'art.

3. On arrive de cette façon à tracer les liens qui sous-tendent une méthode capable d'intégrer les savoirs, au-delà de la séparation des disciplines. Il ne s'agit plus de croire à la formule *à la mode* de l'*interdisciplinarité*, où les disciplines établissent une liaison artificielle et de surface : deux séparations qui s'additionnent ne font pas une unité. Il faut pour cela déceler et non occulter les liaisons, les points de connexions, les agencements et les articulations entre les disciplines, afin de faire affleurer la *trame indistincte de la réalité* (Whitehead, 1978). Cette perspective permet d'abandonner une logique linéaire d'argumentations fondées sur les rapports de cause à effet, en élaborant plutôt un paradigme en circuit, qui permet l'émergence d'une méthode

capable de faire interagir les termes de disciplines différentes (voir Manning, Chapitre 4, sections II, VII). À travers ces échanges et connexions, un savoir complexe est produit, capable de revenir sur ses propres processus de développement (Whitehead, 1968 ; Morin, 1977, p. 9-24 ; Serres, 1977, p. 17-40 ; Bateson, 1991 ; Ascott, 1999, p. 24 ; Benkirane, 2002 ; de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014, p. 9-60). Autrement dit, nous comprenons que les différents éléments de ce savoir complexe, même ceux qui sont contradictoires, sont liés.

L'effort doit alors être mis à témoigner de ces tensions, en reconnaissant qu'il y a là un *potentiel* à développer, une configuration à venir, une réalité *émergente*. Il faut avoir, en d'autres termes, une vision *prismatique* des choses. Nous devons nous exercer à une pensée capable d'opérer *avec* le réel, de dialoguer avec lui, de suivre son déroulement. Cela veut dire, encore une fois, faire confiance aux connaissances cruciales, aux nœuds primaires, aux agencements entre les savoirs qui nous sont parvenus jusqu'ici disjoints. Ce faisant, nous sommes confrontés à deux perspectives selon lesquelles nous devons organiser notre pensée. D'un côté, il faut avoir conscience des corrélations qui composent l'objet qui est analysé et les réseaux des connaissances impliquées dans cette analyse. De l'autre, nous devons reconnaître le caractère multidimensionnel de chaque réalité : les choses ne s'opposent pas directement, elles communiquent sur plusieurs plans, à différents degrés. Si nous ignorons les causes d'un phénomène, il peut nous paraître fortuit ou chaotique. Mais une fois que nous avons saisi les passages pour aller d'un niveau à un autre – les rapports qui tiennent ensemble les éléments d'une composition et les pratiques de savoir qui lui sont connexes – émergent des configurations plus ou moins stables, des logiques, des conduites, bref, de nouvelles méthodes. D'une relation inattendue jaillit l'alignement, ce qui apparaissait chaotique devient compréhensible. Il a suffi pour cela de changer de point de vue : il faut changer de méthode. Pour suivre ces changements, il faut réorganiser les données phénoménales de l'expérience selon un nouveau principe d'organisation en circuit, le seul qui permet d'observer les activités d'action-réaction-transformation des choses et des agencements qui les imbriquent. À la base de cette pratique, il y a le fait que chaque élément revient sur ce qui l'a produit dans un circuit constant, qui lui confère le caractère d'un processus autoconstituant et autoorganisateur (Maturana et Varela, 1974, p. 25). Cela signifie ne plus *interpréter* la réalité, mais bien comprendre les axes sur lesquels elle s'articule, sa démarche, les manières dont elle émerge d'une texture constituée d'éléments et

d'événements. Cela implique également une nouvelle stratégie de relations de l'observateur avec la nature, la *physis* des choses : chaque création, chaque organisation et transformation advient dans ce cadre (Whitehead, 1964).

4. Cette réflexion permet d'introduire un passage autour des technologies, tel que nous le considérons dans les arts de la scène. En premier lieu, il est fondamental d'articuler des principes qui permettent de mener une enquête sur la perception. Cette position institue une comparaison entre l'exiguïté de notre expérience sensorielle et la réalité à disposition. Chaque œuvre d'art qui implique une technologie – ceci est le terrain sur lequel nous organisons nos argumentations – éclaircit les limites de la perception et nous permet, par conséquent, de l'étendre. Une telle précision apporte une réflexion : toutes technologies constituent un environnement à l'intérieur duquel s'articule la perception. Chaque dispositif détermine ce que nous pouvons percevoir. La technologie, en d'autres termes, est ici conçue comme un ensemble de moyens qui font *apparaître* des événements : ces moyens définissent la façon même à travers laquelle ces entités sont perçues. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que la technologie produit la perception et qu'elle le fait à travers l'apparition des entités à percevoir. Le philosophe Stéphane Vial qualifie ce processus d'*ontofanique*. Si l'on examine ce terme à la lettre, cela signifie la façon par laquelle les organismes (*ontos*) apparaissent (*phaino*). Tout changement de système technique coïncide donc avec un changement du phénomène qui apparaît, dans lequel viennent se redéfinir les coordonnées et les modalités de la perception (Vial, 2013, p. 99, 185). C'est ainsi que se produisent des régimes inédits d'expériences et que se constituent les formes du réel. En suivant cette proposition, chaque œuvre d'art, qu'il s'agisse d'une installation ou d'une performance, introduit une nouvelle échelle de réalité et un point de vue inédit à travers lequel la percevoir. Autrement dit, chaque œuvre d'art est un prisme qui nous permet d'accéder aux différentes couches du réel.

5. En suivant la méthode que nous venons d'esquisser, la nouvelle organisation du savoir autour des arts vivants médiatisés – le domaine de la connaissance que nous privilégions ici – nous amène à considérer les œuvres comme des *émergences*, de nouvelles configurations de la *réalité*. Celles-ci sont donc des propriétés, à la fois partielles et globales, issues des configurations particulaires qui s'établissent, inséparables d'un processus de *transformation* interne qui investit soit le dispositif, soit les éléments impliqués. Ces *réalités émergentes* (**notion-clé ➔** réalité émergente), fruits des processus de création, sont le résultat d'un paradoxe : elles représentent ce qui ne peut pas être

> prévu et, en même temps, sont forcément le résultat d'une configuration de choses déterminées qui agissent sur le plan subliminal, tout en répondant au principe opérationnel des *transformations silencieuses*.

Dans ce circuit des savoirs, nous partons alors d'un principe moteur : le tout. Cela veut dire que la globalité d'un événement ou d'une œuvre est à la fois quelque chose *de plus et de moins que la somme de ses parties* (Morin, 1977, p. 105-115). Elle est quelque chose *de plus* parce que, comme nous l'avons vu, elle ne cesse de produire un surplus, un reste, des émergences, de nouvelles réalités, donc de nouvelles expériences sur le plan de la perception. Elle est au même moment quelque chose *de moins,* car des qualités ou propriétés des parties peuvent être inhibées par des contraintes issues de l'organisation de la configuration générale : des qualités attachées aux parties considérées isolément peuvent ainsi disparaître au sein du circuit. C'est là, précisément, que prend forme le prisme à travers lequel il faut regarder : chaque œuvre est en même temps *plus* et *moins* que la somme des éléments qui la constituent.

Ce prisme témoigne de la dimension à la fois inconnaissable et incontournable de chaque œuvre, de sa capacité à nous attirer dans un réseau de perceptions, parfois contradictoires, mais toujours signifiantes. Nous produisons des expériences perceptives – des œuvres et des événements – et, d'un même geste, nous nous autoproduisons en tant qu'être humain : *le producteur est – au final – le produit*. C'est là que se trouve le sens profond de la notion d'*embodiment* dont nous pouvons observer les formes dans le travail d'Isabelle Choinière, de Kondition pluriel et de Wayne McGregor, ou dans les environnements immersifs d'Edwin van der Heide et Shiro Takatani : le monde est présent à notre perception dans la mesure où cette perception même est immergée dans le monde (**notion-clé ➔** *embodiment*). Cette considération nous permet de prendre conscience d'un fait : l'inconnu n'est pas seulement à l'extérieur, il est à l'intérieur de nous. Ce renversement est déterminant pour comprendre les arts vivants médiatisés à l'ère actuelle, parce que chaque œuvre est à la fois le dessin d'une réalité nouvelle et une réflexion sur la perception du sujet impliqué, sur soi-même. Nous ne parlons pas d'autobiographisme ou d'autres bêtises semblables, mais d'une enquête radicale sur l'humain, sur son statut, sur sa place exacte dans le monde, dans la *physis* que nous avons évoquée auparavant. C'est par là que le circuit d'*auto-organisation* (Morin, 1977) n'est pas une *autoréférence*, mais plutôt un système ouvert sur l'extérieur, qui *filtre* les relations avec l'environnement, dans la pleine conscience que chaque corps plongé dans cette ambiance se constitue et se modifie sans arrêt.

Ce n'est donc pas seulement une question d'*objet* – l'œuvre d'art et ses processus –, mais bien d'un double mouvement, à la fois centrifuge et centripète. D'un côté, il examine les relations internes du champ d'analyse qui le

constituent, de l'autre, il souligne la nécessité de considérer les relations qu'il entretient avec le sujet. Elles ne sont pas vues comme de simples manipulations d'objets, mais comme des stratégies pour les habiter. Cela est valable aussi bien pour l'artiste/performeur que pour le spectateur constitué par ses perceptions face à l'expérience de l'œuvre (voir Choinière, Chapitre 2, section II.2.3) (voir Davidson, Chapitre 3, section III). Ce point prend encore plus de sens si on le considère non seulement dans les arts de la scène, mais dans/par les environnements immersifs, là où le spectateur est immergé dans un espace qui double *de facto* la relation de l'être humain avec l'ambiance extérieure, sa relation anthropologique avec le monde.

I.1. Les champs d'application : le corps médiatisé et le rôle des technologies au croisement des arts

Nous nous intéressons à la question des arts vivants par rapport aux technologies, parce qu'il faut avoir un territoire, c'est-à-dire un observatoire, pour avoir un objet à observer et un œil qui l'observe. En outre, parce que les arts vivants impliquent le corps et ses processus de mutation face à une *révolution permanente* introduite par l'actuel développement technologique. Celui-ci – surtout s'il est détaché de sa relation avec l'homme et ses processus cognitifs – soulève des questions que nous ne pouvons plus remettre à plus tard. Nous avons ainsi l'impression que le développement incessant et ses conséquences sont incontrôlés. C'est pour cela que nous avons choisi les arts vivants médiatisés comme territoire d'analyse, parce que c'est là – dans les processus de création qu'impliquent les technologies – qu'il y a encore une forme de *résistance* au développement sauvage des technologies.

Dans le domaine des arts, les technologies, dans le meilleur des cas, sont encore en relation avec les *nécessités* imposées par les processus de création, capables de revenir sur leurs implications avec un cadre d'autoréflexion qui investit la nature et la démarche de son déroulement. En d'autres termes, ce que nous devons aborder a un double aspect : la technologie modifie les processus cognitifs et, en même temps, est influencée par les processus de création qui introduisent de nouveaux besoins et connaissances, de nouvelles expériences perceptives. Cette précision est importante du point de vue de la méthode proposée : elle met en relief les conséquences que le progrès technique induit en contrôlant le sens et la nature de la recherche. Cela introduit et dessine ainsi la dimension *éthique* de notre méthode : une forme d'écologie de la technologie. C'est sur ce plan que s'établissent les interconnexions les plus intéressantes entre la *machine vivante* du corps et la *machine artificielle* de la technologie. Pour la même raison, un paradoxe, sur lequel nous reviendrons

tout au long de ce texte, demeure. Ce paradoxe établit la différence entre une *machine vivante* capable de s'auto-organiser et une *machine artefact* simplement organisée (Morin, 1977, p. 155 et suiv. ; Atlan, 1979, p. 133 et suiv. ; Changeux, 1983, p. 172).

La machine artefact, autrement dit la technologie, est constituée d'éléments extrêmement fiables (le composant ordinateur, par exemple, est constitué de pièces vérifiées et constituées de la matière la plus durable et la plus résistante possible). Toutefois, le dispositif technologique, dans son ensemble, est beaucoup moins fiable que chacun de ses éléments pris isolément. En effet, il suffit d'une altération dans l'un de ses constituants pour que l'ensemble se bloque, tombe en panne et nécessite une intervention extérieure pour le remettre en fonction. Il en va tout autrement de la machine vivante (auto-organisée). Ses composantes sont très peu fiables : tous les organes sont constitués de ces molécules et celles-ci se dégradent très rapidement. Du reste, dans un organisme, les molécules, comme les cellules, meurent et se renouvellent continuellement. Cependant, même si toutes les parties constituantes ont été renouvelées, l'organisme reste identique à l'original. Il y a donc, à l'opposé de la machine artificielle, une grande fiabilité de l'ensemble et une fiabilité médiocre des constituantes (Changeux, 1983, p. 132-168).

Cela nous montre la différence constitutive entre le corps, forme d'auto-organisation dépendante du cerveau qui anticipe les événements à venir en construisant ses propres comportements (Berthoz, 1997, p. 9 ; Changeux, 1983, p. 172), et la technologie qui doit toujours être manipulée par l'extérieur. La différence est évidente : là où la *programmation* de la technologie n'admet pas le contretemps, la stratégie d'*auto-poïesis* intrinsèque au corps l'admet comme composante fondamentale de la transformation qui agit à l'intérieur du dispositif environnemental qu'elle organise (📖 voir Howes, Chapitre 7, section III). Ce que nous cherchons ici à démontrer, c'est que la technologie, mise en relation avec le corps, constitue pour la perception un *environnement* qui intensifie ses processus d'auto-organisation interne et favorise de nouveaux comportements : des compositions inédites du mouvement, issues de nouveaux *réseaux neuronaux* engendrés par le *biofeedback* technologique. Voici un exemple d'*émergence* dont nous discuterons à l'aide d'exemples d'arts performatifs.

Cette affirmation pose un élément déterminant, présent tout au long de nos analyses : l'impossibilité pour la *machine vivante* – donc du corps – d'être isolée de l'environnement, de s'appuyer seulement sur son processus d'auto-organisation interne (la proprioception) sans être plongé dans un environnement qui contribue à son développement, en établissant des relations fécondes avec les technologies (processus d'extéroception). Il va sans dire qu'en tenant compte de l'intervention déterminante de l'extérieur sur le processus de

définition de ce que nous sommes et de ce que nous devenons en tant qu'êtres humains (Bateson, 1972, p. 430 et suiv. ; Hansen, 2004, p. 59 et suiv.), l'*auto-organisation* devient une véritable *auto-éco-organisation*. Encore une fois, les arts vivants en relation avec les médias se révèlent un observatoire providentiel pour étudier ce passage anthropologique déterminant. De nouveau, une dimension *éthique* apparaît à l'horizon de notre discours. Ce circuit qui ne cesse de se renouveler est garant d'une constante émergence de nouvelles formes, de nouvelles réalités et de nouvelles connaissances (voir Johnson et Vanier, Chapitre 8, section IV).

Ce passage souligne donc que les technologies ne sont pas un *moyen*, mais plutôt un environnement ; elles définissent un *processus de la pensée* (Massumi, 2012, p. 39). Cela signifie, d'un point de vue analytique, que le *plan technique* – le développement des technologies – est subordonné au *plan esthétique* de la composition, comme le démontrent les processus de création d'Isabelle Choinière, d'Isabelle Van Grimde ou de Kondition pluriel dans le domaine de la scène performative, mais également les dispositifs immersifs conçus par Ryuichi Sakamoto et Shiro Takatani, ou par Kurt Hentschlager. C'est uniquement dans cette direction que le développement des technologies devient à nos yeux une véritable *logique de la technologie* et non une simple application d'ordre scénographique. Ce faisant, le mot *esthétique* rejoint sa signification étymologique : une forme de connaissance qui passe par la perception, par l'expérience sensorielle.

Le défi consiste donc à penser *selon cet esprit de la technologie*, pour comprendre le circuit qui nous mène de la perception et de la cognition aux technologies. Il faut pour cela analyser le retour que celles-ci ont sur les processus de création, et, en même temps, examiner comment le circuit *appelle* des outils techniques capables de donner forme aux potentiels cachés. Cela signifie que chaque œuvre rend tangibles des propriétés et des logiques latentes, inexplicables par l'analyse unique de chaque élément qui les compose. Cette transformation fait de l'art médiatique un territoire favorable pour observer des *comportements émergents* qui concernent soit le performeur, soit le spectateur, toujours en mettant la perception et ses redéfinitions au centre du processus (voir Choinière, Chapitre 2, section II.2.2) (voir Davidson, Chapitre 3, section II.1). Pour suivre ces multiples pistes, il faut donc toujours partir de la perception.

II. De la corporéité

Chaque perception est une action, la configuration d'un monde à venir. Cela suppose que le corps est une *réserve de potentiel d'actions*, c'est-à-dire de configurations de gestes inédits, qui agissent à la limite du pouvoir de résolution

de notre sens (📖 voir Choinière, Chapitre 2, section II.3.1). Cette affirmation découle d'un constat : le cerveau est plastique, donc la *machine vivante* est malléable, prédisposée au changement (Changeux, 1983, p. 361 et suiv.). Elle prend des décisions *à l'avance* sur notre conscience. Mais comment cela est-il possible et de quoi est-il question alors quand nous parlons de perception ?

La perception est une unité complexe et organisée, mais paradoxale : considérée sous l'angle du *tout*, elle est une et homogène ; considérée sous l'angle des *constituants*, elle est diverse et hétérogène. L'idée d'unité complexe de la perception prend une dimension de densité si nous appliquons ce principe simple : nous ne pouvons pas réduire le *tout* aux *parties* – donc, réduire la perception à la somme de ses composantes –, ni, l'erreur opposée, les parties au tout, car cela diminuerait la force interne d'expansion de chaque composante. Il faut donc conserver l'ensemble de façon à la fois complémentaire et antagoniste : conserver les notions de perception comme unité globale tout en gardant les potentiels de changement contenus dans les parties.

Quelles sont ces *composantes* de la perception conçues comme unité globale ? Ce sont de petites perceptions qui agissent à la limite du pouvoir de résolution des organes sensoriels et qui donnent néanmoins forme à nos expériences. Il s'agit de *facultés perceptives implicites*, capables de modifier de manière latente des champs d'expériences, en leur donnant une évidence sensible :

> Ces petites perceptions sont […] de plus grande efficacité qu'on ne pense. Ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties ; ces impressions que les corps qui nous environnent font sur nous et qui enveloppent l'infini ; cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers. On peut même dire qu'en conséquence de ces petites perceptions, le présent est plein de l'avenir et chargé du passé […] Et que dans la moindre des substances, des yeux aussi perçants que ceux de Dieu pourraient lire toute la suite des choses de l'univers (Leibniz, 1990, p. 15-16).

Jamais il n'existera, poursuit Leibniz, une perception consciente si elle ne contemple pas tout d'abord en soi un ensemble infini de petites perceptions capables d'infléchir la direction des macro-perceptions en cours, préparant ainsi les suivantes. Il y a là déjà, chez Leibniz, une théorie des *réalités émergentes* telle que nous sommes à la dessiner.

On peut donc observer que le trait distinctif de chaque perception, investi d'une conscience, réside dans la qualité du rapport différentiel entre les entités – les petites perceptions – qui sont dans une relation conflictuelle. Cela attribue à la perception une connotation exclusive qui permet aux autres rapports – constitués de petites perceptions distinctes qui ne sont pas encore

surgies à la limite de la conscience – de se joindre sans prendre le dessus sur celle-ci. Autrement dit, ce qui est ici intéressant, c'est que ces petites perceptions sont le point de passage entre une perception et une autre.

Dans ce cadre, la perception – l'ensemble des fonctions cognitives d'un corps – joue un rôle fondamental : « *la perception est déjà une action* » (Berthoz, 1997, p. 8 ; l'italique est de l'auteur) qui s'accomplit sur la base *transitoire* fournie par des agencements institués sur le plan des petites perceptions. Donc, à la rigueur, si la perception est une action, cette action est *simulée* à l'intérieur de la *machine vivante* qu'est le corps et ne s'est pas encore accomplie dans le monde extérieur. Cela signifie que le corps est toujours *en puissance* d'actions grâce à la perception, mais que la *réserve des potentiels* est garantie par le système articulé et auto-organisant de petites perceptions qui agissent en dessous de la conscience. C'est là que réside le *degré d'autonomie* de la perception (Changeux, 1983, p. 172). Par conséquent, ces *petites perceptions* sont d'une grande valeur : elles sont le *moteur impalpable* qui sous-tend la configuration d'un geste et ses répercussions dans le monde extérieur.

Il apparaît donc plausible que ces assemblages composés de *petites perceptions*, fortement instables et oscillantes entre un agencement et l'autre et à forte activité autonome, puissent se recombiner sans cesse entre elles. Cette activité gère des hypothèses de mouvements, voire de configurations d'actions, ce qui représente une stratégie auto-poïétique étonnante (Varela, 1979 ; Varela, Thompson et Rosch, 1993, 2000).

Cette diversification est essentielle pour comprendre le surgissement de nouveaux mouvements et, par conséquent, de modèles renouvelés du corps, comme vu dans la pratique de chorégraphes comme Isabelle Choinière, de Kondition pluriel ou de Wayne McGregor. Bref, l'imagination et la *simulation* d'un comportement à venir devant une situation nouvelle, c'est-à-dire face au changement de l'environnement dans lequel ce corps se définit, nous placent devant l'émergence d'une nouvelle réalité du corps : la *corporéité* (Changeux, 1983, p. 225-227). Nous pouvons alors comprendre comment cette *corporéité*, interprétée comme *réalité émergente,* concerne à la fois le corps du performeur sur scène et le corps du spectateur plongé dans le dispositif environnemental médiatisé, et comment, dans ce schéma, les technologies peuvent intervenir d'une manière cohérente (voir Choinière, Chapitre 2, section II.3.1) (voir Davidson, Chapitre 3, sections II-II.6).

Pour saisir les conséquences de ces affirmations dans le domaine des arts vivants, tout en discutant de la notion de *potentialité corporelle* qui lui est implicite, nous devons tout d'abord analyser le fonctionnement de la perception, dans une perspective neurophysiologique qui conçoit le cerveau comme un simulateur du monde extérieur (Berthoz, 1997 ; Goldman, 2008). Simuler

signifie, en premier lieu, projeter l'anatomie dans l'espace avant d'agir matériellement (Bernard, 1993, p. 56-64). Un tel processus désigne donc les traits d'une action qui a tous les attributs d'une action exécutée, mais qui, contrairement à cette dernière, demeure cachée, invisible aux yeux d'un observateur extérieur, mais concrètement présente à la perception du sujet agissant (📖 voir Manning, Chapitre 4, section III).

Introduire la notion de simulation dans ce contexte présente quelques avantages. Cela permet de soustraire le déroulement de l'action au principe de la volonté, tout en désignant les causes d'une opération presque involontaire, qui est *en avance* de sa manifestation extérieure (Jeannerod, 2011, p. 177-269). Selon cette perspective, le point de départ de l'action doit être situé en amont, dans un processus interne au corps : la manifestation extérieure n'est que son accomplissement. Il y a, en d'autres termes, un changement de paradigme à considérer, qui déplace en amont le processus d'anticipation et d'activation du mouvement. Voyons maintenant comment cela se produit.

II.1. Une réserve de potentiels

Pour éclaircir une telle perspective, nous mettons de l'avant une opération double, qui se développe simultanément dans la composition d'un mouvement. D'un côté, nous imaginons un projet d'action – nous définissons virtuellement un environnement à l'intérieur duquel agir – qui investit la projection de l'anatomie dans l'espace, qui nous oblige à établir à partir de quel point du corps s'amorce le mouvement, quelles aires du corps investir ainsi que la direction ou le vecteur spatial à adopter. De l'autre, nous retrouvons l'exécution de ce qu'on a imaginé, l'instant exact où l'action se donne à voir et prend forme en se manifestant. Il y a à la fois une dimension virtuelle de l'action – comme son étymologie le révèle, un *potentiel* qui n'est pas encore joint à un accomplissement (Lévy, 1998, p. 14-15 ; Deleuze, 1984, 1996) – et une manifestation actuelle, concrète, tangible. Les deux opérations surviennent simultanément, l'une étant le corrélat de l'autre.

D'un point de vue physiologique, ces opérations sont assurées par le *schéma corporel*, ou *modèle interne*, qu'on appelle aujourd'hui *réseau neuronal*. Cette expression a l'avantage d'indiquer l'assemblage et les connexions entre les régions cérébrales qui coopèrent afin d'imaginer une action, de la simuler, pour la porter ensuite à son plein accomplissement (Changeux, 1983 ; Nicolelis, 2011, p. 24 et suiv. ; Berthoz et Petit, 2006, p. 88). Le réseau neuronal désigne donc la synthèse générale des fonctions d'un corps, corps dont les mouvements sont contrôlés grâce aux modèles internes des propriétés mécaniques et dynamiques de ses membres, selon les lois de la physique. En d'autres termes, la réalité biologique de l'action dont nous parlons est

composée de forces, de déplacements, de commandes mécaniques, de contractions et coordinations, et sa représentation doit nécessairement contenir un ensemble de règles et de procédures qui préfigurent cette réalité (Berthoz, 1997).

Pour revenir à notre thème central, *percevoir* signifie donc classer selon un répertoire d'actions possibles. Il s'agit d'un processus *actif*, qui commence dans le cerveau et non pas dans une position périphérique du corps. À travers une variété de comportements exploratoires, le cerveau vérifie de façon continue son point de vue par rapport aux nouvelles informations qui lui arrivent des sens. Pour composer une partition de mouvements, il ne suffit pas de traiter les informations qui proviennent des canaux sensoriels et de corriger la trajectoire ou les modalités musculaires nécessaires pour exécuter la partition. Il faut plutôt activer la partition *en interne*, prédire ses étapes et l'état des capteurs sensoriels, et entrevoir toutes les solutions possibles et inédites pour articuler le geste, en l'imaginant au moment de son accomplissement. Il faut, en d'autres termes, préparer le geste, l'anticiper (Corin, 2001, p. 80 ; Berthoz, 2009).

Dans le contexte de la scène, chaque danseur projette sur le monde ses préperceptions. Ce processus se produit sur la base de *petites perceptions* telles que présentées dans la section précédente (Leibniz, 1990). En ce sens, la plupart de nos décisions motrices conscientes se modulent sur la trace de nos décisions motrices involontaires. Le corps prend ainsi des décisions en avance sur la conscience : il voit *en avance*, reconnaît des choses que la conscience ne saisit pas encore (Ascott, 1999 ; Libet, 2005, p. 33 et suiv.).

Cela révèle l'existence d'une continuité entre la simulation dans laquelle l'action est encore cachée (virtuelle) et l'exécution qui la rend visible (actuelle). Bien qu'une action visible soit nécessairement précédée d'un état où elle est cachée, nous ne pouvons pas affirmer le contraire : une action cachée n'est pas nécessairement suivie d'un état dans lequel elle devient visible. Les deux processus sont coextensifs ; ils se produisent dans un éventail de gradations qui nous permet d'affirmer que lorsqu'une simulation est formée, l'action a déjà démarré, qu'elle soit exécutée matériellement ou non (Berthoz, 2013, p. 134 et suiv.). Une action simulée est donc en continuité directe avec un comportement et, en même temps, elle peut exister indépendamment de son exécution physique (Jeannerod, 2009, p. 102-103).

Cela signifie que, pour l'instant, si nous ne pouvons pas éviter le surgissement de l'intention de laquelle jaillit un mouvement, il est toutefois possible d'en annuler les effets, d'inhiber totalement, ou de moduler, l'intensité de la commande motrice de ce mouvement, sous le seuil d'activation motrice (Jeannerod, 2009, p. 104, 148 et suiv., 172 et suiv.). Cela nous confirme que

le mouvement entraîne le corps et démontre que les commandes biomécaniques d'un mouvement sont déjà en activité dans la phase de *simulation* qui prépare l'exécution, et non pas seulement dans la phase d'exécution proprement dite. Sur la base de ce processus, nous pouvons ainsi affirmer que le cerveau développe une *cinématique* interne indépendante de l'exécution.

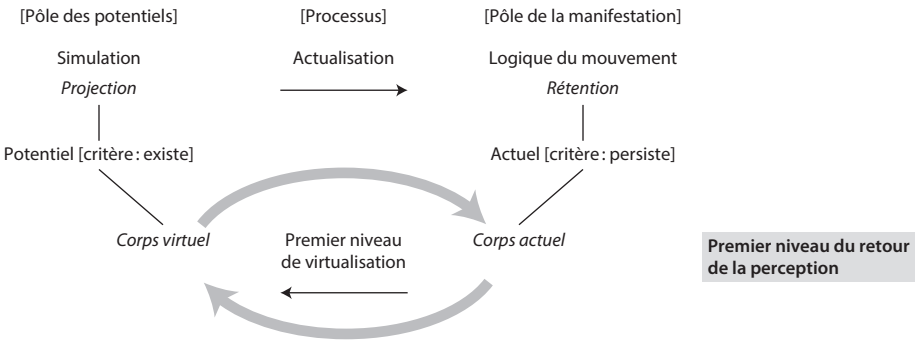
Dans ce schéma, décider d'agir signifie supprimer les configurations d'actions qui ne sont pas pertinentes. Cela ne signifie toutefois pas que les configurations qui ne sont pas actualisées vont être écartées. Elles restent – pour ainsi dire – en puissance et peuvent servir dans un autre scénario. Cela met en évidence une certaine flexibilité ou plasticité du cerveau, qui lui permet d'effectuer des changements de stratégie comparables à des véritables décisions, en choisissant parmi diverses possibilités équivalentes (Doidge, 2007 ; Nicolelis, 2011).

Ce modèle permet au cerveau de simuler intérieurement un véritable *corps virtuel* – comme déjà Merleau-Ponty l'avait pressenti (Merleau-Ponty, 1945, p. 289). Ce corps virtuel est doué de toutes les propriétés du corps physique et capable d'anticiper les conséquences des activations motrices avant même qu'elles se produisent (Gallagher, 1995, p. 319-333). Ce passage confirme, une fois de plus, que l'apprentissage d'un mouvement et le contrôle précis de son application peuvent être engagés de façon efficace à partir d'une simulation mentale, puisque l'appareil moteur correspondant – celui auquel fait appel l'acte imaginatif – s'active aussi en phase de simulation, donc en absence d'exécution dans le monde objectif (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections II.2.4-II.3.1). De plus, il existe une équivalence de précision et de vitesse d'exécution entre une simulation et une exécution physique. Ainsi, la simulation est déjà *embodied* (incarnée) à ce premier stade, même si elle est encore invisible. On parle alors d'une opération de *mental training*, technique consistant en un exercice de préparation mentale à l'exécution de l'action (Doidge, 2007, p. 217-220 ; Le Bihan, 2012, p. 83-84, 88 ; Berthoz, 2013). Un tel processus est d'une importance considérable pour comprendre la composition d'un mouvement ou, au sens large, de l'action (**notion-clé ➔** virtualisation). Cela démontre sans équivoque que le résultat de l'action (et le calcul de ses marges d'erreur) est déjà contenu dans le processus perceptif qui en forme la base (Jeannerod, 2011, p. 223-225 ; Le Bihan, 2012, p. 110).

> Or l'action procède d'un dialogue entre le corps et son double ; la délibération et la décision expriment ce dialogue fondamental. Nous avons deux corps, le corps physique et le corps mental. Le corps mental est constitué de tous les modèles internes qui constituent les éléments du schéma corporel et permettent au cerveau de simuler, d'émuler la réalité. C'est le corps que nous percevons lorsque nous rêvons. Il a lui aussi une réalité phénoménale (Berthoz, 2009, p. 189).

Ainsi, l'action accomplie est toujours le résultat d'une négociation entre le *corps physique* et le *corps virtuel* (figure 1.1).

FIGURE 1.1.
Le double processus d'actualisation/virtualisation du mouvement, 2015



Si cela est vrai, c'est à ce niveau que s'installe le *retard* avec lequel surgit la conscience du geste : elle n'est rien d'autre que l'activité du deuxième corps qui observe le premier. En réalité, comme l'affirment Gallagher et Jeannerod, le rôle opérationnel de la conscience dans le cycle de l'action se situe ailleurs. Il ne consiste pas tant dans le contrôle et dans l'activation de cette action que dans le lien et la connexion initialement insondable – incertaine d'un point de vue neurophysiologique – et sa manifestation visible (Gallagher et Jeannerod, 2002, p. 3-26). Autrement dit, le corps prend conscience de ce qui devient son intention.

II.2. Le passage à l'acte

Le passage à l'acte est le moment où les processus cachés de l'action deviennent visibles. L'apparition du mouvement n'est rien d'autre que l'instant au cours duquel l'action anticipée s'exécute. Pour bien comprendre l'incidence d'un tel processus dans la composition du geste chorégraphique et interactif, nous devons concentrer notre attention sur la capacité du corps à se projeter et non adhérer à ce qu'il est, c'est-à-dire sans jamais nous cantonner complètement à ses limites motrices. Il est essentiel – aussi bien pour le corps que pour le processus de composition – d'imaginer au-delà de ce que notre anatomie peut faire.

Cette capacité de configurer à partir du processus d'anticipation motrice – qu'Erin Manning appelle *pre-acceleration* (pré-accélération) (Manning, 2009, p. 13), ou, dans un sens légèrement différent dans un autre ouvrage, *pre-individual* (pré-individuel) (Manning, 2013, p. 16) – est ancrée dans ce

qu'Edward Reed et Hubert Godard ont appelé, dans la foulée, *pré-mouvement* (Reed, 1982 ; Godard, 1995, p. 236). C'est le moment précis où la simulation s'incarne dans les muscles profonds, anticipant ainsi la relation du corps avec le poids et la gravité nécessaires à l'accomplissement de l'action projetée (Reed, 1982 ; Godard, 1995, p. 236) (voir Manning, Chapitre 4, sections III-VI).

Le *pré-mouvement* agit alors sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur les modalités à travers lesquelles le sujet *agent* organise sa posture, pour se tenir debout et répondre de façon adéquate aux lois de la gravité auxquelles son corps est assujetti. Un système de muscles dits *gravitaires* – dont l'activation échappe en grande partie au contrôle conscient – est chargé d'assurer la posture. Ces muscles garantissent au corps son équilibre et lui permettent de se maintenir debout sans devoir y penser. Le *pré-mouvement* met simultanément en jeu le plan moteur et affectif de son organisation. La perception formule quelques hypothèses de mouvement en le définissant affectivement et active ainsi une sélection de pré-mouvements réalisables afin de soutenir, à travers la définition d'une posture appropriée, l'action imaginée. C'est uniquement par la suite qu'advient l'accomplissement du mouvement, en tant que *vérification* cohérente du projet d'action, tel que formulé par la perception.

Pour contrôler un geste ou en créer un nouveau, il faut d'abord renouveler la perception, modifier ses modalités et parcours sensoriels, les couleurs, les températures et les gradations d'intensités à travers lesquelles se structure la simulation de l'action. De la difficulté à virtualiser – donc à imaginer – l'espace, à le topologiser et à le dynamiser en y projetant des hypothèses de mouvements inédits naît l'incapacité de sentir de façon inédite. Comme le souligne Hubert Godard, il s'agit d'une difficulté à redéfinir et à renouveler des sensations, une anatomie particulière, un geste inédit ou un espace fluide (Godard, 2001, cité dans Menicacci et Quinz, 2001, p. 234). L'obstacle n'est pas tant la complexité des commandes d'activations musculaires que le renouvellement de l'organisation de la perception. Si cette modalité est toujours la même, les hypothèses de la corporéité formulées par le cerveau seront toujours les mêmes (Doidge, 2007, p. 224). Le corps entre alors dans une boucle : il répète toujours les mêmes modalités de composition et de dynamique spatiale, la même forme, les mêmes automatismes. Le corps tourne à vide : il perd de l'efficacité aux yeux du spectateur, il devient prévisible, présente moins de tension, bref, il perd de la présence.

Pour remédier à cette forme de sclérose causée par l'application du même modèle imaginatif, la perception doit être renouvelée. Pour les danseurs, réorganiser la perception signifie trouver des stratégies adéquates afin *de stimuler le cerveau* dans l'élaboration inouïe de nouvelles configurations anatomiques, de trajectoires spatiales inédites et, conséquemment, de nouvelles formes de présence. Pour les spectateurs-participants, par l'entremise de la scène, cela

signifie accéder à une perception plus détaillée, en profondeur et reconsidérer la gamme de toutes les sensations possibles. Il s'agit ainsi de reconnaître que la substance apparente des perceptions n'est qu'une sensation qui affleure de la rencontre entre deux infinis : la matière de la scène et le plateau de l'esprit (voir Choinière, Chapitre 2, section II.2.2) (voir Davidson, Chapitre 3, section II.3).

III. L'anatomie en particules : nouvelles formes d'abstractions

Une fois analysés les aspects qui caractérisent la *machine vivante*, nous pouvons nous pencher sur les procédures qui caractérisent la *machine artificielle*. Cette dernière, contrairement à la précédente, est avant tout une machine organisée par une programmation. Elle répond à un système de règles imposées et possède un degré d'adaptation insuffisant. Là où – au contraire – la *machine vivante* présente un processus d'auto-organisation interne capable d'un haut degré d'adaptation, grâce à la plasticité du cerveau.

Si le corps est une *machine déductive*, il extrait des processus, des opérations auto-organisantes ; la *machine artificielle* des technologies est une *machine inductive* : elle *induit* des opérations, elle favorise des processus de changement, de transformation des éléments avec lesquels elle entre en relation (Hansen, 2006, p. 25-104).

III.1. Modélisation technologique : le principe de transduction

Si la corporéité physique est déterminée par la tension entre *virtualisation-actualisation* et l'auto-éco-organisation, principe opérationnel qui permet à la présence du corps de prendre forme, un même principe circulaire organise la relation du corps avec les technologies et donne forme aux figures numériques. Plus clairement, si nous avons mentionné précédemment un premier niveau où la présence active son processus de dislocation en lui-même – tension entre projection et rétention dans la définition du mouvement, circuit qui détermine l'auto-organisation de la *machine vivante* du corps –, nous devons maintenant examiner les aspects par lesquels le mouvement est mis en relation avec les dispositifs technologiques, par exemple par des systèmes de *motion tracking*.

Ces dispositifs contribuent, d'une façon déterminante, à multiplier et réécrire la présence et les extensions du corps sur scène dans un environnement numérique, en créant une série de figurations intermédiaires. Avant de présenter des cas qui exemplifient ce principe, nous voudrions préciser

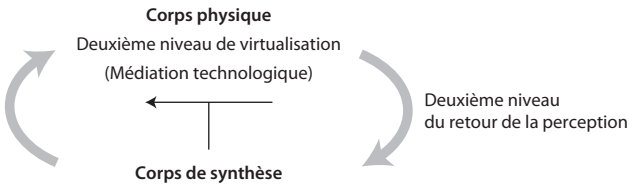
quelques caractéristiques des technologies mentionnées. Afin de reprendre la discussion sur le *point de transduction* de la matérialité du corps, nous apporterons une précision sur les processus qui rendent opérative la *machine artificielle*, en considérant le rôle de l'interface et du numérique (Poissant, 2003 ; Aktypi, Lotz et Quinz, 2003).

L'*interface* est un filtre capable de sélectionner des informations et d'en repousser d'autres pour les intégrer dans un processus numérique de transformation. Elle utilise un code *numérique* qui permet de transposer des sons, images et mouvements en informations pouvant être emmagasinées et transformées par un ordinateur. Le numérique doit être ici conçu dans une double perspective : d'un côté, il est le code binaire composé de 0 et 1 ; de l'autre, il renvoie à un processus de la pensée, qui le rapproche d'un état de la matière, paradoxal parce qu'immatériel. Dans tous les cas, il permet une opération fondamentale : *transduire* chaque élément en changeant son état (Portanova, 2013, p. 2-3). Cela implique une transformation radicale de la consistance matérielle du corps : une transition de la chair au numérique. Toutefois, cette transition est aussi une continuité qui permet de remonter à la structure élémentaire de tout corps.

La physique et la science nous rappellent que tout est agrégation de particules : les matières vivantes, même celles en apparence inertes, sont ainsi faites. Le corps du performeur est donc lui aussi constitué, avant tout, d'un agencement de particules (Deutsch, 1997, p. 34 et suiv.). C'est dans ce cadre que le corps synthétique peut être traité et compris. Toutefois, la transition *charnelle-numérique* que nous sommes à tracer repose sur une différence remarquable sur le plan de l'organisation du corps (Hansen, 2006, p. 59 ; Broadhurst, 2007, p. 2-9, 57 et suiv.). Là où le corps physique est d'abord organisé selon une contraction dynamique de particules, le corps numérique (le corps de synthèse) est détaché de cette contraction formelle et caractérisé par une dynamique d'extension de particules, donc d'une extension de la forme, au-delà des limites du corps, vers une abstraction.

Ces opérations sont fondamentales pour notre proposition. En ce sens, les hypothèses du mouvement élaborées par le cerveau qui s'incarnent dans les nerfs et dans les muscles se fondent sur la catégorisation perceptive de l'environnement auquel le corps doit réagir pour faire naître une action cohérente. Transformer ce mouvement imperceptible en données perceptibles sous forme de son et de lumière signifie, alors, donner au performeur une modalité inédite pour vérifier, étendre et élargir sa perception. Ce retour de la sensorialité lui permettra d'opérer sur une *base de données* plus vaste, de composer un mouvement inhabituel et ainsi d'accéder à plusieurs niveaux de présences inexplorés, comme illustré dans la figure 1.2.

FIGURE 1.2.
Un second niveau de virtualisation amené par les technologies, 2015



À travers l'application de ces deux fonctions – l'interface, considérée comme un filtre mettant en relation deux systèmes ethnogenèses, et le code numérique, conçu comme un agent permettant une transformation d'une chose en une autre – à un dispositif technologique de capture de mouvement (*mocap*), si nous captons l'activité des muscles involontaires, par exemple, nous nous rapprochons de la possibilité de manipuler le point de passage où le schéma corporel produit par le cerveau prend corps dans les muscles.

Nous pourrions ainsi avoir accès à l'unicité d'un corps en mouvement et à la représentation de sa motricité. Il s'agit d'un autre exemple de mise en évidence du mouvement au-delà des limites du corps. En l'absence du physiologique, le mouvement seul demeure à l'écran et constitue, par sa signature kinésique singulière, un révélateur objectif de la présence de l'humain (Hansen, 2004, p. 127-160). Et si nous avons précédemment affirmé que ce mouvement est déterminant, sur le plan physiologique, pour organiser et déterminer la présence, nous pouvons maintenant affirmer que les systèmes de captation du mouvement étendent la présence physique en composant ce que nous désignons comme des figurations médiatisées.

Sur le plan technique, l'application ou l'intervention des technologies numériques sur l'organisation de la perception advient en deux opérations : la *simulation* et la *dislocation*. La *simulation* concerne la modélisation : il s'agit du passage d'une réalité primaire, empirique – la corporéité du performeur – à une réalité d'un autre ordre, composée de règles de formalisation mathématique. Les interfaces informatiques qui sont employées dans ce processus ne sont rien d'autre que des circuits qui permettent d'établir le lien entre la réalité de premier ordre – le corps physique (matrice) – et les présences qui se trouvent sur scène, sur les écrans, dans le *soundscape*, etc. La seconde opération, la *dislocation*, renvoie au déplacement de la corporéité physique en signes sonores et visuels, tout en impliquant une manipulation de ses caractéristiques, voire une véritable réorganisation du degré de présence qui amène le corps de synthèse à se détacher complètement de la matrice qui l'a engendré.

IV. Des figurations

IV.1. La trace de l'imaginaire

Afin d'approfondir notre réflexion sur ce sujet et pour en fournir un premier exemple, citons le travail *How Long Does the Subject Ginger on the Edge of the Volume…* (2005), projet réalisé par la chorégraphe américaine Trisha Brown en collaboration avec les artistes visuels Paul Kaiser, Shelly Eshker, Marc Downie et le compositeur Curtis Bahn[2]. Dans ce cas, les senseurs appliqués aux corps des danseurs activent des signaux élaborés par l'ordinateur et sont transformés en traces de lumière et son. La chorégraphie suit la fluidité de la scénographie, compose des *images de la pensée* et se crée par la combinaison de trois systèmes : captation du mouvement, algorithme d'intelligence artificielle et élaboration graphique des données. En focalisant l'attention sur l'architecture de l'espace composée par les relations entre les danseurs, l'ordinateur emmagasine les informations et compose en temps réel les trajectoires visuelles sur scène.

Pour Trisha Brown, du point de vue de la composition du mouvement, sa trajectoire et sa projection dans l'espace dérivent de la désarticulation et de l'organisation des os ; on parle donc d'une action *des os*, qui relègue à l'arrière-plan le rôle des muscles. Le mouvement naît d'un entraînement fondé sur les articulations et il est transféré aux membres du corps selon un principe d'inertie absorbant la force de gravité et par la continuité du flux du mouvement dans l'état corporel relaxé, donc à l'intérieur du corps. Les principes d'organisation du mouvement et de poids sont les deux variables physiques auxquelles il est possible de coupler l'imagination motrice. Dans la pensée du mouvement de Trisha Brown, tête, cou, torse sont mobiles et indépendants, tout en maintenant une relation dynamique de l'intégrité globale du corps et en respectant la structure squelettique, voire la colonne vertébrale. Dans ce schéma, l'imagination est liée à la capacité d'induire des sensations physiques. Nous pensons, à ce propos, aux études d'*ideokinesis* qui utilisent l'imagination pour induire une organisation correcte du squelette et, par conséquent, une action vectorielle des os dans l'espace. En d'autres termes, il s'agit d'un travail organisé autour des potentialités du corps qui impose une modification formelle du squelette. C'est en raison de ce processus de composition que la visualisation du geste par l'intermédiaire des algorithmes infographiques, comme dans *How Long…*, devient un instrument important pour relier les deux niveaux de la composition, l'agencement des membres dans le mouvement et

2. <http://openendedgroup.com/artworks/howlong.html>, consulté le 2 avril 2019.

le dessin de l'espace-temps sur scène, aspect qui se traduit en *précision* par le geste, notamment en situation de déséquilibre : un déséquilibre fondateur des nouvelles dynamiques gestuelles.

IV.2. Étendre le corps dans le réseau médiatique

Pour aborder une première relation entre la dimension physique *live* et ses multiples manifestations sur scène, examinons d'abord une qualité particulaire qui se manifeste sous l'angle d'une *présence à distance*. Nous sommes donc devant une stratégie de production de la présence médiatisée du corps dans laquelle ses signes sont disloqués – par la médiation technologique – dans des espaces distincts du lieu où se trouve la présence physique du performeur. C'est dans cette direction, au croisement entre le *corps physique* et le *corps de synthèse*, entre le charnel et ses extensions numériques, que s'inscrit l'œuvre de la chorégraphe Isabelle Choinière avec *La démence des anges* (1999-2005) (vue en 2002) et le récent projet *Flesh Waves* (phase 4, 2013-2015).

Dans *La démence des anges*, il y a deux corps distants mis en relation dans un seul et même espace, le plateau. Une danseuse présente sur scène est doublée dans sa composition chorégraphique par l'image et la trace sonore d'une deuxième danseuse, transférées à l'aide d'un système de visioconférence, d'une part, et par la transmission de données MIDI par Internet, de l'autre. Dans ce travail, le corps synthétique se définit à la croisée des corps physiquement présents dans les deux espaces séparés et de leurs projections réciproques. Pour mieux comprendre l'articulation de ce processus, mais aussi les implications de la dislocation de l'*ici* dans un *ailleurs* médiatisé, nous procéderons à une radiographie des aspects de la performance, en nous attardant à l'articulation d'une boucle de la relation entre corps et technologie, selon la méthode que nous développons présentement.

Du point de vue de la composition uniquement, le langage chorégraphique élaboré par Isabelle Choinière découle d'une forme de déhiérarchisation du corps, qui se dégage de ses automatismes pour accéder – grâce à l'intervention des dispositifs technologiques – à une nouvelle géographie de la perception, qui s'organise selon une véritable stratégie d'*étendement* du corps dans le réseau numérique. Là où le circuit selon lequel la perception opère déjà – renouvelée dans les bases données par la rétroaction des outils technologiques –, le cerveau permet d'accéder à l'élaboration d'un geste inédit, issu d'une nouvelle *configuration neuronale* comme résultat de l'action de médiation constante entre la perception et le *biofeedback* technologique.

Dans ce jeu d'aller-retour – de déplacement entre l'*ici* et l'*ailleurs* des signes du corps –, le corps anatomique est particularisé, traité et recomposé à partir d'une manipulation de données provenant du mouvement. Ces données sont ensuite traitées selon les modes de transmission en réseau. Cela signifie que chaque retard dans la transmission en ligne se répercute en temps réel sur la qualité du mouvement à l'écran, voire sur la qualité et l'efficacité de sa présence. La réalisation de ce projet a exigé l'utilisation de projections, au regard du dispositif, donc, d'espaces différents reliés en simultané. Un plateau matériel face au public et un plateau très éloigné – dans une autre ville ou un autre continent – présent à travers les projections de traces d'un autre corps provenant de ce deuxième plateau situé ailleurs et devant un autre public.

Cette intervention se développe donc simultanément dans deux lieux différents qui communiquent avec des interfaces réseau en s'appuyant sur un logiciel de gestion de données vidéo et de *motion tracking*[3]. Par la rétroaction de ces traces visuelles et sonores, ce processus reconfigure la perception de la performeuse en action et présente une superposition, une confusion de dimensions *actuelles* où les signes des corps se mêlent aux corps anatomiques jusqu'à se confondre. Pour réaliser ces aspects de la performance, les deux danseuses sont munies de capteurs qui récupèrent la dynamique de la gestuelle et donnent une existence visuelle ou sonore aux mouvements, en assignant au contrôle MIDI la vitesse des sonorités ou images provenant du dispositif. La captation du mouvement est pensée en réponse au besoin de chiffrer les paramètres selon lesquels les mouvements sont exécutés, pour être en mesure de les utiliser en tant que données de base et ainsi contrôler les différents aspects visuels et sonores de la performance. Le signe capté, représentatif du mouvement de chaque danseuse, impose un cadre dynamique aux diverses sonorités associées à ces mouvements et liées à la vitesse, telle que fournie par la performance gestuelle de chacune des danseuses.

Dans la pièce, à côté du corps visuel médiatisé, il y a donc une présence strictement sonore du corps, une nouvelle forme d'extension de l'anatomie : les voix et les gestes des interprètes sont captés et transférés simultanément dans l'espace de la performance par le réseau pour former ce qu'on peut nommer un *duo à distance cybernétique*. Une autre déclinaison de cette modalité de penser le corps concerne la dimension sonique. Celle-ci renvoie à une modalité de gradation de présence qui met en relation le mouvement et le son. Dans *3e création* (phase 2, 2006), *Meat Paradoxe* (phase 3, 2008-2009) et *Flesh Waves*

3. Toutefois, Isabelle Choinière n'a pas utilisé les systèmes de *motion tracking* déjà commercialisés. Elle a développé, avec une équipe franco-québécoise de concepteurs et d'informaticiens, un système de senseurs qui élargissait les possibilités de captation du geste et donnait ainsi aux danseurs et au compositeur musical/sonore plus d'autonomie et de possibilités artistiques.

(phase 4, 2013-2015), plus radicalement, le mouvement est réduit au son. Le dispositif de la scène vise, à travers l'utilisation de divers capteurs, à produire du son. Cela permet de développer un principe de proprioception ou de synesthésie sonore qui complexifie la dynamique du corps collectif de la partition chorégraphique. Cette notion du *corps collectif* renvoie à un corps *unitaire* composé de différentes parties sonores de corps individuels : un agglomérat capable de jouer de l'aller-retour entre la dimension individuelle du corps des danseuses et leur relation collective. En d'autres termes, les données captées par l'ordinateur central, qui proviennent soit de capteurs spatiaux disposés sur scène, soit de capteurs magnétiques (ou d'autres types) fixés sur le corps des performeuses – avec une transformation à caractère analogique *et* numérique –, sont employées pour produire le son spatialisé sur scène. Le *bodyscape* est donc le son, car le corps sonore est une émanation du corps réel, un double qui en constitue la vibration dans l'espace.

Dans ces trois œuvres, Isabelle Choinière poursuit son enquête sur le *corps sonore* amorcée dans *Communion*, son travail de 1994 (1994-1999). Elle y travaillait déjà sur l'idée du *corps sonore* comme *soundscape* de la scène issu du corps anatomique en mouvement, à travers l'exploration des technologies naissantes de traitement de données sonores, plus précisément au moyen d'une plateforme MIDI et MAX/MSP. Cette projection et dimension du corps n'est pas un double, mais bien une *nouvelle réalité*, voire une *émergence* surgie d'un apprentissage proprioceptif – fondé sur ses propres sens – amendé par l'influence des technologies utilisées comme élément de déstabilisation des automatismes du corps (Boisclair, 2007, p. 52-57).

Cette façon de penser le *soundscape* est particulièrement intéressante pour notre sujet de réflexion, car celui-ci ne concerne plus seulement l'extension du corps sous forme d'image, mais permet, plus radicalement, d'étendre le corps sous forme sonore, en produisant une *médiatisation sonore* de l'anatomie comme matière première pour organiser le *soundscape* de la scène. C'est pourquoi les travaux d'Isabelle Choinière constituent une véritable *immersion* pour le spectateur : ils organisent des environnements sonores où le spectateur et ses processus cognitifs y sont des sujets actifs (Pitozzi, 2009a, 2009b).

L'une des premières motivations à mettre en relation le corps et la technologie – comme nous l'avons déjà mentionné – est cette aptitude du corps à se donner, à se construire et à se reconstruire dans un acte de transformation perpétuelle où le visible, le corps dans sa configuration anatomique actuelle, tire son origine d'une dimension invisible et presque immatérielle. Nous constatons, dans cet exemple, que la kinesthésie du corps physique s'assemble électriquement par l'agencement des trois niveaux de représentation du corps

de la danseuse ou des trois temporalités mises en scène : le corps physique-anatomique (présent), le corps étendu par la technologie (passé) et un corps à venir, l'*émergence* (futur).

Dans les travaux d'Isabelle Choinière, particulièrement dans *La démence des anges*, la figure sur l'écran habite un espace imprécis : elle vient d'une lie matérielle qui, bien qu'elle se dérobe au regard du spectateur, lui est accessible, mais seulement sous forme d'un cadre-écran. Elle est une apparition. Le corps réel a disparu : son mouvement est *hors scène*. Ainsi, la corporéité est projetée à l'extérieur de la scène, selon la reproduction de ses paramètres (gravité et poids) ; le mouvement des traces est transposé par le réseau sur l'écran d'un autre lieu physique, en marquant une autonomie de la corporéité projetée par rapport à la scène physique. Toutefois, cette extension a des conséquences : elle incite à une redéfinition de la posture du corps charnel avec lequel elle entre en relation.

C'est là qu'advient la déhiérarchisation du corps (voir Choinière, Chapitre 2, section II.3.3). Cette redéfinition de statut, provoquée par le renouvellement des stratégies d'accomplissement du mouvement, est expérimentée grâce au retour des représentations des corps synthétiques sur le corps anatomique. Ce processus en boucle, autogénérant, de solutions inédites de mouvement met en jeu une conscience particulaire de l'univers corporel, une fluidité du mouvement entre le *potentiel* et ses *actualisations*. Le corps a ainsi accès à plusieurs dimensions à la fois, une stratification qui s'exprime par l'investissement tentaculaire des espaces du corps.

IV.3. Le cerveau architectural

Pour aborder, d'un autre point de vue, la relation entre le corps anatomique, *ici* sur scène, et ses extensions médiatiques *ailleurs*, à l'écran, nous proposons d'examiner la composition d'un environnement organisé autour d'architectures de traces lumineuses contrôlées par le mouvement du corps des performeurs. Cet exemple est *Schème II* (2002) de la formation québécoise Kondition pluriel, active en Europe[4].

Cette pièce présente des performeuses qui agissent dans un environnement médiatisé sur le plan visuel et sonore. Les danseuses agissent, mais téléagissent aussi à distance. Comme nous le verrons, le contrôle des traces ne conserve pas intacts leurs sens, proprioceptions ou schèmes corporels. Cette installation chorégraphique présente quatre séquences gestuelles/médiatiques : deux seront l'objet de notre discussion. Dans chacune de ces œuvres,

4. <http://www.konditionpluriel.org/projects/scheme-ii/>, consulté le 2 avril 2019.

quatre visions distinctes du corps, du temps et de l'espace sont proposées. Chaque séquence de la pièce montre une manière d'aborder le corps directement tributaire de l'effet aussi grand que transformateur de la technologie sur la perception. Dans *Schème II*, le mouvement des performeuses sur scène – qui portent des capteurs sur leur corps – guide et organise directement les architectures de lumière pour révéler et transformer l'invisible en visible, dans une tension continue entre le corps physique et ses traces (Salter, 2010, p. 270 et suiv. ; Pitozzi, 2013).

Le spectateur accède ainsi à une mosaïque de points de vue, de transparences, de couches d'images et de sons. Les corps sur scène lui apparaissent multiples ; ils se réfèrent aussi à des extensions médiatiques. Sur ces bases, l'installation forme un réseau, une machine qui organise le temps et permet à une série de degrés de présence de se manifester en prenant forme. Voici la description et l'analyse des principales sections de l'œuvre :

1. La première section s'appelle « Prolongement de bras dans un monde parallèle ». Dans cette séquence, nous retrouvons sur scène un corps *inapte*, qui est en relation avec un environnement numérique, créé à partir des plans architecturaux du lieu où il se trouve. Les mouvements des bras (du squelette) et des cannes-prothèses, dont le performeur est équipé, initient des directions qui se prolongent dans cet univers architectural par une navigation synthétique conçue en temps réel. Les corps qui participent à l'œuvre sont conçus comme des porteurs d'espace : ce sont des corps en mouvement, mais aussi des corps sonores, des corps lumineux – qui concernent soit la lumière en tant que telle, soit l'architecture des projections. Les corps, matières, éléments qui composent l'installation, sont en action. Tous ces corps-espaces sont délimités par des frontières érigées par des énergies potentielles, des lignes de force qui définissent leurs structures propres. Ces vecteurs de forces et de directions se prolongent parfois d'une dimension du corps à l'autre, pendant le déroulement de la section. Si l'on suit leurs trajectoires, on peut voir leurs continuités, on peut tracer leurs diagonales, même si leurs apparences se transforment en fonction du type de corps qu'ils définissent : corps-lumière ou corps sonore.

   Métaphore d'un corps handicapé, cette séquence est physiquement réalisée avec le plus de lourdeur, de paresse musculaire et le moins d'énergie possible. Le tronc, les bras et ce qui les articule, le squelette, ainsi que leurs extensions, les cannes-prothèses, sont les vecteurs ou les lignes d'énergie qui sous-tendent et définissent la structure du corps. Ils sont les vecteurs de l'extension du corps dans

l'environnement. Les autres éléments de ce corps, tissus et organes, sont comme suspendus à ces structures, créant des sortes de hamacs entre les différentes lignes de force. C'est exactement là que les retours de signaux de ces extensions technologiques se greffent à cette dimension physiologique, pour redonner au performeur des outils sensoriels, renouveler sa perception, mais aussi ses mouvements, en *actualisant* de nouvelles configurations gestuelles. Dans cette séquence, nous sommes confrontés à l'idée que le cerveau, comme matière, est un vrai *corps* et que l'anatomie – tout comme la technologie – peut être traversée par un système de médias pour être étendue. Le corps exposé sur scène montre ses limites objectives, ses limites physiologiques. La technologie qu'on lui *applique* devient alors une véritable extension de ses fonctions. Le corps en action a la possibilité d'être en relation avec les instruments : il est ici devant un environnement technologique qui produit une réaction directement perceptible sur le mouvement du corps en action pour redéfinir sa perception et, par conséquent, celui-ci peut être exploré dans plusieurs dimensions.

2. La deuxième section de mon objet d'analyse se nomme « Siamoises connectées à deux espaces illusoires projetés » et présuppose qu'à un certain point de l'exécution de la performance les deux danseuses soient reliées par des parties de leur corps afin de former un corps commun. Il y a l'espace physique d'exécution, les deux performeuses, et deux projecteurs d'espaces illusoires, composés à partir d'images préenregistrées du lieu physique de la performance. Dans ce cadre, les danseuses sont connectées et liées l'une à l'autre, elles influencent et déforment le mouvement et le contenu des images projetées de l'espace d'exécution, qui lui-même se modifie alternativement. La perception de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur s'amenuise. Les performeuses manipulent l'une des représentations synthétiques de l'espace d'action, puis le mouvement des corps en contact engendre le son.

   Pour réaliser ce processus de superposition et le contrôle des images par les mouvements, les danseuses portent des capteurs de mouvements attachés à la tête, aux jambes et aux bras. Les données sont envoyées directement aux écouteurs. Ceux-ci sont joints à un réseau d'ordinateurs dans lequel un logiciel analyse les informations reçues du mouvement et les traite sous forme de sons ou d'images. Il manipule aussi la vitesse du geste : accélération et *rewind* de chaque structure de mouvements. Ces actions provoquent un processus d'édition entre les sons et l'image à l'écran. Le mix entre les images obtenues

depuis les caméras en direct – avec le support d'images préenregistrées – et la projection dans l'espace crée la continuité ou la fragmentation des dimensions tant spatiales que temporelles.

Ces deux séquences démontrent bien que le système nerveux sous-tend tous les autres systèmes du corps humain et possède des propriétés plastiques extraordinaires. Il est l'endroit où le corps et l'imagination ne font plus qu'un. Il est à la fois matière et matrice, plan et action. Il récolte l'information perceptive en provenance de l'environnement et l'achemine aux centres d'analyse du cerveau, tout en activant le message d'adaptation en fonction de ses projections. C'est bien là que prend forme la *rétroaction*, comme boucle créative du réseau de connexions cerveau-technologies.

IV.4. *Bodysoundscape* (Le paysage du corps sonore)

Le travail d'Isabelle Van Grimde, chorégraphe belge installée à Montréal, s'ancre également dans l'extension du corps sous forme sonore à travers l'application des technologies. Elle construit son langage chorégraphique selon un modèle génétique, qui décompose et recompose sans arrêt le matériel, en créant des hybrides. Elle revisite certains gestes ou mouvements d'une pièce précédente en leur attribuant une nouvelle perception, orientation et en les associant à des éléments inédits, créant ainsi une évolution organique. D'une pièce à l'autre, Isabelle Van Grimde enrichit le travail d'éléments neufs. Lorsqu'il y a de nouveaux interprètes, autrement dit de nouveaux réseaux neuronaux prêts à la création, de nouvelles consciences s'ajoutent ou se greffent à la pièce, selon un processus distinct qui répond aux directives de la chorégraphe ou s'intègre à la matière gestuelle.

Isabelle Van Grimde a entamé en 2004 une recherche sur la perception du corps intitulée *Le corps en question(s)*, l'un des fondements chorégraphiques des projets courants de la compagnie. Cette démarche a permis d'approfondir le rôle de la perception dans la composition, en la confrontant à celle de spécialistes provenant d'autres disciplines (artistes, scientifiques, philosophes et écrivains), par le biais d'entrevues sur la perception du corps humain réalisées dans cinq pays différents. Ces entrevues ont créé un foisonnement d'images et d'idées duquel a émergé un *autre corps* dans son travail chorégraphique. Cette recherche sur les multiples dimensions de l'anatomie (physique, mécanique, sensorielle, émotionnelle, historique, sensorielle, etc.) l'a amenée à travailler le corps en relation avec les dispositifs technologiques et à produire le son à partir du mouvement du corps des performeuses. En collaboration avec l'ingénieur Sean Ferguson du laboratoire IDMIL (Input Devices and Music Interaction Laboratory) du Département Music Technology Area de l'Université McGill, elle a créé des instruments de musique numérique branchés au

corps des danseuses, dont un instrument qui est un véritable dédoublement de la colonne vertébrale (Pitozzi, 2014c). Ce processus a trouvé sa concrétion dans *Les gestes* (2011-2013)[5].

Pour le danseur, avoir une incidence directe sur l'environnement sonore crée un rapport beaucoup plus concret à la musique et noue ainsi une relation encore plus étroite avec le musicien. Prolongé d'une extension musicale, le corps devient un instrument de musique et la chorégraphie se double d'une dimension sonore spatialisée. En spatialisant le son, le danseur sculpte littéralement son espace, engageant ainsi un autre dialogue avec le public. Les frontières disciplinaires sont d'autant plus poreuses que les musiciens peuvent aussi intervenir en direct sur la partition sonore et habiter l'espace d'une présence chorégraphique, en délaissant par moments leurs instruments respectifs pour venir jouer des instruments numériques directement sur le corps des danseurs, ou s'en saisir quand ils sont simplement des éléments scénographiques.

Par exemple, tandis que l'instrument qui épouse la colonne vertébrale souligne l'ancestrale mécanique neurologique du corps humain, celui qui est en forme de visière préfigure les nouveaux pouvoirs que ce corps pourrait acquérir grâce aux nouvelles technologies. En prolongeant les mouvements à travers les sons dans l'espace, l'hybridation de la *machine vivante* et de la *machine automatisée* de la technologie illustre la résonance de la musique dans les corps et offre de nouvelles pistes sur la façon de faire bouger les danseuses. Loin de la froideur qu'engendrent souvent les environnements technologiques, *Les gestes* amplifient la physicalité des danseuses, en étendant – encore une fois – leurs réseaux neuronaux.

IV.5. La chorégraphie de la cognition

Dans le travail de composition de Wayne McGregor, la danse est toujours associée à une interrogation de la dynamique de production du mouvement par rapport à la neurobiologie. Fasciné par l'énergie et la beauté des dysfonctionnements neurologiques, McGregor crée *AtaXia* (2004), chorégraphie réalisée dans le cadre de son travail au Département des études expérimentales de psychologie de l'Université de Cambridge où il étudie les interactions entre le cerveau et le corps. Ce travail chorégraphique a inauguré le projet *Choreography and Cognition* :

> *Choreography and Cognition began as a discussion about developing new understandings of the choreographic process that might lead to alternative creative approaches and enhance collaboration processes. The conversation was*

5. <https://vangrimdecorpssecrets.com/oeuvres/les-gestes/>, consulté le 2 avril 2019.

> *initiated by Wayne McGregor's keen interest in Artificial Intelligence, the branch of computer science and engineering involved in creating intelligent machines, and the possibility of creating an autonomous choreographic agent. We knew that such an ostensibly impossible project would require not only a better grasp on the workings of the mind, the "intelligences" involved in dance making, but would also rely on productive cooperation with scientists*[6] (DeLahunta, Barnard et McGregor, 2009, p. 2).

En développant ces bases, il compose aussi *Entity* (2008), création née des affinités que la compagnie a entretenue avec la pensée scientifique dérivée des mathématiques[7]. À l'origine de cette pièce se trouve un questionnement sur les connexions du cerveau avec la danse. Il s'agit donc d'une enquête sur les différentes modalités de projection du mouvement élaborées par le cerveau avant qu'elles ne s'incarnent dans les nerfs, dans les muscles. Pour cette pièce, il a créé un système d'agents intelligents – en employant des algorithmes d'intelligence artificielle – capables d'apprendre et de trouver des solutions originales à des problèmes chorégraphiques : ce sont, une fois de plus, des modalités qui permettent de varier l'organisation de la composition (DeLahunta, 2004, p. 169-173). Ce processus lui offre la possibilité de développer des séquences chorégraphiques autonomes, capables de soutenir aussi bien le chorégraphe que les danseurs dans l'élaboration de partitions inédites du mouvement. Autrement dit, les technologies interviennent ici sur les facultés imaginatives (qu'on a nommées *projection* ou *simulation*) en modifiant le schéma moteur du performeur. En repoussant les limites du corps grâce aux technologies, ce dialogue scénique entre le cognitif et le physique soulève des questions sur la nature même de l'être humain et l'origine du mouvement. Nous sommes devant une série d'effets de fragmentation du corps et une mise en évidence du mouvement, de sa trajectoire dans l'espace, bref, devant la trace de sa présence.

Dans *Entity*, Wayne McGregor applique la *technologie perceptive* du corps comme un logiciel afin de développer une organisation mathématique et géométrique qui s'amorce, avant d'apparaître dans l'espace, dans le cerveau des

6. Voici la traduction libre d'Andrea Davidson : *Choreography and Cognition* a commencé par une discussion à propos du développement de nouvelles compréhensions du processus chorégraphique pouvant mener à des approches créatives alternatives et à l'amélioration des processus de collaboration. Cette conversation a été amorcée en raison du vif intérêt qu'avait Wayne McGregor pour l'intelligence artificielle, la branche de l'informatique et de l'ingénierie impliquée dans la création de machines intelligentes, et de la possibilité de créer un agent chorégraphique autonome. Nous savions qu'un tel projet, apparemment impossible, nécessiterait non seulement une meilleure compréhension du fonctionnement de l'esprit, des « intelligences » impliquées dans la création chorégraphique, mais aussi une coopération productive avec des scientifiques.

7. <https://waynemcgregor.com/productions/entity>, consulté le 2 avril 2019.

danseurs, donc, dans le mouvement (DeLahunta, McGregor et Blackwell, 2004, p. 69 ; DeLahunta *et al.*, 2009). La chorégraphie renvoie aussi aux algorithmes mathématiques, car elle demande à ses danseurs une coordination synchronisée, aussi bien individuelle que collective, de chaque partie du corps. McGregor travaille ainsi comme un chercheur scientifique pour donner forme et mouvement à une danse matérielle, physique, viscérale, presque instinctive : ininterrompue. Une composition *calligraphique* qui demande des jambes d'acier, un torse et des bras décomposables. Un langage, dans ses déstructurations du mouvement, souvent syncopé, désarticulé, mais toujours fluide. Cette fluidité est nerveuse, mais contrôlée. Cette recherche entre perception et technologie conduite par McGregor va jusqu'à interroger les sources du vivant, en produisant *Autobiography* (2017). Avec cette performance, McGregor tourne son attention vers le corps conçu comme une archive, en composant un cycle des portraits chorégraphiques illuminés par l'organisation de son propre génome, en jouant avec le *bio* du terme *auto-bio-graphie*. En d'autres mots, les scènes, ainsi que la composition des mouvements, deviennent une méditation sur l'importance du gène dans l'organisation du vivant et de ses comportements.

V. Les nouvelles formes de corporéité : réalités émergentes

Après avoir vu ces exemples, qui n'épuisent pas, bien entendu, le champ des pratiques actuelles, nous pouvons tirer des conclusions cohérentes, qui appuient notre perspective. Nous avons affirmé auparavant que le vécu corporel rétroagit sur le corps vivant qui, à son tour, modifie le *réseau neuronal*. Nous reprenons ainsi notre point de départ : pour organiser l'action, le cerveau met en œuvre des stratégies d'interactions entre la mémoire et l'espace. Une stratégie kinesthésique est une mémoire d'un environnement construit par des réseaux neuronaux sans lesquels une simulation mentale de l'ordre de nos mouvements n'est pas possible. Il ne reste donc qu'à prolonger ce processus dans un réseau médiatique pour multiplier sur scène les manifestations du corps.

C'est exactement pour cette raison que nous pouvons affirmer ici que le système nerveux et le monde ne sont pas séparés. On peut même pousser ce concept au-delà de ses limites et affirmer que le système nerveux peut être étendu pour activer des *figurations* du corps qui donnent forme aux *potentialités corporelles*. Le point névralgique est toutefois le suivant : les technologies en relation avec le corps ne se substituent pas à lui ni ne l'augmentent. Dans ce contexte, le corps ne stimule pas un potentiel technologique, il est plutôt stimulé par ce potentiel. Cela est déterminant parce que, dans les expériences

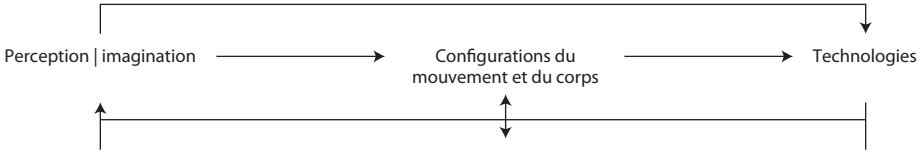
que nous avons rapportées, on ne tente jamais de dépasser la limite de l'anatomie ; on s'attache plutôt à explorer les possibilités du mouvement, donc ses potentialités d'action et transformation (voir Choinière, Chapitre 2, section II.3.1). En d'autres termes, jamais le corps ne disparaît au profit des technologies : c'est plutôt une alliance féconde ayant pour but l'exploration de dimensions du corps encore inconnues. C'est exactement là que les technologies appliquées au domaine des arts vivants constituent une interrogation sur le corps, en stimulant un voyage dans la perception, là où se *fabriquent* toutes nos actions.

Avec l'introduction des technologies de captation du mouvement pour la scène, le performeur se trouve devant une alternative : concentrer son attention sur le seul niveau *proprioceptif* – les données provenant de l'activation des sens – ou canaliser son attention sur le niveau *extéroceptif médiatisé* – les données extérieures se présentant sous forme sonore et visuelle. Ces signaux de retour vers le corps de l'interprète (*biofeedback*) lui procurent une dimension sensorielle complexe, utile pour l'élaboration d'un nouveau projet de mouvement.

On peut alors dessiner la réorganisation du corps selon une stratégie en trois étapes :

1. La configuration d'hypothèses de mouvement sur la base de la *proprioception* à travers l'articulation des sens par rapport à l'environnement ;
2. L'extension de la proprioception dans un réseau numérique, que nous avons qualifiée d'*extéroceptive médiatisée* ;
3. Le retour du mouvement sous forme de données numériques, ou *biofeedback,* qui induit une réorganisation des réseaux neuronaux en se superposant à la *proprioception* dans la formulation d'hypothèses de mouvement, donc dans la formation des actions à venir (figure 1.3).

FIGURE 1.3.
Le modèle à boucle processuelle de *biofeedback*, 2015



En suivant ce schéma, une réflexion supplémentaire sur le *biofeedback* s'impose (**notion-clé ➔** *biofeedback*). Le terme *feedback*, introduit par la cybernétique (Rosenblueth, Wiener et Bigelow, 1943), ne désigne pas simplement un schéma stimuli-réponse, action-réaction, il indique, plus précisément, un

cycle de *rétroaction*. Cela signifie que le *feedback* a pour fonction d'adapter un système aux opérations établies (voire aux programmes établis) et de conserver un état d'équilibre face aux perturbations induites par un environnement instable. Cela s'applique avec le *feedback* dans la technologie. Mais quand ces technologies entrent en relation avec le corps, avec la *machine vivante*, le *feedback* – conçue comme homéostatique, c'est-à-dire programmé pour maintenir le système dans un état stable permanent – devient *biofeedback*. Il s'agit d'une caractéristique très intéressante pour nous, car cela nous permet d'introduire un processus de transformation dans un élément qui ne se rapporte pas à la stabilité.

Dans le *biofeedback*, la technologie doit instituer des relations avec un autre modèle, celui de l'organisme vivant, en considérant les perturbations comme autant de possibilités de transformation de la *machine vivante*. Il y a un terme pour dire cela : *enaction*, conçu par Francisco Varela (1979). Cette notion définit un processus cognitif incarné – *embodied cognition* – comme une élaboration active opérée par un sujet plongé dans un environnement avec lequel il souhaite instaurer des relations d'échanges (**notion-clé ➔** *embodiment*). Donc, si le *feedback* interne à la technologie se fonde sur un circuit action-réaction, quand il entre en relation avec le vivant, ce processus change de statut, et son nouvel état, le *biofeedback*, dessine un modèle plus articulé et plus complexe, qui agit selon une transformation profonde de ses composantes (📖 voir Davidson, Chapitre 3, section II.5).

Fort des exemples cités dans ces pages et du schéma rudimentaire proposé ci-dessus, nous pouvons affirmer que, si la technologie change les processus cognitifs (de Kerckhove, 1991, p. 87) elle subit, par les opérations cognitives du sujet investi dans le processus, une rétroaction *transformante* capable d'intervenir sur la programmation des technologies en modifiant leur statut. Là où la technologie induit des processus cognitifs inédits, ceux-ci permettent à la technologie de s'adapter au vivant. Encore une fois, elle doit être invisible, impalpable, pour être subtile et efficace. C'est là que la technologie et ses dispositifs deviennent de véritables outils pour connaître la perception, alimenter ses opérations, renouveler les formes du corps.

Cela permet ainsi au corps d'éviter un danger : tourner à vide, en boucle fermée, en reproduisant des modèles de mouvement et d'articulation de l'espace connus. Au contraire, selon le circuit que nous avons tracé, le performeur a accès à une série de données de plus en plus complexes de son corps et de ses mouvements. Sa forme peut se modifier, ses mouvements se renouvellent et sont enrichis d'agencements inexpérimentés. Dans ce schéma, le retour du corps dans l'expérience de l'extension s'accompagne d'une redéfinition de la kinesthésie, dans le but de réinventer un autre milieu perceptif. La relation avec les technologies prend donc son sens là où le corps trouve la façon de

revenir sur lui-même en se libérant des automatismes, en rediscutant avec le sensible, les sens. C'est ainsi qu'il renouvelle la perception pour aboutir à d'autres états de matérialité. C'est à partir de ces réflexions que nous pouvons alors nommer ce que ce processus produit : le mouvement inédit, le résultat de la négociation entre le système nerveux et les technologies, est une *réalité émergente* (**notion-clé ➔** réalité émergente).

À ce point, il faut répondre à la question suivante : qu'est-ce qu'une *émergence* dans ce contexte et pour quelle raison celle-ci est une *réalité* ? Il faut d'abord prendre à la lettre le mot *émerger* : c'est ce qui arrive à partir d'un *état des choses*, d'une configuration. Cela suppose que cette *émergence* était auparavant cachée, située sous trace, comme latente. C'est précisément cette qualité qui la constitue en tant que *réalité*. Chaque réalité découle donc d'une relation entre des événements à la limite du perceptible, qui, combinés ensemble – c'est-à-dire traversés par des intensités non homogènes et parfois contradictoires –, apparaissent à la surface du monde.

Un phénomène arrive dans un *état des choses* (dans notre lexique, un *environnement*, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre). Ce qui arrive ne peut toutefois pas être *complètement* compris, défini une fois pour toutes : c'est *incommensurable*. Ce terme ne signifie pas *incompréhensible*, il connote plutôt un reste, un écart. Ce *reste* est d'ailleurs essentiel puisqu'il indique qu'il y a toujours une marge potentielle qui ne peut être réduite ni faire l'objet d'une logique qui la désamorcerait. Cette marge est inépuisable : à chaque tentative d'approximation, voire de définition, au lieu de s'épuiser, elle se régénère. En tant que forme du réel, elle produit alors toujours une négociation entre un *potentiel-virtuel* et un *actuel* (**notion-clé ➔** virtualisation/actualisation).

Dans cette perspective, nous répondons sur un plan – comme dans une fractale – le même mouvement suivi par l'aboutissement d'un geste. On peut alors définir les *émergences* comme des qualités ou propriétés d'un circuit, qui présentent un caractère de nouveauté par rapport aux qualités constituant l'agencement qui précédait cette turbulence, cette *transformation*, qui a reconfiguré temporairement les éléments. Ces qualités émergentes naissent donc d'associations et d'agencements inédits. Par conséquent, une *réalité émergente* est un produit de l'auto-éco-organisation qui apparaît non seulement sur le plan global, mais aussi sur le plan des signes composant cette configuration (Bateson, 1972, 1991). Cela implique que chaque *réalité émergente* est ambiguë : un *actuel* enveloppé de *virtuels* qui sont prêts à prendre forme, car, comme nous l'avons vu, chaque chose se *forme* et se *transforme* sans arrêt.

VI. L'archéologie des sensations : les environnements immersifs

Avec la mise en relation de la musique électronique et l'image visuelle, nous avons défini un cadre de réflexion sur la notion de *dispositif multimédial* de la scène contemporaine. Cela met en relief une forme d'intersection entre les arts, plus précisément un croisement des modèles entre les environnements médiatiques et la scène performative, qui mène – dans le meilleur des cas – à une véritable hybridation. Cette conjonction radicalise un aspect de la discussion : cette nouvelle composition du dispositif lui assure d'être *immersif* en véhiculant une esthétique inédite que nous nommerons provisoirement *logique de la latence,* logique capable d'induire des sensations déterminées chez les spectateurs (**notion-clé ➔** environnement immersif). Ainsi, la réception devient une stratégie d'*individuation* : l'environnement du dispositif est parcouru par la recherche d'indices qui marquent les frontières des territoires, dessinent les traces du corps et de l'activité d'un sujet, et attestent de l'existence de *l'autre*. L'expérience esthétique devient une enquête sur les énigmes du son et du corps, face à l'altérité (Boisclair, 2015, p. 7-18).

Depuis l'introduction de dispositifs électroniques sur scène et d'œuvres immersives au XX^e^ siècle, la relation entre le son et les images est devenue un domaine de recherches et d'expérimentations intéressant pour plusieurs artistes (**notion-clé ➔** dispositif). En ajoutant des éléments extérieurs, capables d'exprimer des sensations multimodales, et en jouant sur l'évolution synesthésique, les possibilités offertes se multiplient. En ce sens, les technologies numériques ont contribué à élargir le champ des arts vivants, car elles permettent à certaines données d'être converties directement en sons ou en images. À cet égard, l'un des objectifs du livre est de définir un cadre pour enquêter sur la notion d'*environnement médiatique*.

Ainsi, comme dans la réflexion autour de la notion de *corporéité*, cette recherche qui l'englobe vise à dissiper un malentendu assez commun sur la relation qui existe entre le son, la musique et les images. Notre objectif est de démontrer que l'art médiatique immersif n'est pas une simple combinaison de musique et d'images, mais concerne plutôt un espace ouvert par une interaction active entre différentes forces : un environnement sensoriel étendu (Boisclair, 2015, p. 135-171). Il est, autrement dit, un espace préservé pour que l'inattendu puisse surgir. Afin de conceptualiser ces environnements, il faut donc changer – encore une fois – de point de vue. En ce sens, ce qui est inattendu ne possède pas de sens *immédiat*, mais acquiert néanmoins une impulsion intérieure indescriptible, qui vibre à travers une tension (Salter, 2010, p. 47 et suiv.).

Dans ce contexte, il est possible de reconnaître une énergie particulière qui doit être développée. Celle-ci peut prendre la forme d'un son, ou de l'organisation d'un ensemble de points de convergence, différents, entre les multiples dimensions. Une impulsion sonore, par exemple, qui peut passer sous le traitement et le contrôle de l'image, et vice versa (Hegarty, 2014). Ainsi, les relations entre ces éléments ne sont pas uniquement en contiguïté, mais reposent aussi sur un processus de composition au cœur de notre réflexion et de conversations avec les artistes. Afin d'approfondir cette réflexion, nous analyserons le travail de certains artistes selon deux thèmes capitaux : 1) la création d'environnements immersifs qui transforment la scène en un environnement de la perception et de l'altération ; 2) la réinterprétation des modèles structurels de la nature comme dimension métaphysique.

VI.1. Étendre la perception

Les choses ne sont pas telles qu'elles semblent. Cette affirmation décrit bien le travail du metteur en scène Shiro Takatani, l'un des fondateurs et membres de la compagnie de théâtre multimédia japonaise Dumb Type. Il s'y investit d'abord dans les aspects visuels et techniques, puis en devient le directeur artistique en 1984. Précurseur dès les années 1980 de performances qui développent une pensée et une pratique autour des dispositifs technologiques, il a également mené une enquête radicale sur la dimension sonore de la scène, notamment avec des travaux comme *Memorandum* (2000) et *OR* (2004) – signé avec Dumb Type en collaboration avec le compositeur électronique Ryoji Ikeda, aujourd'hui figure incontournable de la scène numérique – ainsi que des travaux plus récents comme *La chambre blanche* (2010), *Chroma* (2013) et sa dernière création *ST/LL* (2015), avec Ryuichi Sakamoto, Marihiko Hara et Takuya Minami. Parallèlement à ses activités au sein du groupe, Shiro Takatani réalise des projets personnels. Son travail est également remarqué par Ryuichi Sakamoto, qui fait appel à lui dès 1999 pour la direction visuelle de ses travaux, en particulier pour *LIFE*, le premier opéra de Ryuichi Sakamoto, dont Shiro Takatani a assuré la direction visuelle. Par la suite, des éléments de *LIFE* seront repris dans l'installation *LIFE – Fluid, Invisible, Inaudible…*, créée par les deux artistes en 2007 et dont nous discuterons dans cette section.

L'œuvre de Takatani ne lie pas seulement deux géographies distantes, elle entremêle passé et présent, opposant la tradition millénaire japonaise à l'élan ultramoderne des nouvelles technologies. Takatani met en question la méthode de travail de l'artiste, son champ de recherche et sa perception du réel, avec comme objectif la poétique de la *poursuite de l'émerveillement*. Il sculpte l'eau, dessine avec la fumée, asperge ses danseurs de lumière, enchante

ses spectateurs dans un flux impalpable d'images et de sons et les enveloppe dans l'impermanence de ses créations. Shiro Takatani pense et écrit par images. Tout comme les gens rêvent, lui, il met en scène, dirige, installe. Dans ses œuvres, il crée des univers parallèles faits de lumière et d'ombres, de silences et de sons, où les hommes se perdent et se retrouvent, en croisant leurs destins. Ce travail visuel et sonore lui permet d'aller au-delà de l'image du réel qui est la nôtre. Parmi ces entités perdues dans le brouillard technologique, nous entrevoyons un portrait de l'humanité, sensibilisée aux *merveilles* qui l'entourent.

Ainsi, le metteur en scène dépasse la simple reproduction des choses que nous avons sous les yeux. Toute matérialité est suspectée de faux-semblant : rien n'est durablement tangible. Il regarde le monde avec un œil prismatique, capable de pénétrer la nature des événements selon un principe de *transformation silencieuse* qui permet aux choses de se manifester, de se rendre visibles et audibles. L'installation *LIFE – Fluid, Invisible, Inaudible…* consiste en neuf aquariums en acrylique, chacun possédant une base carrée de 1,2 mètre de côté pour une hauteur de 30 centimètres. Les neuf aquariums sont situés à 2,5 mètres du sol et forment un carré de trois par trois. Chacun des aquariums est encadré par une paire de haut-parleurs. Une sorte de brume est engendrée artificiellement par des ultrasons à la surface de l'eau. À l'intérieur de chaque bassin, où la composition et le flux de l'eau sont réglables, est créé un brouillard artificiel à travers des vagues ultrasoniques. Ces neuf blocs de brumes servent d'écran sur lesquels sont projetées des images à partir du plafond. Le sous-titre *Fluid, Invisible, Inaudible…* fait référence à des notions perceptibles ou non, qui donnent accès à quelque chose d'amorphe, d'incertain ou de non reconnaissable, mais aussi à des changements au plus profond de nous. Dans cette logique, *LIFE – Fluid, Invisible, Inaudible…* est une véritable sculpture temporelle dans laquelle la dimension éphémère produite par le dispositif permet au temps de se manifester à travers une série de vibrations visibles. Ce jeu constant d'apparition/disparition permet de rendre visible le son et d'écouter l'image ; de voir celle-ci affleurer à la perception, pour ensuite disparaître, en passant par une série de gradations qui remettent en question l'organisation perceptive du spectateur.

En activant une nouvelle perception du réel qui nous entoure, cet environnement immersif permet de plonger le spectateur dans un univers microscopique. Dans une logique analogue, nous pouvons citer la récente installation *PLANKTON – A Drifting World at the Origin of Life* (*Plancton – aux origines du vivant)*, conçue par Shiro Takatani à partir des images de plancton de Christian Sardet, directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), en France, et mise en musique par Ryuichi Sakamoto. Le dispositif

immersif associe aléatoirement près de 100 photographies et plus de 340 vidéos 4K qui offrent une traversée visuelle et musicale à travers ce monde sous-marin aux formes de vie des plus étonnantes.

Nous retrouvons également ce questionnement du réel, dont nous avons déjà discuté, dans les installations et les environnements immersifs, réorganisé sur le plateau de la performance *ST/LL* (2015)[8]. La performance ouvre sur un plateau nu, où nous ne voyons d'abord qu'une longue table, dressée pour plusieurs convives. Plongée dans une semi-obscurité, elle est orientée vers le fond de la scène. Dans son prolongement, un écran s'ouvre à la verticale, comme une partie d'un tableau oriental, sur un brouillard laiteux. Un homme arrive sur scène et son mouvement sur scène nous donne à voir le bassin d'eau qui remplit le plateau. Le clapotis des pas de l'homme, qui va et vient, porte une chaise, en déplace une autre, rythme son action. Trois femmes entrent ensuite et s'assoient autour de la table. Lorsque les corps des danseurs tournoient physiquement sur la table, ils se retrouvent subitement saisis par l'image sur l'écran-monolithe géant pour être transportés dans une autre dimension visuelle et spatiale surlignée de lignes géométriques filaires, créant ainsi un nouveau degré de profondeur dans la perception générale de la scène. Sur la scène de Takatani, sons et images deviennent alors un prisme qui se décompose et se recompose dans le cerveau du spectateur. Le temps lui-même se met à vaciller. L'*avant* passe derrière l'*après*. Le présent se dissout dans un composé fait d'artificialité, ouvrant la scène sur un autre monde, un autre *ici*, un autre *au-delà*, où se perdent les repères sensoriels et narratifs. Le temps qui s'étire, le temps qui s'arrête, le temps qui se répète : le son guide la métamorphose de la scène.

Mais, cette mutation gravitationnelle, cette suspension, n'est que passagère. Le sablier du réel n'est qu'une illusion sensorielle – tout comme l'explique d'ailleurs le titre *ST/LL*, *STILL (encore), STILL (silencieux)*. Là où la barre penche un peu, un axe se redresse et la perspective change, la vision se transforme. Le son reconduit cette vision à sa matérialité, avec une injection de fréquences très basses qui investissent la salle comme un nuage, jusqu'à arriver au tableau où se déchaîne le chaos, où les sons assourdissants évoquent une dislocation.

VI.2. Habiter les sensations

Kurt Hentschlager, fondateur de Granular Synthesis en 1991 avec Ulf Langheinrich, compose des installations à partir du *collapsus* de l'espace visible, dans lequel la présence se manifeste sous la forme de corps de synthèse flottants, comme

8. <http://shiro.dumbtype.com/works/still>, consulté le 2 avril 2019.

dans *Karma* (2004) ou *Feed* (2005), créée pour la Biennale de théâtre de Venise et dirigée par Romeo Castellucci en 2005[9]. Composée de modulations sonores, de fragments stroboscopiques et d'une épaisse fumée, cette création semble être animée par un profond désir de faire disparaître le moindre repère spatial de l'être humain. La perte de contrôle, provoquée par cet environnement immersif total, assure une expérience sensorielle et émotionnelle saisissante, voire affolante.

La pièce se compose de deux parties, opposées l'une à l'autre en apparence. La première se développe frontalement, d'une façon plus classique, en reproduisant l'expérience d'une cinématique radicale et non narrative, qui montre une levée de fluctuations de corps en 3D convulsive et sonorisée. La seconde partie présente le moment où la perception de l'espace – dans lequel nous retrouvons la disposition classique cinématographique – disparaît pour faire place à la production d'un brouillard artificiel. Les projections-écrans sont remplacées par des éclairs stroboscopiques et des lumières qui se battent, en créant l'impression d'une complète immersion, un collapsus de l'espace visible et de l'articulation *familiale* de la perception. Soumis à un tel bombardement, le prototype numérique se duplique dans une multiplicité de fantômes cellulaires qui envahissent les écrans dans une vibration lumineuse. Les corps bougent et se reproduisent à partir soit d'une *simulation procédurale* ou d'algorithmes.

L'espace de l'action devient une chambre hallucinatoire où les figures virtuelles s'impriment sur la rétine de l'œil du spectateur sous l'effet des stroboscopes. En ce qui concerne l'ambiance sonore (*soundscape*), dans la première partie, il provient principalement des mouvements des personnages tridimensionnels à l'écran, alors que, dans la deuxième, il est tracé par les lumières elles-mêmes, en particulier comme pulsations solaires et bruits acoustiques canalisés à travers une chaîne d'effets et de *feedbacks*. Le brouillard est si épais qu'il devient impossible de percevoir l'étendue et les limites du corps. Même les mains deviennent hors d'atteinte du regard qui, amputé dans sa fonction, cherche désespérément à trouer le dense rideau qui l'enveloppe. Les organes sensoriels, pour résister à la privation, deviennent extrêmement excitables et sensibles à chaque microvariation de lumière, de son et de pression atmosphérique, alors que la salle se transforme en une énorme chambre d'hallucinations collectives.

Pures sensations de lumière qui se diffusent sur le mur gazeux, en la dotant d'une candeur éblouissante et oppressive, pendant que la rétine, incapable d'assimiler toutes les ondes lumineuses qui la frappent, engendre toutes

9. <http://www.kurthentschlager.com/portfolio/feed/feed.html>, consulté le 2 avril 2019.

sortes de motifs et de figures tridimensionnelles : des architectures flottantes de pure lumière et des images posthumes alternées avec des taches de Rothko qui virent au rouge et au bleu. Là se définit la forme d'oubli à laquelle semble tendre ce travail de création. La seconde partie de la pièce est absolument non documentalisable, car les impressions visuelles, imprimées directement sur la plaque photosensible du cerveau, ne sont pas réellement vues, même si le spectateur est convaincu du contraire. Il s'agit d'une hallucination : le cerveau montre des choses qui ne sont pas là (Changeux, 1983, p. 171-227). La mémoire, dans ce cas, est donc la véritable fondation de la réalité optique. Quelque chose qui n'est pas exactement là, en présence, devant quelqu'un qui observe, mais qui est *dans* celui qui observe, s'imprime directement dans le cerveau qui devient le deuxième espace dans lequel la performance agit.

VI.3. Réorienter les sens

L'artiste néerlandais Edwin van der Heide explore quant à lui les limites de la composition en concentrant ses recherches sur les différentes manières dont les environnements immersifs affectent la perception de l'espace et du temps. Son travail *DSLE – 3* (2012) est un environnement multimédia qui nous mène aux limites de notre perception visuelle et auditive. En explorant toutes les transitions permises et créées par les appareils électroniques, le travail de l'artiste se concentre sur les relations entre son et lumière[10].

DSLE – 3 utilise une configuration acousmatique octophonique de haut-parleurs et 44 systèmes de contrôle de lumières DEL. Les lumières sont programmées afin de s'allumer rythmiquement sur l'écran qui entoure le visiteur. La nature de l'installation ainsi que le niveau poussé de contrôle de chaque aspect du dispositif audiovisuel permettent d'orienter et de manipuler la perception de l'espace. En combinant des éléments visuels et sonores, la perception spatiale du son est souvent réduite, dû à la nature bidimensionnelle de l'image, qui s'oppose à sa nature tridimensionnelle. Les zones où les changements sont imperceptibles, presque invisibles, alternent avec des pièces dans lesquelles la rétine elle-même est beaucoup trop stimulée. Cet espace, une architecture qui vibre selon un motif rythmique, est visuellement et acoustiquement organisé par des figures de lumière et de son. Le spectateur est ainsi immergé dans cette architecture en constante mutation et chaque variation sur l'environnement produit une réorientation de sa perception.

10. <http://www.evdh.net/dsle/>, consulté le 2 avril 2109.

VII. Quelques notes sur la notion d'immersion

Dans les cas mentionnés, l'immersion, comme concept esthétique, offre une expérience bouleversante pour le spectateur, profondément impliqué, d'un point de vue sensoriel, dans l'environnement. Ainsi, la notion d'immersion évoque un état accru de la perception et demande une implication où le visiteur devient partie intégrante de l'environnement. Dans ce contexte, chaque œuvre peut être considérée comme complète uniquement avec et dans l'expérience du visiteur (📖 voir Davidson, Chapitre 3, sections III.3-III.4). Le spectateur est ainsi immergé dans un environnement marqué par des vibrations continues. Dans ce passage capital pour la contemporanéité, le spectateur, son corps, devient l'œuvre d'art (Jones, 2006, p. 65 ; Thompson et Biddle, 2013, p. 73).

Les environnements que nous avons analysés sont composés dans une logique précise : ils organisent *la réception* du spectateur, sa capacité à réorganiser ses sensations, de la même manière que les technologies permettent au performeur d'étendre sa perception, de définir un geste nouveau. La latence que nous avons mentionnée est une forme de perception induite : elle n'est pas *localisable*, mais s'étend dans la durée en agissant sur tous les points du dispositif scénique. C'est une modulation qui passe d'un état de tension des matériaux à un autre : si elle est diffusée, elle devient *imperceptible* et *profonde*. Ce qui affleure dans cet état de latence, ce ne sont que les *effets* ou les tensions visuels sonores qui sous-tendent la composition d'un environnement. L'atmosphère est donc la *température* de la scène. Elle est un *état des choses* qui apparaît de façon latente, une sensation qu'il faut habiter (Böhme, 2001 ; Forest, 2006, p. 131 et suiv.).

Cette qualité permet de penser les environnements médiatiques comme des *espaces affectifs* (McCormack, 2014, p. 38 et suiv.) que les spectateurs doivent habiter (**notion-clé ➔** espaces affectifs). Cela signifie *entendre* les espaces, les percevoir dans leurs intensités et comprendre leurs influences sur les sensations. Bref, cela oblige le spectateur à refaire sa carte de la perception. Les atmosphères que crée la scène impressionnent le spectateur, produisent en lui des effets, des images qui parlent à sa perception sensorielle et survivent dans sa mémoire pour réaffleurer (Canty, Bonin et Chatonsky, 2010, p. 75 et suiv.). Ce qui impressionne, ce sont les formes, les coupures de lumières, les pulsations de sons-couleurs et lueurs. C'est là qu'on accède à une autre déclinaison possible du terme *embodiment*, conçue – radicalement – du point de vue du spectateur (**notion-clé ➔** *embodiment*). Cela signifie que dans cet environnement, le spectateur initie des relations de nature transformative avec ces sensations, ces gestes, mais aussi *avec cet environnement*, qu'il a contribué

à définir à travers les relations qu'il entretient avec le ou les dispositifs (voir Davidson, Chapitre 3, section III.5) (voir Lalonde, Chapitre 6, section II) (voir Howes, Chapitre 7, section III).

Nous avons donc affaire à un processus qui nous montre que le ou les dispositifs de ces environnements médiatisés sont *efficaces*, car ils produisent constamment des *effets* sur les spectateurs. Ces *effets* deviennent pour eux des *affects* dans le sens spinozien du terme : « Par affect, j'entends les affections du corps par lesquelles la puissance d'agir de ce corps même est augmentée ou diminuée, favorisée ou empêchée » (Spinoza, 1989, III. déf. 3.). L'*affectio* renvoie – continue Deleuze – à un état du corps affectant, tandis que *l'affectus* renvoie au passage d'un état à l'autre, « compte tenu de la variation corrélative des corps affectants » (Deleuze, 1981, p. 69 ; Massumi, 2012, p. 110-120). L'affect désigne donc, à la fois un mouvement, un passage d'état et une transformation. Une manière d'installer des relations à différents degrés de complexité avec l'ambiance et, au même moment, de se transformer dans cette relation.

Nous nous trouvons donc dans une véritable *inter-activité :* le dispositif offre un état des choses avec lequel le spectateur tisse des relations ; la qualité de ces relations est transformative et, bien évidemment, *inter-active*, c'est-à-dire que l'*activité* agit sur deux de ses composantes (**notion-clé ➔** interactive). Autrement dit, le dispositif est toujours – comme tous les types d'environnements – transformatif : toutes les composantes qui sont présentes entraînent des transformations réciproques en rétroagissant sur les autres (Quinz, 2006 ; Stern, 2013, p. 35 et suiv. ; Boisclair, 2015). L'*affect*, comme changement d'état cognitif du sujet immergé dans l'environnement, est alors une véritable *réalité émergente*, qui s'établit, cette fois, chez le spectateur : l'*embodiment*. Cette *réalité émergente* est à la fois relative – au circuit qui l'a produite et dont elle dépend – et absolue – dans sa nouveauté radicale. C'est donc sous ces deux perspectives, apparemment antagonistes, qu'il nous faut considérer ces opérations de surgissement. De ces observations découle un principe : chaque composition n'est qu'un travail *sur* les sensations et *de* sensations. Cela nécessite une stratégie – et des opérations – pour être efficace.

VIII. Les stratégies : les transitions silencieuses

En regardant dans le prisme que nous avons traversé selon les différentes facettes de la scène et des environnements immersifs examinés (nous préférons ici employer le terme *environnement*, parce qu'il renvoie au pôle du *spectateur* et à ses opérations, ainsi qu'à celui d'*installation* renvoyant à un *auteur*), nous pouvons nous demander comment advient, et surtout à quelle échelle,

le processus d'auto-éco-organisation est présent dans toutes ces œuvres. De là émerge une notion-clé, qui opère dans les deux facettes du prisme et les relie au même contexte intermédial.

Les œuvres citées ne sont pas de l'ordre de la programmation. Elles sont plutôt le résultat d'une stratégie d'organisation : des éléments qui les composent. La notion de stratégie s'oppose – dans notre paradigme théorique – à celle de programme. Un programme, c'est une séquence d'actions prédéterminées qui doit fonctionner dans des circonstances qui en permettent l'accomplissement. Si les circonstances extérieures ne sont pas favorables, le programme s'arrête ou échoue. Comme nous l'avons précisé, la stratégie, elle, élabore un ou plusieurs scénarios. Dès le début, elle se prépare, devant le nouveau ou l'inattendu, à l'intégrer pour modifier ou enrichir son action. L'avantage du programme est évidemment de représenter une très grande économie : nous n'avons pas à réfléchir, tout se fait par automatisme. La stratégie, par contre, se constitue en tenant compte d'une situation aléatoire, d'éléments adverses, voire d'adversaires, et elle est amenée à se modifier en fonction des informations fournies en cours de route. Elle doit pour cela avoir une très grande souplesse. Mais pour qu'une stratégie soit appliquée par une organisation, il faut que cette organisation ne soit pas conçue pour obéir à la programmation, mais qu'elle puisse traiter des éléments capables de contribuer à l'élaboration et au développement de la stratégie.

VIII.1. La logique de la transformation

Ainsi, pour pousser plus loin l'analyse de l'écart introduit par ces dispositifs médiatiques et systèmes de la représentation, il convient d'introduire quelques observations sur la structure des stratégies opérantes, sur lesquelles la scène technologique induit des modifications substantielles, en y inscrivant une logique de la *latence* fondée sur un principe de transformation. Ce paradigme investit soit l'environnement du performeur, soit celui du spectateur.

À la base de la forme de l'action-représentation, nous pouvons placer un schéma composé d'une forme idéale (*eidos*) qui détermine le but (*telos*) et dans lequel le plan technique – soit la technique du performeur, soit l'utilisation des dispositifs technologiques – agit pour lui donner *existence*. Contrairement à l'action-représentation – nécessairement momentanée –, la transformation – qui concerne la situation et donc le plan propre aux manifestations des degrés de présence – s'étend dans la durée. C'est de cette continuité que provient l'effet scénique qu'il faut considérer. Pour la scène vivante médiatisée, mais aussi pour les environnements immersifs, on ne traitera plus seulement d'*efficacité* de l'action sur scène, mais plutôt de la définition d'un dispositif

efficace. En d'autres termes, laisser arriver l'effet, comme on laisse affleurer une image ou un son, ne signifie pas l'imposer à la perception (comme dans le schéma de l'action-représentation), mais plutôt permettre à ses effets de s'imposer par sédimentation progressive, en les laissant émerger à l'attention du spectateur. Il s'agit alors de passer d'une efficacité (action) à un effet produit à l'intérieur du dispositif (situation).

Le passage de l'action-représentation à la situation est donc déterminant, car il ne concerne plus simplement la construction d'un événement, comme dans le cas de l'action représentative, mais plutôt la disposition d'un état de choses diffus et technologiquement induit : l'atmosphère dont on a parlé. Par conséquent, les traits principaux de la situation sont la *durée*, l'*efficacité* et la *diffusion*. Au lieu de survenir de façon inattendue, comme un événement jaillit d'une action soudaine et transcendante par rapport aux données de la situation, l'effet de la *transformation silencieuse* est induit à partir d'une évolution qui doit être comprise depuis son départ, depuis sa première manifestation (**notion-clé ➔** transformation). C'est comme si l'état de choses induit par les technologies incitait à dessiner une théorie de la latence où les formes sont présentes, mais pas encore manifestes (Bishop, 2005).

La théorie de la latence des formes produit donc une dimension subliminale, dans laquelle les choses provoquent des effets qui ne sont pas perceptibles dans l'immédiat. Elles sont toutefois si puissantes qu'elles amorcent un changement profond de toutes les composantes en acte sur la scène et interviennent sur la perception du spectateur pour induire une variation dans ses modalités de réception, comme dans *Meat Paradoxe* d'Isabelle Choinière, *LIFE* de Sakamoto et Takatani ou dans *DSLE* de van der Heide. Ce qui est alors mis en évidence dans le processus des *transformations*, c'est le passage d'une logique des objets à une logique des intensités et des flux (Buci-Glucksmann, 2003a, p. 23). Il ne s'agit plus de travailler – sur la composition scénique ou l'environnement immersif – avec des objets ajustés entre eux pour produire des événements, mais plutôt d'intervenir sur les caractéristiques internes des objets mêmes, en modifiant leur composition, en les disposant selon un flux intensif fait de changements d'état de matière, qui résonnent entre eux.

Un circuit semblable constitue un tout – donc un environnement – qui prend forme en même temps que ses éléments se transforment. Dans les environnements immersifs comme sur scène, un état de présence en transformation perpétuelle devient perceptible et produit des effets éphémères, tangibles et persistants. C'est grâce à ce passage que le surgissement des *réalités émergentes* prend effet et prend place dans le corps du performeur et du spectateur, dans leurs nouvelles dispositions perceptives, leurs mémoires cognitive et musculaire (**notion-clé ➔** réalité émergente). Ces *réalités émergentes* sont indélébiles, inscrites sur la plaque photosensible du cerveau.

Chapitre 2

Les sismographies des corps médiatisés : une logique de création

Isabelle CHOINIÈRE

I. La complexité comme méthode de création

Il est de plus en plus pressenti qu'une *autre ontologie du corps est à considérer dans son contact quotidien avec la technologie*. Ici, le terme *ontologie* doit être abordé et compris au sens d'« interroger une chose », afin de savoir si elle existe ou non (Blay, 2006, p. 580)[1] (**notion-clé ➔** ontologie). On peut ainsi se questionner sur *la nature de ce changement ontologique* et *les conditions dans lesquelles il se produira*, et plus particulièrement dans le domaine des arts vivants performatifs, car cette technologie devient rapidement le cadre régulier de ses interactions (📖 voir Introduction, section I) (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I).

Si l'accès à une plus grande *complexité expérientielle* est l'une des motivations premières[2] de l'utilisation des technologies dans les arts performatifs, force est de constater qu'à l'inverse, la plupart du temps, le performeur se

1. Michel Blay est philosophe et directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Paris.
2. De façon générale, la principale motivation des artistes travaillant avec la technologie est de montrer l'invisible. Si cela a été chez moi également une des premières motivations dans l'usage que je fais de la technologie depuis la fin des années 1990, je me suis aperçue qu'elle menait souvent à une instrumentalisation du corps, généralement utilisé, par exemple, comme écran ou comme déclencheur d'événements médiatiques. À partir de 2005, ma démarche de recherche-création s'est orientée vers le développement d'une intensification expérientielle.

trouve pris dans un rapport limitant d'instrumentalisation avec la technologie (Choinière, 2013, 2014, 2015) (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I), où la dimension spectatoriale prime sur la dimension expérientielle. Cela révèle qu'il faut créer une *méthode de la complexité*[3] comme le suggère Pitozzi (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) : c'est-à-dire revenir sur les éléments de base et leurs relations pour tenter de comprendre comment les investir et enfin, surtout, incarner (*embody*) ces éléments de base ainsi que leurs relations (📖 voir Paquin, Chapitre 5, section II.1) dans un travail tant artistique que théorique, qui sera en lien avec une structure et une dynamique d'interrelations, d'interconnexions propres au monde dans lequel nous vivons actuellement. Pour comprendre la nature des choses, cette méthode de la complexité demande un travail en profondeur qui considère les liens que les différentes composantes tissent entre elles, pour faire émerger les *transformations silencieuses* (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section VIII) *qui opèrent en elles*. Il s'agit donc de travailler dans un processus évolutif, propre à la *méthode* qui implique et comprend les différentes disciplines qui traversent ces transformations silencieuses (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) dans une dynamique transversale et intersectorielle. Il faut ainsi réfléchir au rapport entre méthode et disciplines. Pour le chercheur-artiste, cela signifie s'engager dans un travail de *conscientisation*, d'autoanalyse, d'identification des éléments qui composent sa méthode de recherche-création : s'interroger sur les liens entre la méthode, la pratique et la théorie. Cette méthode est propre à chaque artiste. Par le fait même, elle intègre des concepts, des influences et les paradigmes des différentes disciplines qui le concernent, mais aussi son histoire, sa formation, ses atavismes, ses affiliations, ses rites, des outils, des perspectives et des stratégies (création, validation, etc.). Elle inclut également les principes de composition qui sont liés à ces stratégies – et sur lesquels se fonderont des expérimentations qui tentent d'atteindre/vivre/comprendre cette complexité qui prend forme dans ce déplacement ontologique.

Est-ce encore plus directement le corps, à travers l'expérience de cette transition ontologique, qui fournirait *les ancrages* nécessaires pour bâtir et réfléchir ces relations, cette complexité ? La composition de la structure du

3. La structure d'argumentation développée dans ce livre s'est construite dans une logique de croisement méthodologique qui tient compte de la complémentarité des perspectives originales de chaque auteur. L'organisation interne du livre est donc structurée par un cadre d'analyse méthodologique se développant en corrélation sur trois niveaux ou approches méthodologiques, chacun en résonance avec les autres. Puisque certains concepts sont analysés dans leurs interactions, le développement et l'analyse sont repris et complexifiés sur la base des sections précédentes (Pitozzi : *embodied thought*/pensée incarnée, Choinière : *embodied perception*/perception incarnée, Davidson : *embodied perspective*/perspective incarnée). Pour en saisir toute la portée, il faut donc lire les sections en ordre et depuis le début.

savoir se pose ainsi d'emblée comme une problématique de départ, mais également comme un élément central des axes opératoires d'une méthode de la complexité développée et expérimentée dans le cadre de ce projet. Puisqu'une méthode doit toujours être opératoire pour en être une, ces axes seront expliqués dans la section III : les éléments qui en constituent les bases seront présentés tout au long des sections I et II.

I.1. Le problème de la conception du corps en tant qu'extension du monde physique

Par sa forme inclusive, ce questionnement préliminaire sur la structure du savoir nous avertit du piège qui sous-tend toute la pensée occidentale. Car, pour être en mesure de réfléchir sur l'expérience et la conception du corps performatif à partir du lien qu'il entretient avec la technologie, il est nécessaire de mettre en jeu des éléments et des conditions qui posent problème : la fragmentation et la décomposition (venant du cartésianisme), le réductionnisme (posture épistémologique) et la dichotomie (venant du dualisme propre à la pensée occidentale de Platon au matérialisme)[4]. Ces éléments développés et observés notamment dans la pensée dualiste opposent objet/sujet (Brett, 2004), objet/processus, forme/comportement, corps/esprit et culture de l'objet/culture du flux (Buci-Glucksmann, 2003b). Cela met en évidence la relation problématique de deux éléments essentiels de notre discours : 1) le corps et l'esprit (*mind*) et 2) leur clivage. Ce clivage a été repris dans la culture occidentale par René Descartes (Choinière, 2014), mais remonte à la civilisation égyptienne (Smythies, 1970). L'élément principal à souligner ici est que, pour les Égyptiens, l'être humain était déjà constitué de deux parties distinctes : un corps et un esprit. Le corps, étant considéré comme un *objet physique étendu* (*physical extended object*) dans le monde matériel, n'était en rien différent dans son essence de tous les autres objets. L'esprit quant à lui était constitué par l'Ego, les pensées et les émotions. Dans la pensée occidentale, encore aujourd'hui, la suprématie de l'âme, de l'esprit, dans sa relation avec le corps, est profondément enracinée dans la façon de penser et de comprendre ce corps. Cela explique, en partie, les malentendus que suscite la relation entre le corps et la technologie. En effet, cette *conception à la fois matérialiste monistique et dualiste du corps* (clivage de la relation corps/esprit), *comme une extension de l'objet physique dans l'espace* (Smythies, 1970, p. 233), a influencé tout un courant de penseurs et d'artistes qui se sont intéressés aux rapports entre ces derniers (voir Howes, Chapitre 7, section I).

4. Problème relevé par plusieurs théoriciens tant dans le contexte scientifique (Ho, 1993 ; Koestler, 1970 ; Smythies, 1970), esthétique que philosophique (Burnham, 1973 ; Fraleigh, 1996 ; Buci-Glucksmann, 2001 ; Gromala, 2007 ; Kozel, 2007 ; da Nobrega, 2009 ; Derrida, 2010 ; Davidson, 2013).

Dans le contexte des arts vivants intégrant de la technologie, cela a donné lieu à des formes où le corps performatif a été abordé tel un objet matériel intégré à un environnement, un écran[5], une composante de la machine[6], ou bien encore, tel un outil servant à provoquer des effets technologiques – soit déclencher ou suivre des événements médiatiques (images, séquence vidéo, lumière, son, algorithmes, etc.)[7]. Ici, le corps est malheureusement encore largement instrumentalisé.

En contrepartie, on constate que cette tendance réductionniste, plus particulièrement celle des cent dernières années[8], est en conflit et en contradiction avec le contre-mouvement naturel qui tend vers l'intégration des principes

5. Par exemple, dans le travail de Klaus Obermaier ou Alwin Nikolais. Nikolais a été influencé par la théorie quantique et la théorie de la relativité. Il a créé une forme de spectacle total au sein duquel était donnée la même importance aux danseurs, à la lumière, à la scénographie et à la musique. Le danseur devenait une partie de cet environnement. Selon Anne Livet (1978), directrice du Performing Arts et conservatrice au Forth Worth Art Museum, et Sondra Fraleigh (1996), Nikolais développe un rapport abstrait au mouvement dont le danseur n'est plus que le centre. Les corps des danseurs pouvaient, par exemple, servir d'écran pour projeter une des couleurs des prismes de la lumière.

   Klaus Obermaier : <http://www.exile.at/apparition>, <http://www.danceheritage.org/nikolais.html> et <https://www.youtube.com/watch?v=ZmnIZrg_1iQ>, consultés le 6 février 2018.

6. Telles les performances de Stelarc, dont le travail a exercé une extrême influence sur le milieu. C'est un artiste australien dont le travail explore et étend la conception du corps et sa relation avec la technologie, au travers des interfaces humain-machine qui intègrent l'imagerie médicale, la prothèse, la robotique, les systèmes de réalité virtuelle et l'Internet. Suivant le discours et la position de Stelarc, le corps humain ne peut pas évoluer aussi vite que la machine. Il approche donc le corps comme une composante de cette machine. Il met en scène des installations performatives où le corps est relié à un ensemble de dispositifs, liés à différentes technologies. Il utilise son corps, par exemple, comme une « résistance », y faisant passer le courant électrique pour qu'il suscite des réflexes qui seront réutilisés dans la chaîne de réactions avec les différents robots en place. C'est vraiment l'artiste qui pousse la théorie de l'extension et de la disparition du corps due à son obsolescence le plus loin, et, sur ce point, il s'inspire des théories de l'écrivain William Gibson (1984, cité dans Kozel, 2007, p. 64), <http://stelarc.org/video/?videoID=20294> et <https://www.youtube.com/watch?v=OKEfJRe4uys>, consultés le 6 février 2018.

7. C'est encore aujourd'hui la stratégie de création adoptée par la majorité des artistes dans ce domaine.

8. Dans son livre *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine* (1999), Shigehisa Kuriyama analyse la perspective des sciences humaines en soulignant différents aspects du corps dans diverses traditions médicales. Selon Kuriyama, la conception européenne du corps trouve son origine dans une vision dualiste et réductionniste venant des Héllénistes et a notamment été influencée par les autopsies réalisées sur des cadavres. Les docteurs comprenaient le corps comme étant une entité

d'interconnexion et de cohérence. Les meilleurs exemples de ce contre-mouvement sont la forme vivante organique et les principes d'auto-organisation du corps révélés par des théoriciens de l'éducation somatique comme Irmgard Bartenieff et Rudolf von Laban[9] (Choinière, 2014).

C'est ainsi que nous introduisons l'*une de nos principales stratégies* pour travailler sur cette autre ontologie du corps : l'intégration de la somatique dans notre processus de recherche-création avec la technologie. Basé sur le concept clé de l'abolition du dualisme corps/esprit, le terme *somatique* a été inventé en 1970 par le philosophe-professeur Thomas Hanna, l'un des fondateurs de l'éducation somatique, à partir du terme grec *sōma* qui signifie *le corps dans sa globalité* (Batson, 1995, 2010) (**notion-clé ➔** *sōma*).

I.2. Une complexité expérientielle : intégration de la somatique dans le processus de création avec la technologie

En menant des expérimentations qui se concentrent sur l'intégration des principes fondateurs de l'éducation somatique *dans un processus de création intégrant la technologie*, notre objectif depuis les dix dernières années était de révéler de nouvelles manifestations et dynamiques d'interpollinisation entre la somatique et les technologies qui prennent ancrage dans d'*autres conceptions du corps* que celle issue de la pensée occidentale : celles inspirées principalement par la contribution philosophique ancienne de l'Asie, de l'Extrême-Orient, de

inerte et mécanistique. Cette perception du corps reliée à l'immobilité vient du fait que, jusqu'à récemment, la façon typique d'étudier le vivant était de tuer et de fixer les organismes vivants ou de les disséquer. Par conséquent, il ne restait rien de l'organisation qu'on se proposait d'étudier, et des notions telles que la cohérence ou des principes d'auto-organisation, par exemple, étaient difficiles à penser pour des biologistes ou des neuroscientifiques (Ho, 1993 ; Ginsburg, 2006).

9. *The Mastery of Movement on Stage* a été écrit en 1950 par Rudolf von Laban et publié par MacDonald & Evans, Londres. La traduction en français à laquelle je me réfère a été publiée en 2007 par Actes Sud avec une traduction par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Les théories du mouvement de Laban, l'un des théoriciens de danse les plus influents du XX^{e} siècle, sont à la base d'une technique somatique appelée *Bartenieff Fundamentals*, dont les principes constituent une référence pour ma démarche artistique, car ils sont ancrés dans la progression du développement humain – dans mon cas, en interaction avec le développement du milieu technologique qui devient le *nouvel environnement*. C'est une pratique de conscientisation qui encourage la perception des connections du corps ainsi que les nombreuses relations qu'un individu peut entretenir avec son environnement interne et externe.

l'Afrique, du Brésil et d'Haïti[10]. Ces autres conceptions du corps, qui introduisent la valeur de l'invisible, du transitionnel, de l'instable, du microscopique et du phénomène des transformations profondes d'ordre psychocorporel, s'opposent à la pensée de la forme occidentale, caractérisée par la finalité, la fixité, le visible, la limite anthropomorphique du corps et la matérialité (Rolnik, 1998, 2006 ; Kuriyama, 1999 ; Buci-Glucksmann, 2003b).

Notons que les pratiques somatiques sont considérées et abordées ici comme une forme de complexité expérientielle en soi, car elles sont centrées sur une prise de conscience du corps en mouvement et impliquent une série d'apprentissages liés à l'interaction synergique entre la conscience, le corps en mouvement et l'environnement. Elles constituent une étude expérientielle de la corporéité. La nature de cette complexité sera analysée dans les prochaines sections de ce chapitre.

10. Thomas Hanna a puisé dans la philosophie ancienne de l'Extrême-Orient. Moshe Feldenkrais (méthode Feldenkrais/*Feldenkrais Method*) et Bonnie Bainbridge Cohen (Centrage corps-esprit/*Body-Mind Centering BMC*) se sont largement inspirés de disciplines asiatiques afin de développer leurs méthodes. Émilie Conrad D'Aoud s'est inspirée des cultures haïtienne et africaine pour sa technique (mouvement continu). La méthode Feldenkrais/*Feldenkrais Method* est un système éducatif qui permet au corps de bouger et de fonctionner de manière plus efficace et plus aisée. Son objectif est de rééduquer le système nerveux et d'améliorer la capacité motrice, <https://www.feldenkrais.com/about-the-feldenkrais-method>, consulté le 6 février 2018.

    Body-Mind Centering® (BMC^{tm}) se veut une approche intégrée vouée à l'expérience de transformation qui passe par la rééducation du mouvement et du *repatterning* pratique. Développée par Bonnie Bainbridge Cohen, il s'agit d'une étude expérimentale basée sur l'incorporation et l'application de principes anatomiques, physiologiques, psychophysiques et développementaux impliquant le mouvement, le toucher, la voix et l'esprit. Cette étude permet de comprendre comment l'esprit s'exprime par le corps et le corps par l'esprit. Chaque personne se trouve à la fois étudiant et sujet. Les principes et les techniques sont enseignés dans un contexte de découverte de soi et d'ouverture. De cette façon, on cherche à trouver l'aisance qui sous-tend la transformation. Il est actuellement employé par les praticiens de danse, de yoga et de tout travail sur le corps et le mouvement, ainsi qu'en physiothérapie, en ergothérapie et en psychothérapie ; il est aussi appliqué en développement de l'enfant, en éducation, en musique, en art, en athlétisme et dans d'autres disciplines corps-esprit telles que la méditation et les pratiques vocales, <https://www.bodymindcentering.com/about>, consulté le 6 février 2018.

    Continuum Movement propose une enquête dynamique sur ce que cela signifie d'être humain à travers une méthode pour explorer le soi en tant que processus évolutif biologique et planétaire. L'eau et le fait que le corps est principalement constitué d'eau sont considérés comme étant très importants. Les objectifs centraux de la technique sont l'amélioration de la santé et du bien-être et la libération des contraintes culturelles et mécaniques de la société moderne. Le Continuum Movement défend l'idée que le mouvement est le message et le chemin, <https://continuummovement.com>, consulté le 6 février 2018.

I.3. L'approche de recherche : un axe pratique-théorique

Pour être en mesure d'investir ces autres conceptions du corps et leurs fondements, ce chapitre explore et reflète un axe opératoire pratique-théorique basé sur une méthode de la complexité développée et testée dans le contexte d'un processus de recherche-création[11] personnel. Ce processus est proposé comme un exemple de développement et d'application de cette méthode. C'est donc une posture de chercheur qui est adoptée. Dans cette approche, l'artiste, pour innover, doit se mettre dans un état de recherche, devenir un *chercheur*, prendre un statut de testeur, *qui ici inclut faire de la recherche avec son propre corps* – le *laboratoire de l'expérience corporelle* –, un laboratoire qui lui-même devient un contexte de recherche qui peut générer des éléments théoriques, participant ainsi également à la mise en place d'une de ses stratégies de validation. Ancrée dans l'expérience, et plus précisément dans le corps en mouvement du performeur-chercheur mis en contact avec la technologie, cette approche prend en compte une relation interactive et développe un lien d'interdépendance entre l'exploration et la formation du travail pratique et la théorie. En effet, la pratique confirmera ou infirmera la théorie émergente : *elles s'influenceront l'une l'autre dans une dynamique non hiérarchique d'interconnexions fluides et en mouvance*.

Cette méthode a pour fonction de susciter des rétroactions critiques issues de la création d'un environnement polémique qui engendre des questions et des problèmes plutôt que des réponses absolues. Cet aspect découle de la création d'une dynamique de groupe de chercheurs-observateurs et de créateurs et/ou performeurs qui critiquent, apprennent et testent les éléments de cette polémique. Cette méthode est également basée sur l'expérience vécue et la réorganisation sensorio-perceptuelle du corps, causée principalement par son contact avec la technologie, *en passant d'un cadre général de la réflexion*

11. C'est un processus artistique qui évolue et se met à risque (Roux, 2007), par l'attitude de recherche qui lui est intrinsèque, pour en assurer son renouvellement et ses résultats d'innovations tant pratiques que théoriques. L'ancrage d'un projet dans le champ de la recherche-création suppose, dans l'ensemble de la démarche, de constants allers-retours entre le processus de création et l'œuvre en plus d'appuyer ce processus sur une conduite intellectuelle faite d'analyse, de réflexion théorique et critique, <http://www.frqsc.gouv.qc.ca/bourses-et-subventions/concours-anterieurs/bourse/la-conduite-responsable-en-recherche-mieux-comprendre-pour-mieux-agir--action-concertee-bkq1cz111444145070247>, consulté le 4 février 2018.

    Une conférence sur « La recherche-création. Territoire d'innovation méthodologique » a eu lieu à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) du 19 au 21 mars 2014, <http://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca>, consulté le 4 février 2018.

esthétique (comme les théories d'Howard Gardner par exemple), *ainsi que du cadre général pratique* (dont font partie des techniques corporelles officielles, notamment l'éducation somatique ou le *contact improvisation*), *à la dimension spécifique de la pratique et de la théorie* (qui sont les développements et applications dans mon processus de recherche-création) – et vice versa. Ainsi, *la structure de ce chapitre reflète cette relation* et embrassera ce mouvement d'interconnexions et d'influences qui guide le processus expérientiel de découverte lié à la création à la fois pratique et théorique. Cela peut s'exemplifier, notamment, par la considération et l'entrelacement tant expérientiels que théoriques de la *ré*organisation et de la *re*construction sensorio-perceptuelle des références du performeur et de l'état de *re*création et de *re*construction de ces réalités rendues possibles par une connaissance phénoménologique, sensorielle et perceptuelle qui est généralement hyper-développée chez le performeur (plus que chez la majorité), *en raison des entraînements corporels spécifiques qui constituent sa formation*. L'identification des forces de sa formation est ainsi une étape importante de cette méthode. Comme nous l'avons vu, cela implique une connaissance physiologique qui est mise en lien avec des éléments théoriques pendant l'exploration pratique et provoque un autre niveau/type de conscientisation ainsi qu'un réinvestissement de la pratique qui crée une interconnexion dynamique continuelle entre pratique et théorie (voir Lalonde, Chapitre 6, section III).

Dans mon travail de recherche-création, l'approche et la compréhension de la technologie ont d'abord été validées par les études du préhistorien, ethnologue et théoricien français André Leroi-Gourhan (1971, 1973), pour ensuite s'en inspirer. Ce dernier soutient que la technologie doit d'abord être *vécue* pour être comprise. Dans cette approche, le phénomène de l'évolution technique et de l'évolution humaine est présenté comme une *combinatoire absolue* : celle de l'interdépendance de l'évolution du corps, pour répondre à des besoins, pour s'adapter à son environnement, et de l'évolution de son milieu, pour répondre aux besoins du corps (Leroi-Gourhan, 1971, 1973). Cela signifie que c'est dans un esprit de continuité qu'il faut envisager la technologie : « la technologie, mot précis dans le vocabulaire moderne, s'étend progressivement du poste de télévision au silex éclaté » (Leroi-Gourhan, 1971, p. 316). Dans cette approche, *on associe le développement technique au geste et l'on étudie la technologie par le geste qui y est associé* (par exemple le geste de marcher est intégré à la roue du char, de la voiture). Par conséquent, plus on avance dans la chaîne d'évolution, plus on intègre une grande quantité de gestes et d'actions. La posture prise dans ce travail de recherche-création avec la technologie s'est donc construite du *point de vue du corps et de l'expérience*.

Notre posture met en évidence une approche de la technologie qui se situe *hors* de la stricte matérialité physique[12], qui est en opposition avec la conception matérialiste de la technologie. Par exemple, on considère un ordinateur comme de la technologie, mais on y associe moins fréquemment les médicaments, le *plant technology* (les drogues rituelles) (Ascott, 2003b, 2003c[13]), les ondes électromagnétiques ou les armes chimiques. Et ce, même si ceux-ci entraînent une modification moléculaire et/ou génétique de notre corps, de notre corporalité.

Ce chapitre propose donc une façon de comprendre le processus créatif et le statut contemporain du corps, examiné comme un système de *perception incarné* (*system of embodied perception*), que permet le croisement des pratiques somatiques – un type d'entraînement corporel – et de la technologie, et d'où différents phénomènes de médiation émergent. Il m'apparaît important pour la suite de l'analyse de définir le corps performatif : il s'agit d'une corporalité en mouvement et en processus d'évolution, qui peut éventuellement devenir la nouvelle interface selon le concept développé dans ce chapitre[14]. S'articulant autour d'une vision différente du corps performatif – qui s'est développée à travers son contact avec la technologie et utilisant la pratique comme ancrage à cette recherche –, notre suggestion est de déplacer la discussion sur le lien

12. Parallèlement à ces prises de conscience, sous l'influence de Roy Ascott et de son groupe de recherche *Planetary Collegium-Transdisciplinary Space Research* dont je faisais partie, j'ai été mise en contact avec différents domaines d'étude sur la technologie. Différentes approches telles que : la nanotechnologie, la biotechnologie, la neurotechnologie, la *plant technology*, les théories d'Ascott sur le *moist* et le *dry*, la Bio-art, etc., ont nourri la réflexion concernant ce chapitre. Même si elles ne sont pas directement applicables à ma recherche, elles ont changé radicalement mes manières d'aborder la technologie et m'ont amenée à redéfinir la relation au corps et à la technologie dans mon travail.

13. Roy Ascott (2003c, p. 1) l'explique ainsi : « *The technology is not digital, as you might expect, but biological, involving, according to some biophysicists, the instrumentation of DNA. It's what can be called "plant technology" since it involves the ingestion or absorption of plants under carefully structured conditions with strict protocols of application. It is known on this continent as yage or ayahuasca, and its technology, or something like it has formed the basis of knowledge acquisition in countries as disparate as central Australia, Africa, Siberia and the far north. It's one of our earliest technologies, preceding the discovery of fire possibly, and it is currently outlawed in practically every part of the world, subject to all those forces of surveillance and prohibition, secular and religious, to which that I have just referred. This technology allows us to be immersed, to navigate and explore what I would call the third VR, vegetal reality, to be understood alongside the other two VRs – Virtual reality, with which everyone in this conference will be fully familiar – and Validated Reality, those orthodoxies of seeing and being, known ironically as Common Sense, which no authority will allow us to forge.* »

14. Se référer aux sections suivantes pour une analyse détaillée, particulièrement à partir de la section II.3.1, mais l'ensemble des trois premiers chapitres ainsi que l'introduction et la conclusion traitent de ce sujet.

qu'entretient le corps avec la technologie vers une analyse qui se développe à travers une perception sensorielle (*sensory perception*) et l'évocation de relations complexes de natures multisensorielle, multimodale (différentes façons d'apprendre) et intégrative.

Cette méthode de nature évolutive implique une recherche collaborative et collective, basée sur la relation entre le travail pratique et la formation de la théorie. Cette relation n'est pas seulement une relation d'observation, mais bien d'interrelations constantes. Cette relation, qui exprime une dynamique de libres associations et d'interconnexions multidirectionnelles, exemplifie ce que pourrait être l'investissement d'un savoir pluriel et complexe capable aussi de réfléchir sur ses propres processus de développement (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I, I.3) en tant que moyen de créer, de penser selon la complexité. Cette méthode suppose que les théoriciens-observateurs ont *également expérimenté* – physiquement – l'environnement médiatique développé dans le travail pratique. Les chercheurs-théoriciens intègrent alors une dimension *empathique* complémentaire avec la pratique, et vice versa. L'empathie, étant une modalité d'apprentissage[15] (Berthoz et Jorland, 2004) et généralement de reconnaissance physiologique à distance – un *état non linguistique* impliqué dans le transfert de connaissance d'un corps à un autre –, devient ainsi un outil propre à l'intelligence corporelle sous-jacente à l'*embodied perception* utilisée dans ce processus.

Cette méthode peut donc servir d'outil pour enrichir l'expérience créative : c'est pour cette raison qu'elle a été adoptée ici. Elle a aussi ses assises dans un processus créatif transversal et syncrétique qui implique différentes cultures et perspectives historiques/esthétiques – ici, les auteurs de cet ouvrage en tant que praticiens-théoriciens et théoriciens issus de diverses professions, formations et nationalités – pour témoigner de différents angles et de compréhensions plurielles du monde. Par conséquent, dans la structure d'argumentation, la parole sera donnée à l'ensemble de l'équipe de recherche (auteurs du livre, autres théoriciens, danseurs, etc.) et des concepts/visions du monde venant d'autres pays et d'autres disciplines seront intégrés dans notre analyse.

I.3.1. Des résultats artistiques, théoriques et méthodologiques

Cette réflexion, issue de cette dynamique de création-réflexion qui s'articule par la complémentarité des intelligences (Gardner, 2006), mais aussi, où l'intelligence corporelle joue un rôle central, offre donc des résultats à la fois artistiques, théoriques et méthodologiques. Cette méthode, expérimentée et

15. Cette notion est analysée à la section II.3.6 de ce chapitre, et dans la sous-section « Les émergences kinesthésiques ».

formulée dans ce cadre de recherche évolutif, exige de développer une approche intégrative, une autre façon d'aborder et de penser le monde : une logique qui implique l'interconnexion de ces multiples intelligences. Ici, le savoir corporel ou l'*embodied knowledge* (la compréhension incarnée) et son complément, la pensée incarnée ou l'*embodied thinking*[16], sont privilégiés. L'expérience proprioceptive[17] devient un guide pour la recherche et une base à partir de laquelle il est possible de réfléchir sur le corps.

Ce processus crée un espace empathique de résonance corporelle qui favorise une modification potentielle de la corporalité (voir Introduction, section I) pour tous les praticiens et théoriciens engagés dans une exploration de la médiation technologique en performance. Le rôle et le but de cette méthode sont de développer de nouveaux savoirs dans le domaine des arts performatifs en explorant des formes de compréhension émergentes et en ouvrant un espace de questionnement – voire de polémique critique constructive.

Si la forme objective neutre du *nous* est adoptée dans l'ensemble du chapitre, nous utiliserons la forme subjective du *je* lors des descriptions des expérimentations pratiques ou de ses processus affiliés de la recherche-création analysée.

I.3.2. Les intentions de la recherche-création

Réalisées entre 2005 et 2016, ces expérimentations voulaient explorer une conception différente du corps performatif à travers son contact avec la technologie – *la technologie étant abordée ici comme une physicalité, un environnement et un nouveau contexte d'apprentissage*. La recherche et la création présentées dans ce chapitre sont issues d'expériences que j'ai conçues et auxquelles j'ai participé. Mon analyse est donc basée sur une expérience directe. J'approche mon corps comme le terrain et la base de la création et de l'expérimentation des effets de la technologie sur lui : le corps de l'artiste, du danseur, est ainsi le premier site de découverte. Il faut préciser que le terme *danseur* est utilisé ici pour désigner un *artiste du mouvement* (que sont également les acteurs, les performeurs dans les arts visuels, etc.), ayant fait *une formation importante en*

16. Ce dernier terme, conçu par Enrico Pitozzi, a été testé par moi-même dans le cadre de mon travail créatif.

17. Selon Cole, Dupraz et Gallagher (2000, cités dans Quinz et Menicacci, 2006), la proprioception est la réunion des principales considérations qu'on trouve aujourd'hui dans la littérature sur le sujet : l'information proprioceptive mécanique (qui serait subpersonnelle et non consciente), la conscience proprioceptive (*recessive awareness of the body*) et la proprioception visuelle (Gibson, s. d., cité dans Quinz et Menicacci, 2006) ainsi qu'une structure écologique de la perception et du mouvement.

techniques corporelles. Cette distinction implique aussi des techniques et une conception du corps qui s'inscrivent à l'extérieur des codifications parfois rigides que les grandes écoles ou les formations plus classiques (souvent disciplinaires) ont pu imposer. Le terme *danseur* est donc utilisé dans une perspective hybride *trans*disciplinaire qui fait partie des nouvelles scènes contemporaines performatives intégrant la technologie et de la méthode expérimentée.

Pour être en mesure de comprendre la technologie dans sa relation actuelle avec le corps, il convient de saisir *comment elle se réfère à la façon ontologique* dont les choses se révèlent à elle-même et comment elle l'affecte (Heidegger, 2014 ; Leroi-Gourhan, 1973 ; da Nobrega, 2009) et, plus précisément, comment *le corps se révèle à lui-même*. Ainsi, nos analyses démontrent un processus de recherche-création qui implique un *déplacement ontologique du corps qui se produit avec et à travers son contact avec la technologie*, à la lumière d'une approche phénoménologique inhérente à la somatique, qui est également une condition de cette transformation ontologique. Le processus actif et les effets de l'interaction du performeur avec les technologies numériques n'agissent pas *entre* les corps, mais plutôt *avec* les corps, *sur* le corps, *au* corps. En considérant le débat international qui a cours parmi des critiques et théoriciens du spectacle vivant intégrant la technologie, j'ai développé trois concepts émergents : j'ai nommé le premier le *corps collectif physique* ; le deuxième, le *corps sonore* ou le *corps collectif médiatisé* ; et le troisième, leur rencontre, pour former le *corps collectif charnel comme nouveau paradigme de coexistence*. Mentionnons que ces trois concepts ont été conçus en référence et grâce au *ré*examen du travail théorique de Merleau-Ponty dans un contexte d'expérimentation intégrant la technologie.

L'objectif de ces expérimentations était d'explorer et de développer un nouveau modèle performatif (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II-II.2, IV-VI.4) (voir Howes, Chapitre 7, section I). Le corps collectif physique était constitué par un groupe de cinq danseuses en contact permanent. Leurs mouvements et interrelations ont créé un corps collectif sonore qui a généré une partition sonore en temps réel, spatialisé en 360°. Chaque phase de ce projet a exploré comment ces deux *corps* ou *entités* – le corps collectif physique et le corps collectif sonore – pouvaient être perçus comme *interdépendants et constamment interreliés*. Il est donc proposé ici que le *corps collectif charnel* – né de leur fusion – soit un exemple d'émergence de modèle performatif ancré dans cette méthode de la complexité annoncée par Pitozzi (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-I.1). Précisons que ce modèle se voulait en résonance avec le monde d'interconnexions et de mouvances dans lequel nous évoluons.

Ces modèles performatifs reflètent une approche artistique soulignée dans l'introduction et dans le chapitre 1, à savoir *un modèle qui active des formes de potentialité corporelle* (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II-II.2, IV.3-V),

c'est-à-dire une *virtualité latente*, et *déjà présente* dans le corps à *divers degrés d'intensité* (📖 voir Introduction, sections II-III, V), qui, grâce à des *stratégies de déstabilisations sensorielles et perceptuelles*, sont au cœur de mon processus de recherche-création. Ces stratégies, basées sur l'utilisation des principes somatiques dans le contexte d'une approche de la technologie en tant que physicalité, ont été mises au point pour explorer et provoquer une ontologie alternative du corps, liée au *renouvellement* pressenti *de l'ontologie du sensible provoqué par son contact avec la technologie*. Ces explorations de déstabilisation, comme la *deuxième des stratégies principales de recherche-création* présentées ici, ont donné lieu à l'émergence d'une *ré*organisation des relations sensorielles et perceptuelles où *la technologie est intégrée dans le schéma organisationnel interne du corps*, notamment comme conséquence d'une mise en relation d'interdépendance entre l'intérieur (la proprioception) et l'extérieur (l'extéroception[18]), ici technologique. Dans ce contexte, la technologie influence les modalités de sentir le corps, car l'intérieur du corps est médiatisé. *En modifiant les repères internes du corps, je modifie*, par le fait même, *ma manière de penser et d'organiser l'œuvre*. En travaillant ainsi, j'introduis une autre manière de sentir et de percevoir le monde, de comprendre et d'influencer, voire de créer : un nouveau modèle de réalité. Cette nouvelle réalité, dans le contexte des arts performatifs, entre autres, est dite *phénoménale* (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-II.2), car elle est, avant tout, *sentie et vécue par le corps* de l'artiste (Figols, 2000 ; Godard, 1993, cité dans Suquet, 2006 ; Kuypers, 2006) et par le spectateur dans le contexte d'un environnement immersif.

Ces stratégies ont recentré mon intérêt sur la sensation et sur les sens. Elles ont également formé les bases d'expérimentation de ce que j'appelle la *dé-hiérarchisation des sens* : principe de composition et approche de recherche-création qui se distancient de l'impérialisme de la vision – le sens qui nous éloigne le plus du corps, imposé dans la pensée et la pratique occidentales depuis la Renaissance[19] (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014 ;

18. Extéroception : perception des stimuli qui proviennent de l'extérieur. La sensibilité extéroceptive nous informe sur les objets extérieurs. Elle est composée des télérécepteurs : perception à distance : visuels, auditifs, olfactifs ; et des récepteurs de contact : gustatifs et cutanées du toucher. Les psychologues distinguaient les sens impressionnables par contact direct et les sens qui sont impressionnables à distance. Pour Merleau-Ponty, percevoir, c'est se rendre quelque chose présent à l'aide du corps. Pour Berthoz (1997), la perception n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels ; elle est également contrainte par l'action, <https://tornil.me/these/006-introduction.html>, consulté le 28 janvier 2018.

19. Selon de Kerckhove (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014), l'isolation de la vue – et sa suprématie sur les autres sens – est apparue en art durant la Renaissance (en Europe du XIV[e] au XVI[e] siècle) quand le trompe-l'œil a atteint son point culminant dans son raffinement. C'est, selon lui, un résidu perceptuel du paradigme *cartésien* provenant du

Howes et Classen, 2014) – et qui nous ramènent à une dimension expérientielle multisensorielle. Les expériences que j'ai menées visaient à développer une conscience sensorielle et perceptuelle plus aiguë afin d'investir la relation somatique/technologie dans la dimension, potentiellement, d'une transformation de soi, du rapport à l'autre et au monde. Elles avaient ainsi pour but de provoquer l'émergence d'autres comportements performatifs, d'autres présences performatives issues de la méthode de la complexité mise à l'épreuve ici[20].

Mais je voulais aller plus loin. Ces expérimentations avaient également pour but de *redessiner* la nature même de la relation entre les performeurs, et, ensuite, entre les publics et le groupe de performeurs. Cela a alors constitué une *entité d'intersubjectivité vibratoire* (Rolnik, 2006) – d'*inter*corporéité –, ce qui est l'un des exemples possibles d'application des théories avancées dans ce livre, notamment en ce qui concerne la *réintégration de l'observateur/spectateur* et le *ré*examen des paradigmes qui organisent l'expérience (comme introduit par Pitozzi) (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-II.2). Ultimement, le chercheur-observateur fait également partie de cette *entité collective* sur le plan expérientiel *dans* ce nouveau contexte, celui de la réexpérimentation et de la *ré*organisation de la relation entre la phénoménologie d'émission du ou des performeurs et la phénoménologie de réception du ou des spectateurs. Ainsi, ce paradigme communicationnel – propre notamment au domaine des arts performatifs – est en transition et en évolution avec ces deux phénoménologies. Une autre de mes intentions, sous-jacente à l'ensemble de ce processus de questionnements et d'expériences, était de redéfinir, conceptualiser et tester un autre concept d'interface qui pourrait mener à la complexité expérientielle et à l'enrichissement esthétique recherchés.

---

point-de-vue qui a toujours une forte influence sur notre façon d'expérimenter le monde. Selon l'anthropologue des sens David Howes (Howes et Classen, 2014), cette suprématie de la vue sur les autres sens se consolide par l'élaboration d'une philosophie de l'esthétique qui apparaît au XVIII[e] siècle. Elle va privilégier une vue contemplative sur une exploration multisensorielle qui pourtant caractérisait les arts jusqu'à cette époque. Emmanuel Kant, philosophe allemand, sera celui qui réinvestira le concept d'*aesthetic* pour le drainer – voire le vider – de l'expérience de la plénitude et de la complexité sensorielle, pour le réorienter vers une *contemplation désintéressée* et vers le jugement de la beauté. Ainsi, c'est ce concept kantien qui dominera le développement des théories modernes de l'esthétique en établissant une hiérarchie dans les sens : soit le sens noble, qui serait celui de la vue (le sens qui nous éloigne le plus du corps) et les sens primaires (ceux qui impliquent le corps d'une façon plus directe), qui sont ceux du toucher, du goût, etc. Selon Kant, « [*t*]*he less we are aware of our bodies when we perceive,* […] *the freer we are to think and form aesthetic judgements about the thing being perceived* » (Howes et Classen, 2014, p. 20). C'est un héritage de la pensée dualiste (corps *versus* esprit) qui est au cœur de la problématique liée au corps dénoncée et analysée dans ce chapitre.

20. Ces comportements performatifs seront analysés en détail dans les sections II et IV.

Bien que le champ d'application de ce type de recherche-création soit large, je me pencherai ici sur des approches qui mettent en jeu la somatique comme élément principal d'exploration, et ce, plus précisément dans le cadre de mon travail, où elles étaient utilisées comme techniques corporelles et intégrées à l'acte, au processus créatif impliquant la technologie comme nouvel environnement quotidien et à l'ensemble du processus d'apprentissage lié au corps en mouvement dans cet environnement technologique. Ainsi, la technologie, en relation avec la somatique – c'est-à-dire intégrée à l'acte, au processus créatif *et* donc au processus expérientiel *dans un nouveau contexte d'apprentissage que constitue la technologie* –, forme la *troisième stratégie principale de cette recherche-création*.

Plusieurs étapes ont marqué cette recherche, la phase 1 de recherche a été menée en 2005 (Québec), suivie par la phase 2 en 2006 (France et Québec) et la phase 3 a conduit à la création d'un travail nommé *Meat Paradoxe* (2007-2008, France et Québec). Elles ont été suivies par la phase 4 nommée *Flesh Waves* (2013, Québec, Allemagne, et 2014, en Colombie), et par la phase 5 de recherche, toujours en cours (depuis 2016, États-Unis).

I.3.3. Le corps collectif *: description schématique de l'expérimentation*

Le corps collectif a été conçu comme une *entité hybride* : une sculpture tridimensionnelle en mouvement mettant en scène cinq danseuses presque nues, en contact presque perpétuel. Cette forme prend pour repères les sensations tactiles, kinesthésiques et les sensations proprioceptives ancrées dans l'expérientiel, l'évolutif et le transversal : *une forme perceptive en évolution, avec des reconfigurations sensorio-perceptuelles continuelles*. La tactilité, comme stratégie de recherche et outil de composition principale participant à la dé-hiérarchisation des sens, a été utilisée pour bouleverser la logique de la sensation basée seulement sur le schéma sensorio-moteur, ou sur la séparation entre l'intérieur et l'extérieur, la passivité et l'activité. Cela a causé la dissolution de la *surface*, une dissolution de la *frontière psychocorporelle* (Rolnik, 2006), de la relation de séparation entre l'objet et le sujet, de moi et de l'autre, du performeur et du spectateur. Ce corps collectif physique a également été pourvu d'une dimension sonore. Ainsi, le son est généré en temps réel par les danseuses et relié aux diverses dynamiques de leurs mouvements. Le corps sonore a la particularité d'être conçu et créé dans une dynamique sonore collective : il s'agit d'un corps collectif sonore. Cette entité joue le rôle du *sixième danseur* avec sa dynamique particulière, sa temporalité et son rapport à l'espace.

FIGURE 2.1.
***Le corps collectif* (*Flesh Waves*, phase 4), 2013**

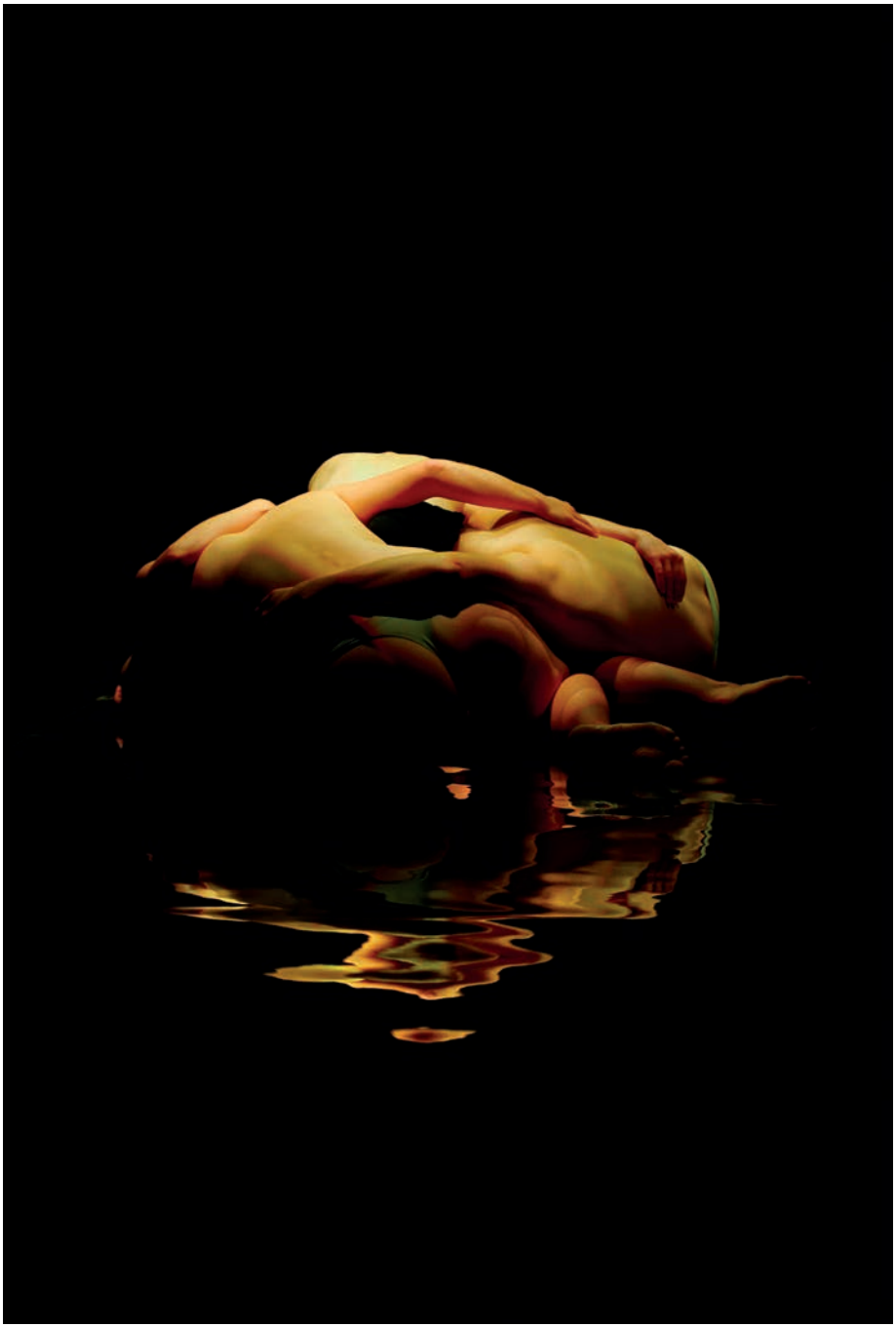


FIGURE 2.2.
***Le corps collectif* (phase 5), 2016**

Source : Leïla Cassar.

FIGURE 2.3.
***Le corps collectif* (phase 5), 2016**

Source : Leïla Cassar.

FIGURE 2.4.
***Le corps collectif* (phase 5), 2016**

Source : Leïla Cassar.

Pour être en mesure de faire le lien entre le corps collectif physique et le corps collectif sonore, j'ai utilisé des dispositifs technologiques qui se voulaient invisibles. Ils étaient composés, d'une part, de systèmes de transmission sans fil munis d'un micro portés par chaque danseuse, dissimulés sur leur tête à l'aide d'un turban noir, et d'autre part, d'un logiciel original créé pour spatialiser le son. Les expressions gestuelles et sonores émises par les danseuses étaient ensuite transmises à un ordinateur afin d'être transformées en signaux audio, aussitôt rediffusés en direct (traités et spatialisés) dans l'environnement de la performance. Les sons et les gestes de chaque performeuse revenaient à elle comme l'écho d'une manifestation corporelle médiatisée du corps, pour s'étendre ensuite vers les autres performeuses, intensifiant, complexifiant et définissant les cinq corps comme un même corps collectif sonore.

Afin de mieux poursuivre l'analyse de l'organisation de l'espace impliquée dans ces expérimentations, je présente ici une description de la scénographie. Celle-ci a été conçue pour créer trois espaces circulaires de plus en plus grands. Le premier cercle définit l'espace de performance où les danseuses évoluent. Il a six mètres de diamètre et est disposé au centre. Autour

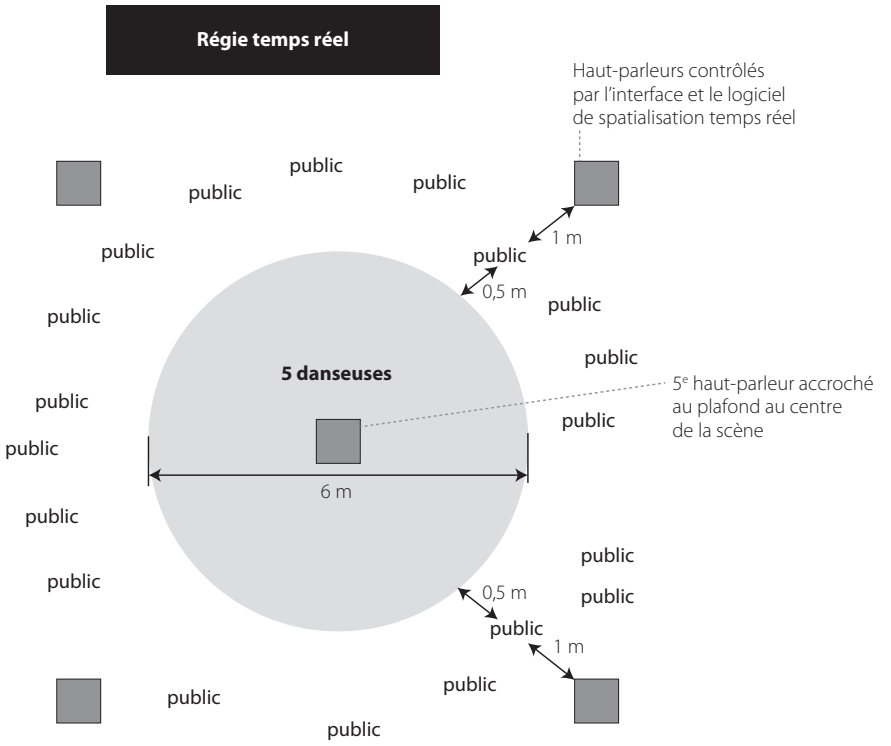
FIGURE 2.5.
***Le corps collectif* (*Flesh Waves*, phase 4), 2013**

de ce cercle est disposé le public dans un beignet, très proche de l'espace des danseuses (approximativement 0,5 m), soit dans le deuxième cercle. Le troisième cercle est formé de cinq haut-parleurs (dont quatre autour de l'espace de performance et un au centre, suspendu au plafond) qui forment une partie du système de spatialisation sonore et délimitent l'espace total de la performance. La grande proximité du public avec les danseuses était voulue et participait d'une stratégie consciente de déstabilisations sensorielles et perceptuelles. Par cette hyper-proximité, je cherchais à provoquer un effet hypnotique chez les spectateurs en les confrontant à cette forme complexe de chair composée du corps des danseuses qui devient sonore, se transforme en une masse de chair qui chante, qui parle, qui gémit. La proximité des corps nus des danseuses provoque une première perte de repère – une dé-hiérarchisation –, car le public se retrouve *dans* la chair. La *dé-hiérarchisation* – ici, des *corps* – est l'une des stratégies que j'utilise où les parties du corps ne jouent pas leur rôle normal, conventionnel, en participant aux principes de composition établis. Les jambes peuvent jouer le rôle des bras ou être dédoublées, comme dans le travail du peintre-sculpteur allemand Hans Bellmer[21]

21. <https://www.artsy.net/artwork/hans-bellmer-les-jeux-de-la-poupee-the-games-of-the-doll> et <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poupée-5>, consultés le 4 février 2018.

(1902-1975) ou de la danseuse-chorégraphe italienne Maria Donata d'Urso dans son travail *Pezzo o (due)*[22] (2002). Ces artistes furent tous deux une source d'inspiration pour le développement de la troisième phase de ce projet.

FIGURE 2.6.
La scénographie de *Meat Paradoxe* (phase 3) et les phases suivantes, 2013-2016



La deuxième perte de repères provoquée par la performance est le résultat de l'immersion du public dans cette forme vivante sonore en mouvement, créée en temps réel par les cinq danseuses, car parallèlement à l'expérimentation de la dé-hiérarchisation, les spectateurs *entendent* aussi cette masse de chair. Cette perte de repères résulte également de l'hyper-proximité des spectateurs, qui leur enlève leurs références analytiques normales et leurs mécanismes de distanciation spectatoriale. Les spectateurs se retrouvent ainsi *dans* la forme : ils sont confrontés à quelque chose d'extrêmement intime : immergés

22. <https://vimeo.com/groups/nos/videos/20828755>, consulté le 4 février 2018. Site officiel de Maria Donata d'Urso, <http://www.disorienta.org/>, consulté le 4 février 2018.

dans le son qui se déplace autour d'eux et traverse leur espace. Ces deux formes – la chair des cinq corps entremêlés et le corps sonore créé en temps réel – troublent le public, brouillent ses codes[23].

Cette proposition artistique présente un type d'expérimentation qui exemplifie les modèles esthétiques émergents défendus dans ce livre, aux rencontres entre la somatique et la technologie que des penseurs/praticiens de la somatique, tels Richard Shusterman (2002, 2008) ou Glenna Batson (1995, 2010), ont intuitionné sans trop en connaître les prochaines formes. Selon Andrea Davidson (2013, p. 3)[24] (voir Davidson, Chapitre 3, sections II, III.1), le type de recherche-création présenté ici constitue « *an area of enquiry that examines interconnections between perception, sensual experience, bodily knowledge and contemporary practices/processes/concepts integrating new media* […]. *Such research has rarely been formally identified with the specialized field of somatics*[25] ». Ces expérimentations, tant artistiques que théoriques, témoignent donc d'une approche très récente, qui tente de saisir les nouveaux rapports entre le corps en mouvement et la technologie. Ce qui les distingue notamment, c'est qu'elles émanent spécifiquement d'une pratique de la danse avec la technologie fermement ancrée dans la somatique. Si, initialement, la recherche en danse et technologie a été d'abord ancrée dans le courant interdisciplinaire de la danse post-moderne américaine et des arts visuels des années 1960 à la fin des années 1970, elle s'actualise aujourd'hui dans l'exploration des relations entre la somatique et la technologie (1995 – aujourd'hui).

---

23. Les témoignages du public – dont ceux des chercheurs qui ont étudié la recherche-création – ont été documentés dans ma thèse de doctorat (juillet 2015) et cités dans ce livre, notamment à la section IV de ce chapitre et dans plusieurs articles, la plupart disponibles sur mon site Web à l'adresse : <http://www.isabellechoiniere.com/PressTexts.htm>, consulté le 28 février 2019. Des études de cas ont également été réalisées par plusieurs chercheurs universitaires à travers le monde. Certaines documentent les entrevues faites avec le public après les performances. Quelques-unes de ces études de cas sont disponibles sur mon site Web à l'adresse : <http://www.isabellechoiniere.com/CaseStudies.htm>, consulté le 28 février 2019.

24. En juin 2012, Andrea Davidson a organisé une conférence internationale intitulée « Somatics and Technology » qui a eu lieu à l'Université de Chichester, R.-U. En collaboration avec la professeure Sarah Rubidge, elle a publié par la suite une édition spéciale sur le thème de la somatique et de la technologie en 2013 dans *Journal of Dance and Somatic Practices*.

25. Traduit par Andrea Davidson : « Un champ d'étude qui examine les interconnexions entre perception, expérience sensorielle, connaissance corporelle et pratiques/processus/concepts contemporains associés aux nouveaux médias […] Une telle recherche a rarement été formellement associée au domaine spécialisé de la somatique. »

Cette tendance se discerne, entre autres, dans les créations de chorégraphes tels que Carol Brown[26] (Nouvelle-Zélande), Jean-Marc Matos[27] (France), Susan Kozel[28] (Suède) ou celles de Kitsous Dubois[29] (France).

Si la somatique nous permet de réexaminer la conception du corps, c'est également un *outil* pour travailler la conception de la technologie et les relations à bâtir entre les deux, car elle porte en son sein les axes d'articulation qui permettent de réévaluer leurs fondements et leurs interactions.

I.4. Les intelligences multiples : premier principe fondateur de la méthode de la complexité

En dévalorisant la question du corps dans la pensée occidentale, le dualisme a eu pour conséquence d'évacuer la prise en compte de l'intelligence corporelle de la structure du savoir. Cela signifie que l'*académie* et les communautés de la recherche universitaire, qui tendent à ne valoriser que l'objectivité, ont reconnu en grande partie qu'un seul type d'intelligence, dominée par une capacité unique et générale, soit la capacité logico-mathématique liée, notamment, au langage. Les intelligences corporelles, ancrées dans le *devenir* et l'*action*, issues du concept grec de la *Métis* (flair, sagacité, débrouillardise), l'intuition ou encore l'empathie par exemple, ont été rejetées du côté du *non-savoir* et évacuées de la pensée philosophique grecque à partir du V^e^ siècle. Cela resouligne un problème : contrairement à l'univers intellectuel du penseur chinois et indien, celui du philosophe grec suppose une dichotomie radicale de l'être et du devenir, de l'intelligible et du sensible (Détienne et Vernant, 1974, cités dans Laflamme, 2009), une dichotomie qui s'inscrit dans la logique de fixité de l'ontologie classique (voir Introduction, section I) (voir Manning, Chapitre 4, sections I-II).

I.4.1. Perspective multimodale

Pour sortir de ce dualisme limitant, considérons maintenant la position d'Howard Gardner[30] (2006) sur la complémentarité des intelligences. Sa théorie est un contre-discours à la seule valorisation des types d'intelligence reliées

26. <http://www.creative.auckland.ac.nz/people/carol-brown>, consulté le 6 février 2018.
27. <http://www.k-danse.net/escales-tactiles-2>, consulté le 6 février 2018.
28. <http://v2.nl/archive/people/susan-kozel>, consulté le 6 février 2018.
29. <http://www.kitsoudubois.com/>, consulté le 6 février 2018. Cette chorégraphe travaille sur l'apesanteur en explorant les états perceptuels du corps.
30. Psychologue en développement humain de l'Université Harvard, États-Unis.

à l'objectivité, celle-ci étant par ailleurs l'un des héritages problématiques de la méthodologie dans la pratique des arts[31]. Initiée dans ce processus de recherche-création et confirmée par les recherches de Gardner, la réintroduction de l'intelligence corporelle/kinesthésique[32] dans le processus expérientiel *et* d'analyse de notre démarche est prise en compte et intensifiée par sa revalorisation et sa *re*priorisation. La pertinence de la théorie de la complémentarité des intelligences[33] – l'un des principes fondateurs et l'élément central des axes opératoires de la méthode de la complexité et de la structure du savoir que nous dessinons – tient également au fait qu'elle *différencie* les intelligences *en modalités spécifiques* (d'apprentissage, sensorielle).

Dans la pratique des arts performatifs, particulièrement ceux qui intègrent la technologie, cela signifie que la sensorialité et le mouvement pourraient être des modalités d'apprentissage au même titre que le langage ou la logique. Autrement dit, la *référence/connaissance première peut se produire* par la *sensation*, par exemple chez le danseur. Donc, différentes formes d'intelligences peuvent contribuer à une perspective multimodale (apprendre par différents stimuli, venant en simultané, par exemple du sens du mouvement[34], de la sensation, etc.).

---

31. Quatre problèmes principaux ont été relevés quant à l'héritage méthodologique dans la pratique des arts : 1) la lacune de méthodologies pour la recherche-création ; 2) les méthodologies proposées, venant principalement du domaine scientifique ou des sciences humaines, ne reposent pas et ne reflètent pas les atavismes, les appartenances, l'histoire, les rites du travail de l'artiste ; 3) la valorisation de la seule objectivité dans la pensée classique occidentale ; 4) l'absence de méthodologie qui reflète les paradigmes de recherche-création qui se construisent selon la discipline du chercheur et, conséquemment, en fonction des paradigmes artistiques auxquels son travail de création fait référence (Kozel, 2007 ; Burns, 2009 ; Fortin, 2009a ; Laurier, 2009 ; Laflamme, 2009 ; Easton, 2011).

32. L'intelligence kinesthétique en science a été reconnue dans les sciences par, notamment, Gardner, Howard et Perkins (1974), Gardner et Wolf (1983), Walters et Gardner (1986), Chomsky (1980), Fodor (1986), Brown, Collins et Duguid (1989) et Lave (1988). Consulter aussi : Gardner et Hatch (1989).

33. Gardner a reconnu dix types d'intelligence qui travaillent en complémentarité : musicale/rythmique et harmonique ; visuelle/spatiale ; verbale/linguistique ; logique/mathématique ; corporelle/kinesthésique ; interpersonnelle ; intrapersonnelle ; éduquer et relier l'information à son propre environnement naturel (*relating information to one's natural surroundings*) ; existentiel ; pédagogique.

34. La kinesthésie est le sens du mouvement et peut être considérée comme le sixième sens. Elle est définie comme un sens particulier de la mise à contribution simultanée de plusieurs capteurs (du corps physique) variés. Le sens du mouvement est constitué de la coopération de l'activité de la proprioception musculaire et articulaire, des capteurs vestibulaires (sens de l'équilibre) avec la vision ainsi que des capteurs tactiles de la peau. La kinesthésie comprend la proprioception, qui concerne plus strictement le sens de la posture, la pression et les organes internes (Berthoz, 1997).

Cette perspective multimodale devient ici un point d'ancrage central qui permet de recadrer et de recontextualiser les problèmes que nous pose ce territoire d'analyse. Ainsi, dans le contexte des arts performatifs – spécialement dans le contexte de l'apprentissage somatique qui lui est lié avec sa perspective phénoménologique –, la *réalité* pour l'artiste, et pour toute personne immergée dans l'expérience de l'environnement de la scène, est avant tout celle qui est sentie et vécue par le corps (**notion-clé ➔** réalité phénoménale). D'après cette perspective phénoménologique multimodale, les stimuli-références mentionnés en amont contribuent à bâtir une *réalité dite phénoménale* (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section II.2) qui peut s'appuyer et interagir avec la théorie – par la suite ou en parallèle. En effet, la création de la théorie se fait en relation avec ces références sensorielles ou kinesthésiques.

C'est ainsi une première étape de la mise en scène de la méthode de la complexité par l'interrelation des différentes intelligences qui se met en place. À travers la conscientisation des repères internes du corps, *nous agissons sur la modification de notre façon de penser* et nous réexaminons le paradigme cognitif. Cela signifie que la base de l'interrelation des axes opératoires de cette nouvelle structuration du savoir, qui lie la dimension pratique à celle de la théorie, peut se créer. Nous proposons de considérer les fondements de la somatique, soit la conscientisation des repères internes du corps, la sensation et le concept du corps vécu, comme des points d'articulation importants dans la compréhension de cette *réalité phénoménale* particulière. Une fois devenue consciente, l'interprétation de cette sensation vécue devient la perception que nous aurons de nous, de l'autre, du monde et se complexifie au contact des technologies : technologies abordées ici, rappelons-le, comme physicalité, nouvel environnement et nouveau contexte d'apprentissage.

I.4.2. Intelligence somatique : une modalité d'expérience corporelle et une forme de connaissance incarnée

Cette section propose d'aborder l'intelligence dite *somatique* comme un type d'intelligence du corps[35] (Fraleigh, 1996 ; Brannigan, 2011 ; Davidson, 2013 ; East, 2013). Nous constatons que, pour les praticiens en danse, et plus largement, pour tous les performeurs des arts vivants, l'intelligence somatique

35. Depuis les études de Gardner, plusieurs autres auteurs, dans différents domaines, ont décrit d'autres types d'intelligences. Dans le contexte de ce chapitre, nous nous concentrerons sur celles qui sont en lien avec l'intelligence corporelle. Elles seront présentées au fur et à mesure des arguments présentés dans ce texte. Aussi, dans le domaine de la danse, des chercheurs tels que Fraleigh (1996), Bernard (2001), Laban (2007), Brannigan (2011), East (2013) et Davidson (2013), parmi beaucoup d'autres, ont mis en lien l'intelligence kinesthésique à la fois avec la danse et avec les pratiques somatiques.

constitue une *modalité d'expérience corporelle*, une forme de *connaissance incarnée* (*embodied knowledge*) qui peut aussi être décrite comme une habileté *accrue* à sentir, à percevoir et *à mettre en lien*. Cette intelligence *soma*tique, qui est caractérisée par ces trois habiletés, met en évidence la relation entre 1) la racine grecque du mot *sōma* – « corps dans sa globalité », – 2) celle des mots *aisthesthai* – « sentir, sens, discernement », *aesthesis* ou *aisthêtikos* – « faculté de percevoir ou de comprendre », – et 3) *aisthêsis* – « sensation » (Buci-Glucksmann, 2003b ; Darriulat, 2006). Cela signifie que les stratégies de recherche-création qui impliquent directement la sensation et le percevoir m'amènent, en tant qu'artiste œuvrant avec la technologie, à envisager que la faculté de comprendre par la sensation et la perception, *ainsi que le rôle de la sensation et de la perception dans l'établissement de la mise en relation*, peut contribuer à enrichir, voire à renouveler le paradigme esthétique et cognitif existant[36]. Un nouveau modèle esthétique ainsi qu'une nouvelle forme performative peuvent en émerger. Cela nous amène à considérer l'intégration de l'intelligence somatique dans la structure du savoir, un *outil* pour participer à une méthode de la complexité (voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) ainsi qu'aux principes de composition qui lui sont liés.

II. Les points d'articulation : corps/technologie/relation corps-technologie

En tenant l'intelligence somatique comme l'un des centres d'une réorganisation du savoir, la deuxième étape de notre démarche permet de reconsidérer les points de départ d'un certain raisonnement sous-tendant la conception du corps, de la technologie et de leurs relations. En posant ces principaux points d'articulation (corps, technologie, relation corps-technologie) en lien avec les habiletés accrues de l'intelligence somatique (sentir, percevoir, mettre en lien), nous entrons ici dans un processus de redéfinition de certains termes : là où on peut vraiment changer leurs sens, leurs fonctions et leurs rôles, en les réexaminant selon les perspectives annoncées et les transitions ontologiques pressenties précédemment.

Ces principaux points d'articulation seront examinés dans le contexte de la recherche présentée dans cette section. Ils prennent la forme d'une proposition d'un modèle esthétique autre, qui révèle une ou des formes émergentes de corporéité résultant d'une *dissolution de la frontière psychocorporelle* – résultat des stratégies de déstabilisations sensorio-perceptuelles mises en place afin de permettre une interrelation entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Cette dissolution, qui en est une de la surface, est un facteur qui

36. Précisons que le paradigme existant est celui qui lie la cognition au langage et à la logique.

provoque une *inter*corporéité (une *inter*subjectivité de type corporel) et met en jeu la disparition de l'opposition dualiste du sujet et de l'objet par la considération de la technologie comme un *activateur* de la potentialité corporelle responsable d'un renouvellement sensoriel. Ce renouvellement se produit par la *déstabilisation* à la fois de l'*organisation* (ou la cartographie) *sensorielle* et de la *perception* qui conditionne l'expérientiel : ici, dans le contexte d'un environnement immersif médiatisé vécu physiquement et en tenant compte de la relation performeur-spectateur. Dans ce nouveau contexte, où la technologie est abordée comme principe d'émergence (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-II, II.1, IV.3, VI-VI.1) et expérimentée en tant que forme de *corporéité*, une proposition ontologique où le terme *ontologie* est abordé en tant qu'*ontologie en mouvance* – donc ni fixe ni en référence à une essence comme dans l'ontologie classique (📖 voir Introduction, section I) – peut être comprise dans des termes phénoménologiques « *as ways or modes of being ; ontology considers how we come to be in a dynamic sense* » (Moran, 2000, p. 358)[37] (**notion-clé ➔** ontologie). C'est donc une recherche sur le *devenir autre*, construit par une approche dynamique, voire transitionnelle et transactionnelle, dans son contact avec la technologie.

II.1. La somatique : l'étude expérientielle de la corporéité. Premier axe d'articulation

L'un des premiers axes d'articulation pour revoir l'ontologie du corps se trouve dans la considération de la somatique comme *l'étude expérientielle de la corporéité*, et la corporéité, comme l'*ouverture* et le laboratoire de *mise en relations* (📖 voir Introduction, section I). L'un des éléments de l'*activation* de la corporéité réside dans l'entraînement somatique[38] (l'entraînement du corps physique : la corporalité) – par le fait même dans le développement de l'intelligence somatique – qui travaille et développe la conscientisation de la relation entre intérieur et extérieur à travers le développement de la conscience de soi, de la maîtrise de soi et de l'application active de la volonté dans les processus de croissance et de développement (Juhan, 1998). Ancrée dans le développement progressif du soi, la somatique, spécialement la technique *Bartenieff*

37. Dermot Moran est un philosophe irlandais spécialisé en phénoménologie et en philosophie médiévale.

38. Sur cette notion d'intelligence somatique/corporelle, dont l'entraînement somatique est un *activateur*, Sondra Horton Fraleigh (1996, p. 46-47), professeure américaine et danseuse-chorégraphe travaillant en pratiques somatiques, remarque que « [*d*]*ance must involve the kinaesthetic at vital and intelligent levels,* [*it is*] *however, necessarily* […] *founded in kinaesthetic sensibility and intelligence* ».

Fundamentals–BF[39], encourage la conscience des connexions du corps et de ses nombreuses relations individuelles avec son environnement, à la fois interne et externe.

L'entraînement somatique est donc l'une des premières stratégies physiques – un moyen – à mettre en place, à conscientiser et à intégrer pour arriver à *performer* la dissolution de la frontière psychocorporelle. Cela est rendu possible par la remise en question d'une *conception du corps non matérialiste et non anthropomorphique*. La dissolution de la frontière psychocorporelle *est donc l'un des aspects constituant la corporéité* (**notion-clé ➔** corporéité), ainsi que le résultat de certaines stratégies de déstabilisations sensorio-perceptuelles que j'ai développées. Elle permet la mise en relation phénoménologique entre l'intérieur (la proprioception) et l'extérieur (l'extéroception[40]) du corps, et, éventuellement – *sous certaines conditions* –, de la phénoménologie d'émission du danseur et de la phénoménologie de réception du spectateur. Elle se révèle comme une stratégie physique qui permet de contrôler et d'agir sur notre organisation sensorielle et perceptuelle, voire d'en créer d'autres, notamment *en intégrant la technologie dans ce schéma organisationnel*.

La corporéité désigne *une forme de corps vécu* (**notion-clé ➔** corporéité).

---

39. *Bartenieff Fundamentals* est la technique que j'ai le plus approfondie, car je l'ai étudiée pendant cinq ans. Lors d'une conversation le 28 juillet 2013 avec Jacques Brochu, professeur de pratiques somatiques au Québec (particulièrement la technique *Feldenkrais*), celui-ci affirmait que le fait d'avoir étudié à fond l'une de ces techniques prépare le corps à intégrer plus rapidement les autres techniques. J'ai expérimenté les autres techniques par des séminaires intensifs. Qu'est-ce que le *Bartenieff Fundamentals (SM)* ? Une série d'exercices et de pratiques corporelles développées par la physiothérapeute Irmgard Bartenieff au cours de la seconde moitié du XX[e] siècle, dans le cadre des théories du mouvement élaborées par Laban. Cette approche du mouvement corporel se nomme désormais le *Bartenieff Fundamentals (BF) (SM)*. Enracinée dans la progression du développement humain, cette pratique subtile et concentrée encourage la perception de connexions corporelles et des nombreuses relations individuelles avec son environnement interne/externe. Les concepts de base abordés dans les cours *BF* comprennent : *Dynamic Alignment* (l'alignement dynamique), *Developmental Patterning* (la structuration développementale), *Breath Support* (le soutien respiratoire), *Core Support* (le soutien du centre), *Center of Weight and Weight Shift* (le centre du poids et les déplacements de poids/du centre gravitaire), *Initiation and Sequencing* (l'initiation et le séquençage), *Spatial Intent* (l'intention spatiale), *Effort Intent* (l'intention d'effort) et le *Rotary Factors* (les facteurs rotatifs), <https://labaninstitute.org/about/bartenieff-fundamentals/>, consulté le 6 février 2018.

40. L'extéroception désigne le domaine de la sensibilité somatique (c'est-à-dire pas le corps en soi) qui regroupe la sensibilité à tous les stimuli concernant l'extérieur de l'organisme, par l'intermédiaire de la peau, des phanères et des muqueuses (la réceptivité à la chaleur, à la pression, à la douleur, etc.), <https://carnets2psycho.net/dico/sens-de-exteroception.html>, consulté le 7 mars 2018.

II.1.1. Le corps vécu : une philosophie embodied *du devenir.* Embodiment *: deuxième axe d'articulation*

Si la corporéité est possible en tant que forme de corps vécu, le concept du corps vécu peut se traduire comme une attitude esthétique, une vision et une pratique du monde qui tend vers une *philosophie du devenir* (*of becoming*) qui passe par le corps : *être un corps, faire (action), risquer et créer*[41]. Cette interprétation prend ses racines dans la pensée du philosophe Nietzsche et sa passion pour le dionysiaque[42]. C'est donc une position où le *devenir,* propre au *corps vécu*, *passe essentiellement par l'incarnation* (l'*embodiment*). On voit que l'*embodiment*, notre deuxième axe d'articulation, n'est surtout pas un phénomène passif : il comprend une dimension *articulée* – au sens d'une mise en relation. Il s'agit d'un *acte* (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section II) de transformation qui inclut une *action* forte d'*intégration*, et ce, par le corps (**notion-clé ➔** *embodiment*).

Avant de poursuivre, il importe de souligner que le point de vue défendu ici est une position récente, en tension avec celles majoritairement véhiculées dans le milieu artistique. Les idées priorisées par celui-ci apparaissent avec le tournant postphénoménologique (Ihde, 1979, 2001, 2016 ; Sarco-Thomas, 2013) des années 1960 (Kozel, 2007 ; Alloa[43], 2010), où les positions annonçant la « mort de l'être humain », son « effacement » (Alloa, 2010, p. 80) ou encore l'incapacité du corps à évoluer aussi vite que la machine – donc son infériorité –, voient le jour. Des idées telles que « le corps n'est que de la viande […] et devrait être abandonné[44] » sont véhiculées par l'écrivain américano-canadien William Gibson[45] (1984, cité dans Kozel, 2007, p. 33) ; l'artiste australien Stelarc[46]

41. Ici Nietzsche exprime « *the wholistic embodied truth of dance directly* » (Fraleigh, 1996, p. xxx). C'est une position qu'on retrouve surtout dans deux de ses ouvrages, soit *Ainsi parlait Zarathoustra* (1947) et *La naissance de la tragédie* (1977), où il discute également de la question de l'orgiaque et du rituel.

42. Nous nous référons ici spécialement à la poésie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (Nietzsche, 1947) dans la section intitulée « Des contempteurs du corps/*On the Despisers of the Body* ».

43. Emmanuel Alloa est un chercheur postdoctoral au National Centre of Competence in Research (NCCR), Eikones – Iconic Criticism, The Power and Meaning of Images, Université de Bâle, Suisse.

44. Traduction d'Andrea Davidson. La citation exacte en anglais est : « *that the body is meat and that our goal is to create systems of greater and greater sophistication so that we can leave the meat behind* ».

45. William Gibson est un écrivain de science-fiction américano-canadien. Il a écrit *Neuromancer* en 1984.

46. Stelarc est un artiste australien de la performance né à Chypre (en Méditerranée orientale). Il commence à présenter ses performances en 1976, <http://stelarc.org/?catID=20316>, consulté le 22 février 2018.

affirme encore aujourd'hui que le corps est *obsolete* (dépassé) ou compris comme un accessoire ou objet externe (Meillassoux, 2012 ; Harman, 2013 ; Sparrow, 2014 ; Fradet et Garcia, 2016) (🕮 voir Paquin, Chapitre 5, section II.5). On prédit un futur peuplé de machines de plus en plus intelligentes : le futur de l'être humain se trouve dans l'*upload* du cerveau dans l'ordinateur pour survivre et enfin se débarrasser de ce corps (voir, entre autres, Hofstadter, 1979 ; Minsky, 1991 ; Llinás, 2001 ; Koch et Tononi, 2008). Même si ces idées – souvent basées sur une conception matérialiste et dualiste du corps – sont critiquées par certains théoriciens (Moran et Jensen, 1988 ; Kozel, 2007 ; Alloa, 2010 ; Richard, 2015 ; Turkle, 2015), qui dénoncent notamment la position d'une *corporéité inanimée*, elles ont eu une énorme influence dans le milieu[47]. Les chapitres 3, 4, 5, 7 et 8 de ce livre proposent de réfléchir sur les possibles avenues d'actualisation où le corps sensible/somatique remet en question ces visions postphénoménologiques et transhumaines[48] (🕮 voir Davidson, Chapitre 3, sections I-IV.7).

Le mouvement de l'humain/performeur est l'actualisation, la réalisation de l'*embodiment* : « *Lived-body concepts hold that the body is lived as a body-of-action*. […] *Movement cannot be considered as medium apart from understanding that movement* IS body*, not just something that the body accomplishes instrumentally as it is moved by some distinct, inner, and separable agency*[49] » (Fraleigh,

47. C'est encore aujourd'hui le point de vue majoritaire. Par exemple, des événements majeurs auxquels j'ai participé, tels qu'*ISEA2017 – International Symposium Electronic Art* – qui a eu lieu à Manizales en Colombie, ou encore le projet de recherche *METABODY* (2013-2018) financé par l'Union européenne, en font encore la promotion, <http://www.isea2017.disenovisual.com/> et <http://metabody.eu/>, consultés le 9 février 2018.

48. Un événement s'intitulant *Corporealidades Pós-humanas* organisé par la chercheuse portugaise Isabel Valverde à l'Escola De Dança du Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brésil, a eu lieu du 25 au 27 janvier 2018 et auquel j'ai participé, <http://posthumancorporealities.org>, consulté le 6 février 2018.

    Une seconde conférence, *Moving the Sensate : Questions of Affect and Embodiment for the 21st Cent*, a été organisée du 7 au 9 juillet 2017 au Coventry University/Centre for Dance Research (C-Dare). Ses thèmes portaient notamment sur la conception du posthumain en lien avec le corps dansant et la somatique, sur les corps médiatisés et la performance, etc. Malgré l'intérêt de ces thèmes, lors de ma participation, j'ai pu constater à quel point cette réflexion n'en était qu'à ses débuts et combien peu de chercheurs pouvaient en discuter, <http://c-dare.co.uk> et <http://jdsp.coventry.ac.uk/Conference.htlm>, consultés le 9 février 2018.

49. Traduit par Andrea Davidson : « Les concepts du corps-vécu soutiennent que le corps est vécu comme un corps d'action. […] Le mouvement ne peut pas être considéré comme un médium séparé de la compréhension du fait que le mouvement EST corporel [*IS body*] [c'est également « Le corps » car c'est aussi l'interprétation qu'Isabelle Choinière en a fait], et non pas simplement quelque chose d'accompli par le corps de manière instrumentale lorsqu'il est déplacé par une agence distincte, intérieure et séparable. »

1996, p. 13, le soulignement est de l'auteure). Comme dans le domaine des arts performatifs intégrant la technologie, notamment par l'effet physique de la technologie, l'organisation sensorielle et perceptuelle peut se remodeler (📖 voir Introduction, sections II-III) (📖 voir Manning, Chapitre 4, sections III-VI) et la chaîne de transformation sensation et perception/configuration du corps et mouvement/technologies (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections III-IV.3, V), qui est en jeu dans l'activation de la corporéité grâce à l'intelligence somatique, est affectée. Plus précisément, cette forme de corps vécu est affectée par l'intégration de la technologie dans son schéma organisationnel interne. On peut donc prédire *l'émergence d'autres types de corporéités*, et de formes d'*embodiment*. L'*embodiment*, dans sa dimension du *devenir autre* par l'activation des différentes dimensions propres au corps – et particulièrement au contact des technologies –, devient un autre axe d'articulation pour revisiter cette ontologie du corps pressentie. Nous distinguons trois qualités chez cette ontologie pressentie : l'ouverture, une capacité accrue de mise en relations et une capacité de créer par le biais d'une prise de risque personnelle. En suivant la position de Fraleigh[50], où le mouvement de l'humain est l'actualisation et la réalisation de l'*embodiment*, nous avançons que le corps vécu, qui est relié à l'acte d'*embodiment*, est primordial dans ces prédictions d'émergences ontologiques (de corporéités) et d'*embodiment*. Ce concept qui lie le corps vécu à l'*embodiment* sera particulièrement utile pour examiner les conséquences performatives qui lui sont reliées. Cela révèle également que le corps vécu, exprimant un concept nietzschéen du devenir qui passe par l'acte d'*embodiment*, nous amène à entrevoir la possibilité de nouveaux mouvements qui résulteraient de la réorganisation du corps intégrant le nouvel environnement technologique. Ainsi, cet environnement, *vécu et embodied physiquement*, provoque l'émergence d'autres types de mouvements, puisque le mouvement est une des formes de l'actualisation, la réalisation de l'*embodiment*. L'*embodiment* est donc une *action* qui a des conséquences profondes. En tant que *processus d'intégration* au cœur de la relation corps et technologie qui est analysée dans la présente recherche-création, nous pouvons aussi présager que ces conséquences dépasseront la simple émergence de mouvement pour participer à une définition d'une ou des ontologies : cette fois-ci, en mouvance. Par ailleurs, il faut examiner comment cette situation d'intégration et de réorganisation sensorio-perceptuelle peut être possible et comment elle se développe, notamment, dans le contexte des arts performatifs.

50. Sondra Horton Fraleigh fait son analyse d'un point de vue phénoménologique de danseuse-chorégraphe qui pratique plus particulièrement la somatique et le butō. Elle est professeure émérite et directrice du programme aux Graduate Studies in Dance à la State University of New York (SUNY), Brockport, É.-U.

II.1.2. La philosophie nietzschéenne : une modalité de la découverte

La perte de repères comme fondement de l'attitude performative

Un élément constitutif de cette méthode est donc une philosophie du devenir qui passe par l'*embodiment* (l'incarnation). Préconisant le changement, la transformation et la prise de risque personnelle, elle sera utilisée pour privilégier et provoquer une précarité – dans le sens positif d'une déstabilisation telle qu'utilisée dans nos stratégies – aux frontières abyssales de l'*inconnaissable*. *La perte de repères est donc une condition essentielle à ce processus*. Elle demande d'adopter une attitude performative qui est, en fait, une attitude existentialiste où l'artiste se positionne au centre de sa pratique artistique (Roux, 2007). Ici, l'artiste n'est plus simplement impliqué dans une action de représentation : il s'engage dans un acte où il se met à risque personnellement, impliquant à la fois sa corporalité et sa corporéité, dans un acte où il s'engage, potentiellement, dans une transformation de soi. Ainsi, ce sont ses propres sensations, pas celles d'un personnage, qui sont mises en jeu. C'est en tant qu'individu qu'il exhibe, organise et exécute des actions qui affectent son propre corps. Par conséquent, l'artiste devient agent dans l'expérience de sa propre réalité et accepte d'entrer dans une situation qui peut potentiellement stimuler sa propre transformation.

Cette philosophie du devenir, qui s'actualise dans l'*embodiment*, propose une position de recherche qui rompt avec la problématique du dualisme introduite en début de chapitre ainsi qu'avec la transcendance (la notion de Dieu, ou l'idée de l'esprit comme étant supérieur au corps) comme essence, comme point de départ[51]. C'est une approche, une compréhension non mécaniste du corps qui est conçu comme étant plutôt significatif et expressif (comme l'ont défendu Merleau-Ponty ou Gabriel Marcel) et empreint d'une utilité innée (Paul Ricœur, Hans Jonas, entres autres) (Fraleigh, 1996). L'attitude nietzschéenne adoptée dans la démarche de mes recherches-créations est ancrée dans une perspective existentialiste phénoménologique et appelle à un existentialisme de type *positif*[52] : là où le nihilisme sert à expérimenter et à vivre l'être sans

51. Le concept du corps vécu nous donne des assises pour contrer l'influence de la pensée dualiste, qui a infiltré le milieu de la danse, notamment par l'instrumentalisation du corps ou encore par l'idée que l'esprit, ou l'âme, est le moteur et la motivation première de la danse. Un exemple est le ballet classique qui a subi l'influence de doctrines comme celles de Platon qui, « *posit(s) permanent forms (ideas) beyond, and superior to, sense knowledge* » (Fraleigh, 1996, p. 10).

52. Colin Wilson fait la distinction entre un existentialisme neuf et positif – relié à la pensée de Nietzsche – et l'existentialisme négatif – associé généralement à la pensée de Sartre (Fraleigh, 1996, p. 4).

essence prédéterminée : prêt à recommencer à zéro, un être-qui-est-à-se-faire, un *pont*, une *ouverture*. C'est donc une prise de position qui ramène l'attention sur l'importance des *choses ou des événements à eux-mêmes* : comprendre le phénomène et ses manifestations, au point le plus fondamental et premier, soit là où l'existence précède l'essence. C'est également une prise de position qui valorise et confirme l'expérience dans la structure du savoir et qui s'intègre dans ma méthode[53]. Le principe qui sous-tend l'*existentialisme de type positif* peut se relier à une *modalité de la découverte*, et *amène une approche qui se libère des anciennes méthodologies*. C'est ce que Fraleigh décrit comme l'« *open (or free) aspect of method*[54] » (1996, p. xxxiii). C'est aussi ce qui fonde les principes d'expérimentation de ma méthode et des stratégies qui en sont issues.

Comme ce principe a pour ancrage la pensée nietzschéenne de l'existentialisme phénoménologique, il s'incarne par un investissement profond du corps avec le corps vécu, devenu *ouverture*. C'est donc une *modalité expérientielle corporelle de la découverte*. Cela nous renvoie à la définition de la somatique comme l'étude expérientielle de la corporéité (mon premier axe d'articulation), ainsi qu'à celle de l'intelligence somatique, qui a été introduite en amont en tant que modalité d'expérience corporelle et forme de connaissance incarnée et vécue comme *embodiment* (mon deuxième axe d'articulation). Bâtir et explorer une méthode reposant sur l'expérience de la *trans*relation vécue entre la technologie et le corps performatif nous amène à envisager qu'elle peut nous conduire à l'émergence d'autres types de corporéité, issus de ces nouvelles relations d'*embodiment* : des formes expérientielles qui exigent une prise de risque personnelle comme condition d'émergence. Cela souligne en outre le fait que l'intelligence somatique – qui est à la base de ce processus d'implication du corps vécu – engage une modalité d'apprentissage qui passe fondamentalement par la découverte et l'investissement de ses propres processus de développement.

53. Position déjà présente dans ma démarche, mais qui s'est vue confirmer récemment par Richard Shusterman lors de la conférence « Le corps vécu comme une condition de l'expérience esthétique », qu'il a donnée à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), au Département de danse ; elle était organisée par le Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) le 22 septembre 2017. Dans cette conférence, il se référait à son ouvrage *Aesthetic Transactions. Pragmatist Philosophy through Art and Life* (2012), <http://www.celat.ulaval.ca/activites-2/conferences/> et <https://vimeo.com/240996351>, consultés le 4 décembre 2017.

54. Un aspect qui est aussi propre à l'origine de la danse moderne et du courant de la danse postmoderne américaine, et japonaise : le butô (Fraleigh, 1996, p. xxxiii) – deux formes qui ont eu une influence majeure sur mon parcours de recherche-création.

II.2. L'ontologie du corps : éléments contextuels du changement

II.2.1. La technologie comme nouvel environnement

Il convient d'abord de situer la réorganisation sensorio-perceptuelle dans son contexte général initial et d'examiner les conditions qui permettent la *trans*relation vécue et annoncée entre la technologie et le corps performatif.

La technologie provoquant une réorganisation de la sensorialité dans sa totalité (Guattari et Rolnik, 2007 ; Pallasmaa, 2008 ; de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014), ce phénomène doit être examiné dans un contexte où le corps ne peut plus se penser seul, mais bien comme faisant partie d'un tout (Debray, 2000, 2009). C'est pourquoi il faut prendre en considération *ce* corps – *notre corps* et non celui *d'un autre* – qui est en transformation continuelle et impliqué dans une interrelation permanente avec un environnement maintenant médié. Une réévaluation du statut du corps présentement médié/médiatisé s'impose donc. Dans ce chapitre, nous utiliserons le terme *médié* lorsque notre analyse concernera l'environnement technologique en général. Ce terme est particulièrement approprié pour refléter le point de vue adopté par les sciences de l'information et de la communication (mais non exclusivement). Le terme *médiatisé* sera quant à lui utilisé lorsque nous traiterons plus directement du corps et de ses processus de modification internes. Dans notre analyse, ces termes sont en *inter*relation, c'est-à-dire que l'effet de l'environnement médié agit et contribue à produire une médiatisation du corps – de la corporalité. Ces termes décrivent donc une relation d'*inter*connexions constantes.

L'environnement médié nous oblige à réexaminer la notion d'espace-temps, car ce nouveau contexte amené par les technologies crée une pluralité des temps et d'espaces (télécommunications, transports tels que l'avion ou le train, etc.) et de nouveaux milieux d'interaction. Ces multiplications de types de spatialité et de durée créent une situation particulière, voire une *réalité phénoménale*, où plusieurs systèmes de proximité et d'espace cohabitent, co*existent*. *Mutants*, ces espaces-temps ont pour conséquences de *multiplier, diversifier et enchevêtrer nos possibles d'existence en tant qu'êtres humains*. Selon Pierre Lévy[55] (1998), la notion d'espace-temps dans un nouveau contexte créant une pluralité des temps et des espaces n'est pas un phénomène nouveau en soi. Il n'a pas été inventé par l'être humain, mais se présente dès le stade des unicellulaires, des mammifères, etc. Ainsi, Lévy défend l'idée que *chaque forme de vie invente son monde* et, *avec ce monde, un espace et un temps qui lui sont propres*.

55. Philosophe et professeur de sociologie et des sciences de l'information et de la communication à l'Université d'Ottawa, Pierre Lévy fait ses analyses du virtuel du point de vue de la philosophie et de l'hypermédial.

Conséquemment, il semble plausible de postuler qu'une manipulation de l'espace-temps causée par les effets de la technologie sur le corps, sur les sensations et, donc, sur la perception qui s'ensuit fait émerger d'*autres formes de vie* qui *inventeraient leur monde* avec un *espace et un temps qui lui sont propres*, ainsi qu'une pluralité de formes possibles d'existence – donc potentiellement de formes de *co*existence. Dans la recherche-création qui s'inscrit dans un contexte d'art performatif, nous désignons ce processus comme *la complexification de soi*, d'où émerge la fondation de notre modèle performatif du corps collectif *charnel*, c'est-à-dire *là où* il y aura une co*existence/co*habitation/rencontre d'un corps collectif physique et d'un corps collectif médiatisé créé en temps réel (**notion-clé ➔** complexification de soi).

II.2.2. La déstabilisation sensorio-perceptuelle en tant que condition du changement ontologique

La conscientisation des repères internes du corps en trans*formation : troisième axe d'articulation*

Maintenant, si l'on considère que les artistes, avec leurs habiletés accrues à sentir, percevoir et mettre en lien, créent, à travers leurs œuvres, des modèles esthétiques, cela signifie qu'en fait ils *sont à proposer des modèles de réalité* issus d'un réel vécu à travers l'enchevêtrement et l'interconnexion de ces possibles d'existence : possibles qui s'actualisent justement par la création de ces modèles/œuvres, qui sont des *propositions* – voire des *visions* – *perceptuelles* de ce réel, cette *réalité en changement, en mutation* (**notion-clé ➔** réalité émergente).

La technologie comme principe d'émergence d'une nouvelle réalité sensible

Contextualisons cette analyse plus précisément, notamment sur le plan de la relation performeur-public (incluant ici toutes ses configurations hybrides et de nombre), et appliquons-la à notre notion de réalité psychocorporelle[56] expérimentée dans le cadre de ce projet, et où cette analyse doit tenir compte des données d'ordre psychologique affectant le corps. Comme cette notion de réalité, dite *psychocorporelle* – inspirée par une conférence donnée sur cette

56. Ma position sur le corps, ainsi que celle de Pitozzi, intègre la dimension du psychologique. Le terme *psychocorporel* sera employé en référence à la position de la psychologue sociale brésilienne Suely Rolnik, qui sera présentée dans cette section.

question par la critique culturelle et psychologue brésilienne Suely Rolnik[57] à São Paulo en 2006 –, est phénoménale, elle doit être examinée dans sa dynamique d'interaction processuelle complexe vécue en groupe : donc, comme une réalité en mouvement, en évolution et en interaction avec d'autres personnes. Cette dynamique comprend nos interactions culturelles, sociales et politiques (toutes les dimensions avec lesquelles nous sommes en contact personnellement tous les jours dans notre réalité collective, au travail, etc.) ainsi qu'une subjectivité dite *contemporaine*, soit une subjectivité qui est à se *réinventer,* à se *recréer* (au sens nietzschéen) sans cesse pour s'adapter à notre univers en *mutation*. Reflétant bien la logique de complexité présentée dans ce livre, la notion de *réalité psychocorporelle* est expliquée par Suely Rolnik, alors

57. Suely Rolnik est docteure en psychologie sociale et directrice de la Chaire de subjectivité contemporaine à l'Université catholique de São Paulo, Brésil, et spécialiste du travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark. Elle a examiné cette question dans le cadre d'une conférence qu'elle a prononcée à São Paulo en 2006 où j'étais présente en tant que conférencière invitée, en posant un regard sur ces questions autour de la relation du performeur et du spectateur dans les arts vivants.

Ici, Rolnik reprend l'analyse de l'espace-temps médié pour la développer et *l'appliquer au corps dans sa réalité « psychocorporelle »*, dans le contexte de recherches menées en collaboration avec Félix Guattari (1930-1992), psychanalyste et philosophe français. Leur méthode était inspirée de la formation de Lacan lors de recherches menées à la clinique psychiatrique expérimentale française La Borde. Cette méthode suspendait la paire classique analyste-analysé pour s'engager dans une confrontation ouverte en thérapie de groupe. Par contraste avec l'école freudienne de l'analyse individuelle, ils étudient la dynamique de plusieurs sujets dans une interaction complexe. Guattari, au fil de sa collaboration avec Deleuze, tente de renouer avec l'inventivité première de la psychanalyse, et à travers cette démarche, il a trouvé des échos dans la pratique brésilienne et à travers sa collaboration avec Suely Rolnik. Selon ces deux chercheurs, pour avoir une portée analytique, une cartographie de la subjectivité doit se défaire de tout idéal de scientificité. Cette cartographie se fonde sur une critique percutante des modes de subjectivation subordonnés au régime identitaire et au modèle de représentation, sur ce que la pyschanalyste et collaboratrice Suely Rolnik appelle le *malaise de la différence* (s. d.b, p. 2 et 7). C'est une approche de l'inconscient qui n'est pas structurelle, mais processuelle. Dans cette approche, l'inconscient ne peut être rapporté au seul roman familial, mais doit l'être également aux machines techniques et sociales ; il ne peut être entièrement tourné vers le passé, mais doit également l'être vers le futur. Ces recherches ont mené à une exploration philosophique plus large et à un engagement politique. Leurs approches appuient également l'anticolonialisme : de 1980 à 1990, ils explorent la subjectivité : « Comment la produire, la capter, l'enrichir, la réinventer en permanence de façon à la rendre compatible avec des Univers de valeur mutants ? » (Guattari, 1992), <http://1libertaire.free.fr/Guattari16.html> et <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2007-2-page-193.htm>, consultés le 9 février 2018.

qu'elle présente l'interdépendance de l'ensemble des sens dans leur interrelation avec la notion de subjectivité qu'elle définit comme contemporaine et impliquant une situation de transformation continuelle :

> D'abord, un mot sur la notion de subjectivité. *Tout environnement socioculturel est fait d'un ensemble dynamique d'univers. Ces univers affectent les subjectivités, ils se traduisent en elles en sensations. Un rapport s'établit entre ces sensations, dans lequel se définit l'intensité de force de chacune*. Le contour d'une subjectivité se trace ainsi à partir d'une certaine *composition de forces*, d'une certaine *carte de sensations. Chaque fois qu'un nouvel univers s'incorpore, de nouvelles sensations entrent en scène* et une nouvelle carte s'établit, sans que change pour autant la figure à travers laquelle la subjectivité est habituée à se reconnaître. *Cependant, au fur et à mesure que de tels changements s'accumulent, la tension entre les deux faces de la subjectivité – celle des sensations et celle de sa forme en vigueur – devient excessive. À ce moment-là, la figure perd son sens, se déstabilise : le seuil du supportable est dépassé. La subjectivité est alors prise dans une inquiétude qui la pousse à devenir autre, de sorte à donner consistance existentielle à la nouvelle réalité sensible* (**notion-clé ➔** subjectivité) (**notion-clé ➔** réalité émergente) (Rolnik, s. d.a, p. 1-2, l'italique est de moi).

Dans ce contexte, qui met en jeu un changement fondamental dans la *nature* et l'*organisation* de nos sensations, la technologie devient *l'activateur* d'un processus de renouvellement sensoriel qui se trouve accéléré par la déstabilisation permanente que les médias électroniques ont produite par le rapprochement d'univers différents et multiples, en contact à travers les réseaux sociaux, l'Internet, les téléphones cellulaires, les logiciels de visiocommunication, l'accès à différents pays par avions/trains/voitures, etc. Dans cette nouvelle situation, nous constatons l'émergence sensorielle d'une autre organisation de nos sensations, qui provoque une réévaluation et une transition de l'ontologie du sensible qui ouvrent à de nouvelles réalités sensibles. Dans ce nouveau contexte, la technologie peut se révéler en tant que principe d'émergence (🕮 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I.1, II.1, IV.3).

L'application de ces principes, telle que j'ai pu l'expérimenter dans mon travail de recherche-création dans un environnement d'immersion médiatique, et plus précisément, en lien avec la relation performeur-spectateur, a démontré une *réorganisation constante de l'ensemble des sens les uns par rapport aux autres* – nos cartographies, selon le terme de Rolnik, qui sont nos organisations sensorielles – où nous nous retrouvons dans un état d'être, de vie, de présence *exacerbée* : un état d'*ouverture* et d'*écoute* sensorielle et perceptuelle que Rolnik décrit comme étant un *état de fragilité* (2006, s. d.b). Cet état impliquant une prise de risque (au sens nietzschéen du terme) et une perte de repères est ici provoqué par *l'accélération technologique et la rencontre de plusieurs univers*. C'est donc un état de déstabilisation et une forme qui résultent de cette

perte des repères habituels. Notre organisation ou cartographie sensorielle, et, de là, notre perception et notre subjectivité, se retrouve dans un état de mutation, de transformation permanente (Lévy, 1998 ; Rolnik, 2006, s. d.b) qui va créer un *état de fragilité*[58]. Cet état est un état de réception expérientielle accrue : une *nouvelle réalité mouvante et sensible* (**notion-clé ➔** réalité émergente).

Cette déstabilisation et réorganisation sensorielle nous met, dans un premier temps, dans un état de fragilité et d'*ouverture* qui permet de vivre un état de corporéité particulier et notre propre *trans*formation. Dans un deuxième temps, si une autre personne prend également ce *risque psychocorporel*, elle permet une *communication vibratile* entre deux personnes qui vivent en simultané cet état de fragilité et d'*ouverture*. Elles entreront ainsi dans un rapport d'échange, un état d'*inter*corporéité et, donc, dans une communication de type psychocorporel. La communication vibratile établit une sorte de *pont – invisible* – entre les personnes qui se mettent dans cet état, ce qui est possible grâce à l'ouverture psychocorporelle dont une des formes est cet *état de fragilité*. Ce phénomène fait écho à l'*existentialisme de type positif* déjà évoqué qui porte les notions de risque et de création qui s'incarnent *dans* et *par* le corps, ainsi que par la dynamique de *pont* et d'*ouverture* qui caractérise cette position et le concept de corporéité.

L'espace psychocorporel provoqué par la déstabilisation sensorio-perceptuelle et la prise de risque personnelle constitue ainsi un deuxième niveau/espace de *trans*formation/*ré*organisation qui permet de vivre une *inter*-corporéité – soit la communication *vibratile* entre des corps dans un état d'*ouverture*. Cette situation offre le moyen de *devenir autre*, ainsi que simultanément, par cet échange *contaminant* avec l'autre qui est dans la même situation, de devenir autre *aussi* dans son contact avec autrui – et ce, grâce à l'interaction et au contact symbiotique avec l'environnement et nos univers désormais technologiques (**notion-clé ➔** transformation).

Cet état de fragilité est ainsi essentiel pour établir cette communication, également nommée *résonante* par Rolnik (s. d.b) – une communication symbiotique qui est sentie et vécue entre deux personnes, par exemple lorsque nous sentons la présence de la personne sur scène presque comme un toucher ou une partie de nous. C'est un état de *résonance psychocorporelle réciproque* qui résulte des réorganisations sensorio-perceptuelles et qui est aussi la condition de l'expérientiel. Cette forme de communication est un *espace-temps mouvant*, un *possible,* un *espace à habiter.* De ce fait, il ne s'agit pas d'un *espace vide,* mais

58. Un tel état peut d'ailleurs être la cause de pathologie comme la maladie mentale ou l'angoisse, lorsque la déstabilisation est trop grande ; mais il serait plus facile à contrôler/gérer chez les artistes, selon Rolnik (2006), en raison de leurs aptitudes à naviguer dans des univers en changements continuels.

rempli et habité de cette communication vibratile. C'est un état de *trans*formation reliant notre milieu/univers, le soi et l'autre (ou les autres), car il exprime une résonance psychocorporelle réciproque provoquée par la déstabilisation sensorio-perceptuelle : c'est un *espace de devenir*. Cette résonance ouvre la possibilité existentielle d'expérimenter une dynamique transactionnelle et processuelle d'*inter*relations multidirectionnelles constantes. Cet état d'ouverture et d'*écoute* sensorio-perceptuelle offre la possibilité d'une dissolution de la surface, de la frontière psychocorporelle. En effet, nous vivons *l'état d'ouverture de la corporéité* comme s'il n'y avait plus de frontières entre l'intérieur et l'extérieur, comme si la peau n'existait plus comme frontière anthropomorphique/biologique. C'est un état où nous nous sentons en symbiose avec l'autre, ne faisant qu'un seul corps – comme cela peut se produire chez certaines personnes dans l'acte d'amour, lors d'une expérience forte de danse en groupe ou parfois, lors d'un spectacle, entre le spectateur et le performeur.

II.2.3. *Le renouvellement de* l'ontologie du sensible lié à celui de l'ontologie du corps *au contact des technologies*

Par conséquent, la dissolution de la frontière psychocorporelle ouvre la possibilité d'un renouvellement d'une ontologie du sensible dans une relation interdépendante avec l'expérimentation d'une ontologie du corps ni anthropomorphique ni matérialiste. Favorisant une expérience de communication en mode d'échange expérientiel multisensoriel, la dissolution de frontières psychocorporelles est l'un des éléments clés pour nous diriger vers la corporéité en tant que forme de corps vécu et l'état d'ouverture et de mise en relations qui la caractérise.

Une expérience vécue sur scène comme fondement de la recherche sur le corps collectif

Grâce au développement de l'intelligence somatique, qui implique de prendre mon propre corps comme terrain de recherche, j'ai pu ensuite expérimenter et constater[59] sur scène la réorganisation sensorielle et perceptuelle décrite ci-dessus : *une transformation et évolution du corps physique (corporalité) sous l'effet de la technologie qui génère une corporéité spécifique*. En se complexifiant dans la relation expérientielle de communication vibratile avec l'autre(s), une *intercorporéité* propre à ce contexte est induite. Par conséquent, il est alors possible de réinterpréter les relations et modifications constantes entre

59. Même à ce stade-ci de la prise de conscience, qui en constitue l'une des premières étapes. Ces étapes sont analysées et présentées dans les sections suivantes.

corporalité et corporéité, et donc de créer une situation d'intersubjectivité de type corporel, autrement dit une intercorporéité qui est en fait une expérience de *co*existence.

Ces échanges de communication vibratile ont été « intuitionnés », vécus et testés en situation de performance donnée lors de tournées internationales (au Brésil, en Argentine et au Chili, entre autres), donc dans diverses réalités culturelles où la relation, la conception du corps et l'expérience d'*embodiment* sont différentes. Ce cadre de recherche révèle une certaine dimension de *fieldwork* (ou travail de terrain) comme *élément anthropologique* (voir Introduction, section I) (voir Pitozzi, Chapitre 1, section IV.5) (voir Johnson et Vanier, Chapitre 8, section III) de ma méthode. Ces expériences d'intégration que sont ces *fieldworks* m'ont permis d'investir et de comprendre mes propres processus de développement et de transformation en vue de créer une entité collective. Il a d'abord fallu que je comprenne comment j'avais fait pour *performer* une dissolution de la frontière psychocorporelle. Pour être en mesure *d'intégrer* et *d'intensifier* ce phénomène dans ma recherche-création et de diriger l'équipe de danseurs et l'ensemble des personnes impliquées dans le processus créatif, il m'a fallu comprendre les moyens, ainsi que les influences et les outils (corporels, kinesthésiques, somatiques, techniques, phénoménologiques) que j'avais assimilés consciemment et inconsciemment tout au long de ma formation et de ma carrière. C'est donc également une étape du processus d'identification de ma méthode que je propose ici. Ces conditions – souvent expérientielles – sont présentées et analysées en étape pour être en mesure de communiquer leur complexité sur le plan intégratif. En outre, elles seront aussi analysées pour tenter de comprendre pourquoi ces expériences sont conscientisées chez certaines personnes alors qu'elles ne sont pas senties et vécues chez d'autres. Par conséquent, cette conscientisation devient l'un des outils de la méthode de la complexité mis à l'épreuve dans les expérimentations et les principes de composition sous-tendant ma recherche-création.

Dans le contexte des arts performatifs, ce processus implique une intercommunication et l'organisation d'une *entité* – une *forme de vie* –, d'un corps collectif vibratoire (dans le sens psychocorporel) qui peut mener à un autre type de paradigme communicationnel qui s'applique à la relation performeur-spectateur. Cela nous conduit à la possibilité d'un nouveau *schéma corporel élargi*, ce que Bernard (2001) et Perrin (2008) appellent la *corporéité* (voir Introduction, section I) et que ma recherche élargit en incluant le concept d'*inter*corporéité, activé par la revalorisation et la réintégration de l'intelligence spécifique du corps. Ainsi, ce premier corps collectif, dans ses différentes manifestations *en tant que forme de vie*, a le potentiel d'inventer son monde, qui comprend *un espace, un temps, un type de communication spécifique*, ainsi que d'*autres possibilités de* co*existences*.

Si ce premier corps collectif a été senti et vécu lors de mes performances, il devient *un outil conceptuel et phénoménologique* s'intégrant dans ma méthode, qui servira de *référence* pour développer mes modèles performatifs du corps collectif physique, un corps collectif physique qui devient à son tour médiatisé et finalement, charnel. Par conséquent, la conscientisation de ces repères internes du corps en *trans*formation constitue le troisième axe d'articulation essentiel pour comprendre les diverses réalités phénoménales mises en jeu dans ma recherche-création.

Cette réflexion sur le déplacement ontologique du sensible se situe dans une relation d'interdépendance avec le déplacement ontologique du corps au contact des technologies, ainsi qu'avec la perception des connexions du corps et des nombreuses relations individuelles établies avec son environnement. À la fois interne et externe, propre à l'entraînement somatique, le déplacement du sensible met en évidence la nécessité de réunir et d'intégrer des conditions de réussite des stratégies de déstabilisation expérimentées dans mon travail. Ces conditions sont, entre autres, et comme nous l'avons vu : 1) aborder le corps comme étant le terrain et la base pour la recherche-création, notamment avec, comme outil d'entraînement physique, la somatique dans l'expérience de la corporéité (1er axe d'articulation), 2) expérimenter l'effet ou les effets que la technologie produit sur le corps par l'acte d'intégration qu'est l'*embodiment* (2e axe d'articulation) et 3) prendre conscience des outils et éléments clés qui sont en jeu dans chaque étape pour les intégrer dans le processus de recherche-création incluant la conscientisation de la *trans*formation des repères internes du corps (3e axe d'articulation).

Pour que ces déstabilisations surviennent (tant chez le performeur que chez le spectateur), plusieurs autres conditions doivent être réunies. Pour arriver à provoquer, intégrer, intensifier et utiliser cette réorganisation dans ma recherche artistique, trois éléments clés de l'éducation somatique seront explorés et intégrés : la création d'un nouveau contexte d'apprentissage (*Novel Learning Context*), l'harmonisation sensorielle (*Sensory Attunement*) et le repos potentialisé (*Augmented Rest*) (Batson, 1995, 2010). Ces principes somatiques ont été expérimentés et intégrés dans mes stratégies de déstabilisations sensorio-perceptuelles, soit des stratégies de recherche-création faisant partie de ma méthode.

Dans cette section, l'analyse a porté sur une première étape de développement d'une conscientisation somatique expérimentée sur scène. Cette étape correspond à l'intégration performative d'un contexte général technologique comme nouvel environnement – un nouveau contexte d'apprentissage – qui va affecter le phénomène d'harmonisation sensorielle par le principe d'auto-organisation sensorielle qui est intrinsèque au corps.

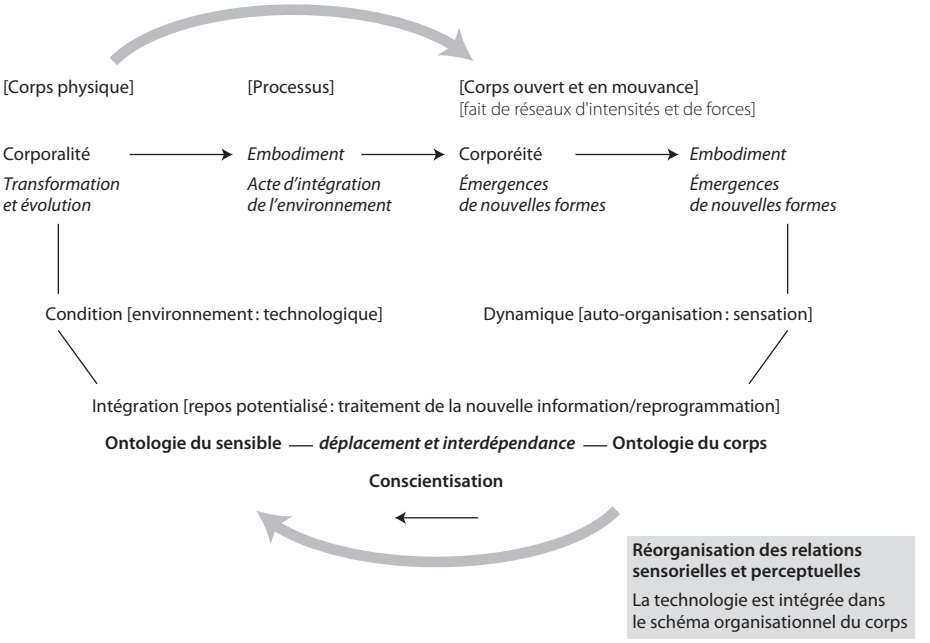
II.2.4. *Une technologie vécue. Coévolution : quatrième axe d'articulation*

*Processus d'évolution et d'émergences : corporalité/corporéité/*embodiment

Dans le processus décrit, la première condition pour que ces déstabilisations se produisent est de considérer la technologie comme un nouveau contexte d'apprentissage et un environnement *quotidien vécu*. Il s'agit d'une des principales stratégies de déstabilisations sensorio-perceptuelles qui me permettent d'intensifier ce phénomène dans le contexte des arts performatifs intégrant la technologie. L'une des particularités de ma recherche-création se retrouve donc dans le fait que la technologie doit d'abord être vécue pour être comprise. C'est aussi une approche qui tient compte des stratégies s'inspirant librement de l'approche anthropologique du *fieldwork* (travail de terrain) intégrées comme éléments de ma méthode en recherche-création. Cette approche trouve un écho dans la description que Leroi-Gourhan propose du phénomène de l'évolution technique et de l'évolution humaine présentées comme une combinatoire absolue, impliquant l'interdépendance de l'évolution du corps pour répondre à des besoins pour s'adapter à son environnement, et inversement, de l'évolution de son milieu pour répondre au besoin du corps (Leroi-Gourhan, 1971, 1973). Selon Leroi-Gourhan, en tant que groupe humain, notre milieu, nos univers sont assimilés à travers un *rideau d'objets* (les instruments, les outils) et *l'étude de cette enveloppe superficielle s'appelle la technologie* (Leroi-Gourhan, 1973, p. 332).

L'argumentation de Leroi-Gourhan (1973, p. 112-13) est construite du *point de vue du corps et de l'expérience* : ici, « [l]a machine apparaît comme un dispositif qui incorpore non seulement fréquemment un outil, mais avant tout un ou plusieurs gestes ». Cette proposition reflète une approche fondamentalement phénoménologique de la technologie, qui implique à la fois le corps dans sa dimension de corporalité (📖 voir Introduction, section I) et dans sa *transformation* et son *évolution – qui suscite l'émergence d'autres formes de corporéités* (1er axe). Dans le contexte des arts performatifs, le corps est expérimenté dans un environnement technologique dans lequel performeurs et spectateurs sont immergés. Cette position intègre complètement la notion d'*embodiment* (2e axe). Dans l'évolution de l'*inter*relation entre le corps en modification et l'environnement, également en modification, les deux sont en *trans*relation, en *trans*formation. Ils s'*embodied* (s'incarnent) mutuellement, car ils se traversent et se *contaminent* (dans le sens positif et intégratif du terme) multidirectionnellement.

FIGURE 2.7.
Déplacement ontologique du sensible et du corps – interrelations. Processus d'évolution et d'émergences : corporalité/corporéité/*embodiment*



Cette *trans*relation d'évolution mutuelle – cette *coévolution* –, qui constitue une autre relation entre le corps et la technologie, correspond à mon quatrième axe d'articulation (intimement lié au 3e axe) et concerne la conscientisation des changements de ses repères/changements intérieurs (**notion-clé ➔** transformation). Il est donc question ici d'une dimension de mon/notre processus de développement (voir Pitozzi, Chapitre 1, section VI.3).

II.2.5. Le corps comme environnement percepteur

Pour que cette *trans*relation d'évolution mutuelle fonctionne, il y a d'autres conditions à remplir. Nous verrons qu'une d'elles est d'aborder le corps comme un environnement percepteur.

La notion d'environnement est l'un des fondements de la somatique. Grâce aux formes d'entraînements corporels, dont la somatique fait partie, *le corps propre agit comme environnement percepteur.* La somatique prend notamment en compte le développement d'une conscientisation du *corps en relation et en interaction active avec cet environnement dans son ensemble*. Dans le contexte de mes expérimentations, c'est principalement un environnement technologique.

Cette ouverture et cette qualité de relation – propres à la corporéité – sont possibles, car le corps est engagé dans une dynamique *inter*perceptuelle. Il perçoit les changements tant dans son intériorité que dans le monde autour de lui, dont il fait partie, et ces deux niveaux de perception sont interdépendants et en interaction. Dans ce schéma organisationnel, le corps est à la fois sensible et sentant : il perçoit son *dedans* et son *dehors* simultanément. Il n'y a plus de distinction entre le monde senti dont le corps est le sujet et l'apparition de ce qui est senti, en provenance du monde comme sujet de perception. Cela révèle que c'est par le corps que nous vivons notre *immanence* au monde, que le corps est notre véhicule de l'être au monde. Le corps reste donc *en lui* alors qu'il est aussi expérimenté dans l'alchimie du vécu de ses sensations. Si le monde est perçu, capté par les sensations, et que c'est à partir de ces sensations que nous élaborons nos perceptions – qu'il y a un monde pour nous –, c'est que nous expérimentons notre relation et notre compréhension du monde par ces perceptions.

Cela signifie que si un autre type de sensation est créé par ce monde qui nous entoure et avec lequel nous sommes en interaction, nous pouvons donc nous risquer à prédire qu'il y aurait émergence d'autres types de perceptions. La sensation est ainsi au cœur non seulement de notre problématique *inter*perceptuelle mais aussi de celle des réalités émergentes qui lui sont liées – les réalités émergentes provoquées par le contexte technologique dont traite ce chapitre. Étant donné que sentir se fait *par* le corps, *dans* l'immanence du corps, le déploiement et la complexification du corps sont quelque chose d'essentiellement autre que des extensions. Cela révèle aussi que dans l'environnement technologique, le cœur ou la source de l'émergence de ces autres réalités *est enraciné dans une autre forme de sensation,* qui va conduire à une *autre forme de corporéité et d'*embodiment qui a pour origine une *transformation silencieuse* (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections VIII-VIII.1) qui aura *lieu* dans une *chair* en *mutation, en transition*.

II.3. Les étapes du processus créatif

II.3.1. Les forces invisibles du corps comme principe de composition

L'initiation de l'ensemble de ce processus de conscientisation, de compréhension et d'intégration découle du contact avec la notion de potentialité corporelle qui m'a permis de comprendre les *principes actifs invisibles au sein du corps – les forces et les intensités* – comme principes qui sous-tendent l'ensemble de ce processus de recherche-création. La potentialité corporelle est le principe actif des transformations silencieuses (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1,

sections VIII-VIII.1). Si cette notion a été introduite théoriquement par Enrico Pitozzi, nous l'avons développée et expérimentée ensemble tant pratiquement que théoriquement. Ainsi, c'est en prenant conscience de l'existence de ces potentialités et en comprenant leurs implications théoriques, somatiques et phénoménologiques que le processus spécifique à cette recherche-création a commencé à se mettre en place.

En prenant en considération une conception du corps, venant notamment de la pensée orientale, mon approche théorique réintroduit et priorise la valeur de l'invisible, du transitionnel et de la mouvance, ce qui me permet d'établir un lien avec l'actuelle transition se produisant aujourd'hui, d'une *culture de l'objet* (matérialiste) à une *culture du flux* (basée sur le concept asiatique du flux vital, du *Mâ* et de l'intervalle) (Kuriyama, 1999 ; Buci-Glucksmann, 2001, 2003b), qui présente ainsi l'idée d'une fluidité qui met en question les anciennes frontières entre le corps et l'esprit. Cette culture du flux traduit une réalité, qui n'est pas fixe comme dans l'ontologie classique, mais *mouvante*, mobile et instable : une réalité *faite de réseaux de forces et d'intensités* – et comme tels, ces réseaux peuvent directement être assimilés à la notion de corporéité (**notion-clé ➔** réalité phénoménale).

La culture du flux intègre la notion de *virtuel* comme faisant *déjà* partie du *réel*, c'est-à-dire inscrite comme une *dimension du réel* ; c'est un principe actif qui est déjà à l'œuvre dans le réel. Loin d'être un élément de dématérialisation, de décorporalisation, de déréalisation, le virtuel se pose comme un élément de transformation qui fera évoluer le corps dans sa composition même. Le virtuel est ainsi un *mode d'être* fécond et puissant (🕮 voir Introduction, sections I-III) (🕮 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II-II.1), qui entre en jeu dans nos possibles d'existence. C'est un outil – lorsqu'on en est conscient – qui nous propulse vers différents « processus de transformation d'un mode d'être en un autre » (Lévy, 1998, p. 10). Faisant partie de ma méthode dans le contexte de ce chapitre, et de son accent sur le corps en contact avec la technologie, il assure le « déplacement du centre de gravité ontologique[60] » (Lévy, 1998, p. 16) : ici, du corps, qui est examiné dans son contact avec la technologie, notamment dans la chaîne de transformation impliquée dans le passage de la corporalité à la ou aux corporéités.

Le virtuel est donc *déjà* présent dans le corps ; il fait partie de ce corps en tant que *potentiel*, une *potentialité à activer.* Donc, si le virtuel est un élément en puissance, une potentialité, alors l'actuel lui répond, car l'actuel prend une forme qui est la réponse de la transformation des forces invisibles du virtuel dans le réel. Ou pour le nommer autrement, la réalité est une présence

60. Le terme *gravité* est ici utilisé par Lévy au sens figuratif.

tangible qui peut porter une certaine *manifestation matérielle*. Ainsi, le concept de potentialité, lorsqu'il est appliqué directement à la question du corps, devient une *potentialité corporelle*. La potentialité corporelle est donc la dimension du virtuel qui est déjà à l'œuvre dans le corps réel (Deleuze et Guattari, 1980) (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II.1, IV.3-IV.5). Elle est *latente*, présente *dans* le corps et se manifeste à différents niveaux d'*intensité*, de gradation – et ceci nous renvoie au concept de corporéité. Lévy (1998) donne l'exemple de la graine, où la graine va devenir/a le potentiel/a dans son sein tous les éléments qui lui permettent de devenir un arbre. L'arbre est donc potentiellement et virtuellement présent dans la graine (voir Introduction, section II).

Dans le contexte des arts performatifs intégrant la technologie, et plus particulièrement dans le contexte des expérimentations examinées ici, *la technologie est un activateur de la potentialité corporelle* – potentialité qui réside dans la corporéité et qui est composée de réseaux de forces et d'*intensités*. Ces dernières sont présentes, *latentes* en chacun de nous, dans notre corps, chacune à des degrés variés d'intensité (2 %, 10 %, 85 %, etc.) et à différents niveaux d'existence. C'est le cas, par exemple, des habiletés, des intelligences – soit toutes les intelligences que Gardner a définies –, bien que dans cette argumentation, nous traitions prioritairement des intelligences somatiques qui fonctionnent en interconnexion avec les autres intelligences. Étant donné que l'activation de la corporéité en tant que *proposition ontologique en mouvance* se réalise notamment par la somatique (1er axe), soit l'intelligence somatique qui a été définie comme étant une modalité d'expérience corporelle – une forme de connaissance incarnée –, la corporéité est possible, car c'est une forme de corps vécu. Elle contient en son sein un virtuel qui s'exprime par ces forces et intensités qui sont latentes, présentes, et qui peuvent ainsi se faire stimuler. La corporéité est donc un *réservoir* d'intensité et de potentialité (**notion-clé ➔** corporéité). La technologie active la potentialité corporelle qui va être consciemment et responsable d'une réorganisation, d'une *recomposition* sensorielle (3e axe) et donc de son renouvellement, et ce, par la déstabilisation sensorielle et perceptuelle qui conditionne l'expérientiel, ici dans un environnement immersif médié vécu physiquement – *embodied* (2e axe) –, donc intégré – dans un rapport de *trans*formation, de *co*évolution (4e axe) entre le corps et la technologie (**notion-clé ➔** transformation).

Cela démontre que si le virtuel fait partie du corps par cette potentialité qui est présente, *latente*, et qu'on stimule cette potentialité, on active le corps dans son potentiel de transformation, dans son déplacement ontologique. Le corps devient autre – il est en mouvance, en fluctuation, en évolution. Cette idée de la culture du flux, de la mouvance et du transitionnel amène la considération d'un réel fluctuant, instable, resoulignant à la fois cette réorganisation

sensorielle, perceptuelle et subjective provoquée par son contact avec la technologie, et l'état d'*intercommunication vibratoire* engendré par cette restructuration sensorio-perceptuelle. Comme Rolnik l'a proposé, cette restructuration entraîne également la dissolution de la frontière psychocorporelle qui lui est reliée.

Cette potentialité est prête à être stimulée et constitue un ancrage pour la matérialisation potentielle à la fois du concept brésilien de *communication vibratile* et du concept japonais du *Mâ* et d'intervalle – concepts que j'ai associés à la culture du flux et qui sont apparentés. Cette forme de communication a des points en commun avec les concepts japonais du *Mâ* – soit un espace-temps mouvant, un espace *vide* à habiter, un possible – et de l'*intervalle*, défini comme un espace instable, un espace où les frontières se défont et où s'installent une respiration, une fluctuation, une incomplétude et donc une relation infinie au temps. Dans la pensée et la culture japonaises, ce concept du vide est en fait un espace-temps à habiter, à stimuler. Pour les Japonais, c'est *dans* cet *espace à habiter,* cet espace *invisible,* que *réside* toute la *potentialité,* celui d'un *devenir* (Buci-Glucksmann, 2001, 2003b). C'est dans cet espace que résident les forces et les intensités. Ces concepts peuvent aussi être reliés à celui d'*embodiment* comme l'action d'intégration par le corps responsable de l'émergence gestuelle (l'élément de l'*actuel* – la manifestation matérielle – relié au virtuel) selon la position de Fraleigh (**notion-clé ➔** virtualisation/actualisation) (**notion-clé ➔** *embodiment*).

II.3.2. Le développement d'une approche esthétique de l'interface

Une potentialité du devenir résidant dans l'état de fragilité et l'espace vide à habiter

La notion brésilienne de la communication vibratile reflète l'idée que la potentialité réside *dans l'état de fragilité* et de résonance psychocorporelle réciproque, car c'est un *état de transformation*, de *devenir.* Utiliser l'activation de cette potentialité dans l'acte d'évolution psychocorporel, permis par le contact avec la technologie pour expérimenter un espace de transformation, crée en simultané un espace de communication autre et permet de produire l'acte de *devenir autre qui passe fondamentalement par l'acte d'*embodiment. C'est un *processus de recomposition,* impliquant *les nouvelles références sensorielles médiatisées* issues de cet acte d'*embodiment* dans ce contexte technologique. *C'est un devenir*, car dans ce processus « [c]haque sens dé-compose la réalité sensible en composantes qui sont ensuite recomposées, liées » (Berthoz, 1997, p. 288). Cette

dynamique fait également écho à ce que Roy Ascott (2003b, p. 150) propose comme approche esthétique, soit que l'expérience de se transformer « *becomes a vital part of the total aesthetic experience of the participant* ».

Selon Buci-Gluksmann (2003b), dans la philosophie chinoise et japonaise, on rencontre l'idée que le virtuel est l'activation d'une *force* et qu'un concept élargi d'interface pourrait être celui qui *inclut le virtuel*. Donc, un concept *restreint* d'interface, selon Buci-Glucksmann, peut être considéré comme un « concept technologique » matérialiste (2003a, p. 88), celui se situant traditionnellement au croisement entre le technologique et l'humain (Quinz, 2003a) (**notion-clé ➔** interface). Un concept *restreint* d'interface formalise une *pragmatique communicationnelle* afin de traduire et de transformer le corps-langage humain et le langage-calcul de l'ordinateur. Même si ce concept a évolué, il renferme encore aujourd'hui des éléments d'un système de frontières et de définitions. La fonction de l'interface occidentale « n'est pas seulement d'unir et de mettre en connexion, mais aussi de séparer, de définir. L'interface est un système de frontière » (Quinz, 2003a, p. 14 ; 2003b).

Par conséquent, si par la technologie, on peut activer les forces et les intensités présentes dans le corps en tant qu'éléments constituant le virtuel, le corps entre dans un processus de transformation, de devenir. Ce *corps en devenir* – dans lequel les éléments constituant le virtuel, *les transformations silencieuses,* sont activés – et en mouvance, en transformation, *devient une interface*, révèle cette transformation, qui, dans ce contexte, permet une communication de type vibratoire et une recomposition sensorio-perceptuelle du corps. Autrement dit, il devient et révèle une forme d'actualisation du virtuel, donc une forme de l'actuel et de réalité. Cela démontre qu'ici, la technologie dans cette *relation* particulière avec le corps *provoque et affecte la façon ontologique dont le corps se révèle à lui-même*. Cela signifie également que c'est *cette relation, dans son activation, qui constitue le principe d'émergence* (**notion-clé ➔** ontologie).

En examinant comment ce déplacement ontologique du corps peut se mettre en relation avec celui du sensible dans son contact quotidien avec la technologie, nous tentons de comprendre quelle est la nature de ce changement relationnel, les conditions dans lesquelles il se produira et quels sont les outils nécessaires. Cette approche de l'interface est donc comprise dans sa relation au transitionnel et à l'intervalle – un espace-temps mouvant à habiter – comme articulation centrale de l'activation de la potentialité latente du virtuel : une physicalité en transformation. Ainsi, la potentialité corporelle peut être stimulée par la technologie vécue – *embodied* – comme une physicalité et un nouvel environnement sensoriel pour le corps performatif. On peut alors avancer l'idée qu'un corps – une corporalité en mouvement et en processus

d'évolution – peut devenir une nouvelle interface : le *lieu* et l'*acteur* d'une nouvelle rencontre de différentes références sensorielles et d'un nouveau processus d'évolution et de communication entre le performeur et le spectateur. Par ce processus de transformation, la corporalité se modifie sous l'action de la technologie afin d'évoluer et de faire émerger d'autres types de corporéités (**notion-clé ➔** transformation) (**notion-clé ➔** interface).

Cette corporalité comprise en tant que, et devenant une interface peut être vue comme établissant un nouveau paradigme communicatif (la communication vibratile, l'intercorporéité ou l'intersubjectivité de type corporel) grâce à l'expérimentation d'un paradigme cognitif qui sollicite les intelligences corporelles dont font partie l'empathie, l'intuition et l'auto-organisation du corps par la sensation (l'un des principes de l'éducation somatique qui entre en jeu en tant qu'outil et moyen). Ici, les technologies interviennent directement sur le corps du performeur pour renouveler son organisation sensorielle et perceptive, engendrer de nouvelles partitions du geste, des comportements performatifs, des structures performatives émergentes et finalement provoquer le renouvellement des paradigmes esthétiques existants.

Comprendre et maîtriser les techniques somatiques pour générer ces états de *re*composition d'où émergent ces nouvelles références sensorielles/perceptuelles et communicationnelles est *primordial*. En utilisant les principes clés de la somatique – conscientisation, corps en mouvement, environnement et leurs interrelations – et des éléments clés de l'éducation somatique – nouveau contexte d'apprentissage, harmonisation sensorielle et repos potentialisé et leurs interrelations – pour activer la potentialité du corps grâce à la technologie, je propose qu'*on active, intègre et développe la potentialité corporelle comme principe de composition*. La potentialité du corps auquel je fais référence est liée à l'intelligence corporelle/kinesthétique (mais pas exclusivement, car toutes les formes d'intelligence fonctionnent de manière complémentaire). Si la stimulation du virtuel s'exprime dans l'actuel, pour le corps performatif, cela implique un principe de composition dont le geste fait partie en tant qu'émergence. Dans l'acte d'*embodying* (d'incarner) la technologie, une nouvelle sensation médiatisée est créée. Étant donné que l'acte d'*embodiment*, selon Fraleigh, est la source ou le moteur de la création du geste, nous pouvons avancer l'idée que celui-ci peut aussi avoir une incidence sur l'émergence de comportements performatifs et sur la structure performative. L'acte d'*embodiment* dans un environnement médiatique devient donc la source – la cause – du renouvellement des paradigmes esthétiques, le résultat de la nouvelle référence connue à laquelle le corps va se référer pour agir, bouger, s'exprimer, communiquer, se projeter et penser (**notion-clé ➔** *embodiment*). Cela concerne

aussi le renouvellement des paradigmes cognitifs et communicationnels existants, en raison de l'interrelation qu'ils ont établie entre eux par cet acte d'intégration qu'est l'*embodiment*.

Dans l'activation de ses potentialités présentes à divers degrés d'intensité, le corps devient l'interface ou l'élément central de l'interface. C'est donc en prenant conscience de ce principe que j'ai choisi de ne plus utiliser les interfaces technologiques proposées par les programmeurs et concepteurs de dispositifs médiatiques, mais de m'orienter vers un concept d'interface qui serait en mesure de produire la complexité relationnelle, expérientielle et phénoménologique que je recherchais. Cela répondait à une certaine urgence dans mon parcours : travailler avec une interface – ou un concept d'interface – qui me permettrait d'en investir la dimension esthétique. Cette dimension esthétique, abordée ici par la définition que les Grecs en donnent, est une dimension qui nous permet de prioriser une forme de compréhension sensorielle et perceptuelle, donc d'introduire une autre manière de sentir et de percevoir le monde. Elle permet également d'envisager, de créer, voire d'investir et d'activer des réalités. Le développement esthétique impliqué dans ce projet était donc directement relié à/produit par la sensation et ma capacité de percevoir. Cette dynamique affecte ma façon d'aborder l'œuvre, de la penser et pour finir, elle affecte son organisation et sa forme. Comme mentionné précédemment, c'est cette dimension esthétique particulière qui a été *le moteur de la création*. Cette compréhension de ce développement esthétique est une conséquence, une émergence de la recherche concernant cette possible altération de la corporalité par la modification de la corporéité conduisant à l'*embodiment*. C'est une recherche que j'ai pu expérimenter personnellement et ensuite sur d'autres danseurs.

Cette nécessité de développer un autre rapport avec une interface qui pouvait enrichir la corporéité et stimuler la conscience expérientielle émerge donc de mes expériences. J'éprouvais le besoin de sortir du rapport d'instrumentalisation dans lequel le performeur s'abîme souvent avec la technologie. Un travail de recherche-création reflétant la complexité, impliquant cinq corps entremêlés et constamment en contact – le corps collectif –, me demandait également de sortir des rapports de causalité et de transcendance que le corps entretient avec la technologie. Dans les schémas de ce type, le danseur est souvent requis pour provoquer une action de type technologique qui s'inscrit dans la logique du système technologique concerné, *où il n'y a pas de retour (rétroaction ou biofeedback) qui pourrait l'influencer et lui permettrait d'évoluer dans sa corporalité, sa corporéité et son embodiment*.

II.3.3. Le son : stratégie esthétique intrasensorielle et physiologique d'une culture du flux

Introduction à la notion de complexification de soi

Puisque la dimension esthétique a été le moteur de la création derrière cette recherche-création, mes expérimentations ont cherché à trouver ce qui pouvait agir sur l'activation, la recomposition de la perception en étant le principe d'émergence. Ainsi, la stratégie mise en œuvre a consisté à explorer l'évolution et l'enrichissement de l'expérience de la corporalité, de la corporéité et des capacités d'*embodiment*. Si j'ai choisi de travailler principalement avec le son plutôt qu'avec l'image, c'est que le son me permet de tisser une relation plus directe et plus claire avec des phénomènes perceptuels qui se produisent à l'intérieur du corps. Dans mon processus, le son devient une *stratégie esthétique intrasensorielle puissante*, car il change continuellement la compréhension sensorielle du monde intérieur et extérieur avec lequel le danseur (et le public) est en contact. Le son peut avoir une influence *directe* sur la physicalité (corporalité) du danseur (et du public). Le danseur peut intégrer cette nouvelle information de multiples façons et la manipuler sur-le-champ. Le son peut aussi être lié au souffle, à toutes les dynamiques de la kinesthésie, de la production du geste, de la gestion du poids et du déplacement gravitaire. Par ses vibrations, il pénètre le corps du danseur et une variation de la gamme de sensations et de perceptions s'effectue et influence sa cartographie sensorielle immédiatement, ce qui peut influencer et déstabiliser la perception habituelle du danseur. Mon idée était de *donner corps* par le son. Le son a quelque chose de très intime : il donne accès à la perception *intérieure* du mouvement et à l'organisation des *forces* qui structurent les relations de l'organisation sensorielle interne. Il constitue donc également une *stratégie physiologique,* car les *retours perceptifs et sensoriels* sont en *constantes fluctuations.*

Ce phénomène s'explique en partie par le fait qu'à la base les sensations sont reçues par des capteurs sensoriels du corps : récepteurs cutanés, musculo-articulaires, musculaires, visuels, vestibulaires (Berthoz, 1997)[61]. Les informations sensorielles viennent de nos muscles, de nos articulations, du contact de différentes parties de notre corps entre elles ou avec l'extérieur, de la position ou de la vitesse de déplacement de notre corps/de notre tête dans l'espace et de notre interaction avec notre extériorité (environnement, lumière, son, gravité, autres danseurs, etc.). Dans nos expérimentations, ces informations sont majoritairement de nature technologique. Ils créent des références sensorielles internes de type médiatisé – auxquelles les danseurs vont se référer pour interpréter et créer la perception, le geste, etc. C'est ce que les

61. Référence figure 2.1. Les capteurs sensoriels qui participent au sens du mouvement.

danseurs nomment souvent leur *chemin* : trouver leur chemin signifie, notamment, comprendre sensoriellement comment se créent et s'organisent ces relations et comment ils peuvent les reproduire pour faire/atteindre un état/un mouvement/une connexion/un processus de projection.

La recherche d'une interface, d'un concept d'interface, qui agit sur l'organisation sensorio-perceptuelle et l'organisation kinesthésique, interne du corps m'a conduite à une autre urgence, reliée à la première : donner priorité à mon intérêt pour les processus en temps réel. Du point de vue de ma pratique, sur le plan physique, je constate que le temps réel, ici relié au retour sonore (*biofeedback*), a été central dans le développement de différents comportements performatifs expérimentés. Les processus impliquant les sons *live* (produits par les cinq danseuses) sont captés, transformés et spatialisés en temps réel selon diverses configurations spatiales. Les groupements des sources sonores que permet l'interface développée (et pouvant se modifier durant une même trajectoire) étaient directement liés au concept de la chorégraphie et de la composition.

Ces concepts et processus permettent à la fois une interrelation, une interaction et une interdépendance constantes entre la performance du corps collectif physique et médiatisé[62]. Ce corps collectif médiatisé devient le *sixième* danseur. Il se médiatise grâce au *biofeedback* et à la complexification du corps physique qui générait une corporalité spécifique. Dans ces expérimentations, le corps et son intériorité se médiatisent. Le corps physique ne fait plus une seule chose à la fois : il *fait des choses en simultané*. Quand le son en temps réel est à la fois émis et reçu par le corps en mouvement, de nouvelles références médiatisées sont ajoutées à celles du son dit *normal/physique*, qui est reconnu comme tel. Conséquemment, le corps perçoit et intègre d'autres sensations et aptitudes corporelles qui affectent la corporalité, qui à son tour affecte et modifie la corporéité par l'acte d'*embodiment*. Ainsi, l'approche de l'interface que j'ai développée est utile dans mon processus, car, grâce à ce son et au retour sonore en temps réel, *les références sensorielles se multiplient, cohabitent et coexistent* : la perception s'élargit, se complexifie et se transforme (**notion-clé ➔** transformation).

Dans ce processus, la technologie, en plus d'activer la recomposition sensorielle du corps, vient aussi *affecter la structure du savoir* en incorporant une plurimodalité qui permet de sentir et d'apprendre – par le corps – de

62. C'est la façon avec laquelle je travaille avec, notamment, l'intégration des principes somatiques qui produit cette complexification. Ces stratégies seront présentées par étape jusqu'à la fin de ce chapitre. En outre, il importe de souligner que les systèmes technologiques ont dû changer et évoluer à chaque phase, pour permettre la réalisation des expérimentations.

différentes manières (multiplication de types de sensations et de compréhension sensorielles, d'*embodiment*, pluralité/variation d'états de perception, d'émergence de mouvements dans un contexte d'interconnexions diverses, etc.). La cognition est touchée à son tour dans son organisation, ce qui modifie donc sa nature. En parallèle, en simultané et en complémentarité, elle produit un effet psychocorporel similaire à celui que nous avons évoqué au début de cette section[63]. L'environnement créé, dans lequel baignent les performeurs et les spectateurs, est donc un environnement immersif médiatisé, conçu en tant que *modèle de réalité*[64] (voir Pitozzi, Chapitre 1, section V) et où l'expérimentation peut être dirigée plus finement, ce qui permet alors l'*intensification* de la déstabilisation et la réorganisation, la recomposition sensorio-perceptuelles visées.

Ainsi, dans mes expérimentations, l'exploration de l'interdépendance et de l'intensification de la recomposition des sens a été possible en bâtissant – activant – une relation entre le corps somatique en mouvement et les technologies. En examinant cette relation et en me penchant plus particulièrement sur des phénomènes sensoriels et perceptuels reliés à la possible *re*composition du corps sous l'effet de la technologie, j'ai adopté une perspective *trans*disciplinaire, multisensorielle et intermodale dans l'acte créatif. Ici, le corps est vécu et expérimenté comme *base* et *lieu* d'une expérience phénoménale incarnée, sensorielle et multiple, autrement dit une expérience sentie et vécue, et non intellectualisée[65]. Pour être en mesure de créer ce *corps collectif vibratoire*, une *forme de vie*, il était indispensable de mettre en place les autres conditions nécessaires à l'émergence de ces réalités phénoménales. Pour développer et intégrer cette nouvelle réalité sensible sur le plan créatif, les principes de l'intelligence somatique et la considération de la capacité d'auto-organisation du corps qui lui est connectée ont été explorés et stimulés.

63. Nous avons vu que notre environnement en général est maintenant technologique et qu'il crée une déstabilisation sensorio-perceptuelle qui impose une réorganisation de notre cartographie/organisation sensorielle – par l'accélération que les technologies provoquent en rapprochant divers univers.

64. Cette notion sera développée en diverses étapes jusqu'à la fin du chapitre ainsi que dans la conclusion.

65. Ici je me réfère notamment aux expériences où le danseur doit se positionner à un endroit précis pour que l'effet visuel, sonore ou numérique se produise, où il doit penser à l'emplacement des zones d'activation de l'interactivité avec le son, où il doit penser comment la technologie fonctionne pour pouvoir faire un lien avec elle. Dans cette situation, le danseur intellectualise l'*expérience* et il n'est plus *dans* son corps, *dans* l'expérience, mais bien à l'*extérieur* de son corps sur le plan phénoménal : il perd sa qualité performative (présence, autres).

II.3.4. Les trois éléments clés de l'éducation somatique : outils d'activation du processus intégratif et du principe de composition

L'expérience proprioceptive comme guide pour la recherche sur le corps

L'intégration des éléments clés ou principes de l'éducation somatique dans mon processus de recherche-création a servi d'outil dans ma méthode. Ces éléments m'ont permis de comprendre, de créer, d'intégrer et de mettre à l'épreuve la complexification du corps physique et sa relation avec le corps médiatisé. Ce processus n'a pas toujours été conscient, et cela n'était d'ailleurs pas ce que je recherchais : mon but était justement de permettre aux intelligences corporelles de diverses natures de guider l'émergence de ces nouvelles manifestations dont je posais les bases de stimulation, de provocation et d'activation, notamment à travers l'expérimentation de ces stratégies de déstabilisation reposant sur les outils fournis par la somatique. Ces outils constituaient deux de mes principes de recherche les plus importants : 1) la prise de conscience de la nature expérientielle du corps et 2) une complexification grandissante, une multiplication possible des formes de sensations, de perceptions, de corporéités (Choinière, 2015), de réalités phénoménales et d'*embodiment* émergeant au contact de la technologie.

Il est primordial de souligner que dans ce processus, l'entraînement physique est absolument nécessaire pour développer l'intelligence somatique/kinesthésique au cœur du concept de corps vécu, de la corporéité et du principe d'*embodiment* : elle ne peut s'acquérir par la simulation virtuelle (Gardner, 2006). C'est ici, par cette nécessité absolue d'aborder le corps d'une façon phénoménale et, donc, de *reprioriser* les intelligences corporelles/kinesthésiques, que l'on bascule dans l'articulation principale de mon travail pratique. Celui-ci est lié aux autres éléments constitutifs de cette méthode d'expérimentation ainsi qu'à l'implantation de ses deux axes opératoires : 1) l'expérience proprioceptive comme guide pour la recherche sur le corps, qui inclut la *trans*formation par la capacité du corps à s'auto-organiser ; 2) l'émergence sensorielle comme 5^{e} axe d'articulation ; 3) l'importance du contact physique quotidien avec la technologie durant ces expérimentations pratiques ; 4) la *chair* en tant que *lieu* phénoménal de *co*existence et modalité expérientielle corporelle de découverte ; et 5) la mise en place d'une structure d'expérimentation fondamentalement *trans*disciplinaire.

Les principes somatiques de l'harmonisation sensorielle, le nouveau contexte d'apprentissage et le repos potentialisé, qui doivent être abordés dans leurs principes d'interconnexion, cherchent à éveiller une autonomie individuelle, en focalisant l'attention sur les stimuli sensoriels du corps et sur la respiration, la tension musculaire et le contact du corps avec le sol, avec une autre partie de son corps ou une autre personne. Dans ma recherche pratique, cela signifie travailler avec les danseurs pour développer un état de présence totale, de réceptivité et de conscience des moments où le mouvement prend forme. Cela signifie également créer une conscience à la fois de la sensation et du mouvement, réunir des conditions qui favorisent l'exploration du lieu de leur attention et donc de l'information sensorielle – qui résulte d'un état d'immobilité ou d'un mouvement – et, dans le contexte du corps collectif, un mouvement stimulé par le contact avec le corps d'une autre personne ou avec le groupe dans son ensemble. Par conséquent, l'harmonisation sensorielle est un outil particulièrement utile pour développer du mouvement intégrant la technologie, car elle met

> l'accent sur la sensibilisation sensorielle (porter attention au ressenti) plutôt que sur l'action motrice (le faire). […] En donnant aux danseurs l'occasion d'explorer – et de donner sens – à leurs sensations profondes (signaux neuronaux), on favorise « l'autorité sensorielle », qui est une référence de l'orientation autonome et du contrôle. Les promoteurs de la méthode sensorielle insistent sur le principe d'autonomie du mouvement (la capacité à auto-organiser le mouvement de manière interne) par opposition aux méthodes habituellement utilisées dans l'apprentissage de la danse […], la prise de conscience kinesthésique agit largement comme un puissant agent de changement – un puissant moyen de modifier les habitudes (Batson, 2010, n. p.).

C'est donc un excellent outil pour développer la conscientisation des sensations profondes et l'accent introspectif qui participe au processus de *complexification de soi* qui, dans un premier temps, peut être décrit comme une *co*habitation/*co*existence de la sensation réelle et médiatisée (**notion-clé ➔** complexification de soi). Dans le *contact quotidien avec la technologie*, qui crée alors un nouveau contexte d'apprentissage, le danseur expérimente une nouvelle situation dans laquelle il apprend, improvise, etc.

L'auto-organisation du corps dans le contexte technologique

Un autre aspect de l'intelligence somatique qui a été particulièrement utile dans ma recherche pratique est la capacité du corps à s'*auto-organiser*. En s'appuyant sur les modalités d'apprentissage qui passent par le sensoriel, cet aspect est

connecté aux principes somatiques d'harmonisation ou d'autonomie sensorielle. *La capacité d'auto-organisation du corps peut être considérée comme une autre forme d'intelligence physique*. En danse, elle correspond à une organisation du mouvement par/dans lui-même. D'abord physiologique, elle implique des éléments tels que la mémoire musculaire, la distribution du poids, l'équilibre et la coordination. Puis, perceptuellement, elle concerne la réceptivité sensorielle et la perception. Ensuite, dans le contexte précis de ma recherche, elle implique, simultanément aux deux premiers points, le développement de la conscientisation de nouvelles sensations dans/par/au contact et sous l'influence d'un environnement technologique vécu et *embodied*, abordé à la fois comme environnement créatif d'apprentissage et d'émergence. L'émergence sensorielle est donc un pivot et constitue le cinquième axe d'articulation.

Le principe d'auto-organisation du corps est un aspect fondamental et une base de ma pratique. Dans les expérimentations pratiques de ma recherche-création, l'auto-organisation du corps par la sensation a été abordée au départ d'une manière complètement intuitive. L'intuition, constituant une composante importante de l'activité créatrice, a donc été intégrée comme une autre forme d'intelligence corporelle et de modalité de connaissance. Sa racine étymologique est issue du latin *intuitio*, « regard intérieur ». Elle s'exprime dans l'expérience sensible, temporelle, immédiate et s'ancre dans différentes manières d'expérimenter le monde. Pour l'artiste, c'est un outil fondamental et essentiel pour élever la conscientisation de sa méthode notamment avec les performeurs et aussi éviter une intellectualisation à outrance qui nous ramènerait au problème dénoncé en début de texte, soit la dominance de l'intelligence logico-mathématique de la société occidentale. Il y a donc un équilibre à trouver.

C'est en développant la conscientisation de mon propre corps, et en communiquant ensuite cette conscience et ses conclusions aux danseurs que les expérimentations ont été orientées. En utilisant les différentes stratégies de déstabilisation évoquées précédemment et en créant les conditions voulues pour développer la conscientisation de la rétroaction sensorielle (*biofeedback*), notamment en travaillant les yeux fermés, donc, majoritairement, sans la vue, et en privilégiant d'autres formes de sensorialité et références sensorielles telles que le toucher et l'ouïe – par de petits mouvements liés à la respiration pour commencer, puis par des mouvements plus larges liés aux premiers petits mouvements –, les danseurs ont commencé à détecter différents degrés de contraction musculaire qui leur permettaient d'exécuter un mouvement avec une plus grande conscience des sensations. Simultanément, le retour sonore (*biofeedback*) en temps réel lié à chaque mouvement, émergeant de ce *multitoucher* des cinq danseuses travaillant en contact étroit/constant, a été expérimenté. Ainsi, ce début de processus de composition s'amorce dès le

départ d'un premier trio sensoriel : le mouvement, le son et le toucher, donc *aussi* du *toucher du son par* les capteurs de la peau qui causent et provoquent la réorganisation de la proprioception et de la kinesthésie.

Travailler sans la vue m'a permis de travailler un principe de composition qui s'effectue à partir du surgissement des dynamiques *dans* la matière, c'est-à-dire de stimuler et de prendre conscience des forces présentes dans l'invisible, dans la sensation profonde. Si plusieurs pratiques créatrices et pédagogiques du XX[e] siècle placent la sensation au cœur de la recherche artistique et de la production du geste performatif et dansant – par exemple, le travail de chorégraphes telles Jackie Taffanel[66], Trisha Brown[67], Odile Duboc[68], Myriam Gourfink[69], et des Contact-improvisateurs artistes tels que Steve Paxton[70], Lisa Nelson[71] et Dana Reitz[72] entre autres (Després[73], 1998 ; Figols[74], 2000 ; Suquet[75], 2006 ; Pitozzi, 2008) –, c'est parce que travailler sans la vue est une stratégie qui permet de faire taire une part du visible afin de révéler d'autres aspects du sensible. Elle permet également de se concentrer sur les multiples parcours *intra*sensoriels, *inter*sensoriels et *para*sensoriels qui affectent directement les qualités du mouvement et la perception du corps qui caractérisent et *habitent* ces nouvelles réalités sensibles. C'est en somme une stratégie de travail qui investit et révèle l'invisible en passant par une exploration du corps, sa matérialité, ses forces vitales et ses sensations. L'émergence est ce qui apparaît à la conscience : cette nouvelle réalité évoquée, l'invisible qui se révèle (**notion-clé ➔** réalité émergente).

66. <http://www.compagnietaffanel.com/>, consulté le 9 février 2018.
67. <http://www.trishabrowncompany.org/>, consulté le 9 février 2018.
68. <http://www.numeridanse.tv/fr/video/1713_odile-duboc-centre-choregraphique-national-de-franche-comte-extrait>, consulté le 21 novembre 2014.
69. <http://www.myriam-gourfink.com/>, consulté le 9 février 2018.
70. <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/steve-paxton>, consulté le 9 février 2018.
71. <http://the-live-legacy-project.com/guests/lisa-nelson/>, consulté le 9 février 2018.
72. <http://www.bennington.edu/academics/faculty/dana-reitz>, consulté le 9 février 2018.
73. Aurore Després est maître de conférences en esthétique de la danse à l'Université de Franche-Comté, France, et sa thèse de doctorat (1998) a pour titre *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*.
74. Florence Figols est professeure (*part time faculty*) au Département de danse contemporaine de l'Université Concordia à Montréal. Elle a fait une maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et son mémoire (2000) s'intitule *Parcours sensible d'un processus de composition chorégraphique : sensation, improvisation, interprétation*.
75. Annie Suquet est historienne de la danse. Elle a été attachée, comme chercheuse en résidence, à la Merce Cunningham Dance Foundation à New York pendant trois ans, tout en collaborant à la *Revue RES : Anthropology and Aesthetics* (Harvard University).

Intégrer ces exercices dans un contexte technologique comme nouvel environnement d'apprentissage a permis aux danseurs de découvrir différentes sensations associées à l'exploration du mouvement, puis de construire de nouvelles références basées sur ces sensations découvertes – de nouvelles sensations médiatisées qui sont graduellement devenues *connues* et ont formé de nouvelles références sensorielles. Ces sensations et références sont donc devenues la source de mouvements jusqu'ici inconnus, inexplorés ou, en alternance, reproduits en se référant à de récentes sensations générés par le contact avec la technologie. Ainsi, selon le raisonnement de Batson (2010, n. p.),

> [l]e but d'un tel « jeu » du mouvement est de perturber les modèles de mouvement récurrents qui sont programmés dans le schéma corporel habituel. Au fur et à mesure que les vieux schémas habituels commencent à se dissoudre dans un environnement de facilité et de sécurité, des nouvelles options de coordination deviennent possibles.

Le développement de situations et de stratégies de déstabilisation permet la création de nouvelles, et inhabituelles, formes de mouvements, qui évitent la répétition de dynamiques/*patterns* habituels de mouvements comme forme de *névrose chorégraphique*[76] (Kuypers, 2006), décrite par Hubert Godard comme étant la difficulté de sortir de la répétition de mêmes gestes (Quinz et Menicacci, 2005 ; Pitozzi, 2010b) (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II-III.1). Mon expérimentation a démontré que ces habitudes de mouvement peuvent changer, à condition d'introduire des perturbations et explorations sensorielles, permises et soutenues par une technique telle que les nouveaux contextes d'apprentissage ou de nouveaux contextes pour l'expérimentation, tels que la technologie. Pour que ce processus de renouvellement fonctionne, plusieurs conditions sont nécessaires : 1) intégrer des phases de repos potentialisé comme principe intégratif ; 2) aborder la technologie en tant que nouveau contexte d'apprentissage, donc expérimenter quotidiennement avec les effets *physiques* de la technologie pour permettre au performeur/danseur d'être en mesure de l'intégrer et de l'*embody* par un acte d'intégration qui réorganise son schéma interne organisationnel ; 3) utiliser la méthode d'intégration progressive que j'ai développée, qui permet d'intégrer cette complexification

76. Parallèlement à une carrière en danse classique et contemporaine, Hubert Godard a poursuivi des recherches en techniques somatiques, ce qui l'a amené à faire des recherches dans le domaine de la réadaptation fonctionnelle, de la biomécanique et sur la fonction du système nerveux dans la motricité. Depuis 1988, il travaille en tant que chercheur à l'Institut national de la recherche sur le cancer à Milan, Italie. En 1990, il a cofondé le Département de danse de l'Université Paris 8 avec Michel Bernard, où il a donné occasionnellement des séminaires d'analyse du mouvement. Ses références en matière de compétence s'étendent de la biomécanique à différentes techniques corporelles et concernent la psychologie et l'esthétique de l'expression humaine, ainsi que la recherche sur la perception du corps *du dedans* (Vigarello, 2006 ; Suquet, 2006 ; Pitozzi, 2014b).

sensorielle, physiologique/psychocorporelle et phénoménologique, la rendant disponible au processus créatif ; et 4) prendre conscience, au moins partiellement, de ce nouveau *lieu* de rencontre que constitue la *chair* du danseur.

Le repos potentialisé comme premier principe intégratif

J'utilise également le repos potentialisé comme outil de création et d'intégration. Ce principe est une autre force invisible du corps active dans le processus de composition, cette fois-ci sur le plan neuronal. Ce troisième concept de l'éducation somatique propose une alternance de phases de repos et d'activités « conçue pour permettre au système nerveux de prendre le temps nécessaire au traitement de l'information, à son intégration » (Batson, 2010, n. p.). Cette stratégie de récupération physique facilite la *programmation (ou la reprogrammation) motrice* :

> Les périodes de repos aident à consolider la mémoire (vous vous souvenez de ce que vous avez appris), à améliorer le souvenir moteur (vous aurez plus de facilité à faire appel à ce souvenir quand vous en aurez besoin) (Batson, 2010, n. p.).

De plus, les périodes de repos servent à consolider la mémoire des *nouvelles sensations* (*connues*), comme référence pour recréer un mouvement ou un état de corps, ou alternativement pour établir un lien d'intercorporéité. Finalement, le repos potentialisé permet au danseur d'approfondir son exploration sensorielle pour y découvrir, entre autres, son potentiel de génération de nouveaux mouvements par la conscientisation de nouvelles références sensorielles internes médiatisées.

II.3.5. Les éléments de ma méthode dans le processus de recherche-création

L'importance du contact physique quotidien avec la technologie durant les expérimentations pratiques

La capacité d'intégration des sensations médiatisées qui génèrent de nouvelles – dites *connues* – références internes et le développement d'une interdépendance intégrative multisensorielle imposent certaines conditions, dont le maintien constant du contact physique et immersif (presque journalier) avec les technologies en tant que nouveau contexte d'apprentissage. C'est une condition *indispensable* à mes expérimentations pour permettre une *intégration kinesthésique, corporelle, phénoménologique et neuronale de la technologie*. Le maintien d'un contact régulier avec la technologie signifie la création/établissement

d'un contact intime – un lien physiologique étroit entre le corps du performeur et ce que la technologie peut générer – et *vécu* comme une physicalité. Ici, la technologie fait partie du corps, est l'un des éléments essentiels et premiers proposés au performeur pour se référer sensoriellement et perceptivement, être en mesure de danser/performer et sentir son corps *pendant tout le processus d'apprentissage et d'expérimentation, incluant les temps d'improvisation*.

L'une des particularités de la méthode que j'ai expérimentée est ce contact journalier, *physique*, avec la technologie, *et* aussi avec l'appareil physique technologique. Lors de toutes les phases d'expérimentation, d'improvisation et d'exploration gestuelle, sonore et structurale, le danseur travaille avec un retour sonore (*biofeedback*) constant produit en temps réel par un appareil de transmission sans fil (📖 voir les phases 2, 3, 4 et 5) qu'il *porte* aussi physiquement. Lors de ces expérimentations, la technologie était dissimulée et se voulait invisible pour garder toute l'attention sur les qualités expressives du corps et pour souligner la perception des modulations fines engendrées par les transformations du corps au contact de la technologie. L'appareil de transmission sans fil était placé sur la tête des danseurs, fixé et caché par un turban noir élastique avec le micro collé sur la joue, à côté de leur nez. Ces systèmes de transmission sans fil étaient reliés à un logiciel de traitement et de spatialisation sonore créé spécialement pour ce projet et connecté à cinq haut-parleurs disposés comme un dôme – un haut-parleur au plafond et quatre à chaque coin de la salle – délimitant ainsi l'espace de performance en en faisant un espace d'immersion (tant pour les performeurs que pour le public). En tant que stratégie de la méthode, cette scénographie a créé un espace performatif idéal pour le corps sonore collectif. Elle a été créée en collaboration avec des chercheurs en électroacoustique du centre de recherche Hexagram à Montréal pour réaliser mon concept de corps sonore, qui a été conçu et développé comme un sixième performeur en temps réel et en interrelation avec le corps collectif physique. Vers la fin de la phase 5, les recherches menées dans cette scénographie immersive ont fait émerger le début d'une autre forme de tactilité : comme si chaque molécule de son et d'air vibrait et touchait les corps. Cette forme de tactilité représente le début de ma prochaine phase de recherche-création et ne sera donc pas développée dans ce texte.

Cet appareil de transmission sans fil a transformé la perception du corps des performeurs, car il *grossit* la tête et augmente la sensation du poids de la tête, ce qui crée une sensation différente. Ces appareils affectent l'exploration kinesthésique des danseurs en raison d'abord de leur *hyper*-proximité physique, mais aussi parce que les appareils font naître une tension supplémentaire dans leur cou, accentuée par les longues séances d'exploration dont le déroulement pouvait durer entre quatre et six heures consécutives. Les danseurs devaient donc s'habituer non seulement à porter l'appareil, mais aussi à

entendre et à expérimenter physiquement le son médiatisé et son *retour* sonore en tant que nouvelle perception de présence *dilatée* de leur corps dans l'espace et nouvelle forme de mouvement dans l'espace, par l'action du dispositif de spatialisation contrôlé en temps réel. Ici, le son agit et est perçu comme un autre performeur, jusqu'à ce qu'il devienne une nouvelle référence corporelle à intégrer. Chaque jour, dès le début, les danseuses ont expérimenté, exploré et improvisé le mouvement avec l'appareil physique sur elles, avec une/les autre/s, et avec la rétroaction (*biofeedback*) du son (de la technologie). Cela signifie que la technologie et son retour sensoriel faisaient partie de leur environnement d'apprentissage et de référence sensoriel. *Maintenir un contact constant, quotidien avec la technologie à la fois durant le processus d'exploration et d'apprentissage est donc un impératif dans cette démarche et l'un de ses éléments distinctifs.*

Les cinq étapes de ma méthode avec les performeurs

Pour être en mesure de bâtir et d'implanter l'expérience vécue de la complexité – de cette complexification de soi –, j'ai dû procéder par étapes, pour donner le temps au danseur d'en faire progressivement l'intégration physique et phénoménologique. Pour y arriver, j'ai dû inventer et tester cette méthode d'abord sur mon propre corps, en tant que performeuse-chorégraphe transdisciplinaire, et ensuite sur différents groupes de danseurs de différents pays (d'Asie, d'Europe et de l'Amérique du Sud et du Nord) avec qui j'ai eu le privilège de travailler. Cinq étapes ont caractérisé le développement de la méthode déployée :

1. Développer la prise de *conscience* d'un environnement *déjà connu :* l'exploration du corps en mouvement seul dans l'espace et la construction phénoménologique de repères kinesthésiques, perceptifs et expérientiels dans ce contexte ;
2. Ajouter *un* élément de déstabilisation, par exemple une abstraction de l'espace ou un élément technologique comme une *extra*-couche d'information, soit une couche de complexification expérientielle *à intégrer* ;
3. Faire prendre *conscience de la perte de repères* qui se produit par la déstabilisation et les *différences* que cette *complexification* amène ;
4. Donner le *temps* aux danseurs *de comprendre, de sentir et d'intégrer physiquement* cette complexification sur les plans perceptif et kinesthésique. Cela permet de donner un temps de *ré*organisation/*re*composition sensorielle et perceptuelle, par exemple lorsque le son ou la vidéo/lumière immersive sont enregistrés physiquement à un niveau

vibratoire. Ce processus implique la répétition *et* un temps de contact important avec l'élément de changement concerné (technologique, scénographique, etc.) ainsi que l'augmentation de la prise de conscience phénoménologique et expérientielle du processus ;

5. *Acquérir* et *intégrer* de *nouvelles capacités* qui s'expriment sur le plan créatif impliquent l'émergence d'une nouvelle manifestation créative : 1) l'observation active des changements qui se produisent dans le comportement performatif et 2) la sensibilisation à de nouveaux éléments performatifs ainsi que 3) leur intégration l'une après l'autre dans le processus et tissu créatifs.

Je sais que la phase d'intégration est amorcée et que le début du processus de changement est réussi lorsque le danseur devient créatif avec les éléments et l'environnement avec lesquels il a travaillé dans ce contact intégratif. C'est donc lorsqu'il y a une *émergence* qu'on a ce signe (un nouveau geste, comportement, une nouvelle situation, proposition de structure kinesthésique ou rythmique, etc.) qu'on ne reconnaît pas ou ne comprend pas, dans un premier temps. C'est ainsi qu'on sait que le processus d'intégration de ces éléments est réussi. Lorsque cette première intégration/complexification est réussie, je peux ajouter une autre couche d'information, une autre complexification et recommencer le processus. Pendant celui-ci, il est nécessaire de garder une attitude ouverte, car l'émergence peut prendre plusieurs formes. Cela signifie que les forces invisibles – de composition – qui sont présentes et activées peuvent *révéler* des *choses, des situations, des phénomènes qu'on n'aurait jamais imaginés*. Par contre, si l'on ajoute trop rapidement un autre niveau de complexification (un deuxième élément de déstabilisation), le danseur peut être confus et régresser, perdre les qualités de cette première complexification. Il faut alors reprendre le premier processus d'intégration pour consolider la première complexification, pour ensuite poursuivre le processus.

Ce processus créatif alloue donc du temps pour en prendre conscience, l'implanter et permettre une réorganisation sensorielle et perceptuelle qu'implique le travail avec les technologies. On devient alors l'activateur, le metteur en scène et le témoin d'un déplacement ontologique du corps performatif dans son contact *à/par/dans/au contact de* la technologie. Le danseur n'est plus un *objet*, *divisé* ou *en perte* d'une partie de ses qualités performatives parce qu'il doit *penser* où porter son attention, où il doit être et à ce qu'il doit faire : il n'est pas en train d'écouter ou de regarder ce qu'il/elle produit. Il n'est pas *à côté* ou *hors* de lui-même : il est dans un état d'immanence. Dans ce processus, il utilise la technologie comme un moyen de *se transformer* et d'expérimenter d'autres manières de performer. Évidemment, la méthode que j'ai développée présuppose que les performeurs concernés ont une formation en pratique

somatique et dans les principales techniques corporelles/de danse que mon projet particulier exige, ainsi qu'une expérience de pratique de technique d'introspection, telle que la méditation ainsi qu'un sens musical/rythmique. Ils doivent aussi être à l'aise avec la quasi-nudité – l'esthétique choisie pour mettre en valeur la poésie corporelle des corps créant les changements expérimentés, ainsi que la gestuelle/la structure qui en émerge – et avec la proximité des autres corps. En parallèle, ils doivent également accepter de s'engager dans un processus de recherche-création à risque, de nature transdisciplinaire et qui implique les technologies.

II.3.6. Le toucher et la chair merleau-pontienne à l'ère des technologies

La complexification expérientielle au monde par le toucher

La stratégie *intra*sensorielle qui sous-tend l'expérimentation du son dans sa dimension *inter*perceptuelle – selon laquelle le corps est à la fois sensible et sentant, et simultanément perçoit son *dedans* et son *dehors* – introduit le *toucher* comme condition au corps propre. Elle mène notamment à l'expérimentation basée sur la proposition de la *chair* comme *lieu* de la rencontre et de co*existence* d'une nouvelle réalité sensible créée au contact de la technologie.

Une parenté ontologique du corps et du monde. Premier chiasme intrasensoriel comme principe interperceptuel *et fondement au concept de chair et de* coexistence

La compréhension *inter*perceptuelle du corps comme environnement perceptеur prend *racine* dans le chiasme *intra*sensoriel selon lequel la dimension à la fois active et passive de la sensation est dévoilée : je ne peux pas sentir un objet sans me sentir en même temps. Par exemple, je ne perçois pas la chaleur d'un objet sans percevoir la chaleur de ma main qui le touche. Il s'agit de l'exemple classique merleau-pontien des deux mains qui se touchent. Cela implique une dynamique *inter*perceptuelle : entre la perception de l'intériorité de mon corps et son extériorité, dynamique fondamentale aussi déterminante dans la somatique que dans l'étude de la corporéité qui lui est reliée.

Ce concept merleau-pontien des chiasmes sensoriels a été créé pour expliquer à la fois la complexité et la complémentarité de différents types de sensations ainsi que leurs relations avec la perception. Cette perception, dans son rapport d'interconnexion avec l'expérientiel du corps vécu et la sensation qui lui est indissociable, est examinée ici dans le contexte technologique. Dans la recherche sur l'expérimentation de l'application des principes somatiques

mis en lien avec des environnements technologiques, il est nécessaire d'envisager les dynamiques sensorielles et perceptuelles dans leur relation d'*interdépendance* et d'*interrelation*. Et cela, dans le but de comprendre l'aspect multisensoriel de mes expérimentations et ses implications quant aux incidences/conséquences des phénomènes *à distance* ou sans contact physique direct – par exemple la communication vibratile, l'intercorporéité et l'empathie – pour revisiter cette notion du *toucher*, présente ici sous forme de *toucher invisible*. Pour être en mesure de comprendre ces phénomènes, il faut analyser et comprendre l'interdépendance des sens : les trois chiasmes sensoriels de Merleau-Ponty (1945) – l'*intra*sensoriel, l'*inter*sensoriel et le *para*sensoriel – ne peuvent *pas être abordés isolément*. Cette observation détermine partiellement l'approche de ma méthode de la complexité. Expérimenter avec ces trois chiasmes en interaction *dans* un environnement technologique *vécu quotidiennement* fait partie des stratégies/éléments anthropologiques du *fieldwork* (travail de terrain) qui sont développés et testés dans le cadre de ma méthode – dans le sens où ce sont mes propres processus de développement (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) qui sont investis et étudiés en tant que modèles pour comprendre ces mutations actuelles. En d'autres mots, ces processus de développement sous-tendent une forme de connaissance complexe, produite par des échanges et des connexions, ainsi que la compréhension des divers aspects, parfois même en contradiction, qui leur sont liés. Par conséquent, pour être en mesure de présenter une interprétation contemporaine et une actualisation de l'analyse de ces chiasmes, il est nécessaire de les examiner dans le contexte des nouvelles réalités sensibles indissociables de la technologie et dans le lien qu'établit cette dernière avec le corps performatif.

Dans l'expérimentation du chiasme *intra*sensoriel où, dans l'exemple de référence, mes deux mains se touchent, une double réalité phénoménale entre en jeu. Dès que ma main est touchée, elle devient *chair*, car il y a un *écho* de la main en tant qu'élément extérieur de mon corps – ma main manifeste de la sensibilité et, au même moment, la main touchante devient à son tour touchée : c'est un redoublement du sensible. Cela signifie que la *chair* n'exprime pas simplement le corps dans sa pure matérialité, mais plutôt *un corps charnel qui a le double aspect du corps physique et du vécu intérieur.* Cela révèle que le toucher est primordial, car lui seul nous permet de saisir le « corps propre »[77],

77. Selon Evelyne Buissière (2005), professeure de philosophie à l'Académie de Grenoble qui réfléchit sur le corps d'un point de vue historique et philosophique, le projet de la phénoménologie est de nous faire comprendre comment le corps se déploie dans l'expérience. Citant Merleau-Ponty (1945), elle cherche à saisir la signification de ce qu'il appelle *son propre corps* ou le *corps propre*, en faisant une distinction entre *mon corps* et les *autres corps* (*Körper*), expérimenté comme chair (*Leib*) et lié à l'idée de la vie animée (*Leben*). Pour Merleau-Ponty, *mon corps* n'est pas un objet du monde qu'on s'approprie, comme on pourrait le faire avec un *corps objet*. Il n'est pas un corps comme les autres puisqu'il est

directement, puisqu'il se caractérise par cette double réalité sensible et phénoménale (**notion-clé ➔** réalité phénoménale). La constitution du corps propre s'effectue donc sur le plan *tactile*. Dans le contexte des expérimentations décrites dans ce chapitre, la tactilité devient l'une de mes principales stratégies de composition, et ce, *dans toutes les formes visibles et invisibles* que ma recherche-création révèle en investissant et en soulignant le corps collectif physique et médiatisé – et leurs interconnexions.

Si l'on sort de cet exemple classique des deux mains qui se touchent et qu'on actualise cet exemple et phénomène dans le contexte des arts performatifs intégrant la technologie, la *chair* devient le lieu de rencontre (Rieusset-Lemarié, 2006), de *co*existence de cette double réalité. La sensation physique régulière et la sensation médiatisée, créée par le son médiatisé *qui touche* le corps, *forment* ensemble *un monde* dans lequel un contact tactile *haptique* (un toucher impliquant la kinesthésie définie comme perception active) traverse et affecte physiquement et phénoménologiquement le corps, *ton* corps. Ainsi, par sa capacité de transduction, le médium de la *chair* est plus qu'un seul support matière, c'est le *lieu* d'une nouvelle rencontre (**notion-clé ➔** réalité émergente).

Ce concept de la *chair* révèle qu'il y a *une parenté ontologique entre le corps et le monde*, où le corps – le corps propre – est inscrit dans le monde et le monde, dans le corps. C'est un chiasme – du grec *khiasmos* (disposition en croix, croisement) et de la lettre grecque *x* (*Khi*) – qui évoque un croisement, la *trans*formation de deux réalités sensibles. Il s'agit d'un concept phénoménologique préréflexif, qui précède donc le langage. Cela souligne la position prise dans cette analyse, qui se distancie de l'appropriation linguistique que Michel Bernard (1993, p. 57) a pu en faire en interprétant le chiasme, « dans la tradition linguistique [comme] une figure de rhétorique qui souligne les croisements à l'intérieur d'un énoncé ».

Ainsi, cette parenté ontologique, qui prend racine dans le chiasme intrasensoriel, poursuit son déploiement dans le corps propre qui lui est intimement lié et où il n'est pas une chose, mais plutôt une composante d'*un réseau*

---

mon corps. Le *corps objet* qui peut être décomposé et étudié par la science est *le corps que j'ai* tandis que le *corps propre* est à la fois *moi et mien* et le corps *que je suis* (Merleau-Ponty, 1945). Le corps propre est mon corps au sens où il est pour moi l'intimité du corps que je vis, le corps que l'on sent *du dedans*. Ces deux traductions du terme *le corps propre* ont été employées par différents traducteurs et auteurs dont Buissière (2005) (voir Paquin, Chapitre 5, section I.6). Dans ce chapitre, le terme *le corps propre* est privilégié. En outre, Buissière (2005, p. 266) ajoute le terme allemand afin de souligner l'origine de sa signification : « toute sensation s'accompagne de kinesthèses (mouvements internes du corps) qui me font ressentir mon corps comme corps propre et non comme un objet physique extérieur » (voir Davidson, Chapitre 3, section II.4).

de liens (📖 voir Introduction, section I), *ouvert au monde et aux autres*. C'est en soi *un réseau de forces et d'intensité,* faisant partie du concept de la *corporéité*, mais également du phénomène *d'activation de la potentialité corporelle et du renouvellement, de la recréation et de la mutation de la subjectivité contemporaine* qui a été introduit par les théories de Suely Rolnik. C'est donc par cette capacité intrasensorielle et *inter*perceptuelle et par l'activation du réseau de liens que la spécificité ontologique du corps prend forme et se renouvelle.

Ce corps propre est composé d'un corps matériel – la corporalité – et du corps sensible, la corporéité, qui constitue ce réseau de liens. *La corporalité et la corporéité sont donc indissociables* : l'une est *dans* l'autre ; elles ont besoin l'une de l'autre et, ensemble, elles *fondent et composent le corps propre* (la corporéité étant une forme de corps vécu). La corporéité est donc un *état de corps* venant de la transformation, de l'activation de la corporalité, de son réseau de liens latent et disponible. Le concept du chiasme englobe donc *la présence, la mutation, l'union de deux réalités* fondées par le corps propre composé de la corporalité et de la corporéité, et impliquant la relation de réversibilité des duos corps/monde, touché/être touché, visible/invisible (**notion-clé ➔** corporéalité) (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section IV.3). Ainsi, c'est par la sensation du toucher, tant visible qu'invisible, que l'on introduit la notion d'autrui. Un autrui qui peut, par ailleurs, être senti et vécu à distance, grâce à divers phénomènes reliés tels que l'empathie, l'intercorporéité, la communication vibratile, le troisième chiasme parasensoriel et le phénomène de présence qui sera nommé ici la *projection performative* et non le *processus de fiction*, dénomination de Michel Bernard (1993, 2001), qui ramène l'interprétation du troisième chiasme au domaine littéraire – la fiction – et au langage. Ces phénomènes susmentionnés sont en résonance et nécessitent une analyse croisée provenant de différents domaines qui, ici, travaillent dans une dynamique de complémentarité transdisciplinaire : une méthode *trans*disciplinaire qui prend en compte la complexité.

Les formes du toucher invisible *– un accès* embodied *à un système de perception*

Ce premier trio sensoriel introduit en amont (qui utilise le mouvement, le son et le toucher comme début de mon processus de composition) se voit complexifié par une pluralité de formes de toucher. Une première forme de *toucher invisible* est celle du son amplifié et spatialisé par la médiation ; son qui revient au corps performatif par le *biofeedback* et qui est perçu par les capteurs sensoriels sur la peau. En intégrant et en incluant le son, le retour sonore ou *biofeedback* dans le processus d'exploration pour trouver d'autres références sensorielles qui génèrent le mouvement, j'ai créé une situation dans laquelle

le processus de recherche est plus complexe. Cela implique de relier la création du geste en considérant la relation avec *les autres*, l'espace, la respiration et la voix. Ces éléments sont totalement associés au geste physique exploré. Parce que le son a été développé dans une relation d'interdépendance avec la création du mouvement, lorsque le danseur a bougé ou fait un geste, il a nécessairement produit un son[78].

Les émergences kinesthésiques

Comme le son a été complètement associé au mouvement, les sons associés à la gestuelle du danseur ont exprimé les diverses dynamiques kinesthésiques offertes par les situations que la technologie rend possibles. Cela a également *multiplié* les *formes de perception de soi* et *d'autrui* et rendu possibles d'autres *émergences kinesthésiques* liées à l'acte d'*embodiment*. Utiliser principalement le son produit et spatialisé en temps réel comme *biofeedback* est une stratégie *intra*sensorielle et *inter*perceptuelle d'*intensification* : le son que les danseuses créent *touche* et revient sur leur corps – le corps propre – comme dans l'exemple du premier chiasme. Ce *biofeedback sonore* était aussi un *outil* pour *développer leur corporéité*. Premièrement, en prenant conscience du son qu'elles produisaient (physique et médiatisé et de sa coexistence dans leur espace sensoriel perceptif interne) ; deuxièmement, dans l'espace de résonance interne qu'il créait (l'écho du son produit à l'intérieur de leur corps, corps qui agit ici comme une caisse de résonance, ce dont je leur faisais prendre conscience à l'aide de divers exercices) ; et troisièmement, par mes consignes pour diriger leur attention (le processus de conscientisation) afin que, en simultané, elles puissent sentir leur corps se *dilater* (dans l'espace et au-delà de leur frontière anthropomorphique – leur peau –, grâce au son médiatisé qu'elles produisaient et qui pouvait contribuer à produire l'état de la corporalité). En somme, je donnais une *référence sensorielle et phénoménale à la forme de corporéité que les danseuses expérimentaient*. J'ai simultanément travaillé l'ancrage de cette conscientisation dans la résonance intérieure de leur corps (la résonance du son créé physiquement, naturellement).

Ainsi, ce sont *quatre* niveaux de conscientisation qui se développaient par étape, et qui étaient ensuite expérimentés, vécus et performés en simultané et en *inter*relations. Ces niveaux incluent : 1) la conscientisation de la résonance du son *naturel* à l'intérieur de leur corps, créant une référence sensorielle immédiate à leur corporalité/corps physique ; 2) la conscientisation de

78. Des extraits de la performance sont disponibles sur mon site Web officiel : <http://www.isabellechoiniere.com>, <https://www.youtube.com/watch?v=TtQtcmsYJh4&feature=youtu.be>, <https://www.youtube.com/watch?v=E9ldSEsSQJY>, consultés le 24 mars 2018.

la résonance du son médiatisé qu'elles produisaient en temps réel et de la sensation physiologique d'*appartenance* à ce son, qui permettait de sentir leur corps dans l'espace comme un corps qui s'était *dilaté* et qui permettait de construire une référence sensorielle phénoménologique au concept de corporéité généré ; 3) la conscientisation du retour ou *biofeedback* du son en tant que vibration qui agit sur leur corps en tant qu'environnement/*sixième* performeur – une nouvelle sensation reliée à ce *biofeedback* sonore, celle de la sensation du toucher, même si ce toucher est ici invisible ; et 4) la conscientisation que cette sensation de corps dilaté leur permet de sentir la présence *et* le mouvement des autres danseurs, même en l'absence de contact direct avec eux, grâce au son produit par ces mouvements. Cela signifiait qu'un danseur qui n'était pas à côté d'un autre danseur, c'est-à-dire en contact direct, pouvait néanmoins le percevoir grâce au son que produisait son mouvement. Les retours (*biofeedbacks*) audio en temps réel permettaient aussi aux danseuses de sentir leur *entité* en tant que groupe, créant ainsi un autre type de communication et de perception – une *perception kinesthésique d'une autre nature* – entre elles. Par ce processus de conscientisation multiniveau, multimodale, je posais les bases d'émergences phénoménales *et kinesthésiques* pour créer/composer ces corps collectifs physiques et médiatisés. Ce processus peut être décrit comme étant basé fondamentalement sur un *accès incarné à un système de perception multimodal* (*embodied access to as system of perception*) qui inclut, notamment, l'interrelation/l'interconnexion des trois chiasmes sensoriels.

Ainsi, dans le contexte de la performance, le performeur expérimente sa corporéité en résonance/composition avec ses propres impressions sensorielles, c'est-à-dire des sensations agissantes/correspondantes entre elles (second chiasme *inter*sensoriel), ainsi que dans leur double aspect actif et passif (premier chiasme *intra*sensoriel), mais également, avec la configuration hybride de ses vis-à-vis (troisième chiasme *para*sensoriel). Cela révèle qu'en engageant sa corporéité dans le processus de l'interaction, le performeur élargit son expérience à celle de l'autre (spectateur et autre performeur) et au monde, pour découvrir l'état d'une intersubjectivité vécue sur le plan corporel – grâce à différentes intelligences corporelles/kinesthésiques en interaction – qui devient ainsi une *intercorporéité*.

Dans cet environnement, cette perception, cette communication, cette influence et ce *toucher à distance* s'expliquent par différents phénomènes qui nous offrent chacun une partie de réponse possible à l'intercorporéité.

Tout d'abord, le phénomène de *toucher invisible à distance* peut trouver une partie de son explication dans la philosophie phénoménologique, correspondant au troisième chiasme dit *para*sensoriel. Ici, le performeur s'ancre dans une sensation connue – sa première action se passe donc *dans* l'action de son corps. Puis, il imagine et projette son anatomie dans l'espace : il produit des

simulacres[79] sensoriels imaginaires qu'il projette comme une expérience de *dilatation* de son corps. Dans les arts performatifs, le corps est sur scène et occupe un espace précis dans l'espace physique. La sensation, la mémoire et l'imagination, quant à elles, sont des éléments qui se projettent à l'extérieur des limites anthropomorphiques du corps biologique/physique. La projection se produit donc « hors de l'ici » (Pitozzi, 2010a), c'est-à-dire hors du corps physique, et seulement à la suite du processus où le corps a produit/reproduit/reconnu cette sensation. C'est un paradigme de communication qui comporte *deux niveaux :* le premier, tel que Merleau-Ponty (1945) le développe, correspond à la sensation qui vient du corps, qui est vécue *dans* le corps. Le deuxième niveau intervient lorsque cette expression produite à l'intérieur du corps est portée à l'extérieur et est communiquée à l'autre, au spectateur. Pour l'artiste performant, dans cette notion de chiasme, c'est l'union de deux réalités qui est intéressante. Je propose que ces réalités soient saisies par la réalité vécue de la sensation. C'est ce qu'on appelle dans les arts performatifs la *présence*, que nous avons identifiée comme étant la *projection performative*, et qui permet de sentir/d'influencer/de *toucher* une personne à distance.

Ce phénomène du toucher invisible à distance s'explique également par l'empathie, un concept nomade qui migre continuellement d'une discipline à une autre : de la morale à l'esthétique, à l'histoire naturelle, à la psychologie, à la philosophie, à la théologie, et vice versa (Berthoz et Jorland, 2004). L'empathie pouvant être considérée comme une autre forme d'intelligence liée au corps, elle peut être envisagée à la fois comme un *paradigme communicationnel* et comme une modalité d'apprentissage physiologique. De la perspective d'un cadre théorique général, ce concept nomade répond aux questions de prise de conscience et de connaissance d'autrui comme forme de l'intersubjectivité. D'une perspective phénoménologique, par son cadre théorique, il peut être relié à la notion de corporéité. La corporéité, nous l'avons vu, est un concept où le corps est vécu comme une *ouverture* au monde, par laquelle l'individu déploie son expérience dans sa rencontre avec l'autre. Cette relation, dans sa dimension empathique, marque le passage de l'égologie vers l'intersubjectivité. Ainsi, surpassant l'égocentrisme de l'individu sensible, l'empathie devient la « faculté d'inclure dans son propre environnement celui d'autrui, ce qui a pour effet d'élargir son champ d'expériences aux dimensions d'un monde » (Berthoz et Jorland, 2004, p. 11).

79. La question du simulacre est complexe. Dans le cadre de ce chapitre, il ne m'est pas possible d'étudier cette question en profondeur. Je propose la définition du simulacre qui désigne une apparence qui ne renvoie à aucune réalité sous-jacente ou prétend valoir pour cette réalité elle-même. Selon Jean Baudrillard (1981), le simulacre est vrai.

Si l'on considère maintenant les implications que cette approche a pour les arts performatifs, cette compréhension de l'empathie[80], par son cadre spécifique et pratique, fait écho à la communication *vibratile* introduite par Rolnik – une forme de toucher *invisible*, mais bel et bien senti et vécu. Elle fait également écho à l'espace de reconnaissance d'un état *non linguistique* impliqué dans le transfert de connaissance d'un corps à un autre, qui est une autre forme de modalité d'apprentissage. Ce phénomène trouve une partie de son explication dans la psychologie sociale. Dans cette communication vibratoire reliée à l'atteinte d'un état de fragilité mutuelle entre les personnes concernées, c'est un état psychocorporel qui explique le phénomène de présence et d'influence, de *toucher à distance*. Dans le contexte des arts performatifs, l'empathie devient une forme d'intersubjectivité vécue corporellement et, par le fait même, une intercorporéité. La double nature du spectacle vivant perçu comme scène et environnement – comme réalité phénoménale – établit un *champ intersubjectif de consciences* dans lequel se révèle l'expérience du performeur, vécue dans le processus de son interaction avec l'autre et qui conduit à l'état d'intercorporéité.

Dans le contexte des arts performatifs incluant la technologie, ces phénomènes peuvent être reliés directement à l'expérience du performeur, constituée à la fois de l'action de sa perception qui interagit avec un ou plusieurs autres performeurs, et/ou avec les spectateurs, et du fait qu'il voit, *touche* et perçoit ceux-ci simultanément là où il est lui-même vu, *touché* et perçu par eux. Le performeur empathique ne perçoit alors plus simplement son propre monde, un monde constitué par la nature proprioceptive et kinesthésique de sa seule corporalité et corporéité. La perception inclut aussi celle de l'autre/les autres, et avec ce/ces dernier/s, la contribution mutuelle de ses/leurs actions pour constituer une *entité collective* d'intercorporéité.

Ainsi, ces différents phénomènes amènent à vivre une forme de toucher phénoménal qui est *invisible*, mais néanmoins perçu par le corps dans ses fonctions psychocorporelles. Ces phénomènes sont aussi intégrés dans le processus de composition du corps collectif, permettant les différents mécanismes expérientiels de communication entre les danseurs, ainsi qu'entre les danseurs et les spectateurs.

80. Dans le domaine des neurosciences, ce phénomène a trouvé une partie de son explication dans la théorie des neurones miroirs (Iacoboni *et al.*, 2005 ; Calvo-Merino *et al.*, 2005 ; Gallese, 2006, 2007b ; Jeffers, 2009).

II.4. L'activation du corps charnel : chair en tant que lieu phénoménal de *co*existence et modalité expérientielle de découverte à travers l'expérience de la technologie

Si le processus actif et les effets de l'interaction du performeur avec les technologies numériques agissent *avec* les corps, *sur* le corps, *au* corps, comme dans le contexte de l'environnement technologique qui est le nôtre, il a été complexifié encore davantage dans mon travail par la création d'une pluralité d'espaces, de temps, de modes de communication, de modes de perception de soi et d'autrui, ce qui, par conséquent, a multiplié les possibilités d'existences et de *co*existences.

L'individu aborde l'autre dans une relation de *co*existence d'un monde partagé. De ce fait, cette conception du corps nous sort de l'opposition dualiste introduite en début de chapitre, car ce concept de la *chair* met en place deux réalités qui coexistent *en* moi et *avec* moi, comme sujet incarné. Je propose que ce phénomène intervienne dans le contexte performatif intégrant la technologie en tant qu'*embodied perception*. Pour les performeurs, le champ intersubjectif, ou plutôt l'état *intercorporéitif*, est celui de l'interaction commune : entre les performeurs et/ou entre le performeur/les performeurs et les spectateurs, dans l'acte d'une *perception embodied réciproque*. Dans ma recherche, il s'agit d'un des principes permettant la constitution des corps collectifs physiques et médiés/médiatisés. Je soutiens que cela peut aussi poser les bases de nouveaux paradigmes, que ce modèle performatif particulier porte en son sein comme potentialité : 1) un nouveau paradigme cognitif (par l'implication de différentes intelligences du corps) ; 2) de communication (par l'implication des phénomènes empathique/d'intercorporéité/de communication vibratoire qui permet cette communication et cet apprentissage à distance) ; 3) et esthétique (par la considération de la sensorialité et de ses émergences qui, en tant que principes, sous-tendent et guident le développement esthétique, structurel et relationnel).

Ici, le corps n'est pas considéré comme la caractéristique passive d'un sujet (individu percevant) dans sa relation avec un objet (monde perçu), mais plutôt comme le médium chair donnant accès à un monde. Cette remarque sous-tend une approche phénoménologique existentialiste, une modalité expérientielle de découverte manifestant le principe existentialiste positif nietzschéen de l'*embodiment*. Ainsi, il devient possible de proposer cette relation comme un monde intégratif qui permet d'entrevoir d'autres types de modèles de réalités sensibles, et donc une phénoménologie de la perception du XXI^e^ siècle. Dans cette phénoménologie du XXI^e^ siècle, le corps charnel devient un lieu de rencontre qui tisse la coappartenance à un même monde (Merleau-Ponty, 1945 ; Rieusset-Lemarié, 2006 ; Bouchard, 2011). La chair

constituante du danseur ne doit donc plus être considérée comme un obstacle, car elle *est* l'élément qui permet la transduction entre les corps tant visibles qu'invisibles : la *fondation* même du sensible.

Pour conclure, je propose de penser le corps charnel comme étant le lieu de rencontre du corps physique et de cette potentialité qui génère la dynamique de transformation défendue dans ce chapitre. La corporéité étant l'état de fusion, d'altération des forces et des intensités présentes, dans mon processus artistique, elle est généralement produite et provoquée par l'application des stratégies de déstabilisation sensorio-perceptuelle, qui concernent le corps tant physique que médié/médiatisé. Ces stratégies, qui se complexifient et s'activent par l'acte d'*embodiment* dans ce nouvel environnement vécu quotidiennement, provoquent une réorganisation/recomposition de l'intériorité du corps, soit une intériorité modifiée, qui, à son tour, permet le développement de ce corps charnel. C'est de cet état d'instabilité, de fragilité et de mouvance qu'émergent la/les corporéité/s et l'/les intercorporéité/s. Je propose donc la potentialité comme un élément d'un nouveau concept d'interface qui serait basée sur la stimulation de la potentialité corporelle. Lorsque cette potentialité est stimulée, je soutiens qu'elle peut être la base, l'élément actif, qui permet les manipulations, déstabilisations, réorganisations et recompositions sensorielles qui sous-tendent les principes de composition d'une entité collective performative. Cette potentialité activée permettra également la manipulation et la création d'autres réalités sensibles, perceptuelles et phénoménales.

Dans les expérimentations qui ont conduit au développement du corps collectif, le principe d'auto-organisation, le repos potentialisé (*Augmented Rest*) et la création de nouveaux contextes d'apprentissage ont ensuite été transmis et développés avec les danseurs, après que je les eus expérimentés sur mon propre corps lors de créations antérieures. Dans ma recherche pratique, les stratégies de déstabilisations sensorio-perceptuelles, développées et intégrées grâce aux actes d'*embodiment*, ont été conçues afin de provoquer et de produire des émergences sensorielles et de nouvelles modalités de perception. Par leur complexification, elles avaient pour but d'explorer et de générer une autre ontologie du sensible en interrelation avec un déplacement ontologique du corps (**notion-clé ➔** ontologie). Cette recherche-création, qui participe aux nouvelles directions dans la recherche sur la relation entre la somatique et la technologie, « *confirm*[s] *the body's role as a privileged site in the construction of knowledge, and the undeniable meshing of the senses with/in mediated experience* » (Davidson, 2013, p. 11).

La considération primordiale de l'expérientiel – ici motif de base de la création d'un travail artistique intégrant l'expérience vécue et l'*embodiment* comme l'un des principaux axes de ma recherche – peut permettre le renvoi à la définition donnée par les Grecs anciens de l'esthétique évoquée dans les

points précédents. Mes expérimentations cherchaient à développer une conscience sensorielle et perceptuelle accrue et, parallèlement, à investir la relation entre somatique et technologie dans une dimension qui pourrait potentiellement mener à une transformation de soi, du rapport à l'autre et au monde. Cette orientation était conditionnée par une conception de la technologie comme pouvant jouer un rôle dans l'enrichissement de l'expérientiel, et non provoquer son appauvrissement ou une soumission du corps à la technologie, dans l'objectif de sortir du rapport d'instrumentalisation qui caractérise souvent la relation entre le corps performatif et la technologie (Choinière, 2013, 2014). Mon idée était plutôt que la dimension somatique, inter/multimodale, relationnelle et intégrative de la danse pouvait engendrer et mettre en lumière de nouvelles caractéristiques créatives.

L'une des caractéristiques qui distinguent ma recherche des autres chorégraphes *inter-* et *trans*disciplinaires et des théoriciens qui se penchent sur la question du corps performatif et ses relations à la technologie est qu'elle n'adopte pas la position philosophique de la technologie – ou d'autres outils technologiques et prothèses – en tant d'*extension* du corps (Simondon, 2001 ; Smythies, 1970 ; Choinière, 2014), ni n'adhère à la théorie des rhizomes de Deleuze et Guattari – une variante du concept de l'extension. Elle n'embrasse pas non plus la vision postphénoménologique ou posthumaine du corps, pas plus que la position esthétique et l'intérêt ou bien l'association avec le langage où le corps peut être *lu* (ou une autre composante de l'interprétation et assimilation du langage pour décrire le processus de composition du mouvement en tant qu'*écriture*). Mon approche met plutôt l'accent sur l'expérience vécue ou proprioceptive au départ[81]. Elle ne comprend pas l'extérieur – ou l'environnement – du point de vue d'une troisième personne. Elle comprend l'expérience d'un point de vue sensoriel, de l'intérieur, par le développement de la capacité d'*embodied perception* : d'un point de vue à la première personne. C'est d'ailleurs une approche qui reflète la dynamique *inter*perceptuelle définie par ma compréhension et l'investissement de l'intercorporéité, car *l'extérieur* du corps est une partie constitutive de mon intériorité sensorielle et perceptive. Cette compréhension est aussi basée sur une interprétation de la médiatisation du corps qui participe à l'expérience phénoménologique, du fait qu'elle peut être considérée ou utilisée comme un outil pour enrichir l'expression performative. À son tour, la médiation phénoménale, considérée comme une autre forme d'*embodiment*, participe à cet enrichissement (**notion-clé ➔** *embodiment*).

81. Tout comme Cécilia de Lima (2013). De Lima est une danseuse, chorégraphe et chercheuse portugaise affiliée à l'Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança à Lisbonne.

Mon souhait est que par une telle conception et utilisation de la technologie, le discours chorégraphique – et les méthodes de créations contemporaines en art vivant – puisse s'ouvrir et générer l'émergence de nouveaux comportements performatifs, modèles esthétiques (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II, V) et paradigmes cognitifs/esthétiques/communicationnels dans une approche *trans*disciplinaire qui valorise la transformation des disciplines et les éléments mis en jeu par leur *trans*relation.

III. Une méthode de la complexité : autres éléments constitutifs

III.1. Une structure *trans*disciplinaire : pour aborder la complexité

La *trans*disciplinarité, comme élément structurel de ma méthode, est abordée et analysée ici comme processus polymorphe de recherche-création qui ne se limite ou ne s'enferme pas dans un seul champ artistique ou une seule discipline. Cette *trans*disciplinarité crée la possibilité d'une dynamique nomade qui explore et s'abreuve d'un esprit de libre association, c'est-à-dire là où la déterritorialisation exprime plus qu'une mixité, et où elle fera émerger d'autres formes, processus et sens. Elle peut distinguer notamment l'*inter*disciplinaire et l'*inter*artistique (Lesage, 2008) dans son potentiel de fusion entre les diverses disciplines (📖 voir Pitozzi, Chapitre1, sections I-I.1), celles-ci dépassant les seules limites des disciplines dites *artistiques* (théâtre, danse, musique, arts visuels/médiatiques, par exemple). Elle s'attarde et s'intéresse plutôt au potentiel de transformation qu'auront ces disciplines grâce à leur mixité.

La *trans*disciplinarité ne s'attache pas à la notion d'*essence* : elle ne conserve ni le point de départ ni l'origine des disciplines, non plus qu'elle ne désigne une discipline de référence, la première apprise ou celle qui *domine*, où les disciplines ne font que cohabiter entre elles. Elle n'est pas non plus liée *à une notion de fixité*, qui reflète la peur de perdre son identité par la *contamination* (Rieusset-Lemarié, 2006). Le préfixe *trans* se justifie donc, car il renvoie à l'*au-delà* : au-delà des limites des disciplines[82]. L'expression *dynamique nomade* est utilisée ici dans le sens d'un processus en *mouvance*, qui fluctue, ainsi que dans celui des *différentes cultures et perspectives* qui renforcent et soulignent la structure de libre association qui la contient. Il va sans dire qu'en tant que potentialité, elle a également un effet sur le public : elle implique les

82. Une approche intégrative universaliste déjà présente chez certains créateurs tel Léonard de Vinci, par exemple.

spectateurs dans de nouveaux rapports à une création hybride *trans*disciplinaire, développée dans une perspective transitionnelle et transactionnelle engageant la modification de ses multiples dimensions.

Concrètement, l'approche *trans*disciplinaire, qui s'exprime avant tout par sa structure, nous permettra d'analyser et d'expérimenter notre *objet* ou notre *situation de recherche-création*, notre *situation expérientielle*, en tant que dynamique complexe. Pour faire image, c'est comme regarder – ou plutôt *percevoir* – de plusieurs points de vue (ou de *perception*) à la fois, un peu comme un objet qu'on examine dans un environnement virtuel et tridimensionnel. Cela signifie que nous tiendrons compte de perspectives multiples (de praticiens, de théoriciens, etc.), de divers domaines (théâtre, danse, musique, art visuel, architecture, anthropologie, psychologie, philosophie, histoire de l'art, sociologie, sciences, nanotechnologie, biologie, biotechnologie…) et de différentes cultures (canadienne, italienne, française, états-unienne, asiatique, africaine, latino-américaine…), tout en nous assurant de préciser de quelles perspectives, domaines, cultures provient notre analyse.

Travaillant dans une dynamique de complémentarité d'expertise, de sensibilités, de visions et d'expériences du monde, dans un processus collectif et collaboratif de libre association, nous sommes en mesure d'investir ou de tendre vers une plus grande compréhension de cette complexité, d'une perspective tant analytique qu'expérientielle. Il s'agit d'une stratégie pour élaborer une méthode qui inclut la création d'un environnement polémique, qui engendre plus de questions et de problèmes qu'il ne propose de réponses absolues. Cela se concrétise par la création d'une dynamique de groupe de chercheurs tant praticiens que théoriciens, qui expérimentent, apprennent et critiquent les éléments de cette polémique. En rassemblant un groupe dynamique de gens créatifs venant de divers horizons ou domaines, l'idée est de pouvoir critiquer, apprendre et tester des éléments d'un débat autour de processus créatifs – et de leurs expérimentations – dans un contexte *trans*disciplinaire et un environnement syncrétique. Cela crée un décloisonnement disciplinaire – une structure de collaboration et de travail *horizontale* – qui permet de tenir compte de différents types de littérature, de concepts propres à chaque pays, susceptibles de faire naître de nouvelles idées, des analyses de perspectives et de perceptions ainsi que de faciliter des contacts et échanges avec des acteurs majeurs de différents domaines.

III.2. Les deux axes opératoires de cette méthode

En relation avec cette structure transdisciplinaire, les deux axes opératoires de ma méthode s'articulent à travers l'interconnexion entre le cadre général de ma recherche (théorique ou pratique) et son cadre et sa dimension

particuliers (théoriques ou pratiques). Cette structure sous-tend donc le processus inscrit dans ma recherche pratique et théorique, tout en organisant ses *inter*relations et ses *inter*dépendances pour en arriver à faire émerger des *trans*-relations, des *trans*formations. C'est donc *une façon de créer et une façon de penser*. C'est également une façon particulière de chercher, car, même si je cherche à développer de *nouveaux savoirs* (dans le sens multimodal du terme), mon but principal demeure d'envisager et de développer de nouvelles formes de compréhension (Easton, 2011).

Une partie de la structure même du présent chapitre reflète ces deux axes opératoires. Un premier exemple d'application se distingue par les éléments présentés dans le *cadre théorique général* de références à la notion des intelligences multiples des théories de Gardner (2006). La *contextualisation spécifique théorique* se trouve dans la notion d'intelligence somatique et l'utilisation du principe somatique tel que le « nouveau contexte d'apprentissage » pour aborder la technologie. La *contextualisation spécifique pratique* se caractérise par l'expérimentation du principe du Nouveau Contexte d'Apprentissage *dans* un environnement technologique qui sera vécu et *embodied*. Elle se caractérise en outre par l'expérience qu'elle fait du corps comme entité et médium de perception, qui déploie les capacités accrues que l'intelligence somatique lui procure : une capacité accrue à sentir, percevoir et mettre en lien, et celle d'expérimenter la déstabilisation induite par les médias électroniques.

Ce premier ensemble d'axes opératoires se développe aussi dans une *interrelation* avec un deuxième ensemble d'axes où le cadre théorique général s'élabore autour de la position où la technologie doit être vécue physiquement pour être comprise, notamment dans les théories de Leroi-Gourhan (1971, 1973), qui présente le phénomène de l'évolution technique et de l'évolution humaine comme une combinatoire absolue. La contextualisation théorique spécifique de cette notion est située dans l'application du développement du concept du corps vécu, une philosophie du devenir qui passe par le corps – par l'*embodiment* –, mais, ici, dans le contexte technologique. La contextualisation pratique spécifique est l'expérimentation de cet acte d'*embodiment* dans un environnement technologique, qui mène à la conscientisation de la *trans*formation des repères internes du corps en lien avec les changements technologiques sentis et s'incarne dans nos expérimentations de stratégies de déstabilisations sensorio-perceptuelles. Ces expérimentations mèneront à une autre contextualisation théorique spécifique : le développement de la notion de *co*évolution comprise comme *trans*-relation d'évolution mutuelle ; celle-ci caractérise d'ailleurs notre approche aussi bien théorique que pratique de la technologie.

Il est important de souligner que les relations entre le cadre général théorique ou pratique et le cadre spécifique pratique ou théorique peuvent se faire *dans n'importe quel ordre*. Ce n'est donc pas nécessairement le cadre général qui fait surgir ou conduit en premier les liens entre les différents niveaux de prise de conscience et d'intervention de la méthode lors de la recherche-création. Dans ce deuxième ensemble d'axes, c'est la contextualisation pratique spécifique – l'expérimentation dans un contexte technologique – qui a été le premier élément conscientisé, et donc vécu. La recherche sur les théories de Leroi-Gourhan a ensuite aidé, partiellement, à expliquer ce phénomène, puis ces lectures de Leroi-Gourhan ont permis une meilleure compréhension de l'approche de la technologie que j'avais explorée intuitivement. Elles ont nourri et enrichi – voire confirmé – la pratique (contextualisation pratique spécifique). Enfin, à la lumière de ces lectures, ces nouvelles explorations pratiques ont permis de comprendre ce phénomène de *co*évolution et, en même temps, d'élaborer des expériences pratiques qui permettaient d'expérimenter ce concept comme relation et de m'orienter, encore, vers d'autres lectures, afin d'enrichir et de nourrir les découvertes pratiques. C'est ainsi que le processus de recherche-création évolue et se complexifie continuellement dans un mouvement perpétuel de va-et-vient entre les différents niveaux.

Grâce à ces interdépendances, ma méthode a structuré une *matrice d'interconnexions* entre les dimensions pratique et théorique du projet, formant un écosystème d'interactions en mouvance. Cet écosystème a, par exemple, mené à une forme radicale d'*embodiment* telle qu'annoncée par Pitozzi, qui implique un mouvement de la pensée qui s'étend de la considération de l'expérience phénoménale aux paradigmes qui organisent l'expérience (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-I.1, VIII-VIII.1). Par conséquent, cela implique l'observateur, sa pensée, son corps et ses perceptions, mais également, selon ma recherche, le performeur et la relation de *trans*formation qui le lie à l'observateur, notamment par l'activation de forces et d'intensités – de potentialités – qui mènent au développement de l'intercorporéité et, plus globalement, à celui de son propre processus d'évolution. Cela ramène l'attention sur le domaine anthropologique qui s'en trouve concerné.

III.3. Un écosystème d'interactions en mouvance : l'interrelation de l'*embodied perception* et de l'*embodied thinking*

La dynamique engagée dans la relation de ces deux axes opératoires m'a donc encouragée à développer et expérimenter une méthode réflexive, mise à l'épreuve dans un cadre expérimental. Elle explore et développe l'interdépendance et l'interaction de la formation de la théorie en lien avec la pratique, et,

parallèlement, implique un processus de recherche collectif et collaboratif basé sur la *trans*disciplinarité, le syncrétisme[83] et l'empathie. Ce processus se déploie pour inclure artistes du mouvement, concepteurs, techniciens et théoriciens-chercheurs invités, tous considérés comme partie intégrante de l'équipe de recherche. Cela révèle que cet écosystème d'interactions en mouvance se situe bel et bien dans cette relation d'interaction et d'interdépendance qui lie la formation de la pratique et la formation de la théorie. Cet écosystème va se concrétiser *par* et *dans* l'interaction entre l'*embodied perception* et l'*embodied thinking*, qui résulte des stratégies d'*embodiment* radical présentées et en développement dans ce chapitre, de même que dans le chapitre 1 et dans la conclusion.

*III.3.1. L'*embodied perception *et la perception d'autrui par la somatique : sixième axe d'articulation*

Le *cadre général* de cette méthode expérimentale passe par une prise en compte de la subjectivité des *first-person accounts* (je) de l'expérience vécue (*lived experience*) ainsi que ce qu'on a nommé les *third-person accounts* (objective), ceux-ci étant aussi compris dans l'approche somatique, comme on le verra dans cette section. L'approche somatique participe donc au cadre spécifique théorique, et, à cet égard, elle entre en résonance avec la méthodologie phénoménologique de Merleau-Ponty.

Un retour étymologique est ici pertinent. Si la racine grecque du mot *sōma* se traduit par *corps dans sa globalité*, Thomas Hanna (1970, p. 35-37) en a plutôt proposé une interprétation moderne : « *Sōma, does not mean "body" : it means "Me, the bodily being" ; sōmas are you and I, always wanting life and wanting it more abundantly.* » L'interprétation du *sōma* que présente Hanna suggère donc une forme de *corps vécu*, tel que Fraleigh a pu le définir, ainsi qu'une

83. Le terme *syncrétisme* est utilisé dans le contexte où Roy Ascott (2005) a pu le développer. Le syncrétisme a été défini historiquement comme une tentative de réconcilier et d'*analogiser* différentes religions et pratiques culturelles. Aujourd'hui, selon Ascott, il pourrait contribuer à la compréhension de nos « *multi-layered worldviews* » (des visions du monde à multiples niveaux), tant matérielles que métaphysiques, qui sont actuellement en émergence. Donc, ce terme renferme un élément de conscientisation collective, voire à l'échelle mondiale, <https://www.academia.edu/2590161/Syncretic_Reality_art_process_and_potentiality>, consulté le 9 février 2018. Ayant fait mes études doctorales au Planetary Collegium sous sa direction, j'ai pu constater que Ascott et ses collègues utilisaient également le mot *syncrétisme* pour tenir compte des différentes influences que des concepts, venant d'autres pays, avaient sur nous, ainsi que pour traduire l'effet qu'une immersion (de dix jours dans le cas de nos sessions de recherche) dans un autre pays pouvait avoir sur notre façon de penser et d'aborder la recherche.

forme de *chair*, au sens merleau-pontien. Elle renvoie également à la notion d'*embodiment*, car Hanna présente le *sōma* comme *être un corps*, le corps dans toute sa capacité perceptive, ses qualités sensibles, vitales, expansives et, donc, sa potentialité. L'interprétation d'Hanna trouve aussi une résonance dans le concept nietzschéen *du devenir* qui prend sa source d'une posture dionysiaque. En effet, il *passe essentiellement par l'embodiment* (l'incarnation), comme acte de transformation qui inclut une action forte d'intégration par le corps. Hanna poursuit en développant l'idée du *sōma* comme une *entité perceptive* :

> *[T]he sōma has a dual talent : it can sense its own individual functions via first-person perception, and it can sense external structures and objective situations via third-person perception.* […] *[W]e cannot sense without acting and we cannot act without sensing*[84] (Hanna, 1995, p. 345) (**notion-clé ➔** *sōma*) (**notion-clé ➔** *embodiment*) (**notion-clé ➔** transformation).

Cette dynamique entre la perception de l'intériorité et de l'extériorité est une condition unique à l'entraînement somatique et au développement de l'intelligence somatique. Elle souligne de nouveau la dynamique *inter*perceptuelle du corps, introduite au point II.3.5. Elle est également au centre de mon processus de création, car elle implique le développement de la prise de conscience (*awareness*) et, de ce fait, engage le niveau perceptuel du corps en tant qu'*embodied perception*.

Considérant le cadre spécifique pratique de ma méthode, il est important de souligner que, si l'une des techniques de l'éducation somatique requiert de diriger des étudiants de somatique ou d'autres praticiens, patients, ou dans mon cas, des performeurs, à partir d'un point de vue extérieur – ici, par des directives communiquées verbalement au danseur ou par le toucher physique –, les commentaires directeurs viennent de ce qu'on *perçoit* du corps de l'autre. En ce qui concerne le chorégraphe *trans*disciplinaire, pour être en mesure de percevoir ce qui émerge en profondeur du corps et des mouvements du danseur et ces interrelations, *il doit avoir développé dans son propre corps des états sensoriels similaires* et *leurs interrelations*, par un entraînement somatique d'abord *expérimenté sur lui-même*. Ces interrelations constituent des organisations sensorielles internes, un système de références sensorielles qu'on a bâti et acquis, et qu'on utilise afin d'être en mesure de les percevoir chez l'autre – par empathie, par exemple, ou par une autre forme d'intercorporéité. C'est

84. Traduit par Andrea Davidson : « [L]e *sōma* a un double talent : il peut percevoir ses propres fonctions individuelles par le biais de la perception à la première personne et il peut détecter des structures externes et des situations objectives par le biais de la perception à la troisième personne. […] [N]ous ne pouvons sentir sans agir et nous ne pouvons agir sans sentir. »

donc un phénomène de résonance entre l'observation et l'expérience, entre l'expérience à la première personne (je) et celle à la troisième personne qui entre en jeu ici. L'expérience corporelle, la sensation connue et l'intelligence physique sont donc des habiletés développées et nécessaires à ce type de perception. Si l'on n'a pas développé cette *intelligence*, on ne sera pas en mesure d'avoir accès à ces perceptions. Cela confirme également le rôle de l'*embodied perception*[85] dans ce processus pour percevoir *chez* l'autre, *dans* autrui, et comme cela a été expliqué dans le sixième axe d'articulation.

III.3.2. L'interaction avec les théoriciens : un espace expérientiel de résonance et d'empathie

Quant aux *third-person accounts*, ma méthode les intègre également sous la forme de commentaires et de critiques présentés par des théoriciens-chercheurs impliqués dans l'observation et l'expérimentation des étapes de la recherche pratique. Ce groupe de théoriciens-chercheurs, que j'ai nommé l'Observatoire, est un groupe de recherche issu de différentes cultures que j'ai formé pour tester et étudier mon processus de recherche-création *et* méthodologique au cours de mes études doctorales. Ces chercheurs étudiaient déjà mon processus de recherche-création dans le contexte de leur recherche dans différentes universités à travers le monde, et avaient initialement pris contact avec moi dans le cadre de leur recherche. Pour être en mesure d'expérimenter ma méthode, qui utilise la complémentarité des intelligences et un processus multimodal, tous ces théoriciens-observateurs avaient *aussi* besoin d'avoir une expérience avec une pratique physique (enfant de chorégraphes élevé sur le plateau, d'autres pratiquant les arts martiaux, le yoga ou la méditation). Dans les sessions d'expérimentation en studio/théâtre ou dans les sessions théoriques spéciales que j'organisais, cette stratégie de la complémentarité des intelligences a créé un espace de résonance corporelle et d'empathie, car ils étaient familiers avec l'intelligence de type corporelle et l'avaient expérimentée : ils étaient donc capables de la comprendre et de l'utiliser comme référence. C'était donc une référence présente dans leur corps qui pouvait être stimulée. Tout en étant des observateurs objectifs de la recherche, en tant qu'observateurs subjectifs, ils ont été aussi *immergés dans* l'environnement médiatique (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-III.1, IV-IV.5, VIII-VIII.1). Cette expérience leur a permis d'en parler à la première personne, car ils ont

85. Cela explique, au moins partiellement, pourquoi il y a des gens qui perçoivent certains phénomènes et d'autres pas.

expérimenté eux-mêmes directement les effets des déstabilisations sensorio-perceptuelles. Ils ont été à la fois *dans* l'expérience (ils l'ont sentie, expérimentée physiquement, l'ont *embodied*) et l'ont *aussi* observée en tant que spectateur et œil extérieur. Par la suite, ces témoignages à la première et troisième personne ont évolué vers un écosystème d'interactions en mouvance pour rendre compte de la production de la théorie ainsi que de l'expérimentation pratique en jeu dans ma recherche. Cette dynamique relève ainsi d'une approche dite *intégrative* de la connaissance (Burnham, 1973 ; Koestler, 1970 ; Smythies, 1970 ; Ho, 1993 ; Buci-Glucksmann, 2001 ; Gromala, 2007) et d'une *prise en compte de l'expérience*, parce que, d'une part, elle est une composante essentielle de la recherche-création et que, d'autre part, elle influe sur la structure même de la méthode. Par conséquent, cette structure est en mouvement, elle s'adapte aux éléments qui se révèlent par ces expériences. Cela nécessite une réévaluation et une transformation constantes des objectifs, des critères et des directions de cette recherche *durant* le processus de recherche-création, afin de mettre en œuvre une interaction avec les résultats des expériences. Ce processus commande et exige une méthode intéressée au changement et se doit de considérer l'expérience comme une composante de recherche essentielle, voire fondamentale.

Cette approche intégrative est en outre l'écho d'une gestion créative du modèle de la complexité telle que l'a introduite Pitozzi au chapitre 1 (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-I.1). Cette méthode constitue une gestion particulière *pour* et *par* l'implication du processus créatif, peu importe que cet acte trouve son expression la plus forte dans la dimension théorique ou pratique. Ce processus ne fonctionne donc pas selon une dynamique de hiérarchisation entre la théorie et la pratique, mais plutôt dans une interconnexion continuelle de stimulation et d'évolution mutuelle qui en fonde les bases.

IV. Vers la définition et l'expérimentation du corps collectif : un déplacement ontologique du corps

Pour être en mesure de mettre en relation les axes opératoires mentionnés précédemment et impliqués dans le développement de cet écosystème d'interaction en mouvance, je les ai moi-même expérimentés afin de pouvoir explorer l'interrelation entre l'*embodied perception* et l'*embodied thinking*. Cette section présente et décrit certaines étapes de la méthode appliquée lors du processus de recherche-création qui m'ont permis de mettre en relation d'interdépendance ces axes opératoires.

IV.1. Une danse de la tactilité comme cadre pratique général : sa radicalisation en tant qu'application pratique spécifique du corps collectif et principes de composition

L'un des principes centraux de composition de mon corps collectif est la tactilité. J'ai consacré près de cinq ans de ma formation en danse contemporaine et actuelle à l'apprentissage de la technique appelée le *Contact Improvisation*[86], développée par le danseur postmoderniste américain Steve Paxton[87]. Cette technique est l'une des bases de mon cadre pratique général. Le *Contact Improvisation*, ou la Danse Contact, est issue de la contre-culture des années 1960 et de son intérêt pour les philosophies et les religions asiatiques[88]. Il s'agit d'une forme alternative de danse, d'entraînement corporel, inspirée par l'*aïkido*, un art martial japonais basé sur le déplacement du corps en fonction du poids et de la gravité. C'est une technique d'improvisation qui développe la fluidité du mouvement, dans une structure performative tridimensionnelle, une matrice circulaire, qui rompt avec les conventions de la danse sur l'espace déterminé, voire imposé, par la perspective qui est dans un rapport frontal. Elle représente une forme performative reflétant le concept de la culture du flux introduite en début de chapitre. Le *Contact Improvisation* développe aussi l'idée d'un *corps tactile*, qui prend pour repères les sensations tactiles, kinesthésiques et proprioceptives plutôt qu'un répertoire de gestes déjà formalisé, répété et mémorisé, souvent relatif à des points fixes dans l'espace. Fondée sur l'échange du poids et le contact physique entre partenaires, donc, sur le partage gravitaire (le partage de la gravité), cette technique a été développée comme une

86. Sur le site indiqué ci-après, Steve Paxton donne une démonstration de *Contact Dance* ou *Contact Improvisation*, où il performe son corps tactile, <http://artforum.com/video/id=38324&mode=large&page_id=3>, consulté le 27 janvier 2018.

87. Paxton était membre de la compagnie Merce Cunningham au début des années 1960. Réagissant à la technique de Cunningham où le danseur contrôle toujours le centre de gravité de son mouvement, Paxton a développé le *Contact Improvisation (CI)* en 1972. C'est une forme de danse avec partenaire, impliquant un point de contact partagée et une réactivité à son partenaire ainsi qu'à son environnement. Le *Contact Improvisation* (*CI*) est une technique d'improvisation dans laquelle les points de contacts physiques constituent le point de départ de l'exploration du mouvement. C'est l'une des formes les plus connues et les plus caractéristiques de la danse postmoderne. Elle est basée sur les principes physiques du toucher, de l'élan (le *momentum*) et l'échange de poids/le poids partagé. Cette pratique de danse explore des habiletés telles que la chute, le roulement, le contrepoids et les portées déployant un effort minimal ou comment rendre le corps léger alors qu'il est soulevé. Elle dépend aussi de techniques de respiration et de concentration de type corporelles, <http://www.contactimprov.com/whatiscontactimprov.html>, consulté le 27 janvier 2018.

88. Ce contact a été provoqué en partie par la guerre du Vietnam. Il s'est développé en parallèle au retour philosophique et spirituel vers le bouddhisme.

forme perceptive, car elle place le sens du toucher en son cœur. Dans mon travail de recherche-création, elle fait écho aux chiasmes *intra*sensoriel et *inter*-perceptif merleau-pontiens qui permettent la constitution du corps propre *par* la tactilité.

Dans cette forme de danse, un minimum de deux personnes est nécessaire. Toutes les surfaces du corps (excepté les mains, ou très peu), peuvent toucher le partenaire et servir de support pour abandonner son propre poids ou accueillir celui de l'autre personne. C'est une stratégie de mouvement basée sur la gravité et son déplacement : le centre de l'échange du poids change sans arrêt et peut être placé à des endroits inattendus sur l'ensemble du corps. Sur un plan d'interprétation plus théorique, la Danse Contact revendique également « une redistribution des codes spatiaux et sociaux »[89] (Suquet, 2006, p. 426). Elle opère une véritable transformation du vécu corporel et figure parmi les formes de danse qui, au XX^{e} siècle, ont le plus profondément réinventé la sphère perceptive :

> Dans cette danse du toucher, le plus grand organe du corps, à savoir la peau, développe une extrême sensibilité, qui n'a rien de superficiel. Non seulement les capteurs tactiles répartis sous notre enveloppe cutanée informent le cerveau sur l'état du poids, de la masse, de la pression et de l'effort, mais ils peuvent, si nécessaire, fonctionner comme une alternative de la vision. Et c'est en partie ce qui advient dans les échanges de danse contact, où les références visuelles subissent des bouleversements trop rapides pour servir de repères. Les mouvements du contacteur sont essentiellement orientés par des informations tactiles éveillées par le « toucher du poids ». Nulle danse en ce siècle ne déboute plus radicalement la préséance culturelle du regard. Seule la vision périphérique demeure essentielle, ce qui permet de balayer un horizon de formes mouvantes. La danse contact amplifie cette modalité de la vision. De son élargissement découle la sensation d'un espace « sphérique » (Suquet, 2006, p. 426).

Dans le contexte de mon cadre pratique spécifique, j'ai *radicalisé* librement ses principes en les appliquant à une situation performative de cinq danseuses en contact sur plusieurs points de leur corps simultanément (et non un seul point), en multipliant les points de contact et du déplacement gravitaire non pas seulement avec une autre personne, mais avec deux, trois ou quatre autres performeurs. Certaines ont même par moments été dans une situation où elles remplaçaient la surface du sol en tant que support. Les

89. Contrairement au ballet, par exemple, où ce sont exclusivement les danseurs masculins qui soulèvent (les portées) les danseuses féminines, le *Contact Improvisation* remet en question ces codes concernant les genres. Ici, soit les hommes, soit les femmes peuvent être les porteurs, et ce, en engageant différentes parties de leur corps, et non pas seulement les bras.

danseuses formaient ainsi une masse de corps en interconnexion et en mouvement, dans une structure gravitaire en fluctuation multipoint constante. Dans ce cas, une structure de composition intrasensorielle et inter/multisensorielle a émergé. Les modulations du transfert de poids ont partiellement défini le rythme du mouvement, la facture cinétique du geste, ainsi que toute l'organisation de la structure performative. Tous ces éléments étaient interreliés et interdépendants.

Cette stratégie de composition, basée sur le toucher physique, sur la tactilité, se complexifie par une autre force invisible issue du toucher qui entre en jeu. Si l'on suit la position de Godard à cet effet :

> [P]arce qu'elle travaille avec le poids [cette technique d'entraînement corporel] est un puissant activateur des états de corps passés. Elle mobilise en effet une mémoire fondamentale. [On sait aujourd'hui que celle-ci est inscrite,] non pas dans les circuits nerveux, mais dans le modelage plastique des tissus qui génèrent l'organisation tensionnelle du corps (Godard, 1993, cité dans Suquet, 2006, p. 420).

En utilisant l'ensemble de mes stratégies de composition de tactilité – du toucher tant visible qu'invisible (communication vibratile, intercorporéalité, autres) – fusionné avec mes stratégies de déstabilisation sensorio-perceptuelles, différentes mémoires corporelles du corps interviennent (psychocorporelle, psychique, dans les fascias et à la suite d'une recomposition neuronale après un repos potentialisé). En conséquence, un véritable chantier d'émergence et d'auto-organisation se met en place. Comme le remarque Suquet (2006, p. 421),

> [l]es fascias, c'est-à-dire le tissu conjonctif qui enveloppe et relie entre elles toutes les autres structures du corps (muscles, organes, etc.), « feraient mémoire », en deçà de toute conscience. Ils seraient littéralement sculptés dans les aléas que chacun rencontre dans l'histoire de son accès à la verticalité. Les fascias en constitueraient l'enregistrement corporel, façonneraient les particularités posturales d'un individu.

Une fluidité infinie s'est donc mise en place comme un des principes de composition : entre l'espace perceptif visible/invisible, le toucher visible/invisible, l'intérieur/l'extérieur, l'interrelation entre les sens (sens du mouvement, toucher, ouïe, olfaction, etc.) stimulée par l'absence de la vue, car l'une des consignes données aux danseurs était de travailler les yeux fermés. En ce sens, il s'agit également d'une radicalisation des principes du *corps fluide* introduit par la chorégraphe postmoderniste américaine Trisha Brown[90]. Dans son

90. Vidéo montrant la danseuse/chorégraphe Trisha Brown dans une interprétation de son *corps fluide* : <https://www.youtube.com/watch?v=3FALHd5Viz4>, consulté le 27 janvier 2018.

travail, celle-ci créait une perturbation dans la logique temporelle du mouvement : le début de ce dernier dans une partie du corps prenant le relais d'un autre mouvement inachevé (Fontaine, 2004). C'est un principe multidirectionnel de mouvement, qui, en tant que cadre pratique général, a influencé ma démarche de radicalisation et le développement de principes de composition qui s'actualisent sur le plan de la structure performative et de la multisensorialité dont émerge le mouvement (cadre pratique spécifique). Ce chambardement (*disruption*) de la relation au temps trouve aussi écho dans la position de Buci-Glucksmann sur la culture du flux et le transitionnel, ainsi que dans la relation entre les changements de perception et le corps en mouvement, qui impliquent aussi des changements perceptifs liés au temps. Dans le principe de radicalisation qui sous-tend le développement du corps collectif, la sensation de la fluidité du mouvement est intensifiée et complexifiée par l'aspect multisensoriel du principe de composition exploré. Cette fluidité et cette multidirectionnalité se produisent et se multiplient également dans le relais, l'interconnexion entre les sens, ainsi qu'entre les dimensions *physiques* et *médiatisées/médiées* – ici responsables du travail de la stratégie kinesthésique et structurale.

IV.2. Vers une méthodologie basée sur une phénoménologie de l'expérience vécue comme forme de pratique réflexive

IV.2.1. La description et le début de l'intégration des stratégies de validation

Cela signifie que le corps collectif créé par ma recherche-création se constitue prioritairement par le toucher et ses différentes formes visibles et invisibles. Initialement, le corps collectif se crée par le toucher physique, en s'inspirant librement d'un exercice somatique (cadre pratique général) qui consiste à *envoyer sa respiration dans différentes parties de son corps*. Ce sont donc les corps, dans un contact extrêmement intime d'hyper-proximité et une composition physique entremêlée et interconnectée, qui permettent à la communication de s'établir par/à travers la respiration, et ainsi d'amorcer l'émergence d'un autre rapport kinesthésique basé sur le toucher, plus précisément sur la multisensorialité, la multimodalité, l'interrelation et l'interdépendance avec autrui (cadre pratique spécifique).

Ce qui suit est une description des premières étapes d'exploration de ce processus avec les danseurs ainsi qu'un portrait et une analyse du travail d'exploration et de validation amorcé avec les théoriciens-chercheurs investis dans le processus de recherche-création. Ces descriptions seront entremêlées des éléments conceptuels qui ont provoqué des *découvertes* au cours de ce processus.

1. « *Prenez une position au sol, la plus confortable possible, où vous aurez tous vos membres collés aux autres danseuses. Il est important que vos ventres (centre de gravité) soient complètement collés et qu'il n'y ait aucun espace entre votre ventre et le corps des autres. Prenez soin également de cacher/camoufler votre tête dans l'amas de vos corps pour ne pas qu'on la voie ou pour qu'on la perçoive le moins possible.* »
2. « *Fermez vos yeux et concentrez-vous totalement sur votre respiration.* »

   Ici, travailler les yeux fermés est une *stratégie* phénoménologique de conscientisation, d'intensification et de *dé-hiérarchisation sensorielles*. Elle permet l'amplification des autres sensations – tactiles, auditives, kinesthésiques, olfactives, etc. – en faisant *taire* une portion du monde qui nous entoure, car le sens de la vue apparaît tel un paradigme d'une sensorialité tournée vers l'extérieur, qui nous tire *hors du corps* et atténue l'attention d'une sensibilité proprioceptive. Ainsi, se priver de la vue permet de se concentrer sur d'autres parties du sensible : travailler l'œil ouvert établit un lien avec une géométrisation fixe des matières et une perception des surfaces du monde et favorise donc une certaine rationalisation. Quant à l'œil fermé, il permet l'émergence de la profondeur, de l'imaginaire et de la mouvance aussi bien du corps sentant que du corps sensible. La caractéristique du *devenir-aveugle* (un concept de devenir relié à la perception sans la vue) est justement d'exalter la modalité de la sensibilité tactilo-kinesthésiques (Després, 1998). Cela permet d'explorer d'autres modes kinesthésiques et de prioriser la concentration sensorielle nécessaire aux émergences expérimentées avec ce modèle performatif du corps collectif.
3. « *Ouvrez légèrement la bouche. Relâchez la partie inférieure de la mâchoire pour qu'elle pende, et respirez un peu plus profondément, assez pour que les autres danseuses puissent vous entendre et que vous puissiez aussi entendre la respiration des autres danseuses.* »
4. « *Concentrez-vous sur la résonance de votre respiration à l'intérieur de votre corps. Sentez le son remplir complètement l'intérieur de votre corps. Cela va créer un genre de méditation (un vide). C'est cela que vous devez chercher.* »
5. « *Une fois que cette sensation est bien claire, concentrez-vous pour sentir la respiration collectivement. Ajustez votre rythme de respiration à celui des autres pour ne former qu'une seule respiration. Sentez que nous ne formons qu'une seule personne. Attendez jusqu'à ce que cette sensation soit très claire.* »

6. « *Prenez maintenant conscience du contact avec une autre personne seulement. Concentrez-vous sur le contact d'une seule personne pour commencer, dans une seule région de votre corps. Prenez le temps de le faire et gardez aussi la connexion avec vous-mêmes, votre centre, la relation avec l'intérieur de votre corps.* »

7. « *Prenez maintenant des rythmes de respiration différents. Permettez-vous d'explorer ces différences. Vous pouvez revenir à une respiration qui est en synchronisme avec une autre personne. Prenez conscience de ce rythme respiratoire que vous créez toutes ensemble. Soyez attentive à ce rythme comme si vous étiez en train de jouer d'un instrument dans un groupe de musique et de créer un univers sonore ensemble, collectivement.* »

8. « *Maintenant,* ***envoyez*** *votre respiration dans votre dos, ou dans votre omoplate. Concentrez-vous sur le micro-mouvement que cela va créer. Je vais mettre ma main sur les endroits de votre corps pour vous aider à envoyer cette respiration à un endroit qui sera en lien avec une autre personne. Vous allez commencer à vous mettre en communication avec l'autre par ce micro-mouvement.* »

   Cet exercice marque le début de la technique que j'ai développée afin d'expérimenter le corps collectif et la dissolution de la frontière psychocorporelle. Elle est ensuite appliquée à la relation avec le public dans un travail impliquant une sensation du *corps qui se dilate* et un travail de projection scénique ou de la *présence*, qui lui est reliée.

   Il s'agit de commencer progressivement à *projeter sa présence* pour que, dans un premier temps, la personne en contact direct sente cette présence par la respiration. Cette action consistera, dans un deuxième temps, à élargir la projection de sa présence à une autre danseuse avec qui l'on n'est pas dans un contact physique direct, mais dans un contact par le biais d'un *son médiatisé* – comme si le son portait sa présence et *touchait l'autre corps*. Dans un troisième temps, lorsque les mécanismes internes de cette projection sont clairs, j'ai demandé qu'elle soit transmise (pour *toucher*) à l'équipe de la régie en temps réel (un premier public familiarisé et avec lequel les danseuses ont un lien de confiance ainsi que performatif). Finalement, dans un quatrième temps, j'ai demandé aux danseuses de *dilater* ce phénomène de présence, et donc de *toucher* aux spectateurs. Ainsi commence à se créer le phénomène d'*inter*corporéité qui résulte de la dissolution de la frontière psychocorporelle – et qui est causé par elle – reliée à une autre dynamique d'*embodiment* radical, qui révèle, sous-tend et renouvelle la relation entre la phénoménologie d'émission du performeur dans son lien avec la phénoménologie de réception du spectateur.

Les étapes d'exploration se poursuivent ainsi :

9. « *Amplifiez cette respiration et sentez quelle partie de votre corps va se déplacer : votre cage thoracique, la pointe de votre omoplate, votre épaule, etc. Maintenant, je vais continuer de passer autour de vous et je vais poser ma main ou mon doigt sur une région de votre corps pour vous aider à identifier ou découvrir une partie de votre corps qui peut se connecter à ce mouvement qui est lié à votre respiration.* »
10. « *Prenez le temps d'explorer ce mouvement, de l'apprivoiser, souvenez-vous de cette nouvelle sensation et du chemin que vous prenez pour créer ce mouvement.* »
11. « *Explorez ce mouvement dans tous les axes possibles de l'articulation : à gauche, à droite, en oblique, en haut, en bas, etc.* »
12. « *Tout en gardant cette connexion avec l'intérieur de votre corps, commencez à réagir à la respiration du corps d'une seule personne. Soyez attentives au mouvement que cela va créer. Explorez comment cet autre micro-mouvement va vous faire bouger, comment il va affecter votre propre mouvement, celui que vous êtes en train de faire. Ne faites pas de mouvement intentionnel, n'allez pas vers un grand mouvement, restez concentrée sur le micro-mouvement et ce mouvement doit absolument être connecté à la respiration que vous envoyez dans une partie de votre corps.* »
13. « *Si vous êtes perdue ou que vous perdez votre concentration (si des pensées commencent à s'infiltrer et que vous perdez cette sensation du* ***vide de l'esprit****), retournez au début de l'exercice et concentrez-vous exclusivement sur la sensation de résonance de votre respiration à l'intérieur de votre corps. C'est le point où vous devez revenir chaque fois que vous perdez votre concentration ou que vous êtes perdue.* »
14. « *Prenez conscience de la sensation d'être dans cette respiration collective, cette communication collective. Prenez conscience de comment vous vous sentez physiquement dans cette respiration collective… comment ce biofeedback sonore* naturel *vous englobe, vous affecte, comme s'il vous* ***massait****.* »
15. « *Quand la sensation de la connexion du mouvement est claire avec une personne, à un autre endroit du corps, explorez une autre zone de contact avec une autre personne, ou la même personne, dans un endroit différent de votre corps. Communiquez encore avec votre respiration, que vous allez envoyer à deux endroits de votre corps en même temps.* »
16. « *Ensuite, quand la relation est claire, essayez de voir où ce contact (où vous envoyez votre respiration) va vous amener et quel genre de mouvement va se créer. Si vous vous perdez, revenez à un seul contact. Quand la sensation est claire, réagissez à deux respirations venant de deux endroits différents*

de votre corps (envoyées par une seule personne à deux endroits ou par deux personnes). Je vais poser mes mains sur votre corps pour vous aider à explorer les possibilités. »

17. « *On va arrêter l'exercice lentement. Sortez de cet état et dissociez-vous lentement.* »

Cette méthode se poursuit par un échange collectif sur ce que les danseuses ont vécu. Je commente également ce que j'ai perçu et les aide, si nécessaire, ou si elles me le demandent, à verbaliser leur expérience.

18. « *Décrivez ce que vous avez expérimenté. Vous allez maintenant partager cette expérience et je prendrai des notes ou nous filmerons ce témoignage* (je ferai ainsi après chaque échange). *Comment vous êtes-vous sentie ? Quelles sont les nouvelles sensations que vous avez vécues ? Avez-vous senti une expérience collective ? Si oui, laquelle et à quel niveau ? Qu'est-ce qui vous a aidée ? Comment avez-vous vécu votre relation au son ? au toucher ? à celui des autres danseuses ? au mien ? Est-ce que le son vous a aidée à sentir les autres danseurs ? Avez-vous senti une communication avec un ou plusieurs autres danseurs ?* Etc. »

19. « *Prenez une pause. Une fois que la conversation est finie, nous prendrons une pause d'une durée variable* » (un temps variant entre 20 et 60 minutes).

Je prends alors des notes dans mon cahier de création, comme celles-ci, pour relever les étapes qui donnent des résultats que je juge intéressants et qui font entrer les danseuses dans l'état de concentration introspective et d'interconnexion que je recherche.

La prochaine étape : l'intégration de la technologie

20. Nous reprenons le même exercice dans toutes ses étapes, mais, cette fois, avec les micros sur la tête des danseuses et avec le son amplifié. Nous utilisons seulement une réverbération comme effet sonore pour commencer et afin que les danseuses sentent la relation directe du son de leur respiration, la relation du mouvement qu'elles sont à créer et, plus tard, la relation et la conscience des autres danseuses que cette respiration amplifiée leur permet de bâtir. La manipulation du son, en temps réel, est réalisée par des techniciens qui ont une certaine sensibilité au corps performatif (et qui ont eux-mêmes suivi certains entraînements comme du yoga ou une autre technique corporelle).

Après l'une de nos sessions en 2008, j'ai écrit les observations suivantes dans mon cahier de création (élément de ma méthode) :

> La technologie (le *feedback* sonore) leur fait sentir le corps collectif (l'entité) et elles sentent aussi qu'ils font partie de l'environnement (l'environnement immédiat étant la masse des cinq danseuses, et l'environnement global étant l'espace total du théâtre ou du studio). Le son leur permet de sentir, de percevoir et de communiquer avec les danseurs avec qui ils ne sont pas directement en contact. Cette perception – naissante – de corporéité au niveau de leur corps vécu comme une ouverture, et ensuite d'intercorporéité (car elles se sentent en lien physique avec les autres danseuses grâce à ce son, et même avec celles dont elles ne sont pas dans un contact physique direct – se produisent dès le premier jour vers la fin de la session[91].

Prochaine étape : un autre échange

21. À la fin de la deuxième session d'exploration, nous avons eu une autre conversation qui leur a permis de prendre conscience des éléments vécus spécialement dans cette situation. Lors de cette conversation, nous avons comparé les sensations et perceptions liées aux explorations avec et sans micros.

En camouflant la tête et en créant le mouvement par cette interconnexion des corps, et ce, dans un système d'échange de poids interdépendants, les parties du corps ne remplissaient plus les fonctions qui leur étaient normalement attribuées (par exemple les bras pouvaient servir de supports ; les jambes jouaient le rôle de la tête ; le bassin devenait un pivot en trois dimensions). Ainsi, c'est ce que j'appelle une *stratégie de dé-hiérarchisation du corps*, inspirée de l'œuvre de Hans Bellmer, Maria Donata D'Urso et de la technique brésilienne de capoeira régionale (en tant que cadre général pratique) qui a été développée. Ces influences ont cependant été radicalisées, expérimentées, développées et intégrées dans le processus en tant qu'éléments de

91. Plus tard, c'est un exercice que j'ai utilisé dans le contexte d'un cours pour des acteurs et metteurs en scène de théâtre à la maîtrise interdisciplinaire que je donnais au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Le cours (EST860K/EST861K) s'intitulait : « Dialogue pratique/théorie : Expérimentation du corps médié ». Ce cours accueillait des élèves québécois, mais également des élèves français par la voie des échanges interuniversitaires. Cet exercice permettait en premier lieu de leur faire sentir ce que c'était la corporalité et comment on pouvait se mettre dans l'état de corporéité et d'intercorporéité ; en deuxième lieu, comment ces deux aspects étaient indissociables ; et en troisième lieu, il permettait de préciser les notions théoriques qui, maintenant, pouvaient se rattacher à un état physique de sensation.

composition, en utilisant les principes somatiques. Cela a permis de créer cette expérience esthétique, kinesthésique et intersensorielle du corps collectif (cadre spécifique pratique).

IV.2.2. Le processus et les stratégies de validation : intégration du témoignage des danseuses et des chercheurs-théoriciens en tant que membres de l'équipe de recherche

J'ai mis en place plusieurs stratégies de validation, soit des stratégies pour produire des *preuves* que ce processus fonctionnait, était perçu et vécu tant par les performeurs que par les spectateurs. Elles m'aidaient à percevoir et à nommer les différentes *émergences* révélées dans les expérimentations et à me confirmer les différentes étapes et niveaux de développement des divers états, processus de compositions multisensoriels que j'explorais. Mis à part ma validation personnelle, les premiers témoignages sont venus des performeurs-danseurs. Voici l'exemple du témoignage d'une des danseuses contemporaines françaises, Agnès Guy (phase 3, France, 2008), relativement à son expérience phénoménologique du corps collectif d'un point de vue physique. Il m'a confirmé l'interconnexion du corps physique et du corps collectif médiatisé :

> Avant de commencer cette création, j'avais découvert *La Logique de la sensation* de Deleuze par rapport à Bacon. Et donc sur Bacon, il y a toute cette idée de dé-hiérarchisation du corps et de l'amas de la chair. Donc, dans ses tableaux, on retrouve vraiment ce qu'on peut ressentir dans cette création, vraiment […] En fait, je veux parler surtout des corps tels que nous l'avons vécu, de la chair entassée. Il y a un moment où il y a vraiment ce corps unique qui apparaît. Il y a toute cette masse, tous ces plis et toute cette peau et toute cette chair. Ce qui est assez impressionnant au début de la chorégraphie, dans cette masse et cet amas de chair dont je fais partie, c'est ce qu'on devient, on est ou l'on devient en effet un vrai corps collectif. On ne pense plus du tout par rapport à ses membres individuels, par rapport à une hiérarchie qu'il peut y avoir dans notre corps ou dans la vie quotidienne. On est vraiment un amas comme ça, respirant ensemble. […] De plus […] le logiciel permettant la spatialisation nous permet de sentir tous les souffles qu'on émet. Ainsi le souffle de l'autre devient notre propre souffle. […] Aussi, quand il y a un autre corps qui vient toucher le mien, qui rentre dans ma chair ou qu'un souffle autre que le mien vient à mes oreilles, il devient mien, il m'appartient. Alors, on a la sensation qu'on n'est plus qu'un, qu'on n'est pas cinq, mais on est vraiment un. C'est comme si une sorte de membrane nous entourait. On se sent comme une cellule […] Donc dès qu'il y en a une qui bouge, ça influence l'autre. C'est vraiment comme un seul corps : si je bouge ici, ça va tirer l'épaule par là, c'est la même chose.

> […] Aussi, au tout début quand on commence, on a vraiment cette impression d'être, et ce n'est pas prétentieux, mais d'être une œuvre d'art. On se sent comme une sculpture, on se voit aussi en trois dimensions (3D), mais cette impression d'être en 3D, ça part par en dessous aussi parce qu'on fait partie du sol. Concernant le fait que le public soit disposé tout autour de l'espace de performance, on vit en tant qu'interprète une projection tridimensionnelle du corps collectif. Et il y a *Ring* […] aussi – le système de spatialisation [phase 3] – qui au niveau musical est tout autour de nous, donc on se projette vraiment en 3D. Cette situation performative est vraiment très différente des autres travaux que moi ou les autres danseuses avons pu faire avant, où ça ne se passe pas comme ça – en latéral – et où on ne fait très attention qu'à une seule face. On sait que c'est seulement cette face qui va être présentée. Là, on vit comme ça, une sorte d'émergence du corps, ça part dans toutes les directions, dans le bas, vers le haut, aussi parce qu'on vient vraiment du sol. On appartient encore au sol dans cette pièce. Et il y a le *Ring* aussi, qui nous renvoie nos sons, nos souffles, d'autres sons qui passent par là, qui se renvoient par là, et c'est toujours en 3D.

Ce témoignage a été une validation importante[92]. Il révèle que, sans avoir recours à la vue, la tridimensionnalité de la peau permet de sentir l'autre ou les autres ainsi que la distance entre moi et la limite physique de l'espace (par exemple les murs) dans laquelle les expérimentations ont été conduites. Combinée à l'oreille, elle rend possible un type de *vision* sphérique (plutôt que périphérique) (Figols, 2000). Dans cette relation tridimensionnelle collective, le danseur devient capable d'émettre du sensible et de le capter, en même temps, multimodalement et multisensoriellement. Sur ce type de multisensorialité, la chercheuse Aurore Després note ceci :

> « l'écoute » concerne moins les sons à proprement parler, que la musicalité du corps, la résonance de son mouvement dans l'espace, sa densité, sa kinesthésie, son *esthésie*. « L'écoute » […] définit une modalité sensorielle qui embarque dans son sillage la corporéité entière : son regard, sa peau, son poids, son mouvement. Concept multi-sensoriel […] *par excellence* qui fait remonter le « sensible » en bloc, dans un agencement complexe de tous les sens. « L'écoute » lie les sens entre eux, les fluidifie, les fait communiquer dans un même corps[93] et geste sensible (Després, 1998, p. 457, l'italique est de moi).

92. Le témoignage des danseuses qui ont participé à la phase 4 est également disponible dans un article en ligne : <https://www.academia.edu/35873339/Entretien_avec_les_danseuses_de_Flesh_Waves_Phase_4_>, consulté le 28 février 2019.

93. J'ajouterais, également, même dans un corps collectif.

IV.2.3. Le processus de composition synesthésique : spasmes corporels pour corps collectif

Durant ces étapes préliminaires avec les danseuses, j'ai commencé les premières expérimentations de ce que j'ai appelé les *spasmes collectifs*, un principe de composition rythmique basé sur l'intercorporéité et la multisensorialité. Les danseuses ayant développé une aisance avec cette capacité de se percevoir l'une l'autre à distance, de se voir/percevoir *par* le son, j'ai pu explorer et développer le principe kinesthésique des *spasmes corporels*. Il s'agit d'un système de composition rythmique multisensoriel (impliquant le son, le *toucher invisible à distance*, le mouvement) propre au corps collectif et fondé sur le développement de la corporéité et de l'intercorporéité.

J'ai ainsi demandé aux danseuses d'explorer différents rythmes dans leur corps. Cela m'a/nous a amenée(s) à développer des *spasmes*, des mouvements de contraction très brefs qui se produisent dans une partie du corps du danseur. L'idée de départ était de développer un rythme qui pourrait être lié à la structure d'interconnexion ; des rythmes qui se bâtiraient dans/par l'interrelation des différents corps en mouvement. Comme les principes d'interconnexion (ou d'intercorporéité en fait) étaient devenus plus clairs, nous avons été en mesure de travailler sur une rythmique des spasmes qui passaient d'un corps d'un danseur à un autre. L'entraînement à la production de spasmes qui passaient de parties du corps en contact direct d'un danseur à un autre a constitué la première étape de la compréhension de ce principe de *rythme collectif* que j'avais amorcé dans la phase 2 et qui s'est complexifié dans la phase 3. Dans cette dernière phase, les spasmes pouvaient non seulement se propager dans le corps de l'autre, mais aussi se poursuivre dans une partie du corps qui n'était pas en contact direct avec l'autre danseuse. Grâce au son amplifié (qui était toujours en lien avec leurs mouvements), les danseuses étaient en mesure de percevoir le rythme de l'autre, même si elles n'étaient pas en contact direct physiquement. Ce résultat est fort intéressant : il est devenu un outil pour bâtir la conscience de l'intercorporéité. Par la stratégie des spasmes collectifs, l'intercorporéité a même pu se faire sentir chez le spectateur ; la portée du corps collectif était donc élargie pour inclure les spectateurs[94].

94. Le témoignage qui suit de Pitozzi fait foi de ce phénomène, de même que celui de la chercheuse Louise Boisclair présenté dans la sous-section « Processus de validation et de composition synesthésique – suite ». Des témoignages supplémentaires de Pitozzi apparaissent également dans cette sous-section.

Comme stratégies de validation (mes *preuves*) de ma méthode[95], j'ai travaillé avec le chercheur-théoricien Enrico Pitozzi, qui s'est impliqué en expérimentant l'immersion et l'hyper-proximité du corps collectif des danseuses. Après la phase 3, il témoigne dans une perspective différente de celle de la danseuse Guy citée en amont, en focalisant sur la perception de ce corps charnel collectif qui a émergé de la rencontre du corps collectif physique et du corps collectif médiatisé ; cette analyse a été publiée (2009b). Selon Pitozzi, cette expérience révèle une dimension empathique d'intercorporéité qui rend possible le renouvellement de la relation entre la phénoménologie d'émission du performeur et la phénoménologie de réception du spectateur. Par conséquent, la phase 3 *double la dimension empathique entre le performeur et le spectateur*, ou, comme il le note (Pitozzi, 2009b, n. p.),

> redouble la dimension empathique entre le performeur et le spectateur. En autres termes, il y a – à certains niveaux – une relation empathique étonnante entre le performeur et le spectateur. Nous sommes dans une sorte de « cannibalisme du geste » opéré par le spectateur. Le spectateur regarde, et sa perception a un écho directement dans sa corporéité. Le corps sonore spatialisé dans la salle immerge directement le spectateur dans le mouvement qu'il est en train de voir. Ça, c'est la transformation qui intervient directement dans la redéfinition de l'organisation perceptive du spectateur.

Ce *cannibalisme du geste* représente une application de mon cadre spécifique pratique et ces analyses témoignent du développement du cadre spécifique théorique.

*IV.2.4. Le cannibalisme comme principe intégratif radical d'*embodiment *d'un autre monde et réalité sensible :* embodiment *d'autrui*

Ce principe de contagion – ou de *contamination positive* – par lequel les éléments s'imprègnent de leurs consistances respectives est un principe intégratif radical d'*embodiment* qui vient d'une perspective culturelle autre qu'occidentale. Il trouve une résonance dans mes impératifs de recherche-création, qui sont de comprendre et d'intégrer fondamentalement des approches qui considèrent la transformation comme un processus se produisant *avec* et *par* le corps. Cela sous-tend également l'utilisation des stratégies de déstabilisation fondées sur la prise de risque personnelle soulignée auparavant.

95. Cette stratégie méthodologique repose sur un concept de triangulation des données et exige de faire intervenir un tiers expert (voir Paquin, Chapitre 5, section I.1).

Si les pratiques somatiques et le principe d'auto-organisation du corps ont influencé ma démarche pratique dès la fin de la phase 2 (2006), elles n'étaient pas suffisantes pour faire naître le concept du corps collectif. En effet, c'est dans leur intégration/interconnexion à ces autres influences – conceptions du corps et d'*embodiment* venant d'autres cultures – que le corps collectif a vu le jour.

Grâce aux nombreuses tournées et aux voyages effectués au Brésil entre 1995 et 2016 (parties prenantes de ma méthode) et au contact de trois chercheurs brésiliens (Carlos Augusto Moreira da Nóbrega [Guto Nóbrega], Cristina Miranda de Almeida et Suely Rolnik) rencontrés lors de mon processus doctoral, j'ai été initiée au contexte et aux différentes facettes du travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark ainsi qu'au concept de l'anthropophagisme (Rolnik, s. d.a[96]). J'ai ainsi pu commencer à explorer des formes et concepts d'*embodiment* encore plus radicaux que ceux qui existaient en Amérique du Nord. Ceux-ci m'ont menée à poser les bases des expérimentations qui ont mené à ce que j'ai appelé le *corps collectif charnel*.

Selon mes recherches, l'anthropophagisme est la forme d'*embodiment* la plus radicale rencontrée (cadre théorique général). La réalité culturelle, rituelle, psychocorporelle qu'il exprime est une réalité sensible, qui exprime une intensité multisensorielle et d'*embodiment* qui n'existait pas pour moi avant ces voyages et expériences. Son origine vient des Tupis – une tribu autochtone du Brésil – où elle consistait à manger le corps des plus braves de leurs ennemis pour intégrer leurs qualités fondamentales. En ritualisant cette relation à l'altérité – à autrui –, les Tupis avaient l'intention d'intensifier leur pouvoir vital par une forme d'hyper-proximité : hyper-proximité, car ils avaient absorbé l'autre dans leur corps, et que les particules des vertus de leurs ennemis étaient ainsi intégrées à la « chimie de leurs âmes anthropophagiques » (Rolnik, 1998, p. 3). Dans mon cadre spécifique théorique, il s'agit d'un principe de *co*existence d'origine brésilienne : une ***métabolisation*** qui implique un *embodiment*. C'est une transformation-assimilation plus radicale, plus profonde, que ce qui a été analysé jusqu'ici. Ce principe fait écho au concept de chair, mais dépasse

96. Pour des références sur l'anthropophagisme, voir : Suely Rolnik (1998), « Anthropophagic Subjectivity », <http://corner-college.com/udb/cproPe0yM7Suley_Rolnik.pdf>, consulté le 25 janvier 2018. Voir : Oswald de Andrade et Suely Rolnik (2011), *Manifeste anthropophage/Anthropophagie zombie*, BlackJack Editions, distribué par les Presses du Réel, <http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=2246>, consulté le 9 février 2018. Voir : Caroline A. Jones (2013), « Anthropophagy in São Paulo's Cold War », *The MIT Press Journals*, <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/ARTM_a_00031>, consulté le 9 février 2018. Voir : Sergio Bruno Martins (2010), « Hélio Oiticica. Mapping the Constructive », <https://www.academia.edu/2455427/Hélio_Oiticica_Mapping_the_Constructive>, consulté le 9 février 2018.

le territoire des sensations pour se déployer dans des éléments vitaux (flux vital, psychique, intégration par la digestion ou molécularisation, etc.). *Métabolisation* également, car l'expérience d'*embodiment* se vit et s'expérimente dans un autre contexte référentiel, expérientiel, culturel et géographique. Dans mon processus de recherche-création, cet acte d'*embodiment* représente une expérience sur deux plans : 1) en tant que stratégie de recherche-création de ma méthode, c'est une expérience d'*embodiment* – dans et par le *fieldwork* (travail de terrain) – où l'immersion se vit dans des contextes de recherche où les différents aspects de ce contexte sont intégrés ; et 2) en parallèle, cette expérience développe la recherche de l'*embodiment d'autrui* – qui s'expérimente dans les diverses stratégies du corps collectif.

Au Brésil, les principes sous-jacents à ce rituel anthropophagiste constituent une forme de résistance à l'impérialisme européen et à la pensée occidentale. Dans les années 1930, l'anthropophagisme a migré vers les sphères culturelles pour symboliser le phénomène de *cannibalisation des autres cultures*, phénomène proposé en tant que fondement historique de la culture brésilienne anticolonialiste. Il s'agit également d'une forme d'appropriation culturelle ancrée dans une dynamique forte en tant qu'acte d'intégration par le corps. Ce concept m'a influencée par sa proposition radicale (cadre général théorique) et son potentiel d'ingestion, de contamination, d'intégration, d'appropriation et de transformation ontologique. De ce même courant de pensée est issu le concept du corps collectif que l'artiste brésilienne Lygia Clark a aussi exploré, mais dans un contexte d'expérience esthétique, d'art thérapie et d'éducation[97] (cadre général pratique) ainsi que dans le contexte des arts visuels par ses *objets relationnels* focalisant sur la sensorialité[98] (genre d'habits

97. L'œuvre de Lygia Clark (1920-1988) est reconnue comme l'une des forces fondatrices de l'art contemporain au Brésil. Depuis ses débuts de carrière en 1947 marqués par l'abstraction géométrique et le néo-concrétisme, jusqu'à la *Structuration du Self* (de 1976 à 1988), en passant par les ateliers qu'elle a animés à la Sorbonne dans les années 1970 (les étudiants se prêtant à des expériences corporelles collectives grâce à des *objets sensoriels* ou *relationnels*), Lygia Clark a développé des recherches fondamentales sur la dimension corporelle et thérapeutique de l'expérience esthétique, conçue comme un processus créatif impliquant totalement le spectateur, processus identifié à l'œuvre et à la vie elle-même, <http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=358> et <http://raposasasul.blogspot.ca/2012/03/carta-de-lygia-clark-para-o-seu-filho.html>, consultés le 10 février 2018.

98. <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=353>, consulté le 10 février 2018. <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100002>, <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas> et <http://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance>, consultés le 28 février 2019.

qui pourraient avoir un écho avec les *wearables*, mais de type analogique, que les gens pouvaient mettre et porter pour établir une relation entre deux personnes). Il s'agit d'expériences artistiques et thérapeutiques à deux ou en groupe, que l'on vit sur le plan phénoménal « *like entering each other's bodies* » (Brett[99], 2004, p. 40).

Ce processus implique également une dissolution expérimentale des frontières psychocorporelles entre les participants. Le travail de Clark « *was able to dilute the notion of surface, resolve the subject/object dichotomy and propose the experience of communication in models of dialogue* […] *her work provides a point of clarity in the midst of this confusion and becomes ever more pertinent*[100] » (Brett, 2004, p. 47). L'une des stratégies créatives et psychocorporelles appliquées dans ces travaux[101] est l'élimination de la vision (cadre pratique général). Les participants étaient ainsi privés de leur vue, et d'autres sensorialités, tels le toucher et l'ouïe, étaient mises à l'honneur. Cela provoquait un type de déhiérarchisation des sens dont j'ai exploré aussi la radicalisation dans le contexte des arts performatifs, par mes différentes stratégies de déstabilisation sensorio-perceptuelles (cadre pratique spécifique).

Ainsi, une autre partie de l'identification de ma méthode a vu le jour. D'abord, par la conscientisation des influences qui proposent une conception du corps d'une autre culture (le cadre pratique général), éléments qui me fascinaient. Puis par les analyses des théoriciens qui étudient les processus de Clark (Rolnik, Brett) et les analyses et témoignages de Lygia Clark elle-même (cadre théorique général). Par la suite, comme ils ont eu un impact sur mon vécu et ma démarche artistique, ces derniers ont été développés et approfondis dans mes cadres théoriques et pratiques spécifiques.

Pour développer le concept performatif du corps collectif charnel, j'ai réalisé qu'en m'inspirant de certaines influences, principes, concepts et en les radicalisant dans mon cadre pratique spécifique, je pouvais intensifier la déstabilisation sensorielle/perceptuelle et déjouer les *habitus* corporels, afin de

99. Guy Brett est un critique artistique et un commissaire britannique qui a étudié le travail de Lygia Clark, <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1232526/language/en-US/Default.aspx>, consulté le 10 février 2018.

100. Traduit par Andrea Davidson : « a pu diluer la notion de surface, résoudre la dichotomie sujet/objet et proposer l'expérience de la communication selon des modèles de dialogue […] son travail apporte un point de clarté au milieu de cette confusion et devient d'autant plus pertinent. »

101. Mais non dans l'ensemble de son œuvre qui comprend également des sculptures, <https://pt.slideshare.net/RaphaelLanzillotte/lygiaclarkobjetorelacional>, consulté le 10 février 2018.

susciter un état de réceptivité multisensoriel – un acte d'intégration d'*embodiment* expérimental – qui conduit à des états de présence-absence dans lesquels le performeur devient perméable aux flux multisensoriels subtils en interconnexion. Ces stratégies d'expérimentations sont, par exemple, celles-ci : l'application de stratégie d'auto-organisation d'un déplacement gravitaire de cinq danseurs constamment en contact complet – radicalisation de la technique *Contact Improvisation* de Steve Paxton (en tant que cadre pratique général) conjuguée à celle des principes du *corps collectif* de Clark (utilisée pour aller vers une application dans mon cadre pratique et théorique spécifique) ; l'absence de repères spatiaux, entre autres, l'absence de la vision périphérique pour le performeur (application déterminée dans une stratégie de dé-hiérarchisation des sens) et la construction de l'espace interne comme centre de référence prioritaire ; et, finalement, l'intégration de dynamiques de création de son en temps réel.

Ces stratégies provoquent donc un *trouble perceptif*. Elles étaient intégrées dans le processus de création et l'exploration de ce qui équivaut à une *ivresse* kinesthésique, où les repères se perdent pour aller réveiller des dispositifs moteurs et expérientiels endormis. Ces *dispositifs* sont considérés dans mes principes et stratégies de composition, tant visibles qu'invisibles. Ils sont devenus des stratégies de composition, de création artistique qui utilisent les éléments conscientisés des danseurs, mais qui stimulent aussi les dispositifs moteurs et expérientiels endormis de l'intérieur du corps, pour intensifier les phénomènes émergents (des potentialités en place et prêtes à se faire stimuler). Cet état de réceptivité multisensorielle est une mise à risque et une perte de repères qui amène à en construire d'autres. En travaillant de cette façon, une confiance est donnée à l'invisible qui y joue un rôle actif.

Comme ce processus s'était inspiré des travaux de Lygia Clark, les résultats que j'ai obtenus dans mon cadre pratique spécifique sont devenus pour moi une sorte d'émergence et une source d'inspiration intégrée dans le contexte performatif expérimental de ma recherche-création. Ici, l'hyper-proximité agit à différents niveaux, possiblement des niveaux abyssaux. Elle agit sur la complexification de la perception de soi et d'autrui, et a amorcé un travail de recomposition multisensoriel de l'expérience du performeur et de sa phénoménologique d'émission. En ces sens, l'hyper-proximité, à la fois physique et médiatique, agit sur le plan d'une intensification d'un pouvoir vital et fait écho au phénomène rituel de l'anthropophagisme au sens d'une rencontre avec autrui, les autres *qui passent par l'embodiment d'autrui* (**notion-clé ➔** *embodiment*).

Le témoignage suivant de Clark a été un véritable guide que j'ai *cannibalisé* librement dans le contexte spécifique pratique de mes expérimentations :

> [M]aintenant, le corps est la maison. C'est une expérience communautaire. Il n'y a pas de régression, car il y a ouverture de l'Homme vers le monde. Il se relie aux autres dans un corps commun. Il incorpore la créativité de l'autre dans l'invention collective de la proposition […] Mais chaque expérience était individuelle et risquait de se refermer sur elle-même[102], tandis que maintenant elle est à la fois personnelle et collective, puisqu'elle est sans cesse reliée à celle des autres, au sein de la même structure polynucléaire[103] (Rolnik et Diserens, 2005).

De plus, en se référant au témoignage de la danseuse Agnès Guy fourni (cité en amont), qui a vécu une expérience du même ordre dans le contexte de ma recherche-création, il est possible d'affirmer que cet acte d'*embodiment* résulte d'un processus intégratif de mes expériences de *fieldwork*/de terrain (tournées, voyages[104]) qui font partie des stratégies radicales de déstabilisation de ma méthode, et que j'ai pu transmettre aux danseuses que je formais.

Le fieldwork *comme stratégie* trans*disciplinaire d'*embodiment

Poursuite des étapes d'exploration avec les danseuses

Une autre étape : un exercice à faire individuellement le soir même

22. À la fin de la session d'exploration de la première journée, j'ai demandé aux danseuses de faire un exercice le soir chez elles : prendre un bain, seule, dans le silence, s'immerger complètement dans l'eau pendant au moins 30 minutes (ou une heure) sans se faire déranger, ne laisser que leur nez hors de l'eau (la tête et les oreilles devant être dans l'eau) et essayer de faire en sorte que leur corps touche le moins possible les parois du bain. Je leur ai demandé de se concentrer sur le fait qu'elles sont dans un *environnement plein*, que *l'eau les touche* (pour établir une analogie avec l'air plus tard et pour qu'elles reproduisent cette sensation, comme si elles se sentaient *dans* une matière lorsqu'elles sont dans le studio, donc pour appliquer cette sensation à un autre environnement). Je leur ai demandé également de se concentrer sur la résonance du son à l'intérieur de leur corps et

102. Lygia Clark fait référence aux expérimentations qu'elle a faites à la Sorbonne (Paris) sur le corps collectif avec un groupe d'étudiants.

103. <http://article.wn.com/view/2014/06/02/Lygia_Clark_compliment_d_objets/>, consulté le 11 novembre 2014.

104. Par exemple : expérimentation du *carnaval rituel* – au sens de Roger Caillois dans *L'homme et le sacré* (1950) – lors d'un voyage au Brésil au sud de l'Amazonie.

de se souvenir de cette sensation en tant que *connue et vécue* pour reprendre l'exercice le lendemain en studio. Ensuite, je leur ai demandé de se concentrer sur la manière dont le son voyage dans l'eau, de sentir comment cette vibration du son les *touche* et les *englobe*, et de se souvenir de cette sensation-là pour l'utiliser en studio. C'est la première de plusieurs étapes menant à une conscientisation du fait que le sentir est un acte, une chose active et non passive, d'un toucher multidirectionnel ainsi que d'un vécu multisensoriel. Je soutiens ainsi que cette manière de sentir peut constituer les fondations de nouvelles virtuosités du corps performatif.

Pour être en mesure de concevoir de tels exercices, ma formation transdisciplinaire m'a été très utile et m'a permis de comprendre les éléments en jeu de ma méthode. Les spécificités de ma formation font donc partie des éléments clés de ma méthode. Ayant fait des études de danse en bas âge, j'ai ensuite fait des études en sciences au collège d'enseignement général et professionnel (cégep, un niveau préuniversitaire au Québec) et ensuite en biologie, en beaux-arts interdisciplinaires et en anthropologie à l'université. J'ai donc pu constater que mon expérience proprioceptive de danseuse a nourri ma compréhension des sciences, et vice versa. C'est donc avec cette compréhension intégrative, d'interconnexion du monde, que j'ai développé les expériences de terrain. Il s'agit, entre autres, d'interconnections sur le plan microscopique des molécules, atomes, etc., une approche de l'espace-temps qui me vient de la physique, de la chimie et des mathématiques – en interrelation avec mes acquis issus des pratiques corporelles, ainsi qu'avec les expériences des labos en sciences et des séjours (*fieldworks*) dans d'autres cultures qui font partie de la méthodologie en anthropologie. Ce travail de terrain transdisciplinaire comprenait la conscientisation de l'*embodiment* en lien avec des stratégies d'entraînement au service des arts vivants performatifs.

Trois expériences de terrain ont été déterminantes pour consolider ces relations :

1. La plongée sous-marine, qui m'a permis de construire une référence multisensorielle où l'on a l'impression d'être *dans* un amas de molécules (ici d'eau), et utilisant aussi le son et la lumière qui voyagent différemment dans l'eau pour *nourrir* la sensation que ces molécules nous touchent, qu'on les traverse et les rencontre. Cette expérience donne également l'impression d'être à la fois immergée et de voler (car le centre de gravité se déplace en trois dimensions) et de nous faire *toucher* et *lécher*. Je suis devenue consciente et j'ai testé cette expérience multisensorielle dans le but de nourrir mon expérience performative, en utilisant aussi mon savoir somatique pour me créer une ou des références sensorielles et ensuite utiliser ces références

dans un contexte performatif. Par la suite, j'ai utilisé ces références pour créer, notamment, l'exercice du bain ci-haut mentionné (un contexte plus accessible que la plongée sous-marine) et pour communiquer aux danseuses des façons de *sentir les molécules* d'air, de son et de lumière comme si elles étaient dans un environnement dense (donc sentir les molécules d'air comme si c'était de l'eau). Ici, toucher et se faire toucher par l'eau et la vibration du son (dans mon expérience de plongée et ensuite dans cet exercice) sont des sensations qui ont d'abord été utilisées pour prendre conscience du fait qu'un mouvement peut se prolonger dans un contact tactile et, par conséquent, inclure des données spatiales en complément à certaines qualités perceptives. Le toucher peut être unidirectionnel, bidirectionnel, ou lorsqu'il se fait plus enveloppant, multidirectionnel (Figols, 2000).

2. Une autre expérience de terrain, liée à la spéléologie, a été celle où je suis allée vivre trois jours dans une caverne. Dans cet environnement, le temps n'existe plus, il n'y a plus de référence à la lumière : *on est à l'intérieur du ventre de la terre*. C'était donc une sensation d'immersion intense et de silence, avec la noirceur et la sensation immense d'être *hors du temps*. Cette expérience m'a permis de bâtir des références sensorielles d'immersion et d'introspection extrêmes.
3. La troisième expérience a été celle de vivre dix jours dans le désert de Tunisie. En amont, j'avais passé des mois en studio de répétition immergé dans un environnement de molécules/pixels vidéo en mouvement créé par un *feedback* analogique, comme une sorte d'environnement mouvant d'air/particules/molécules médiatisé. Dans les deux cas, j'ai expérimenté la sensation d'immersion dans un environnement *hors du temps*, *hors des limites spatiales* (comme il n'y a pas de murs dans le désert, cela m'a permis de travailler un processus de projection performative expérimental comme si le corps était dilaté, comme si ses molécules étaient dispersées dans l'espace et se mélangeaient à celles de l'air).

Ces expériences *vécues* ont orienté le développement de nouvelles sensations (qui deviendront des sensations *connues*) qui seront utilisées comme éléments de référence pour développer de nouveaux comportements performatifs et de nouvelles capacités d'interrelations sensorielles. Elles m'ont permis également de concevoir des exercices simples pour entraîner des danseurs, acteurs et d'autres performeurs en arts vivants, pour acquérir de telles habiletés avec ces éléments devenus des références sensorielles. Ainsi, c'est une autre phase de la *trans*formation qui vient de la relation entre le corps vécu et

l'expérience d'un autre type d'environnement que j'ai abordée ici et *absorbée* en tant que forme de cannibalisation qui passe par cette période de *fieldwork* (**notion-clé ➔** *embodiment*) (**notion-clé ➔** transformation).

L'exploration avec les danseuses se poursuit

Une autre étape : complexifier et intégrer créativement les éléments en place

23. La méthode continue d'être développée en complexifiant les éléments en place : par exemple, la complexification du mouvement, mais toujours en lien avec la respiration ; la complexification et l'augmentation de la conscientisation du nombre de contacts corporels ; l'augmentation des réponses corporelles ; et d'autres explorations gestuelles en lien avec ces contacts, etc., tout en conservant la connexion du mouvement avec la respiration.
24. Lorsque je jugeais que les danseuses avaient une certaine maîtrise des éléments en place, je prolongeais le temps d'exploration jusqu'à ce qu'elles soient créatives avec le matériel exploré. Autrement dit, jusqu'à ce qu'elles soient assez à l'aise avec tous les éléments impliqués pour jouer avec, inventer et investir d'autres rapports, d'autres éléments de gestuelles, de rythmiques, etc.

Processus de validation et de composition synesthésique – suite

Intégration du témoignage des chercheurs-théoriciens – suite

Une autre étape : invitation des membres de l'Observatoire/ théoriciens-chercheurs en studio

25. À ce moment, j'invitais les membres de l'Observatoire à venir en studio voir et expérimenter (car ils étaient eux aussi immergés dans l'environnement sonore) l'étape d'exploration où nous étions arrivées. J'ai expérimenté avec leur présence (cela peut s'étendre à un public choisi et sélectionné, mais peu de personnes sont invitées chaque fois) pour que les danseuses travaillent la *projection de leur présence* scénique et l'intercorporéité. À cet effet, la technique somatique *Feldenkrais*, avec l'accent qu'elle met sur le rapport interne et externe, a été très inspirante pour moi. Cette technique, qui a aussi fait partie de ma formation, est l'une de mes motivations à investir cet espace d'interconnexion.

J'ai demandé aux danseuses de conscientiser et de sentir la présence de ces gens invités pour être en mesure de travailler la connexion avec l'intériorité de leur corps et ce qui lui était extérieur, possiblement par un certain sens de la *tactilité*. Il faut ici aussi envisager la *tactilité du son* en tant que vibration qui nous touche, et ainsi la forme de la communication vibratile dont Rolnik parle peut aussi exemplifier une forme de communication entre les performeurs et le public telle qu'elle le soutient par ailleurs (Rolnik, 2006). Les danseuses ont repris l'exercice tout au début, et lorsqu'elles sentaient qu'elles étaient à la fois suffisamment bien connectées avec elle-même (leur moi intérieur) et avec le groupe de danseuses, je leur ai demandé d'élargir cette conscience vers l'extérieur en *ouvrant* leur corps à la sensation de la présence du public (Observatoire), et d'ensuite essayer de développer une sensation de l'inclusion de la présence des autres et de les *toucher*.

Je signale que la présence d'un public constituait un autre élément de conscientisation supplémentaire important avec lequel les danseuses devaient composer. Elles devaient travailler avec cette présence additionnelle, maintenir la conscientisation de leur propre corps alors qu'elles entraient en *communication tactile* avec le public. C'est donc un élément de déstabilisation sensorioperceptuel additionnel qui exigeait de leur part de maintenir le *vide de l'esprit* (qui est un vide apparenté à celui d'une méditation apaisante) et de se mettre dans un état d'ouverture, d'abord de corporéité et, simultanément, de fragilité, pour que se produise la dissolution désirée de la frontière psychocorporelle menant à une intercorporéité. Par ce travail et l'état psychocorporel qu'elles pouvaient atteindre et dans lequel elles se *mettaient*, les danseuses avaient comme rôle de *guider* et de *contaminer* le public d'une manière empathique.

Si la validation du performeur/danseur est importante, il est aussi important d'évaluer et de confirmer l'impact de ces recherches sur le spectateur. Ainsi, entrer en contact avec le spectateur après des représentations formelles et informelles est un élément de validation de ma méthode auquel je recours depuis le début de ma carrière, et ce, même lorsque je suis dans une grande salle de théâtre officielle[105]. Pour que cette preuve *subjective* ait un poids sur le plan scientifique, j'ai repris cette validation avec différents publics (des

105. Ici je fais référence aux performances que j'ai données dans des espaces théâtraux, de diverses grandeurs, mais pouvant accueillir jusqu'à 2 500 spectateurs, tels que le Teatro San Martin, genre de Place des Arts à Buenos Aires, en Argentine, ou encore le Teatro Castro Alves, à Salvador da Bahia, au Brésil. Lorsque la performance était terminée, je sortais de scène seulement quelques secondes pour revenir et me rendre disponible aux gens du public et les rencontrer. J'étais alors en contact direct avec un type de validation.

universitaires, des gens œuvrant dans le domaine culturel, des gens d'affaires, un large public, etc.) et cela, dans plusieurs pays (Canada français et anglais, France, Angleterre, États-Unis, Brésil, Colombie).

L'une des premières théoriciennes-chercheuses à s'être engagées dans le processus de validation est la critique d'art Louise Boisclair[106] ; elle a assisté aux phases 2, 3 et 4 du processus de recherche-création. À la suite de la première expérimentation de la phase 2[107], qui expérimentait le principe de composition de *spasmes collectifs*, et à laquelle Boisclair a assisté (et qui s'est finalisée par une analyse publiée en 2007), elle avance que ma recherche développait une autre esthétique de la danse : « *la trans(e)danse* ». Cette expression, de son cru, est formée de la contraction : transe, *trans* (évoquant la transdisciplinarité de ma recherche), *danse* et *(e)* pour énergie, électronique, élasticité et électricité. Selon Boisclair, dans la phase 2, « l'énergie est portée par le mouvement des corps en contact et par la médiatisation de leur souffle en un corps sonore élargi. La trans(e)danse réfère autant à l'état second atteint par les membres du corps élargi, une espèce de transe ressentie par chaque danseuse, que par la circulation bidirectionnelle des stimuli internes et externes » (Boisclair, 2007, p. 56). Elle poursuit, en avançant l'idée que

> [c]e corps élargi, sonore, larvaire, s'ajoute aux différents courants esthétiques prônés par les chorégraphes [tels que] le corps rebelle (Duncan[108]), le corps barbare (Nijinski[109]), le corps mystique (Saint Denis[110]), le corps

106. Louise Boisclair a fait partie du groupe de recherche international nommé l'Observatoire, que j'ai mis sur pied pour mes études doctorales. Ses réflexions et conclusions sont issues de cette méthodologie transdisciplinaire et intégrative que j'ai expérimentée dans le croisement évolutif de la pratique et de la théorie. Elle était présente à la grande majorité des présentations des phases de travail. Ce groupe de travail a beaucoup écrit pour témoigner et participer à la méthodologie à laquelle je l'avais convié.

107. Elle a eu lieu le 6 octobre 2006.

108. Isadora Duncan (1877-1927) libère la danse des carcans du classicisme, dans le fond et dans la forme, par son interprétation tout d'abord, laissant s'exprimer dans l'improvisation le rythme intérieur du corps, et ensuite par son rejet du costume traditionnel, chaussons et tutu enserrant le corps, pour se parer de ces tuniques de style grecque qui font partie de sa légende.

109. Vaslav Nijinski (1889-1950) impose le moderne dans la tradition du ballet russe. Développant des chorégraphies avec des déplacements latéraux et un mouvement unique, il remet en question les positions classiques et demande aux danseurs d'avoir les pieds rentrés vers l'intérieur et les genoux pliés. Sa pièce, *The Afternoon of the Faun/L'après-midi du faune* (1912), où il évoque un orgasme à la fin de la chorégraphie, fait scandale.

110. Ruth Saint Denis (1877-1973) développe son corps dynamique autour de l'idée que le mouvement trouve lui-même sa dynamique. Elle s'inscrivait dans une dynamique de spiritualisation de l'être humain autour de ces trois axes, corps, arts et spiritualité, dont elle tient l'inspiration de François Delsarte (1811-1871).

dynamique (Humphrey[111]), le corps chtonien (Wigman[112]), le corps pulsionnel (Graham[113]), le corps articulé (Cunningham[114]), le corps tactile (Paxton[115]), le corps fluide (Brown[116]) (Boisclair, 2007, p. 55).

Boisclair (2007, p. 55-56) qualifie le corps collectif – le corps physique et sonore – de

> corps larvaire dans le sens d'« embryonnaire ». Ce qualitatif ne s'adresse pas aux corps dansants individuels plutôt énergétiques et malléables. Il s'adresse plutôt à ce corps élargi sonore, à l'état naissant, inchoatif, inachevé, toujours en quête de développement et d'équilibre. Ce corps larvaire, créature d'un corps élargi sonore, représente un état de gestation fluidique en mouvance perpétuelle telle la boule de mercure qui se décompose, se fragmente et s'assemble à nouveau, en fait se *re-dé-compose*, une fois expulsée du thermomètre brisé. […] Comme le résume Suely Rolnik, « c'est à travers la création que l'artiste fait face au malaise de la mort de son moi actuel, causée par la pression de ses moi larvaires qui s'agitent en son corps. Cet affrontement, l'artiste le réalise dans la matérialité de son travail » (Boisclair, 2007, p. 55-56).

111. Doris Humphrey (1895-1958) développe son corps mystique autour de l'utilisation du geste rituel des religions et du geste émotionnel. Elle envisage l'art de la danse comme une mystique du corps en mouvement. Ses danses mystiques étaient inspirées des fondements magiques et religieux.

112. Chtonien vient du grec *Khthön* terre, un qualitatif appliqué à plusieurs divinités infernales. Pour Mary Wigman (1886-1973), le *corps chtonien* est une danse absolue qui est une expression extatique des forces au plus profond de l'individu. Sa fameuse *Danse de la sorcière/Witch Dance* (1914) en est une expression : corps parcouru par une tension terrible, contact étroit avec le sol. Cette danse, qui se veut chtonienne, archaïque et qui résonne d'une rythmicité qui va jusqu'à se passer de la musique, cherche à faciliter la montée des pulsions primaires.

113. Martha Graham (1894-1991) développe son *corps pulsionnel* autour des principes fondés sur la respiration, la contraction et la détente du corps.

114. Le concept du *corps articulé* vient de ce principe : « [D]'abord, ce qui s'articule dans le corps, ce ne sont donc pas des unités de mouvement, mais des zones entières de l'espace. Or, ces zones n'ont pas de frontières précises, empiétant les unes sur les autres ou s'emboîtant les unes dans les autres. La zone gauche du corps empiète sur l'avant et sur l'arrière. […] Ces zones ne s'articulent pas vraiment puisque, à partir d'un certain point, le mouvement d'articulation d'une zone entraîne avec lui une partie d'une autre zone. C'est une quasi-articulation du corps » (Gil, 2000, p. 6).

115. Né en 1939.

116. 1936-2017.

Ainsi, pour Boisclair (2007, p. 56), « [l]e regardeur intériorise l'œuvre, en pleine perte de repères, dans un espace mental et corporel élargi par cette captation ». Telles qu'utilisées, les technologies facilitent

> l'apparition d'une créature à la fois physique et numérique, visuelle et sonore, corps collectif de corps individuels connectés en un corps élargi sonore, comme s'il devenait le miroir des échanges invisibles entre les êtres humains dans l'intimité des corps physiques, énergétiques, cinétique d'une part, numérique et sonore d'autre part (Boisclair, 2007, p. 56).

Processus de composition synesthésique – suite

Selon ces témoignages, il est clair que ces corps collectifs développés ont réussi à communiquer le principe du flux – ou de la mouvance – de la corporéité, faisant écho à l'idée de l'intercorporéité exprimée dans les théories de Rolnik et de Merleau-Ponty, notamment. Ils ont également souligné le principe de composition synesthésique expérimenté lors de cette recherche-création et l'ont validé. Sur la perception de la composition synesthésique, Enrico Pitozzi, qui a aussi assisté à la phase 3, une version plus développée et donc plus complexe du travail en termes des interrelations multisensorielles, en témoigne et valide l'avancée de cette expérimentation

> [v]ers une perception audito-tactile de la réception. On peut donc parler d'un aspect tactile du travail avec le son. Le son élaboré d'après une stratégie de molécularisation et d'une disposition spatiale fonctionne avec des fréquences très élevées et très basses, et tend à s'articuler à travers une longueur d'onde en continu qui installe une relation constante avec les corps qui sont à l'écoute. La proximité avec les corps des interprètes (visuellement et auditivement) ne place cependant pas le public dans une situation de son extrême : la communication passe par les différents niveaux chromatiques du son et les différents niveaux de vibration. Le spectateur est donc plongé dans la vibration continue, dans un segment du son comme geste, et c'est vers cette échelle de variations que l'on doit porter son attention. Ce qui s'affirme c'est que les paramètres que le spectateur doit mettre en action ne sont pas simplement d'ordre optique/visuel ou auditif/sonore : le processus de composition de la chorégraphe Isabelle Choinière convoque/demande un regard et un mode d'écoute synesthésique, une relation active et contemporaine aux sens. Il est nécessaire de configurer les corps d'une autre manière pour recevoir ces signaux. Il ne suffit pas d'avoir des yeux pour voir l'invisible ou d'avoir des oreilles pour entendre l'inaudible (Pitozzi, 2010b, n. p., trad. par Andrea Davidson).
>
> Ici, le corps sonore rappelle une dimension du corps (ou de son mouvement) émergeant du mouvement des danseurs sur scène. En d'autres termes, le corps sonore est une émanation, une dilatation du corps réel

> en une forme vibrante de son. Le corps vient à être compris comme un tympan, un résonateur de dimensions sensorielles, qui devient une sonorité scénique : il est presque moléculaire, subdivisé en particules élémentaires et recomposé en une forme sonore. […] Ici, l'aspect sensoriel est réorganisé et la partie interne du corps se comporte comme un médium. C'est comme si, dans ce projet, le son joue le rôle d'un danseur supplémentaire : il participe à l'organisation du corps sonore collectif. Grâce à la disposition spatiale du son, obtenue grâce à un dispositif composé de huit haut-parleurs[117] situés autour de la scène/l'espace scénique, le spectateur est presque projeté à l'intérieur du corps des interprètes et, au même moment, cela le conduit vers une refonte radicale de sa propre organisation sensorielle. En d'autres termes, le spectateur se sent très proche des corps des interprètes, à un degré qui induit une *vision tactile* de leurs mouvements. Grâce au son qui se déplace autour de lui et traversant l'espace, le spectateur se trouve immergé dans cette forme vivante, à l'intérieur de la chair en contact avec les intensités qui l'animent et la maintiennent. De cette manière, il y a deux formes de perception auxquelles le spectateur n'est pas accoutumé et qu'il lui faut redéfinir (Pitozzi, 2014a, p. 189-190, italiques de l'auteur, trad. par Andrea Davidson).

Description des étapes de la méthode et du processus de validation – suite

Un échange entre les danseuses, les membres de l'Observatoire et moi-même

26. Ces échanges doivent se faire tout de suite après l'expérimentation pour que la sensation et la perception soient *fraîches* dans la mémoire de tous ainsi que dans le corps des danseuses. Le rôle des danseuses – qui font partie ici de l'équipe de recherche – était de nous donner l'information de la façon la plus juste possible, donc nous nous sommes adaptés à leurs besoins. C'est pourquoi nous discutions tout de suite ensemble, après la répétition idéalement ou le lendemain au plus tard, précisément pour conserver cette mémoire de la sensation. Si nous repoussions cette discussion, les danseuses avaient du mal à en parler, car elles oubliaient ces références sensorielles. Nous avions des discussions seulement entre elles et moi au début, pour les mettre à l'aise. Elles se sentaient en *sécurité* lorsqu'elles étaient seules avec

117. J'ai expérimenté différents systèmes de spatialisation et de configuration de haut-parleurs. Le système appelé le *Ring* (voir la section IV.2.2) est un logiciel sonore de spatialisation et un instrument en temps réel pour la composition spatiale. Il a été testé dans la phase #3 avec huit haut-parleurs placés autour du public (aucun au plafond). Il a été utilisé par la compositrice française Dominique Besson, avec laquelle j'ai collaboré à cette phase.

moi, et je les aidais à s'exprimer si elles en avaient besoin. Ce n'est que plus tard dans le processus que ces échanges se sont élargis, intégrant aussi l'équipe du son et, par la suite, les membres de l'Observatoire à la toute fin.

Un échange entre les membres de l'Observatoire et moi-même

27. Ces rencontres ont abordé des éléments conceptuels et théoriques. Avec les membres de l'Observatoire, je préparais les idées qui devaient être discutées lors d'une rencontre amicale, filmée. Il n'y avait pas d'ordre imposé pour ces échanges. Celui qui voulait prendre la parole en premier la prenait, mais généralement, mais non exclusivement, un théoricien prenait la parole, présentait un concept relié à l'expérience qu'il avait observée et vécue. Ensuite, je prenais la parole (ou un autre membre de l'Observatoire, mais qui cette fois abordait un point de vue phénoménologique du corps qui a vécu l'expérience) pour discuter de la manière dont cette idée ou ce concept est vécu dans le corps et de ce qui en découle sur les plans sensoriel et perceptuel. Et ainsi de suite. Ces échanges se croisaient et se nourrissaient mutuellement, utilisant la complémentarité des intelligences, différents types de connaissances, de concepts et des prises de conscience issues de différentes perspectives culturelles.

Un processus d'échange et de réflexion écrit

28. Cette méthode a poursuivi son cours avec un processus d'échange de références provenant d'autres auteurs que nous-mêmes, ainsi que de nos textes de conférences, publications ou textes en format *work in progress* des membres de ce groupe. Certains de ces textes étaient coécrits et incorporaient un questionnement mutuel et un mélange de réflexions. Ces échanges ont généré une grande écoute et beaucoup de respect. Nous échangions nos textes une fois finalisés. Ce processus nous a obligés à être précis dans nos observations sur mon travail pratique ainsi que sur le processus phénoménologique et expérientiel vécu, sur leurs liens avec la théorie et la manière dont les éléments théoriques pouvaient possiblement influencer la pratique. Ces échanges nous ont donc également permis de revoir et de répéter le processus.

29. Nous avons également organisé des échanges sous la forme d'invitations à des conférences que nous donnions et dans des sessions de groupe de recherche auxquelles nous participions. Nous organisions d'autres rencontres amicales autour d'un verre ou d'un souper

pour discuter plus librement. Ces soupers pouvaient réunir d'autres intellectuels-chercheurs[118]. Nous nous invitions à la faveur des cours universitaires que nous donnions (où j'étais quelquefois invitée à parler).

Échange entre les danseuses, un ou des membres de l'Observatoire et moi-même

30. Ces sessions ont été organisées au plus tard un mois après les sessions en studio. Comme j'ai pu le relever dans l'un de mes cahiers de notes de création en 2008, « [l]es danseuses oublient la sensation et ses références lorsque les échanges dépassent un mois. Elles n'arrivent plus à les exprimer, car la sensation est trop loin ».
31. Lors de ces échanges, c'était l'un des membres de l'Observatoire qui préparait les questions, dans le but d'avoir d'autres types d'information, de voir comment la vision du monde de chacun de ses membres peut faire émerger d'autres pistes de connaissance (étant donné que les membres de l'Observatoire provenaient de différents pays ; c'était d'ailleurs une partie de la stratégie de recherche). Je n'intervenais que pour ajouter certains éléments ou demander des précisions. Les discussions avaient lieu principalement entre les danseuses et le ou les membres de l'Observatoire. Elles constituaient un témoignage vivant d'un point de vue phénoménologique et non strictement théorique.
32. Ces témoignages ont été intégrés par la suite dans le processus de réflexion écrit dans le même esprit collaboratif qui a été défini juste avant.
33. Parler, échanger avec moi-même et/ou les danseuses a permis aux membres de l'Observatoire de préciser et de conscientiser leur expérience vécue et de nommer les choses qui sont de l'ordre de la sensation et de la perception multisensorielle. C'est ce processus d'échange de connaissance qui a permis de prendre conscience de la nécessité de réexaminer la structure du savoir, dans un processus de recherche-création notamment, mais non exclusivement. Les formes qu'ont pu

118. Ces échanges avaient également lieu lors de soupers amicaux que nous organisions entre nous seulement, où nous invitions d'autres artistes, chercheurs, etc. Ils pouvaient aussi se produire autour d'un verre dans le but de varier les modalités d'échanges, les heures d'échanges, les situations d'échanges : nous étions conscients que les idées, parfois, devaient être stimulées différemment. Dans ces contextes, les échanges n'étaient pas filmés.

prendre les différents documents pour témoigner de cette expérience phénoménologique sont les suivantes : la performance immersive en direct/*live* elle-même, des enregistrements vidéo de cette performance et différentes sessions d'échanges, ainsi que des conférences et des textes écrits (articles, critiques, etc.).

Ce travail de recherche-création avait pour but de mettre en scène la présence et la *chair* d'un corps collectif charnel dans sa dimension matérielle et interconnectée. Il visait également à explorer une méthode qui pourrait permettre d'investir cette complexité, de l'embrasser en tant qu'impulsion pour créer à la fois un travail artistique, un acte de recherche et un processus d'intégration en continu. C'est un travail d'expérimentation qui incarne la vision du monde de Merleau-Ponty en tant que/dans la *chair* (*la chair du monde*), qui intègre le *corps propre* par son principe de *coexistence* et dans sa dynamique de recherche-création, qui inclut d'autres concepts du corps venant de cultures non occidentales. Par conséquent, l'acte d'*embodiment* et la dynamique d'intercorporéité ont été au centre de ma recherche pratique, de même que ce principe de coexistence qui révèle au monde l'entrelacement de l'être et du monde, l'interpénétration du dedans et du dehors. Cela permet ensuite d'investir l'activation des potentialités corporelles – forces et intensités – au sein de la relation du corps performatif et de la technologie, telle qu'analysée dans ce chapitre.

Voyage poétique au sein de l'hyper-intimité et d'un érotisme sculptural, cette création est un hymne à la vie, à la féminité et à la beauté. Ma recherche, tant pratique que théorique, implique ainsi une réflexion sur l'orgiaque au sens mythologique, multisensoriel et nietzschéen du terme : une expérience du corps vers les différentes formes qui résultent de ses pertes de repères. C'est une réflexion qui souhaite faire écho aux recherches de Merleau-Ponty sur la sensorialité, sur la perception et sur la capacité de communiquer avec l'Autre de manière intersubjective, *intercorporéitive* et empathique. Cela souligne aussi la sensation de l'autre et la relation à l'autre, qui implique un genre de *contagion* : une « contagion [qui] n'est pas une imitation, mais [plutôt] une mise en contact d'éléments, qui […] s'imprègnent de leurs consistances respectives » (Després, 1998, p. 394), pour pouvoir ainsi initier et ouvrir un chemin vers une nouvelle ontologie du sensible intimement liée au déplacement et au renouvellement de l'ontologie du corps (**notion-clé ➔** ontologie).

IV.3. La métabolisation comme septième axe d'articulation d'une ouverture du futur

IV.3.1. De l'intelligence collective au corps collectif… Vers une ontologie nouvelle

Pour le chercheur, cet acte d'*embodiment d'autrui*, en tant qu'expérience de *fieldwork*, qui parfois pousse nos capacités d'intégration et de déstabilisation à leur paroxysme, provoque un déplacement, une évolution de cet acte intégratif qu'est l'*embodiment* pour l'amener dans une *métabolisation* surpassant nos conceptions expérientielles existantes et relations connues au corps. L'acte de *métabolisation* est donc proposé en tant que septième axe d'articulation, comme moyen d'embrasser et de nous ouvrir à notre futur.

En expérimentant la multiplicité et la complexification des perceptions de soi et d'autrui impliquant l'*embodiment* dans un acte de mutation – dont l'ensemble des ramifications et mécanismes d'évolution ne sont pas encore connus –, il se crée potentiellement une série d'émergences fondamentales, qui *co*existent en interdépendance avec la transformation de l'ontologie du sensible. Cette transformation révélée dans la relation de l'interconnexion vécue du corps avec la technologie, et où celle-ci est intégrée dans le schéma organisationnel interne du corps, présente les fondations, ou émergences, d'une autre ontologie du corps. Dans l'activation des potentialités – forces et intensités latentes – caractérisant cette relation, nous entrons dans un écosystème complexe d'interconnexions, dont les aboutissants et effets sur l'humanité sont encore à découvrir et à être compris. C'est donc une phénoménologie de la perception du XXI^e^ siècle qui est en jeu, annoncé par de Kerckhove[119] (cité dans Alix, 2001, n. p.) dans les termes suivants : « La perception n'est pas le constat d'une réalité objective, elle est la négociation d'une présence au monde » ; ce que j'ai nommé une *présence incarnée* (*embodied*). Cette présence au monde est expérimentée par le renouvellement de ces autres ontologies reliées impliquant l'*embodiment* d'autrui et d'autres univers culturels, géographiques, politiques en tant que nouveau paradigme de communication, voire existentiel et relié à la *co*existence. L'action d'intégration de cette forme de *biofeedback* – qui s'étend pour inclure autrui et ces autres univers qui expriment différentes réalités spatiotemporelles, formes de communication et possibilités de *co*existences – invente un monde qui nous permet d'évoluer dans nos corporalités, nos corporéités, nos intercorporéités et nos actes d'*embodiment*.

119. Alix, Christophe (2001), « L'être connectif va remplacer le petit moi », dans *Journal Libération*, France, 29 septembre, <https://www.liberation.fr/week-end/2001/09/29/l-etre-connectif-va-remplacer-le-petit-moi_378838>, consulté le 7 février 2018.

Ce *cannibalisme* ou cette *métabolisation* offrent d'autres possibles d'existence et de *co*existence, qui impliquent des intensifications et d'autres rapports à l'autre, au monde, à soi. En tant que nouveaux modes de *co*existence, ils comprennent en leur sein les paradigmes esthétiques, cognitifs et communicationnels qui organisent l'expérience. À ce titre, ils sont reflétés dans les argumentations que ce livre avance concernant les potentialités corporelles et les degrés d'intensités latents – donc présents et disponibles pour l'activation – pour ouvrir l'expérience à ces autres réalités sensibles provoquant la mutation de l'ontologie du corps dans le sens d'une transformation immanente qui se déploie dans une corporéité fondamentalement *embodied*, dont les ramifications et les formes de *devenir* sont disponibles pour être explorées.

Ainsi, le développement de cette conscientisation de la relation du corps performatif avec la technologie, en tant qu'écosystème d'interaction en mouvance, impliquant des *biofeedbacks* qui agissent sur l'évolution de la corporalité – corporéité – intercorporéité – *embodiment*, montre comment le corps, dans cette *trans*formation, peut être considéré comme *lieu* et *acteur* de ce processus de mutation en tant que nouveau concept d'interface, concept qui n'est fondamentalement pas anthropomorphique. En tant que principe d'émergence, l'activation de cette relation concerne, se réfère à et affecte la façon ontologique dont le corps se révèle à lui-même et où les transformations et forces invisibles qui habitent le corps sont organisées, se recomposent pour éventuellement proposer d'autres réalités sensibles.

La réévaluation et l'investissement de la structure et de l'expérience du savoir, par la voie de puissants outils de *conscientisation* tels que ceux offerts par les techniques de l'éducation somatique, révèlent les signes de cette immense potentialité, également évoquée par plusieurs grands philosophes de ce siècle. Dans la culture du flux, elle permet de prédire que le développement d'une intelligence collective annoncé par des visionnaires tels que Derrick de Kerckhove, Roy Ascott et Pierre Lévy pourrait bien transiter par le développement d'une conscientisation collective du corps et l'évolution de l'*embodiment*. Ainsi, en guise de conclusion à ce chapitre, je propose que cette interconnectivité, qui a inspiré la vision de ces trois philosophes, puisse migrer vers une possible intercorporéité : une nouvelle interconnectivité porteuse d'un potentiel de communication, en tant qu'interface d'une ontologie différente du corps, d'une réalité alternative portée en soi et par le corps. Si cet espace d'exploration n'a pas toutes les réponses, il ouvre néanmoins un territoire d'investigation, de conscientisation et de compréhension qui annonce et embrasse un futur dont nous devons tous prendre la responsabilité.

Comme conséquence, développer la conscientisation, une méthode et des outils pour comprendre ces processus expérientiels est aussi nécessaire à l'évolution des nouvelles scènes contemporaines intégrant les technologies. Ce

sont de nouvelles scènes performatives pouvant proposer de nouveaux modèles de réalité, offrant des expériences ouvrant la perception, une vision perceptuelle de nos futurs et d'une dimension esthétique de la création de ces réalités. Par le biais des entraînements, l'artiste acquiert des habiletés et formes d'intelligence lui permettant de créer ces nouvelles formes de perception, d'avoir accès à d'autres niveaux de conscience par la gestion créative de ses *moi larvaires* (selon la terminologie de Rolnik), inchoatifs, en mouvance en tant qu'émergence d'une prolifération perceptuelle et identitaire ; de nouvelles réalités qui ne cessent d'émerger.

Un processus de recherche-création tel que celui-ci trace une trajectoire ontologique dans le corps en redessinant, recomposant l'intériorité de la sensorialité-perception par cet *embodiment* radical qui sous-tend et renouvelle la relation entre la phénoménologie d'émission du performeur dans son lien avec la phénoménologie de réception du spectateur (**notion-clé ➔** ontologie). La création du corps charnel collectif, issue de la fusion du corps collectif physique au corps collectif médiatisé, peut être considérée en tant que modèle et vision perceptuelle de cette future réalité. Dans ma recherche pratique, l'interdépendance et la radicalisation du corps collectif physique et sonore ont été centrales pour l'expérimentation et la définition des *points de rencontre* capables de créer un espace de *trans*formation, de *co*existence et de découverte dans une expérience collective de communion *charnelle*. Le paradigme d'une intercorporéité interfacée qui en émerge, en tant qu'un des résultats de ce processus, révèle un espace de transformation fort, radical au sens où il se réfère à des réalités latentes qui relèvent de l'invisible, des *transformations silencieuses* de l'espace du *devenir* évoqué, par exemple, dans certaines cultures asiatiques et brésiliennes. C'est aussi un concept qui ouvre vers des recherches sur la complexité du corps en état d'évolution continuelle impliquant l'acquisition d'une conscience élargie, d'un état de reconfiguration perceptuelle, d'une forme perceptuelle en évolution et d'un état de création de mutation subjective/intersubjective/*intercorporéitive* : un état d'intercorporéité cannibaliste venant d'un autre processus d'*embodiment* radical en tant qu'impulsion de création – de soi – fondée dans la complexité.

Après la phase 4 du projet, intitulée *Flesh Waves*, voici ce qu'Andréa Davidson (2016a, n. p., trad. par cette auteure) a rapporté :

> après la représentation, le public est resté muet pendant de longues minutes sous l'emprise de cette communication/communion inattendue, insolite. Une paix *zen* semblait régner. Pointant vers le cycle infini du mouvement de la vie et de l'art dans leurs permutations respectives, cette configuration de corps sensibles médiatisés et interconnectés ne ferait-elle pas aussi augure de la danse du vingt et unième siècle ? Ou de ce que Rolnik appelle « une nouvelle réalité de sensations […] une carte du

> monde futur qui prend forme dans le travail [de l'artiste] […] À travers la pratique de l'art, une activité sémiotique de l'expérience humaine dans ses devenirs, la vie s'affirme… ».

Serait-on à l'aube d'une importante transition ? Est-ce que des recherches comme celle-ci nous garantissent le passage d'une intelligence collective à une forme de corps collectif charnel interconnecté ? Dans cette reformulation de notre rapport au monde – par l'exemple, par des formes de corporéités/intercorporéités qui sont proprement antianthropocentristes et antimatérialistes –, assistons-nous à l'apparition d'une entité ou d'une identité fluide et *trans*dividuelle en mouvance, selon le terme de Simondon (2005, cité dans Bigé, 2015, n. p.) dans l'interprétation que la chercheuse française Leïla Cassar[120] (2017) en a fait lors de sa description suivant son expérimentation et son étude de la phase 5 à Seattle en 2016 ? Ou bien, selon sa collègue Mélissa Bertrand, qui a étudié cette même phase, est-ce l'apparition d'un mode perceptuel nouveau, où poésie et technologie se rencontrent pour renouveler l'exploration de notre rapport au monde, dans un déplacement ontologique du corps qui pourrait mener à l'émergence de *corps épiphaniques*, tels qu'elle les a nommés (Bertrand, 2017, n. p.) ? Ou encore à ce que Fraleigh (1996, p. 208) désigne comme un « *interconnected world-body* » ? Comment le savoir somatique et le corps vécu pourront-ils élargir et créer de nouveaux futurs – futurs perceptuels et de conscientisation – impliquant des champs d'action du corps pour embrasser pleinement la réalité, qui intègre maintenant la technologie dans son quotidien ? Fort probablement, le champ de recherche de la soma-esthétique (🕮 voir Davidson, Chapitre 3, section III.3) et ses développements pressentis liés à ses origines étymologiques – *sōma-aesthesis* – figurent parmi les pistes potentielles à investir. Le futur de notre devenir est à nos portes et ces nouveaux modes d'*embodiment* nous offrent des modes expérientiels et de nouvelles réalités qui surgissent dans un état de fusion du visible et de l'invisible.

120. Voici un extrait de l'essai de Cassar, pour clarifier son interprétation des théories de Simondon en lien avec la phase 5 : « Pour clarifier ce rapport complexe entre identité singulière et fusion au sein d'un collectif, on pourrait penser à la notion que développe Simondon du "transindividuel". En même temps qu'un individu ou qu'un élément du vivant modifie la structure globale dans laquelle il est compris et les autres individus qui l'entourent, l'individu se structure et se fixe. Il n'y a donc pas d'opposition entre stabilité et instabilité, mouvement et fixité. L'énergie se transforme sans cesse en même temps qu'elle se fixe ; de manière intéressante, Simondon qualifie ce mouvement au sein du vivant de "théâtre d'individuation" [: selon Simondon,] [b]ref, le vivant se modifie lui-même en modifiant sa relation au milieu : il est "système individuant" et "système s'individuant" » (Cassar, 2017, n. p.).

Chapitre 3

Le corps médié/médiateur

Andrea DAVIDSON

Ce chapitre réfléchit sur ce qu'il propose de considérer comme le double statut du corps médié/médiateur dans l'art et la performance médiés. Revisitant des interprétations passées et actuelles de la corporéité, de la médiation, de la performativité et de la réception, l'analyse se penche sur les conditions de possibilité d'un corps contemporain révélé à travers la conception et l'expérience de la corporéité médiée. Tout en scrutant l'effet de la technologie sur le corps à partir de diverses perspectives disciplinaires – études des médias et de la performance et analyse culturelle, phénoménologie, technogénèse, somatique, cybernétique et posthumanisme –, l'étude change de perspective pour aborder le corps en tant que *médium* de son propre droit, le proposant comme nouveau modèle pour l'analyse de la mise en scène, de la performativité (*agency*) et de la réception de l'œuvre médiée. En affirmant sa qualité de médiumnité, cette recherche vise à promouvoir une meilleure compréhension du corps comme site privilégié dans la construction de la connaissance et à démontrer le maillage indéniable des sens, de la cognition et de la perception dans l'expérience médiée. En parallèle, nous espérons que ces propositions serviront à établir une appréciation plus juste et plus complète du rôle de la corporéité au sein de tout débat présent ou futur autour de la technologie.

M'appuyant sur des connaissances acquises comme interprète et chorégraphe œuvrant avec les nouveaux médias[1], j'adopte une double approche méthodologique de praticienne-théoricienne, déployant, en premier lieu, des outils analytiques communs à la danse et à la somatique pour présenter des théories récentes sur la corporéité, l'*embodiment* et la somatique, considérées comme soutenant la relation corps-technologie de manière fondamentale. Un deuxième cadre critique esthétique, la théorie des arts médiatiques, permet de revoir l'appropriation artistique de nouveaux médias en tant que *nouveaux dispositifs du voir/sentir* (Davidson, 2015). Ce dernier terme est avancé pour souligner la capacité du dispositif d'englober le concept, le contenu, le sens et la pratique discursive de l'œuvre médiée tout en mettant en relief sa qualité de portail donnant accès à de riches expériences sensorielles. Introduisant en parallèle une notion de *perspective incarnée*, je décris la manière dont ces dispositifs orientent et soulignent l'expérience de la perception elle-même, appuyée par le rôle de la dramaturgie dans la mise en scène de la présence du spectateur. En outre, je suggère que ce serait précisément la nature incarnée de cette expérience qui permet de distinguer la perspective comme *nouvelle forme de dramaturgie et esthétique*. L'analyse d'une sélection d'œuvres médiées illustrera les principes énoncés tout en tenant compte des impératifs créatifs propres à chacune.

I. Le contexte

Au cours des deux dernières décennies, l'étude des interrelations corps-technologie aura éveillé l'attention théorique dans des domaines aussi variés que les arts, la philosophie, la sociologie, les études culturelles, les études des médias et des technologies de l'information, l'anthropologie, la psychologie, les sciences cognitives et les études sur les femmes, sur le genre et sur le handicap. Des intersections entre la phénoménologie, la science empirique et la philosophie analytique, appuyées par la recherche neuroscientifique récente établissant des liens entre le cerveau, le corps et la corporéité[2], ont notamment contribué à la reconnaissance et à l'adoption des notions d'incarnation (*embodiment*) et de cognition incarnée (*embodied cognition*) ainsi que leurs variations dérivées : *embodied mind*, *embodied subjectivities*, *embodied knowledge*, interaction incarnée, matérialités d'incarnation, etc. (**notion-clé ➔** *embodiment*).

1. Alternant avec l'emploi de la première personne du pluriel (« nous »), la première personne du singulier (« je ») est adoptée ici et ailleurs dans le chapitre pour mieux signaler l'expérience personnelle de l'auteure.

2. Maturana et Varela (1987) ; Varela, Thompson et Rosch (1992) ; Damasio (1994) ; Clark (1997) ; Lakoff et Johnson (1999).

Pour autant, alors que chercheurs, théoriciens et érudits des arts, des humanités et des sciences sont tous désormais enclins à employer ces termes, force est de constater qu'une théorisation adéquate de l'*embodiment* du point de vue de la somatique, en particulier dans sa manière de soulever et de situer les questions de proprioception, de kinesthésie et de « corps vécu » (« *lived body* »), fait souvent défaut. Comme le souligne Maxine Sheets-Johnstone (2015, p. 24)[3], phénoménologue et spécialiste de la danse,

> [s]ur les plans ontologique et épistémologique, la pratique [de la théorie] solidifie le corps d'une manière en deçà de, ou totalement ignorant, sa dynamique essentielle […] enfermant sa dynamique cinétique dans un récipient lexical commode et immédiatement reconnaissable […] Quelle que soit « l'action », elle est prise comme un *ready-made* inné.

De surcroît, il existe peu d'études qui analysent les corporéités contemporaines émergeant de pratiques artistiques intégrant la technologie numérique et qui en outre expliquent, d'une manière précise, comment le corps interagit avec la technologie. Par conséquent, et au-delà des questions de discours, d'histoires, de logiques, de terminologies et/ou de spécificités disciplinaires, certaines présuppositions et idéologies concernant la conception et l'analyse de pratiques artistiques déployant des nouveaux médias ont empêché d'avoir une compréhension plus complète de l'interaction réelle entre le corps et la technologie. L'*embodiment* est devenu un terme d'accroche et les études interdisciplinaires sur le sujet demeurent, pour la plupart, marginales et/ou sous-développées malgré l'effort de certains théoriciens, tels Hansen (2000, 2006), Grosz (2001), Wegenstein (2006), Kozel (2007), Ihde (2011), Davidson (2013, 2016b) ou Spatz (2015), pour ouvrir le débat et revoir notre compréhension de ce concept.

L'enchevêtrement du corps, de la médiation et de la technologie remonte aux origines du théâtre (Reilly, 2013), révélant simultanément « le caractère essentiellement *médié* de l'histoire » et « un aperçu des divers systèmes signifiants et des méthodes qui le font apparaître » (Collard, 2015, p. 140-149, italiques de l'auteur). Si, pendant des siècles, des technologies analogiques avaient été intégrées dans le spectacle vivant et les arts plastiques, médiant et amplifiant de la sorte la représentation du corps – métaphoriquement et physiquement –, ce ne sera qu'à partir de l'invention successive de technologies photomécaniques, électriques, électroniques et numériques, de surcroît « traduites en systèmes d'information » (McLuhan, 1964, p. 298), qu'un alignement plus radical des arts et de la technologie commencera à remodeler le paysage des arts et du spectacle vivant. Touchant les façons dont l'art peut être

3. Traduction libre de l'auteure du chapitre, comme pour toutes les autres citations qui y apparaissent.

envisagé, pratiqué et distribué, et remettant en cause des conceptions de matérialité, de corporéité, de subjectivité et d'altérité, ces changements auront également induit des paradigmes de performance ontologiquement nouveaux (Giannachi, 2004 ; Dixon, 2007 ; Causey, 2006 ; Chatzichristodoulou, Jefferies et Zerihan, 2009).

Au cours de l'histoire, des métaphores du corps furent souvent utilisées pour décrire des développements scientifiques et technologiques. À l'inverse, on a de tout temps eu recours à des métaphores du monde mécanique pour décrire le fonctionnement du corps. En 1926, par exemple, l'inventeur-pionnier Nikola Tesla (1926, cité dans Kennedy, 1926, n. p.) décrit une reconversion technologique du monde en employant l'analogie du cerveau :

> Quand le sans-fil sera parfaitement appliqué, toute la Terre sera convertie en un énorme cerveau, ce qu'il est, toutes choses étant des particules d'un tout réel et rythmique… et les instruments à travers lesquels nous pourrons le faire seront incroyablement simples par rapport à notre téléphone actuel. Un homme pourra en porter un dans sa poche.

À la suite de la célèbre phrase de Marshall McLuhan (1964, p. 47), « À l'ère électrique, nous portons toute l'humanité comme une peau », le sociologue Neil Gross (1999, cité dans Rainie et Anderson, 2017, n. p.) adopte la même métaphore pour décrire l'ère technologique dans laquelle nous sommes effectivement entrés :

> Au siècle prochain, la planète Terre revêtira une peau électronique. Elle utilisera l'Internet comme échafaudage pour supporter et transmettre ses sensations. Cette peau est déjà en train de se construire. Elle se compose de millions de dispositifs de mesure électroniques intégrés : thermostats, manomètres, détecteurs de pollution, caméras, microphones, capteurs de glucose, électrocardiographes, électroencéphalographes. Ceux-ci vont sonder et surveiller les villes, les espèces en voie de disparition, l'atmosphère, nos navires, les autoroutes et les flottes de camions, nos conversations, nos corps – même nos rêves.

Ceci étant, et si, comme l'affirme le linguiste-philosophe cognitif George Lakoff (1999, cité dans Brockman, 1999, p. 2), « on ne peut éviter la métaphore dans la science, il est important de surveiller ce qu'elle cache et ce qu'elle introduit. Si vous ne le faites pas, le corps disparaît ». Faisant une autre distinction importante, Lakoff (1999, cité dans Brockman, 1999, p. 2, l'italique est de moi) observe :

> *Il y a une différence entre le corps et la conceptualisation que nous en faisons.* Le corps est le même qu'il y a 35 ans ; *la conception du corps est très différente*. Nous avons des métaphores pour le corps que nous n'avions pas alors, avec une science relativement avancée construite sur ces

> métaphores. À cet égard, le corps et le cerveau contemporains, conceptualisés en termes de circuits neuronaux et d'autres métaphores de traitement de l'information, ont été « inventés ». De telles inventions sont cruciales pour la science. Sans elles, notre compréhension émergente de l'*embodied mind* ne serait pas possible.

Dans son livre *The Naked Future : What Happens in a World That Anticipates Your Every Move ?* (2014), Patrick Tucker (cité dans Anderson et Rainie, 2014, n. p.) confirme que non seulement notre conception du corps a changé, mais aussi, des aspects de son existence même au sein d'une *réalité technologisée* :

> En 2008, le nombre d'appareils connectés à Internet a dépassé la population humaine, et ils ont connu une croissance beaucoup plus vite que nous. Selon Cisco, il y avait 13 milliards d'appareils connectés à Internet en 2013 et il y en aura 50 milliards en 2020. Ils incluront des téléphones, des puces, des capteurs, des implants et des appareils que nous n'avons pas encore conçus.

De même, Joel Halpern (s. d., cité dans Anderson et Rainie, 2014, n. p.), ingénieur chez Ericsson, confirme que « [l]'environnement sera lui-même doté de capteurs capables de fournir des informations précises et utiles en temps réel [mais] en même temps […] si tout est connecté et se communique, tout ce que nous faisons sera potentiellement connu ». Malgré le débat général que soulèvent les conséquences sociales, culturelles et humanitaires de la technologisation pour l'environnement et le corps contemporain, il est stupéfiant de constater le nombre de personnes qui y adhèrent et la vitesse avec laquelle l'humanité s'adapte *physiquement* et *cognitivement* à l'utilisation de prothèses et de dispositifs *intelligents* qui étendent, exécutent et surveillent l'activité humaine. Ne sommes-nous pas déjà en train d'entrer dans une réalité posthumaine, voire postcorporelle ?

Sur cette question, William J.T. Mitchell et Mark B.N. Hansen (2010, p. xii) évoquent la conceptualisation des médias de McLuhan en tant qu'*extensions de l'homme* :

> En liant les médias – et le fonctionnement de la médiation en tant que tel – aux « ratios » sensoriels et perceptuels historiquement changeants de l'expérience humaine, McLuhan souligne la corrélation fondamentale entre l'humain et la technique. Bien que jamais explicitée, cette corrélation anime sa conception des médias comme prothèses de l'agence humaine et implique la logique d'*embodiment* humain dans l'histoire des médias d'une manière qui fait cause commune avec d'importants théoriciens des médias contemporains et philosophes des techniques. Il anticipe, par exemple, le travail de la critique culturelle N. Katherine Hayles, pour qui le *disembodiment* est une idéologie qui facilite la circulation d'informations

> sans tenir compte des réalités culturelles et matérielles. Selon Hayles […], l'étude attentive des imbrications des corps et des machines sert à souligner notre mode d'être fondamentalement prothétique.

Si les médias sont des « prothèses de l'agence humaine » impliquant « une logique d'*embodiment* humain », l'analyse des relations entre le corps et la technologie ainsi que des questions spécifiques quant à l'intervention (*agency*) peuvent être abordées en ces mêmes termes dans le contexte spécifique de l'art et de la performance médiés. Bien qu'il ne parle pas du corps proprement dit, mais plutôt de « *liveness* » (la présence du direct), le critique des médias Philip Auslander (1996, p. 50) note que, « [d]orénavant, la performance en direct incorpore souvent la médiatisation à un point tel que l'événement en direct est lui-même un produit de la reproduction technique ». Par ailleurs, et pour paraphraser McLuhan (1964, cité dans Mitchell et Hansen, 2010, p. xi), la médiation propose « quelque chose de plus que la forme d'un contenu spécifique […] Quelque chose qui s'ouvre sur la notion de forme de vie, de milieu général de vie – pour penser, percevoir, sentir, se sentir – en tant que tel ». Dans la dynamique vivante qu'entretient le corps avec la technologie, il s'y trouve toujours *imbriqué* et, ensemble, ils engendrent *quelque chose de plus* : un milieu « pour vivre, penser, percevoir, sentir, se sentir ».

De telles observations peuvent servir d'ancrages théoriques dans l'analyse des transformations et des nouvelles esthétiques de l'art et de la performance médiés. Or, des achoppements se produisent souvent entre l'analyse théorique et la pratique, avec des tensions récurrentes et/ou des impasses conceptuelles quant à la place et à l'interprétation de la corporéité de même qu'au regard des questions d'*embodiment/disembodiment* ou d'intervention humaine/non humaine. Les théoriciens ont plutôt tendance à battre en retraite, se retranchant dans des analyses du corps en tant qu'entité non discursive et/ou en s'appuyant sur des interprétations d'ordre sémiotique plus sûres et plus conventionnelles.

Tout en admettant que « nous comprenons mal comment [les médias] redéfinissent l'interprète et la performance », Ralf Remshardt (2008, p. 50) soutient que les théoriciens seraient tout simplement incapables de suivre et d'interpréter les pratiques actuelles. Tentant de réconcilier ce qu'il appelle la *machine à théories* des études de la performance et la *perpétuelle autothéorisation* des artistes, il abdique lui-même, en déclarant que « [l]'avis qui voudrait lier la performance à l'intervention humaine individuelle, et l'interprète au corps de l'interprète, est *un boulet* dans l'étude de la performance médiée » (Remshardt, 2008, p. 49). Ou bien il affirme que si les danseurs sont parmi les mieux placés pour naviguer sur le territoire théorie/pratique, ce serait parce qu'ils « pensent à leur corps matériellement, énergétiquement, cinétiquement et comme *système de notation* plutôt que comme *domaine corporel*

d'une existence psychique séparée[4] » (Remshardt, 2008, p. 49, l'italique est de moi). Toute tentative théorique de « *sauver* […] une sorte de *corps pur* […] *son exonération de pratiques signifiantes* [mène, pour Remshardt,] à *l'effondrement dans une boucle perceptuelle* » (Remshardt, 2008, p. 49, l'italique est de moi). Ce qu'il appelle sardoniquement *Le Corps* serait devenu une médiation – et ceci, même en l'absence d'éléments médiés – parce qu'il « rencontre la conscience d'un public dont le cadre perceptuel est désormais et *irréductiblement* celui de la médiation » (Remshardt, 2008, p. 51, l'italique est de moi). Ouf ! La seule solution proposée par Remshardt (2008, p. 47) consiste à aborder la question de corporéité dans des environnements médiés en « embrassant la notion de posthumanisme » ou bien à considérer des performances sans intervention humaine à partir d'une analyse qu'il fait des productions Disney ! (Remshardt, 2008, p. 55.)

Ce chapitre conteste de telles interprétations du corps ainsi que des analyses fondées uniquement sur des notions préétablies de remédiation, de métadiscursivité et de médialité. L'intervention humaine englobe non seulement tous ceux qui sont concernés par la performance médiée – créateurs, concepteurs, techniciens, interprètes et spectateurs –, mais aussi leur corps et leurs capacités perceptuelles en tant que *médiums* à part entière. Alors que des historiens du théâtre – Marvin Carlson (2016, cité dans Claycomb, 2017, p. 281), notamment – ont raison de souligner que « le binaire mimétique entre le réel et le théâtre se serait effondré », les liens entre imaginaire, réel et performance *traversent toujours* – c'est-à-dire *sont médiés par* – des manifestations concrètes, des évocations et/ou des métaphores du corps, et non pas par ce que Remshardt (2008, p. 49) désigne comme « un domaine corporel d'une existence psychique séparée ».

Pour Mitchell et Hansen (2010, p. i), les médias ne peuvent plus être considérés comme étant « neutres ou transparents, subordonnés ou simplement complémentaires aux informations qu'ils transmettent » : ils forment « la base infrastructurelle, la condition quasi transcendantale de l'expérience et de la compréhension […] négociant l'espace et le temps au sein desquels l'expérience concrète devient possible ». Faisant écho aux écrits de Merleau-Ponty à propos de l'expression médiée/médiatrice de l'être-dans-le-monde, ces conditions s'étendent au contexte des nouvelles pratiques de la performance et de leur réception. Toute division théorique entre *embodiment* et signification s'infirme par le fait que la performance médiée place, ou encadre, des corps médiés/médiateurs sur un même plan d'immanence.

4. Un peu énigmatique, cette dernière expression doit être comprise comme se rapportant au théâtre contemporain.

S'éloignant aussi de remontrances théoriques décrivant des stratégies de médiation « dominantes », « conçues pour attirer le regard » et « altérant la performance » – par l'absence ou « l'annihilation » du corps humain ou par « l'effondrement dans la médiation » (Remshardt, 2008, p. 52) –, ce chapitre prône le potentiel transformateur du corps en tant que *médium lui-même* dans la relation dynamique qu'il entretient avec la technologie. Contournant ainsi des oppositions théoriques ou des craintes sans réserve signalant un « passage ontologique de l'organique vers le technologique » (Causey, 1999, p. 393), et tout en épousant la définition du terme *médium* comme « milieu, centre, milieu intermédiaire », notre analyse s'aligne plutôt sur le point de vue de Donna Haraway (1991, p. 180) quand elle remarque que « [l]a machine n'est pas une entité à animer, à vénérer et à dominer. La machine, c'est nous, nos processus, un aspect de notre *embodiment* ». En d'autres termes, et comme l'exprime la chorégraphe et théoricienne Susan Broadhurst (2004, p. 48),

> [l]a théorie actuelle doit être ajustée pour englober cette interface technique [numérique, physique et virtuelle] et la proéminence corporelle qui l'accompagne. Des manières conventionnelles d'interprétation ont été dominées par le transfert de l'interprétation linguistique au non-linguistique. Cela fait du corps un phénomène secondaire. Cependant, dans de nombreuses formes d'art, le corps est primaire et pourtant transitoire. À moins que l'immédiateté du corps (physique et virtuel), y compris des lectures corporéelles, ne fasse l'objet de l'interprétation, des performances telle *Blue Bloodshot Flowers*[5] ne peuvent être pleinement appréciées. Par conséquent, je plaide en faveur d'un mode d'analyse « intersémiotique », c'est-à-dire qui inclut le langagier et le dépasse.

Bien que l'avertissement de Broadhurst contre le danger d'appliquer une analyse linguistique à la description du corps dans la performance médiée puisse étayer les observations faites jusqu'ici, l'équation de « lectures corporéelles » et du « non-linguistique » demeure vague et même réductrice au regard de la pratique chorégraphique et d'autres formes de langage gestuel incorporées dans l'art et la performance. D'ailleurs, la proposition d'un mode d'analyse « intersémiotique » nous semble plus juste et s'apparente davantage à l'approche adoptée dans ce chapitre. Cette méthodologie se rapporte autant à l'analyse des processus esthétiques formels mis en jeu dans l'œuvre numérique qu'à l'exposition d'une dynamique de corporéité observée dans le contact intime du corps avec la technologie.

5. Une collaboration entre Susan Broadhurst et Richard Bowden qui « met l'accent sur un espace de performance qui permet à l'interprète physique d'interagir directement et en temps réel avec un "avatar" ou image de données projetées » (Broadhurst, 2004, p. 47). La première a eu lieu le 1er août 2001 à la 291 Gallery à Londres.

Ici, l'expérience du danseur peut revêtir une pertinence particulière. Pour le danseur, la notion d'expérience incarnée est redondante. « Nous sommes le corps, nous avons un corps », dit-il. La conscience proprioceptive et kinesthésique du danseur, son acuité perceptive et sa connaissance intime du corps sont complémentées par une capacité d'apprentissage expérientiel et le développement de représentations motrices internes et de nouveaux schémas corporels (📖 voir Manning, Chapitre 4, section III). Le danseur se démarque tout autant par l'ouverture à la dynamique d'exploration/visualisation/improvisation que par une conscience aiguë du mouvement dans différents environnements. Lorsque ces capacités sont attelées et mobilisées par des technologies qui permettent d'étendre le corps dans l'espace et le temps de nouvelles manières, elles s'avèrent très productives sur le plan créatif. Cette même sensibilité est évoquée et proposée ici comme cadre conceptuel pour comprendre un *langage* de corporéité mis en jeu et soutenant l'art médié. C'est à travers le pouvoir d'écoute intérieure des danseurs et des chorégraphes – leur attention aux circuits, aux flux et aux reflux d'énergie dans le corps comme forme de connaissance somatique intime – qu'une compréhension de ce qui se passe lorsque le corps est « touché » par, confronté à, assimile, manipule et coexiste avec la technologie peut être abordée.

II. Partie I: Le corps

> Il est vrai qu'on ne peut penser le corps, car on ne sait toujours pas ce qu'est le corps, ou ce qu'il est capable de faire, quelles sont ses limites ou ses capacités […] le corps excède toujours notre faculté de connaître, et fournit des possibilités continues de le penser ou de le connaître autrement. Il est toujours en excès de toute représentation, et même de toutes les représentations. Cela fait partie de l'avis de Deleuze selon lequel nous ne savons pas ce que le corps peut faire, car le corps est en dehors de la pensée […] nous l'abordons à travers la pensée sans le saisir pleinement.
>
> – Grosz, 2001, p. 27

> Merleau-Ponty déclare que le corps « *a* son monde ou comprend son monde sans avoir à traverser des représentations » ; il *est* « la potentialité du monde ». […] D'après une telle conception du corps, le médium qui signifie le corps, sa *représentation*, n'est plus différent de la « matière première » du corps lui-même. Sans médiation, le corps n'est rien. Cependant, la médiation est déjà ce que le corps a toujours été, dans ses diverses strates historiques et culturelles.
>
> – Wegenstein, 2006, p. 32, l'italique est de l'auteure.

Les passages précités soulignent une tension sous-jacente, voire une difficulté, qui assaille la théorie occidentale contemporaine lorsqu'il s'agit d'évoquer et de conceptualiser le corps. Si le XX^e^ siècle s'est caractérisé par une « dispersion épistémologique du corps humain » (Andrieu, 1993, cité dans Wegenstein, 2006, p. 1), soulevant ainsi une interrogation transdisciplinaire – par l'histoire culturelle (Foucault, Duden), l'histoire de l'art (Stafford), l'histoire de la médecine (Sawday), l'histoire de la science (Laqueur, Latour), la sociologie (Elias, Giddens, Bourdieu, Hall, Turner) et la philosophie (Merleau-Ponty, Deleuze et Guattari, Lyotard, Nancy) –, le XXI^e^ siècle, marqué par des « révolutions » numériques, médiatiques et posthumaines, aura engendré une nouvelle génération de théories critiques culturelles, esthétiques, médiatiques, postphénoménologiques et transhumaines entourant le corps. Évoquant ce tournant décisif dans l'histoire de l'humanité, le sociologue Chris Shilling (2013, p. 5, l'italique est de l'auteur) note que « [*n*]*ous avons maintenant les moyens d'exercer un degré de contrôle sans précédent sur les corps, mais nous vivons aussi à une époque qui a jeté un doute radical sur notre connaissance de ce que sont des corps et comment nous devrions les contrôler* ».

Au sein de cette évolution, de nouveaux concepts interrogeant la réalité corporelle sont apparus, dont certains qui endossent ces changements et d'autres qui y résistent. Des partisans de cette remise en question, telles la critique des médias Bernadette Wegenstein et la théoricienne féministe Elizabeth Grosz, proposent de trouver un terrain d'entente en considérant le « corps réel actualisé [et] le corps [comme] une multiplicité et une potentialité » (Wegenstein, 2006, p. 17, 23). Dans un contexte de changement technologique, scientifique, médical et socioculturel rapide – qui affecte une société de consommation dans laquelle le corps est déjà considéré comme l'objet/la cible privilégié de ses différentes marchandises –, tout projet qui consiste à définir de nouveaux concepts de l'être au monde ne serait pas évident. Deleuze (1988, p. 17), à qui Grosz fait référence, fournit des indices pour s'y préparer : « Spinoza offre aux philosophes un nouveau modèle : le corps. Il propose d'établir le corps comme modèle : "Nous ne savons pas ce que le corps peut faire…" Cette déclaration d'ignorance est une provocation ». La proposition du corps comme nouveau modèle met en évidence le corps en tant que *sujet de réflexion*, mais aussi comme *moyen de réfléchir* sur un sujet. Admettre le manque de connaissance du corps *est en soi* une incitation à penser *en termes du corps* et à ce qu'il *peut* faire. Ce fut le projet de Merleau-Ponty et c'est peut-être vers son expression *le corps propre*, simple, mais souvent négligée, qu'on peut revenir pour recueillir des indices supplémentaires. Le qualificatif *propre* dirige l'attention sur le corps *dans sa spécificité*… une invitation à aborder le corps *selon ses propres termes*.

La présente analyse propose de relever le défi de Spinoza/Deleuze et de réaliser des forages – créer des ouvertures – dans la nature de l'expérience incarnée en adoptant le corps comme nouveau modèle pour l'examen de l'art et de la performance médiés. Revisitant des textes de N. Katherine Hayles (1993), Maxine Sheets-Johnstone (2015), Thomas Hanna (1995), Richard Shusterman (2002, 2006), Bernadette Wegenstein (2006), Susan Melrose (2006) et Roy Ascott (2002a), nous réfléchirons sur les différentes facettes et interprétations de la corporéité, de l'expérience vécue (*lived experience*) et de la conscience somatique proposées par ces auteurs ; respectivement, à travers des notions d'inscription/incorporation, de systèmes animés dynamiques, d'expérience somatique, de pratiques de la performance et de systèmes cybernétiques. Cette panoplie d'angles théoriques permettra de préparer le terrain pour l'analyse de la relation particulière du corps à la technologie qui sera présentée dans la Partie II du présent chapitre et de démontrer comment la connaissance sensorio-perceptuelle et la corporéité peuvent être comprises et validées à la lumière d'un rapport plus inclusif et plus juste avec la technologie.

II.1. Le corps/*embodiment* ; inscription/incorporation

Déjà en 1993, Hayles (1993, p. 147-170)[6] signale les dangers d'une présumée « *dematerialization of embodiment* » qu'elle observe affecter un monde de plus en plus technologique. Elle cite comme raison principale de cette condition « l'orthodoxie postmoderne selon laquelle le corps serait, avant tout, sinon entièrement, une construction linguistique et discursive » (Hayles, 1993, p. 147). Trois influences culturelles seraient susceptibles de renforcer et de perpétuer cette croyance : *la théorie du discours* telle qu'elle est pratiquée dans les humanités (et, en particulier, la théorie littéraire) ; *la théorie de l'informatique* ; et *les technologies de l'informatique*. Si chacune de ces théories « opère dans des circonstances matérielles et culturelles qui marquent sa pratique et semblent rendre leur revendication de la construction discursive du corps plausible » (Hayles, 1993, p. 147), la dématérialisation du corps dépendrait des circonstances matérielles et incarnées qu'une idéologie de dématérialisation voudrait occulter (Hayles, 1993, p. 147-148).

Situant ainsi une première ligne de faille théorique dans le paradoxe de l'immatérialité de l'informatique et les conditions matérielles de sa production, Hayles fait d'autres distinctions : entre *le corps* et *l'incarnation* (*embodiment*) et entre *l'inscription* et les pratiques *d'incorporation*. Dans le lexique de Hayles (1993, p. 154), *le corps* est une construction culturelle fondée sur des

6. Le texte examiné est *The Materiality of Informatics* (*La matérialité de l'informatique*) (1993).

suppositions « employées pour constituer un type de concept social et discursif particulier ». Même si cette conception du corps peut aussi se normaliser dans le cadre d'expériences individuelles – en tant que conversion du « flux hétérogène de la perception en un objet stable réifié » (Hayles, 1993, p. 154) –, *l'incarnation*, quant à elle, est toujours contextuelle : elle est « enchâssée dans les spécificités de lieu, de temps, de physiologie et de culture qui, ensemble, comprennent la mise en acte (*enactment*). Ne coïncidant jamais exactement avec le corps parce que le corps est une forme idéalisée » (Hayles, 1993, p. 153-154). Le discours – ou *inscription* – fait du corps une abstraction « en systématisant et en normalisant des expériences dans l'acte de les nommer » (Hayles, 1993, p. 155), tandis que l'expérience instanciée – ou *incorporation* – décrit l'acte d'incorporer – ou d'« encoder » – des actions dans la mémoire corporelle par « des performances répétées jusqu'à ce qu'elles deviennent habituelles » (Hayles, 1993, p. 157, 161). Ensemble, les deux paires – corps/incarnation et inscription/incorporation – se trouvent en interaction constante au sein d'un monde capitaliste dont les structures « reconfigurent le corps humain en conjonction avec les technologies de l'informatique » (Hayles, 1993, p. 149). Une subjectivité postmoderne se constitue également à partir du « croisement de la matérialité de l'informatique et de l'immatérialité de l'information » (Hayles, 1993, p. 149) (**notion-clé ➔** corporéité).

Afin de soutenir l'infrastructure du nouveau paysage technologique, une surveillance accrue et la substitution de l'information à l'expérience directe soumise aux conditions matérielles deviennent nécessaires (Hayles, 1993, p. 150). Hayles relève cependant que des boucles de rétroaction entre matérialité et discours vont produire « des fissures et des poches de résistance [le long de lignes de classe, de sexe, de race et de privilège et que si le corps peut] disparaître dans l'information » (Hayles, 1993, p. 154) l'*embodiment* ne le peut pas. Performatif, improvisateur et articulé de manière individuelle, l'*embodiment* est par nature « autre et ailleurs, à la fois excessif et déficient dans ses variations, ses particularités et ses anomalies infinies » (Hayles, 1993, p. 155). Ce que Hayles décrit comme l'écart « intrinsèquement déstabilisant » entre le corps et l'incarnation nécessiterait un « classement hiérarchique » qui privilégierait le corps abstrait à la réalité plus immédiate d'incarnation (Hayles, 1993, p. 155). Cela permet de comprendre pourquoi certains théoriciens ont confondu – ou négligé – des éléments essentiels relatifs à la perception et à la description du corps dans leurs analyses et, ce faisant, ont propagé une rupture conceptuelle entre l'expérience vécue et le corps.

À ce sujet, Hayles (1993, p. 155) remarque que la plupart des théoriciens font le choix de respecter cette hiérarchie, « car la théorie, par nature, cherche à articuler des schémas généraux et des tendances globales plutôt que des

instanciations individuelles ». Tout éloignement de l'abstraction désincarnée exigerait une coarticulation d'*embodiment* et de corps ; un point négligé par de nombreux théoriciens. Citant Paul Connerton (1989), elle explique que, contrairement aux pratiques d'inscription qui, elles, peuvent se déplacer d'un contexte à l'autre une fois accomplies, l'incorporation ne peut jamais être entièrement séparée de son contexte : « Le sens d'une pratique corporelle ne peut se réduire à un signe qui existerait sur un "niveau" séparé de la sphère immédiate des actes du corps » (Hayles, 1993, p. 158). Toute tentative de « réintroduire du contexte » (Hayles, 1993, p. 160) affecte la façon dont on décrit un processus, ainsi que ce qu'on peut en déduire. Un dilemme qui perturbe la science moderne depuis Heisenberg…

La nature et les contextes incarnés de l'incorporation lui confèrent des qualités qui se distinguent nettement de celles des pratiques d'inscription. D'un côté, les pratiques corporelles ont une réalité physique qui ne peut jamais s'assimiler pleinement au discours (Hayles, 1993, p. 153)[7], de l'autre, les pratiques d'incorporation « *exécutent* (*perform*) *le contenu corporel* » (Hayles, 1993, p. 157, l'italique est de moi). Elles décrivent en outre les aptitudes, les habitudes et les compétences d'un corps particulier, et même si, d'une certaine mesure, la description d'actions peut se généraliser, leurs mises en acte dépendront des caractéristiques spécifiques de l'individu incarné (Hayles, 1993, p. 157). D'une importance encore plus cruciale, l'analyse de pratiques qui sont inexorablement ancrées dans le corps nécessite d'accepter ces qualités comme une forme de connaissance : « L'habitude est une connaissance et une mémorisation des mains et du corps et dans l'entretien de l'habitude, c'est notre corps qui "comprend" » (Connerton, 1989, cité dans Hayles, 1993, p. 157).

En revanche, les pratiques d'inscription ne peuvent que « corriger et moduler la performance » (Hayles, 1993, p. 157) – c'est-à-dire qu'elles interviennent après coup et à partir de la position d'observateur. Pour ce qui concerne l'analyse de comportements nouveaux, imprévus, complexes et/ou « non complètement formalisables » (Hayles, 1993, p. 158), Hayles souligne que les pratiques corporelles tendent à « obscurcir » l'esprit cogitant (et donc les pratiques d'inscription) parce qu'elles « se sédimentent en actions et mouvements habituels, s'enfonçant en dessous de la conscience éveillée », se révélant de la sorte résistantes aux intentions conscientes de les modifier ou de les changer (Hayles, 1993, p. 161).

Pour ces raisons, Hayles affirme que l'*embodiment* et l'*habitus* ne sont pas dépourvus d'implications politiques puisque la résistance de la connaissance incorporée à l'intellection et sa « sédimentation profonde dans le corps »

7. Hayles fait référence au livre d'Elaine Scarry (1985) intitulé *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World* (New York, Oxford University Press).

confèrent le pouvoir de définir les limites de la pensée consciente (Hayles, 1993, p. 162). Affectant la base même de ce que constitue la connaissance, de qui la détermine et comment, l'*embodiment* serait « *la base phénoménale que le corps fournit* » (Hayles, 1993, p. 160-161, l'italique est de moi). Cette observation confirme et renforce l'importance du contexte pour la cognition. Cela dit, Hayles (1993, p. 158) ne prétend nullement que les pratiques d'incorporation seraient plus « naturelles », plus universelles ou moins culturelles que celles de l'inscription ; elle ne prétend pas non plus que l'*embodiment* impliquerait un soi essentialiste. Tout recours visant à *essentialiser l'embodiment* serait normatif. L'expérience incarnée est plutôt « dispersée le long d'un spectre de possibilités [et] aucune position n'est plus essentielle qu'une autre » (Hayles, 1993, p. 158). Cette adaptabilité et la nature performative de l'*embodiment* introduisent des qualités d'improvisation qui reflètent « une ouverture d'horizon permettant des ambiguïtés et de nouvelles permutations qui ne peuvent se programmer selon des procédures de décision explicites » (Hayles, 1993, p. 158). Hayles (1993, p. 159) met ainsi en garde contre toute tentative d'enfermer la connaissance incorporée dans des catégories analytiques, car cela changerait sa nature en solidifiant en entités distinctes et en instructions séquentielles les interconnexions fluides et contextuelles qui la définissent[8]. Ces observations confirment l'avis d'Isabelle Choinière sur la nature fluide, interdépendante et intercorporelle du corps contemporain (voir Choinière, Chapitre 2, sections IV.2.4, IV.3). Considérons maintenant une interprétation de la dynamique expérientielle de la corporéité sous l'angle de l'expérience du « corps vécu » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 24).

II.2. Le corps animé et la kinesthésie

Alors que Hayles décrit une conceptualisation du corps en termes discursifs qui reflètent des valeurs hégémoniques voulant obscurcir le rôle d'*embodiment*, Maxine Sheets-Johnstone[9] propose une perspective décidément phénoménologique qui situe l'*embodiment* non pas dans une opposition binaire à un corps abstrait, mais plutôt dans une coarticulation dynamique, synergique de la perception avec le mouvement, la cognition, l'apprentissage et l'expérience vécue. Même si, elle aussi, déplore les glissements théoriques qui gangrènent l'analyse de la corporéité et de l'*embodiment* en « enfermant la dynamique cinétique du corps dans un récipient lexical pratique et immédiatement

8. Cela dit, après la publication de son article, Hayles (2002, p. 297-298), voulant éviter ce qu'elle a reconnu comme étant une forme de pensée dualiste, a commencé à parler de flux dynamiques et d'interaction entre le corps et l'incarnation.

9. Le texte de Sheets-Johnstone (2015) examiné s'intitule « Embodiment on trial : A phenomenological investigation », *Continental Philosophy Review*, vol. 48, n° 1.

reconnaissable » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 24), elle affirme que le problème découlerait plutôt d'un manque de compréhension phénoménologique approfondie et de rigueur théorique. Si les avis des deux auteures concordent sur plusieurs points, Sheets-Johnstone, contrairement à Hayles et à son cadre culturel, s'inspire plutôt d'évidences ontogénétiques et anthropologiques pour examiner la corporéité dans un contexte plus large de vie animée. Selon cette vision, tout organisme, y compris le corps humain, maintient une relation dynamique au monde et la kinesthésie y joue un rôle crucial. Dans un même temps, elle distingue cependant l'expérience humaine en sa qualité de sujet incarné en mettant en relief la nature de la corporéité qui est vécue à la première personne : « *an experiencing "lived body"* » (un corps vécu qui expérimente) (Sheets-Johnstone, 2015, p. 24, c'est moi qui souligne).

Se référant à l'analyse de Merleau-Ponty de la corporéité, Sheets-Johnstone (2015, p. 26, l'italique est de l'auteure) précise d'abord que le corps que je suis et le corps que j'ai – les corps vécu et physique – ne sont pas des entités disjointes, mais plutôt intrinsèquement liées : « *un rapport existentiel* existe entre les deux […] le corps que je suis confère son habitabilité au corps que j'ai ». Or, comme elle l'explique :

> Avoir un corps signifie posséder un corps, non seulement un corps à soi, mais une entité physique objective dans le monde, donc quelque chose qui peut incarner un sujet, un esprit, un soi, une subjectivité […] de la même manière qu'il incarne un foie, une rate, un système cardiovasculaire et même un cerveau. Si je suis mon corps, cependant, je le vis directement dans toutes ses dimensions : sa gamme de sentiments, d'images, de mouvements, de choix, de pensées, d'impulsions, de douleurs, de souvenirs, de dispositions […] et donc [je] le vis directement aussi en tant qu'*embodiment* de la cupidité ou de la générosité, par exemple. Expérimentant directement cette gamme d'expériences et de qualités de la personnalité, le corps que je suis englobe clairement le corps que j'ai… (Sheets-Johnstone, 2015, p. 26).

Réfutant les revendications de certains théoriciens comme Gallagher et Zahivi, qui voudraient associer des notions d'agence et de propriété à l'esprit et à la cognition incarnés, tout en privilégiant le langage à l'expérience, Sheets-Johnstone (2015, p. 28) dénonce ce type d'analyse comme étant basé sur l'observation d'un corps statique ou « un système de positions présentes », car il occlurait ainsi *la dynamique* en faveur de sensations, *la kinesthésie* en faveur de la proprioception et *l'expérience kinesthésique* en faveur de comportements orientés vers un but (Sheets-Johnstone, 2015, p. 30). Proposant de considérer le corps plutôt comme « un système ouvert d'un nombre infini de positions équivalentes orientées vers d'autres fins » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 28) – réitérant l'interprétation que fait Hayles (1993, p. 158) de l'expérience incarnée comme « une ouverture d'horizon permettant des ambiguïtés et de

nouvelles permutations » –, elle évoque de nouveau la dynamique expérientielle de la corporéité et les modes (*patterns*) dynamiques constituant la vie de toute créature animée.

Revisitant les premiers textes phénoménologiques, Sheets-Johnstone (2015, p. 24) souligne la reconnaissance par Husserl (1989) des « *kinesthèses*[10] en tant qu'unités essentielles coarticulées avec la perception ». Notant que la kinesthésie et la tactilité sont les premières facultés sensorielles développées *in utero*, elle remarque que « les nourrissons viennent au monde en mouvement et expérimentent kinesthésiquement leur mouvement, non pas en termes de propriété (*ownership*), mais en termes d'intensités dynamiques, amplitudes, élan, etc., tous ressentis immédiatement et directement » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 28). Comme elle l'exprime si éloquemment, « [l]e mouvement est en effet notre langue maternelle » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 29). Ce sera aussi grâce à la kinesthésie qu'on pourra accéder au domaine conceptuel : les mouvements de l'enfant dans l'espace pour découvrir des objets sont « saturés de concepts » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 29), l'aidant à acquérir des notions de distance (en visant ou en s'approchant des objets) ainsi que des notions de taille, de largeur, de petitesse, de grosseur, de poids, etc. (en manipulant ou en saisissant des objets). La constitution de soi dépendrait tout autant de cette dynamique : « [U]n enfant s'éprouve en suçant, en respirant, en souriant […] chaque expérience [étant] dotée d'une dynamique kinesthésique distincte » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 30). Enfin, si l'intuition – ou ce qu'elle appelle la *vie intuitivement originelle*[11] est responsable de la création de structures cognitives reconnues à travers des activités basées sur l'expérience sensorielle[12], elle soulève le défi langagier de l'expérience et le possible glissement/court-circuitage plus tard entre l'expérience et le langage, ou entre les soi existentiels et verbaux (Sheets-Johnstone, 2015, p. 29-30).

10. Comme l'explique Husserl (1989, p. 121), « du point de vue de la conscience, elles jouent perpétuellement un rôle, de telle sorte qu'elles fonctionnent dans la vision, l'ouïe, etc., comme une unité de mobilité égologique : ce que l'on appelle des *kinesthèses*. Toutes les kinesthèses sont liées, chaque fois "je bouge", "je fais", elles sont liées ensemble dans une unité universelle, où le repos kinesthésique est un mode de "je fais" ».

11. Voir aussi Merleau-Ponty (1964, p. 121) : « la perception de son propre corps précède la reconnaissance de l'autre ». Pour Gallagher et Meltzoff (2008, n. p.), cela suggérerait un stade de développement « de l'intérieur [vers l'extérieur.] C'est seulement après qu'un équilibre corporel minimum est établi que l'enfant peut commencer à percevoir le monde et les autres ».

12. Le géographe Yi-Fu Tuan (1977, p. 45-47) note également : « [T]rès littéralement, le corps humain sert de mesure de direction, de localisation et de distance […] les mesures de longueur sont dérivées des parties du corps : "à bout de bras" ou "pieds". »

Sheets-Johnstone (2015, p. 30, l'italique est de l'auteure) soutient enfin que, dans un contexte d'évolution biologique,

> tous les organismes animés bougent de manière efficace et efficiente par rapport au monde environnant, créant ainsi *des synergies de mouvement significatif* […] *une dynamique de coordination* qui informe la vie neurologique et expérientielle, engendrant donc des corps physiques et vécus, le corps que j'ai et le corps que je suis.

Au regard de cette dynamique, elle fait une autre distinction importante :

> [C]e n'est pas la proprioception, mais *la kinesthésie* qui nous donne le sens de la dynamique de notre mouvement, […] ses changements de direction, d'intensité, de portée, etc. C'est donc la kinesthésie qui fonde notre apprentissage du corps et notre apprentissage initial du mouvement, ainsi que l'apprentissage de nouvelles aptitudes et compétences à mesure que nous mûrissons (Sheets-Johnstone, 2015, p. 31).

Comme elle le signale, et contrairement à la plupart des analyses de la corporéité et de l'interaction dans des environnements médiés, la kinesthésie (et non *la proprioception*) « est réellement – et devrait donc l'être – importante dans les discussions phénoménologiques et cognitives d'"agence" » (Sheets-Johnstone, 2015, p. 32) (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections I-IV.3). En dernier lieu, et comme le constate Sheets-Johnstone,

> la réalité concrète, en temps réel, de l'intervention humaine (*agency*) est enracinée dans les expériences qualitativement dynamiques des corps que nous sommes, dans la kinesthésie et la tactilité, et dans notre réceptivité innée et notre réceptivité au monde qui nous entoure (2015, p. 37).

II.3. La somatique et la soma-esthétique

Une discipline qui aborde plus frontalement des questions de corporéité et d'*embodiment* est la somatique. Le terme, qui dérive du grec *somatikòs* – « du corps » –, a des racines en tant que pratique dans le mouvement européen de la fin du XIX^{e} siècle appelé *Gymnastik*, dans lequel la respiration, le mouvement et le toucher servent à éveiller et à stimuler la conscience corporelle. Comme l'explique Glenna Batson (1995, n. p.), praticienne et théoricienne de la somatique, à l'époque, « le mouvement corporel offrait un tout nouveau langage de la conscience et de la sagesse corporelles au travers de la conscience de soi et de l'auto-orientation ». La pratique de la somatique a notamment été développée par des pionniers tels François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze, Bess Mensendieck, Rudolf von Laban, Mabel Elsworth Todd et Lulu Sweigard (1996) avant que Thomas Hanna (1995, p. 341) invente le terme *somatics* en 1970 pour désigner « le champ d'étude qui traite des phénomènes somatiques, c'est-à-dire l'être humain expérimenté par lui-même de l'intérieur ».

Faisant une première distinction entre *soma* et corps, Hanna (1995, p. 341) définit le *soma* comme « le corps expérimenté de l'intérieur par la perspective de première personne […] c'est la proprioception immédiate – un mode sensoriel qui fournit des données uniques ». Le corps, quant à lui, est perçu « de l'extérieur – c'est-à-dire d'un point de vue de troisième personne […] une entité objective, observable, analysable et mesurable comme n'importe quel autre objet » (Hanna, 1995, p. 341-342). Il ajoute que si la nature de l'observation comprend à la fois une conscience du soi intérieur et extérieur[13], « ne pas reconnaître la différence nette entre la première et la troisième personne […] conduit à des malentendus fondamentaux en physiologie, en psychologie et en médecine » (Hanna, 1995, p. 341). Et on pourrait ajouter, pour toute analyse du mouvement, de la corporéité et de la médiation (📖 voir aussi Johnson et Vanier, Chapitre 8, section II).

Hanna définit les préceptes fondamentaux de la somatique comme suit : 1) le *soma* n'est pas un corps ; 2) le *soma* n'implique pas l'observation passive de lui-même, mais plutôt une action : il est toujours engagé dans un processus d'autorégulation ; 3) le *soma* observé n'est pas seulement conscient de lui-même par l'auto-observation, mais il est simultanément engagé dans un processus de se modifier sous les yeux de l'observateur ; 4) le processus perceptuel fonctionne toujours en tandem avec le *motorium*[14] et comme *système de rétroaction en boucle fermée*, ce qui implique qu'on ne peut ressentir sans agir et qu'on ne peut agir sans ressentir ; 5) le processus somatique d'autorégulation permet de savoir ce qu'on est en train de faire ; 6) dans la mesure où l'être implique une activité auto-organisatrice et autorégulatrice, Hanna (1995, p. 345-346, l'italique est de l'auteur) affirme qu'il est possible d'énoncer : « Je suis *en train d'être* moi-même. »

La réciprocité du sentir et du mouvement au cœur de la somatique reflète la remarque de Sheets-Johnstone (2015, p. 30) suivant laquelle « une dynamique de coordination » et « des synergies de mouvement significatives » informent la perception et la cognition. Ces qualités seront mises au premier plan dans la pratique éducative développée par Hanna (1995, p. 345), qui a

13. Cette description fait écho aux distinctions de touchant/touché de Merleau-Ponty, d'après les distinctions d'image de corps/l'image du corps de Bergson et de *Leib/Körper* de Husserl. Sa distinction de schéma corporel/image du corps (Merleau-Ponty, 1962) correspondrait à ce que Hansen (2006, p. 38-39) définit en ces termes : « [A]lors que l'image corporelle se caractérise et est engendrée par une appréhension essentiellement visuelle [ou observationnelle] du corps en tant qu'objet externe, le schéma corporel émerge de ce que [Merleau-Ponty appelle] la perspective opérationnelle de l'organisme incarné. »

14. Le *motorium*, un terme médical, désigne la partie d'un organisme, et en particulier, la partie de son système nerveux qui est concernée par le mouvement, par opposition à celle qui est concernée par la sensation.

pour objectif de renforcer la conscience sensorielle et le contrôle moteur en partant du principe que « ressentir ce qui se passe au sein du *soma*, c'est agir sur lui, c'est-à-dire le réguler ». La branche thérapeutique de la somatique propose une méthode pour soulager l'hypertonie musculaire chronique, restaurer le contrôle musculaire volontaire et éliminer le besoin de médicaments pour contrôler la douleur. La prise en compte des dimensions écologiques du corps sensible/percepteur y revêt également une importance centrale. C'est pour cette raison que de nombreuses pratiques somatiques existantes – la technique *Alexander*, la méthode *Feldenkrais*, le *Rolfing*, l'approche *Trager*, l'*Improvisation du Mouvement*, la *Middendorf Breathexperience*, le *Body-Mind Centering*, l'*Eutonie*, l'*Authentic Movement*, le *yoga*, le *Continuum Movement*, la *Bioénergétique*, le *Contact Improvisation*, la *méditation Zen*, le *Qi Gong* et le *Tai Chi* – ont été introduites dans des cadres professionnels, notamment par des danseurs, des athlètes, des acteurs, des musiciens et des chanteurs. Et si, à ses débuts, la somatique s'est développée en réponse à la vie à l'ère industrielle, dans sa configuration *écologique* actuelle, le corps somatique, selon Batson (1995, n. p.), s'est adapté à l'environnement technologique : « [D]ans le schéma corporel, nous incorporons volontiers des téléphones cellulaires, des iPads et d'autres appareils électroniques qui ont une incidence […] sur le corps humain, somatique, social et esthétique. » Par extension, et comme ce livre le soutient, il va sans dire que la conscience somatique peut aussi constituer un outil précieux dans la conception, l'exécution et la réception de la performance médiée.

Pour Hanna, l'interdépendance intrinsèque de l'esprit et du corps laisse entrevoir les conditions de possibilité d'un *mind/body/spirit* intégré. Cette vision est partagée par le philosophe-praticien Richard Shusterman sous le champ de son concept de soma-esthétique (*somaesthetics*)[15]. Une « philosophie vécue » et une forme de « penser en corps », la soma-esthétique présente une ontologie ou épistémologie de l'expérience comme « un nexus transactionnel d'énergies interagissantes reliant le soi incarné et le monde environnant » (Shusterman, 2002, p. 220). La discipline et les formes de pratique multidimensionnelles que Shusterman allait développer autour de son concept sont basées sur le principe que

> la vie mentale repose sur l'expérience somatique et ne peut se distinguer entièrement de processus corporels, même si elle ne peut y être entièrement réduite. Nous pensons et ressentons avec notre corps […] La connexion entre corps et esprit est si intime qu'il semble erroné de parler du corps et de l'esprit comme de deux entités différentes et indépendantes.

15. Combinant les notions de *soma* – le *corps-esprit* sentant-percevant – et *aisthesis* – site ou lieu d'appréciation sensorio-esthétique (Shusterman, 2006, p. 1), le terme a été créé en 1966, soit dix ans avant le terme *somatics* conçu par Hanna.

> Le terme *corps-esprit* exprimerait plus justement leur union essentielle, laissant place à une distinction pragmatique des aspects mentaux et physiques du comportement, mais aussi au projet d'accroître leur unité expérientielle (2006, p. 2),

Conçu comme un projet interdisciplinaire à plusieurs branches – esthétique, philosophique, analytique, pragmatique et technique –, dans lequel théorie et pratique s'entremêlent, le programme de Shusterman vise à enrichir la connaissance abstraite et discursive du corps aussi bien qu'à améliorer l'expérience vécue, la performance et l'environnement. Donnant exemple de l'écriture, il explique que « l'écriture n'est pas seulement un mode de vie, mais […] un outil important pour travailler habilement sur soi – à la fois comme médium de connaissance et de transformation de soi » (Shusterman, 1997, p. 3). De même,

> [l]a peinture est aussi un moyen de sonder le soi émotionnel (une réponse ressentie aux images, par exemple, ou une tentative de comprendre sa propre histoire et sa relation aux autres), un moyen de communication métaphorique directe et un moyen de s'investir somatiquement dans la perception via les matériaux du médium de la peinture et d'investir ces matériaux avec (ou découvrir en eux) la capacité d'incarner physiquement le soi (Shusterman, 1997, cité dans Barber, 2008, p. 3).

Ces commentaires donnent un aperçu de l'imbrication, dans l'acte créateur, de la conscience sensorielle corporéale et des moyens d'expression.

S'inspirant de l'interprétation de Dewey de l'art comme expérience immédiate, tout en empruntant des perspectives soma-esthétiques pour analyser des concepts clés, le volet esthétique du programme de Shusterman aborde le phénomène d'*embodiment* au théâtre, en danse, dans l'architecture et dans la photographie, en intégrant les fondements philosophiques de la soma-esthétique au regard de questions centrales d'éthique, d'éducation, de politique culturelle, d'études de la conscience, de la sexualité et des arts. Le programme vise aussi à établir des liens entre la philosophie occidentale, la science cognitive et des méthodologies somatiques ainsi que des théories orientales du corps, de l'esprit et de l'action. L'envergure de cette approche pédagogique novatrice et holistique offre une occasion unique pour faire avancer notre compréhension théorique du corporéal et de ses liens possibles avec d'autres formes de connaissance.

La soma-esthétique analytique examine la nature des perceptions et des comportements somatiques et leurs fonctions au sein de la connaissance, de l'action et de la construction du monde (Shusterman, 2006, p. 13). Se référant aux racines étymologiques du corps comme « organisme » et « organe » (de

l'*organon* grec, ou outil), Shusterman (2006, p. 13) cite Emerson pour qui « le corps humain […] est la source de toute invention : "Tous les outils et les moteurs de cette Terre ne sont que des extensions de ses membres et de ses sens" ». Comme Hayles et Sheets-Johnstone, Shusterman souligne la connaissance logée dans « la mémoire musculaire de l'habitude et l'expérience profondément incarnée », notant aussi que l'*embodiment* « situe le sujet sentant et pensant dans le monde et donne ainsi à sa pensée une perspective et une direction » (Shusterman, 2006, p. 17).

Enfin, les volets pragmatique et pratique de la soma-esthétique comprennent respectivement l'étude critique et comparative de méthodes somatiques pour améliorer l'emploi d'instruments et la pratique active de la conscience psychosomatique pour apprendre « à faire par la pratique » (Shusterman, 2006, p. 16) au travers d'une pratique corporelle disciplinée et réfléchie visant l'autoamélioration. Non seulement les musiciens, acteurs, danseurs et autres artistes performeraient mieux et plus longtemps en intégrant des pratiques somatiques, mais aussi,

> le corps-esprit de l'artiste doit être bien préparé pour explorer et expérimenter pleinement le vrai potentiel de faire de l'art et être suffisamment enraciné psychologiquement et physiquement pour faire l'expérience d'une vulnérabilité et d'une nudité véritables et transsubstantier cette expérience dans l'œuvre d'art physique (Shusterman, 2008, cité dans Barber, 2008, p. 5).

Cette dernière observation aura une pertinence particulière pour l'action de l'interprète dans des environnements médiés comme nous le verrons.

II.4. La corporéité dans la performance

D'après les diverses perspectives présentées jusqu'ici, il est possible de conclure que, loin de constituer une simple *construction* linguistique discursive ou d'occuper une place secondaire à la locution verbale, la corporéité, l'expérience incarnée et la kinesthésie sous-tendent le langage, encadrant toute expérience humaine, relationnelle et notion d'individualité. Cette section se penche sur la façon dont ces qualités inspirent et entrent en jeu au sein de la performance. Alors que l'expression de la corporéité dans le spectacle vivant a été étudiée par des théoriciens tels Fraleigh ([1987] 1996), Broadhurst (2007, 2010, 2014), Machon ([2009] 2011), Lepecki (2004, 2006), Reynolds (2007), Reynolds et Reason (2012), Shaughnessy (2013) et Stern (2013), entre autres, l'analyse présente se reportera à une sélection de textes rédigés par Susan Melrose (2006), Bojana Kunst (2009) et Bernadette Wegenstein (2006).

Pour Melrose (2006, p. 9), l'utilisation du terme *corps* dans la théorie de la performance fonctionne comme un « support ». Comme elle l'explique,

> il est historiquement relationnel ; il signale un domaine sémiotique […] un véritable réseau de valeurs (mesures) et de déploiements potentiels ; […] identifi[ant] un site momentanément et artificiellement immobile au sein de réseaux de relations, et non un être matériel en tant que tel.

Faisant écho au mode d'« inscription » décrit par Hayles, il s'agit d'un « *shifter* capable de bouger sans cesse entre des contextes d'usage, glissant facilement et apparemment sans perte d'identité dans de multiples ensembles relationnels » (Melrose, 2006, p. 8). En revanche, lorsque des théoriciens de la danse comme Melrose emploient ce terme pour évoquer une forme de « devenir », ce qui correspond davantage à l'interprétation que fait Hayles (1993, p. 157, l'italique est de moi) d'une incorporation « exécut[ant] *le contenu corporel* », ils se rapprochent davantage de la physicalité viscérale, des compétences et de la présence de l'interprète, exprimées également par les notions de corporéité et d'expérience vécue.

Signe *de lui-même* dans sa présence immédiate, le corps, avant toute inscription ou indexation socioculturelle, communique en tant qu'entité dans un ici et maintenant. Si, comme le suggère Kattenbelt (2006, p. 20), le théâtre est « l'art de l'interprète [et] le modèle de base de tous les arts », par contraste, la chorégraphie, en tant qu'art du mouvement fondé sur un « logos de corps cinétique » (Sheets-Johnstone, 1999, p. 491), formalise et met en scène l'expression d'une connaissance corporelle et les compétences qui y sont associées[16]. Une « sémiotique » primaire du geste corporel (à défaut d'un autre mot) inclut des aspects cinétiques, visuels, sonores, haptiques, gravitationnels, proximaux et tactiles du mouvement en tant que *traces nuancées de différentes gammes, qualités, amplitudes et intensités d'énergie* (percussives, fluides, disjointes, lourdes, légères, etc.) ; *de spatialité et d'orientation dans l'espace ; de rythmes ; de musicalité ; d'élan ; de poids ;* et *de tensions physiques*. Cette expression traduit également des « interrelations complexes entre le mouvement et l'émotion, entre l'action et l'affect, entre la structure dynamique d'un événement et sa structure en tant que système d'information » (Elder, 1998, cité dans Schiller, 2006, p. 100).

La mise au point et la transmission de *l'expérience du corps lui-même* marquent la transition progressive de la performance du XX^{e} siècle vers une émancipation postmoderne de la *doxa* et des contraintes esthétiques

16. Voir Fraleigh (1996, p. 26) : « En effet, nous parlons communément des habiletés dans la danse comme d'une forme de connaissance et parlons aussi de l'intelligence kinesthésique comme d'un aspect de danse habile […] Toutes ces formes de savoir sont des formes de connaissance corporelle vécue (expérientielle). »

disciplinaires ainsi que des formalisations de style, de vocabulaire et d'expression – par l'art chorégraphique ou par d'autres genres artistiques qui intègrent le mouvement. Bojana Kunst (2009, n. p.), philosophe et théoricienne de la *performance art*, décrit ce passage historique :

> Les intérieurs invisibles du corps semblent s'extérioriser ; c'est seulement de cette manière qu'ils sont exposés à l'Autre et à son regard. La résistance au langage, l'écoute de soi et l'instauration de l'autonomie du mouvement coupent profondément la relation traditionnelle avec l'observateur aussi bien que les relations de pouvoir du dispositif de danse […] La découverte de la sonorité intérieure du corps, de l'autonomie et de la transmission de sa voix me semble d'autant plus intrigante. Il ne s'agit pas seulement d'une stratégie esthétique, mais aussi d'un sens plus large – comme une demande pour l'acquisition d'une voix, comme une articulation de l'audibilité du corps, ou comme une révélation de la voix d'une corporéité différente.

Avec des genres performatifs contemporains tels le *Butô*, la danse contemporaine, le théâtre postdramatique et la *performance art,* les artistes cherchent à exprimer des intensités expérientielles et des nouvelles formes de présence, abordant le corps comme « processus [et] site de perception et de compréhension » (Allsopp et DeLahunta, 1996, p. 6). S'appropriant le corps comme lieu d'expérimentation, le théâtre postdramatique, par exemple, s'éloigne de l'accent canonique sur le textuel et le littéraire, accélérant ainsi « la déstabilisation de la nature logocentrique du théâtre européen [et] le symbolisme sémantique prévalent » (Mokotow, 2009, n. p.).

Un examen plus approfondi de la corporéité dans la performance contemporaine révèle que les interprètes ne s'exprimeraient pas par la simple gestuelle corporelle. Ils *ressentent* et *vivent* – proprioceptivement et kinesthésiquement – les qualités, les amplitudes et les intensités d'énergie, de spatialité et de temporalité à la fois *avant* et *durant* toute manifestation extérieure. Comme l'a formulé l'enseignant-chercheur-praticien somatique Hubert Godard (1995), un *pré-mouvement*, constitué de minutieux ajustements physiques et psychologiques, est aussi engagé avant l'exécution du mouvement. Cette sous-strate de l'expérience a également été évoquée par la philosophie à travers des concepts tels que l'*affectus* de Spinoza (1989) – une intensité dite *prépersonnelle* qui décrit le passage d'un état expérientiel de corps à un autre, déclenchée soit par une augmentation, soit par une diminution de la capacité du corps à agir. Deleuze et Guattari (1987) avancent des notions d'états intermédiaires, de devenir, de résonances et de préformation selon lesquelles l'expérience vécue serait « préformée » dans un domaine virtuel de possibilités avant d'être actualisée. Massumi (2002) parle d'une topologie naissante émergeant de l'être à l'orée de la possibilité et de l'actualisation, tandis que « l'être sensoriel prépersonnel » de Hansen (2006, p. 38) décrit une « forme souple,

plastique et systémique d'agence distribuée [*distributed agency*] englobant tout ce qui se produit à l'intérieur des limites du corps (la peau) et l'intégralité de la spatialité de la motilité incarnée ». Les distinctions de Deleuze et Guattari (1987, p. 57) en matière de substances et de formes, de contenu et de forme, de molécularité et de molarité, et, en particulier, leur analyse de l'expression en tant qu'« opération de structuration amplificatrice portant les propriétés actives de la discontinuité microphysique originelle au niveau macrophysique » auraient certainement de l'intérêt pour l'analyse des niveaux/qualités d'*embodiment* du corps performatif, mais l'espace consacré à ce chapitre ne nous permet pas de développer ces thématiques (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.1-IV.3).

L'expression performative contemporaine va progressivement révéler un corps contemporain fragmenté, observé par Wegenstein (2006, p. 22), après Grosz, dans un contexte socioculturel plus large comme « le corps [qui] devient une sphère de multidirectionnalité : la capacité de produire une fragmentation, des fractures et des dislocations qui orientent les corps et les parties du corps vers d'autres corps et parties du corps ». Comme elle l'explique, « [c]e nouveau concept de corps décompose toutes les oppositions binaires possibles, du sujet-*versus*-objet vers des distinctions d'intérieur-*versus*-extérieur et d'esprit-*versus*-corps » (Wegenstein, 2006, p. 23). L'analyse de cette nouvelle conceptualisation du corps et des nouvelles corporéités de la performance serait incomplète sans d'abord évoquer l'influence de *la médiation* comme nouveau paradigme de la représentation.

II.5. La médiation

Remettant en question les *a priori* de l'esthétique de l'art et de la performance, et en particulier, la ou les positions du sujet, la médiation a émergé comme une forme de *représentation non matricielle* (*non-matrixed representation*), terme inventé par le critique de théâtre Michael Kirby pour décrire l'effet du théâtre expérimental et de la performance dans les années 1960 et 1970. Dans ces nouvelles formes artistiques, « l'interprète n'incarne pas un personnage fictif, mais "*ne fait qu'accomplir certaines actions*" qui auront néanmoins l'effet d'une signification référentielle ou représentative […]. [L]a performance requiert une médiation des actions de l'acteur pour être significative » (Kirby, 1972, cité dans Auslander, 1996, p. 201, l'italique est de l'auteur).

Si le verbe « représenter » signifie « recréer » ou « rendre présent », la médiation produit une brèche plus ou moins prononcée entre ce que le spectateur comprend des éléments scéniques en tant que signes et son expérience globale du spectacle en direct. Constituant une stratégie formelle, un système, un acte et un résultat final, la médiation établit des relations non causales

entre ce qui est montré et l'interprétation qu'on peut en faire (Davidson, 2015). Se substituant au réalisme mimétique, elle peut déconstruire la configuration physique de l'espace scénique en subvertissant, en isolant, en soulignant et/ou en transformant des éléments scéniques, introduisant ainsi des temporalités et/ou des points de vue différents de l'action et de la présence performative (Davidson, 2015). La médiation peut ainsi servir à visualiser des structures représentationnelles, à prolonger ou à condenser le temps, à révéler des états intérieurs de l'esprit et/ou à indexer la modernité en tant que signe sémantique. Des réseaux de dispositifs/interfaces tels la projection ou le « *mapping* » d'images, de sons et de textes – soit préenregistrés, saisis en direct et/ou traités en temps réel – serviront notamment à créer des relations sémantiques avec d'autres éléments physiques, le tout engendrant un champ expressif de tensions spatiales, de lignes de force et de volumes. De plus en plus, la médiation transforme l'espace scénique en un environnement sensoriel (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II.2).

Melrose (s. d., n. p.) aborde ces changements du point de vue des pratiques de la performance, s'attachant à l'effort du spectateur qui l'engage « dans une activité constructive et événementielle ». Comme elle le fait remarquer,

> [l]a performance a tendance à évoquer, plutôt qu'à « représenter » ; sur cette base, il y a quelque chose de curieux à propos de ce qui est identifié dans le spectacle en termes « de corps » […] le corps *dans l'événement* est théâtral : il est compris comme étant multidimensionnel, et, en termes performatifs-disciplinaires, il signale constamment un « plus qu'on ne peut voir » (Melrose, 2006, p. 6, l'italique est de l'auteure).

Ce « plus qu'on ne peut voir » peut poser un défi au spectateur commun tout comme aux critiques et aux théoriciens. Se fiant à d'anciens modèles d'interprétation, on va tendre à relever les aspects esthétiques et/ou virtuoses de la performance, ou encore, à aborder des questions de sens et de langage corporel en empruntant un discours, une logique et des références rattachés au textuel et au sémiotique[17].

17. Ce type de discours critique dérange la chorégraphe Deirdre Sklar (1991, p. 31) : « [J]e suis mal à l'aise avec la métaphore sémiotique en vigueur qui traite tout comme des "textes" à "lire". La métaphore est certes utile, mais elle surévalue le visuel en ignorant la kinesthésique ». Pour sa part, Bateson (1991, cité dans Klein, 2008, p. 79) signale le danger de ce type de théorisation en tant qu'« erreur massivement répandue [soit celle d']appliquer des modèles de processus mentaux conscients au processus mental préconscient ».

À ce sujet, Melrose (2006, p. 11, l'italique est de l'auteure) fait la distinction entre ce qu'elle qualifie de « *performance-making causes* » (causes reliées à la conception de l'œuvre) et de « *spectator-perceived effects* » (effets perçus par le spectateur) :

> [P]our ce qui concerne la critique de la performance, un « *corps en devenir* » tend à être identifié *après l'événement* du spectacle – donc comme un effet. Nommer (lui-même) consolide la confusion d'effets pris pour des causes. La théorie de la performance persiste à reproduire les contraintes matérielles de l'écriture, précisément au moment où un écrivain thématise le virtuel. Même là où des sympathies « posthumaines » sont mises en évidence, les ordres d'expertise théorique gagnent, en soutenant certains types de perceptions du spectateur […] et des objectifications, en recourant à des registres conventionnels établis depuis de longue date.

La question des « effets perçus par le spectateur » soulève un autre problème. Si un « corps en devenir » émerge du processus créatif particulier et s'exprime sur scène comme la manifestation de la corporéité vécue de la manière déjà citée, Melrose (2006, p. 11) affirme que dans le cas de la création numérique, ce corps serait « déjà stabilisé algorithmiquement à la source[18] ». Et alors que le théâtre conventionnel communique le sens à travers des gestes performatifs, des nuances vocales, la facialité et des actions mises en valeur dans la durée, dans le cas de la performance médiée, ce sont « des ensembles de déclencheurs performatifs dont certains impliquant des ensembles relationnels instanciés par la schématique de la performance » et d'autres qui « opèrent par le déclenchement, dans le temps, d'un certain nombre de symboliques de la performance » qui engageront l'attention du spectateur, l'aidant à comprendre les opérations de l'œuvre ainsi que « son intérieur » et « sa profondeur » (Melrose, 2006, p. 15).

Melrose (2006, p. 14, l'italique est de moi) remarque cependant que le sens et des questions de « surface », de « profondeur » et d'« intériorité » sont référencés « *économiquement*, comme un ensemble relationnel, *par la performance*, au nom du spectateur ». Constituant une forme de traitement inférentiel, la médiation « semblera "faire plus" qu'elle ne le fait, et aussi "signifier plus" d'une manière plus complexe » (Melrose, 2006, p. 15). À noter également que Melrose ne fait nullement référence au corps performatif médié/médiateur, mais plutôt à la *schématique de la performance*.

Du *tournant linguistique* des années 1960 et 1970, vers le *tournant pictorial* ou visuel des années 1980, la critique contemporaine, à l'instar des arts de la scène, de *la performance art*, du *body art*, puis des arts médiatiques, aura fini

18. Melrose fait vraisemblablement référence aux représentations virtuelles du corps, alors que ce n'est pas le cas de toute représentation du corps dans des productions numériques.

par valider un *tournant sensoriel* ou corporéal qui prend en compte l'expérientiel, l'*embodiment* et l'analyse de modes de performativité/réception plus sensoriels, plus dynamiques et plus contingents. En revanche, l'historienne d'art Caroline Jones (2006, p. 5) fait remarquer que si « le sensorium humain a toujours été médié », ce serait le modernisme qui aura « formé » le sujet moderne à faire l'expérience du corps et des sens en tant qu'éléments séparés et séparables grâce à la primauté de la vision (2006, p. 6). Et bien que des technologies modernes puissent « améliorer » (*enhance*) les sens dits *moindres* (l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher), elles aussi contribueraient à la hiérarchisation et à la compartimentation des sens. L'anthropologue contemporain David Howes (2005, p. 6) suggère aussi que la résistance aux modèles sensoriels ressort de l'idée que « l'accent mis sur le sensoriel entraîne une perte de conscience critique et précipite le glissement dans un bourbier d'émotions et de désirs ». Pour autant, le nombre croissant d'études portant sur l'histoire et la culture de la sensorialité témoigne d'une recherche fertile, souvent interdisciplinaire, qui confirme « l'interrelation sensuelle [*sensuous*] entre le corps-esprit-environnement » (Howes, 2005, p. 7).

Pour sa part, Terry Eagleton (1988, p. 327-328), professeur de théorie culturelle à l'Université de Manchester, soutient que l'esthétique « est née comme un discours du corps », soit une forme de cognition impliquant le sensorium corporel entier et un territoire qui n'est « rien de moins que l'ensemble de notre vie sensorielle […] tout ce qui appartient à la vie somatique et sensorielle d'une société – en un mot, "l'expérience" ». Jones (2010, p. 91) rappelle que pour Aristote, *aesthesis* impliquerait la perception à travers l'ensemble des sens, tout en accordant « une valeur cognitive indépendante aux manières sensorielles du connaître [*knowing*] ». Au sein des systèmes cognitifs extrêmement complexes que sont nos sens, « il n'y a pas de séparation claire entre, par exemple, le "médium" de l'air, le "message" des informations sonores, et le système corporel complexe qui interprète des ondes sonores comme langage » (Jones, 2010, p. 91). Par conséquent, ce que Jones désigne comme des « fantasmes oculaires d'un savoir divorcé de la médiation » ou de la spéculation autour d'une éventuelle émancipation des contraintes sensorielles viscérales qui construisent notre « seule relation concevable au réel », serait tout aussi fallacieux que de rêver au retour à un corps « entier » ou à la « réforme des sens » par leur codification, séparation et colonisation (Jones, 2010, p. 98).

Pour la cinéaste et critique culturelle Bernadette Wegenstein, l'histoire du corps est déjà celle d'une médiation constitutive et cette médialité serait encore plus prononcée depuis la révolution numérique, alors que « le corps ne remplace plus quelque chose d'autre – le médium est devenu le corps » (Wegenstein, 2006, p. xviii). Tout en rappelant les propos de Hayles,

Sheets-Johnstone et Kunst, elle réaffirme la capacité expressive du corps en tant que *médium* – « le corps propre » – et sa qualité irréductible d'*embodiment*, en signalant que « malgré la capacité du corps à "disparaître" (comme, ostensiblement, avec l'image numérique), l'*embodiment* ne le peut pas. L'expérience de l'être-dans-le-monde et de la pensée est donc une expérience d'*embodiment* » (Wegenstein, 2006, p. xix).

Les observations de Wegenstein (2006, p. xix) marquent un tournant dans la pensée critique, reflétant à la fois de nouvelles tendances socioculturelles et une vision posthumaine qui voudrait libérer le corps « de son univers intérieur et de ses organes (Deleuze), l'intérieur fusionnant avec l'extérieur et la surface même du corps ou de la peau s'effondrant et s'aplatissant ». Citant Hayles (1999, p. 290-291), pour qui des discours de désincarnation ne traduiraient pas forcément la « perte » du corps, mais plutôt un « surplus ou excès, en ce sens que la fonctionnalité humaine s'étend lorsque les paramètres du système cognitif qu'elle habite s'étendent », Wegenstein (2006, p. 23) fait remarquer que ces théories récentes du corps n'ont pas montré ce que le corps *est*, mais plutôt ce qu'un corps concret – physique – *peut faire*. En effet, ce qu'elles démontrent, c'est que le corps est multiplicité et potentialité[19]. D'après cette perspective, la modification corporelle, les implants, les puces, le génie génétique, l'intelligence artificielle, etc. seraient tous des signes d'une nouvelle réalité qui *réactualise* le corps contemporain. Ou comme la théoricienne féministe Moira Gatens (1996, citée dans Wegenstein, 2006, p. 21) conclut :

> Le récit spinoziste du corps décrit un corps productif et créatif qui ne peut être définitivement « connu » puisqu'il n'est pas identique à lui-même à travers le temps. Le corps n'a ni de « vérité » ni de « vraie nature » puisqu'il s'agit d'un processus dont le sens et les capacités varieront en fonction de leur contexte. Nous ne connaissons ni les limites de ce corps ni les pouvoirs dont il est capable. Ces limites et capacités ne peuvent se révéler que dans les interactions continues du corps et de son environnement.

II.6. La *situatedness* (localisation), le système cybernétique et les nouvelles alliances

Sur ce dernier point, il convient de relever que la proprioception et la kinesthésie, la subjectivité et l'expérience incarnée se jouent et évoluent à travers ce que divers linguistes, sociologues et cognitivistes ont qualifié de « *situatedness* »

19. Ce que Massumi (2002, cité dans Stern, 2008, p. 22 et 24) appelle le corps dans sa « relation immédiate et évolutive avec son propre potentiel de variation ».

(localisation), un terme renvoyant à « la manière dont les esprits individuels et les processus cognitifs sont façonnés par leur interaction avec des structures et des pratiques socioculturelles » (Frank *et al.*, 2008, p. 1). Si le corps est un récepteur-créateur-émetteur en interaction avec de multiples facteurs environnementaux, le corps performatif et, par conséquent, les pratiques artistiques et la réception des œuvres seront façonnés et refléteront le *zeitgeist* (air du temps) de moments particuliers de l'histoire. Parallèlement à l'évolution significative des concepts, des moyens techniques et des modes d'expression de la performance au cours des 50 dernières années, leur « *situatedness* » comprend désormais de nouveaux modes et réseaux de production, de distribution et de diffusion affiliés aux systèmes de communication informatiques.

Dans le domaine de l'art, Roy Ascott (2004) a qualifié les multiples niveaux d'interrelations liant l'artiste, l'œuvre et le public de système cybernétique. Selon son analyse, « [l]a reconnaissance que l'art se situait dans *un système interactif* plutôt que dans l'objet matériel […] aura créé une discipline aussi centrale […] que l'anatomie et la perspective l'ont été pour le regard de l'artiste à la Renaissance » (Ascott, 1994, cité dans Shanken, 2002, p. 3, italique de l'auteur). Les systèmes cybernétiques mettent en exergue *processus*, *comportement* et *système* selon lesquels « le processus remplace le produit en importance, tout comme le système remplace le produit en importance, tout comme le système remplace la structure » (Ascott, 1967, cité dans Shanken, 2002, p. 3). Pour Melrose (2006, p. 4), ces réseaux comprendraient désormais l'activité des critiques et des théoriciens dont l'analyse critique permet aux spectateurs de mieux saisir les nouveaux processus créatifs en jeu. L'auteur et curateur André Lepecki défend les « nouvelles alliances » entre interprètes, créateurs, dramaturges, concepteurs, critiques et producteurs qui, au cours des dernières décennies, ont contribué à l'effervescence créative de nouveaux types d'œuvres. Revendiquant aussi la remise en question de ce que constitue le savoir et de qui le détermine, il plaide pour une « nouvelle proximité […] afin de comprendre comment le discours critique suit les nouvelles configurations du terrain et comment elle peut engendrer un nouvel espace et discours éthique » (Lepecki, 2001, n. p.). Ces observations s'appliquent à l'ensemble des arts et de la performance médiés et auront un sens particulier pour la compréhension des enjeux de la rencontre expressive du corps performatif et des nouvelles technologies. La partie 2 aborde donc les conditions de possibilité d'un statut contemporain du corps médié/médiateur à la lumière des transformations induites par le jumelage *sōma/technē*.

III. Partie 2 : *Sōma* et *technē*

> Ce que vous voyez et ce que vous entendez
> dépendent beaucoup de l'endroit où vous êtes situé.
> Cela dépend aussi du genre de personne que vous êtes.
>
> – Lewis, 1955

> Il est nécessaire de désapprendre l'espace pour incarner l'espace.
> Il est nécessaire de désapprendre comment
> nous voyons pour voir avec nos corps.
> Il est nécessaire de désapprendre la connaissance
> de notre corps en trois dimensions afin de retrouver
> la dimensionnalité réelle de notre corps.
>
> – Eliasson, 2015, p. 8

III.1. Les corps médiés/médiateurs

Depuis les 15 dernières années seulement, la croissance exponentielle de la technologie et le marketing de masse de dispositifs et de logiciels numériques auront facilité l'avènement d'une nouvelle ère d'*electracy*[20] (Ulmer, 2003). Suscitant dans son sillage une demande de nouvelles compétences, des clivages culturels et générationnels, une redistribution du pouvoir et une remise en cause épistémologique et éthique, la vague numérique aura aussi infléchi les pratiques et l'interprétation de l'art et de la performance médiés. Si une contingence numérique/informatique initiale avait défini la spécificité des arts médiatiques comme condition de création, de production et de distribution de l'art, la discipline est en voie d'être requalifiée de « post-numérique, de « post-net culture » ou de « postmédia »[21]. Brian Massumi (2008, n. p., l'italique est de moi) situe ces changements dans un contexte plus global des médias en général :

> Je pense que le concept de « média » est en crise. Il est en lambeaux. C'est parce que *le numérique n'est pas un média*, mais il est ce qui domine actuellement le domaine des médias. La technologie numérique est un réseau de potentialités connectives et fusionnelles en expansion […] La technologie numérique *n'a pas de spécificité comme médium* à part entière

20. Une nouvelle forme d'alphabétisation technologique basée sur la connaissance et la pratique informatique.

21. Terme inventé en 2005 par Peter Weibel, qui affirme que, puisque les ordinateurs peuvent désormais simuler tous les médias, toute nouvelle combinaison de médias artistiques serait du *postmédia*.

> […] Elle occulte entièrement *la question de l'art et de l'expertise artistique*. Elle ne nous donne aucun vocabulaire pour penser la dimension proprement esthétique.

Au cours des dernières décennies, la technologie numérique a elle-même subi d'importantes transformations, délaissant la seule prérogative de traitement de données et incorporant des fonctions de communication, de marketing et d'échange social. L'une des conséquences de ce nouveau paradigme est l'estompement des frontières entre ce qui relève de la communication et ce qui relève de l'art. Comme le note Susan Sontag (2003, p. 109), dans une société « engloutie par l'image » où « chaque situation doit être transformée en spectacle pour être réelle […] la réalité a abdiqué. Il n'y a que des représentations : des médias ». En outre, tout en englobant de multiples pratiques et formes, les arts et la performance médiés évoluent dans un contexte marqué par l'obsolescence planifiée de machines, la standardisation de vocabulaires, de logiciels et d'autres interfaces déterminée par le design industriel et la montée de l'intelligence artificielle. Le critique et commissaire d'art Domenico Quaranta (2011, n. p.) évalue la situation comme suit :

> À partir du milieu des années 1990, la montée du Web et des technologies grand public et la nouvelle approche artistique du médium telle qu'avancée par le mouvement du net.art […] se sont transformées en un phénomène beaucoup plus complexe et conflictuel […] Aujourd'hui, New Media Art n'a plus besoin de ce « monde de l'art » spécifique qui s'est formé à partir des années 1960 pour répondre aux défis introduits par des médias incompatibles avec le monde de l'art contemporain […] Il a son propre monde qui lui fournit un contexte dans lequel il peut être produit, exposé et discuté. L'importance de cela ne doit pas être sous-estimée : même si l'œuvre ne répondra jamais à l'idée d'art au sein d'autres arènes (c'est-à-dire manifestant un contenu sérieux, stimulant la pensée), elle aura annoncé un nouveau développement des connaissances qui pourra s'accomplir ailleurs.

Quelle portée ces observations ont-elles sur les relations entre corporéité et technologie ? Comme le signale Hayles (1993, p. 164), une relation dialectique existe entre culture et développement technologique qui transite par le corps :

> Quand les gens commencent à utiliser leur corps de manières très différentes, soit à cause d'innovations technologiques ou d'autres changements culturels, des expériences d'*embodiment* changeantes surgissent dans le langage, affectant les réseaux métaphoriques d'une culture. Dans un même temps, les constructions discursives affectent la façon dont les corps se déplacent dans l'espace et le temps, influencent le choix des technologies développées et aident à structurer les interfaces entre corps et technologies.

L'*embodiment* – soit tel qu'encodé dans le langage contemporain et ses réseaux métaphoriques, soit comme « "*a body in code*" […] une médiation technique du schéma corporel » (Hansen, 2006, p. 20) – lie l'évolution de l'humain à la technologie (Stern, 2008, p. 30). Cette influence mutuelle se reflète aussi dans la logique et le langage de concepteurs de logiciels, qui se rapprochent davantage du corporel en employant une terminologie d'*interaction incorporée*, d'*interfaces tangibles* et de *systèmes expérientiels* et en développant des interfaces qui évoluent du *topographique* (surface, formes) vers le *topologique* (spatialisation) ; des données *statiques* vers des *flux en temps réel* ; la communication *linéaire bidirectionnelle* vers *l'interconnexion rhizomatique multiple* ; des systèmes *fermés* vers des systèmes *ouverts* mettant l'accent sur l'organique plutôt que sur le mécanique ; de la lecture passive vers *l'interaction* et *la cocréation de contenu*. En bref, *l'utilisateur* fait inextricablement partie *d'un système* – ou corps informatisé – plus vaste.

Pour Manovich (2013, n. p.), des anciens « textes », tels le roman, le film ou la série télévisuelle, ont cédé la place aux médias interactifs qui « n'ont souvent pas de limites finales […] un utilisateur de Google Earth risque de connaître un autre "monde" chaque fois qu'il utilise l'application ». Derrick de Kerckhove évoque un « nouvel ordre sensoriel » émergeant « du passage progressif de la domination du sens de la vision […] vers un ordre multisensoriel dans lequel de nombreux modes sensoriels se déploient, non seulement dans la cognition et la perception, mais aussi, dans la création, la production et la distribution de la connaissance » (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014, p. 20). Le critique des médias John Potts (2015, cité dans Gibson, 2015, p. 123) confirme ce déplacement de perspective en remarquant que la perception du monde matériel serait passée de celle de l'observation à celle de l'expérience.

J'ai déjà soutenu qu'une ontologie de la danse numérique – et par extension, de la plupart des œuvres et des performances numériques – pourrait sommairement se qualifier de « *active sensory-perceptual mode of experiencing* » (mode d'expérimentation sensorio-perceptuel actif) (Davidson, 2015, p. 21-22). L'usage du gérondif « *experiencing* » est intentionnel. À la fois nom et verbe, il met l'accent sur le moment esthétique en sa qualité d'expérience directe et heuristique de l'œuvre d'art dans une plénitude de la perception et de l'attention. Ce faisant, ce déplacement d'ontologie rend compte du corps intelligent *engagé dans une relation* avec l'art médié à travers laquelle la technologie éveille l'expérience corporelle somatique – le vécu de l'individu – au lieu de la dominer ou de l'occulter. Cela sera aussi vrai pour l'interprète naviguant dans des environnements médiés ou manipulant des interfaces interactives que pour le spectateur se trouvant dans des environnements sensoriels, des spectacles médiés, des interactions Web ou en interaction directe avec un dispositif numérique. Tout espace consacré à la présentation d'œuvres médiées devient

une matrice – ou corps – de résonance et d'échange (voir Choinière, Chapitre 2, sections I-IV.3). Dans ces environnements, *un corps médié* se constitue comme une réponse sensorielle hybride et multidimensionnelle aux stimuli qui sont simultanément intéroceptifs et extéroceptifs. En parallèle, l'interaction avec des dispositifs technologiques ou dans des environnements médiés situe l'interprète et le spectateur, tous deux, dans un mode *d'agents médiateurs* appelés à activer et à actualiser les œuvres.

Marquant la transition de la représentation mimétique ou de la présentation d'objets vers des processus créatifs basés sur le flux, la transition et l'interaction[22] – de *ce que représentent* les images, le son et le texte vers *ce qu'ils font* –, les interfaces numériques engagent la perception dans des modes de réception plus explicitement multisensoriels, immersifs et interactifs. Contrairement aux formes plus ou moins prédéterminées, fixes et linéaires d'œuvres scéniques ou écraniques plus traditionnelles, ici, la réception dépasse le simple acte de *regarder* ou d'*écouter* une œuvre, engageant plutôt l'activité perceptuelle et cognitive dans une appréhension active d'objets, d'espaces-temps et de réseaux d'éléments et exigeant le décodage de nouvelles formes artistiques et modalités sensorielles. Des « translocations » technologiques offrent aussi une mobilité et une extension de la présence dans l'environnement médié ou dans des espaces virtuels. Tels les manifestations de l'art comme expérience, de l'art participatif et du théâtre non matriciel des années 1960 et 1970, ces nouveaux modes participatifs auront ouvert l'espace-temps de la représentation, engendrant de nouvelles formes et compréhensions de l'art.

Si, comme nous l'avons vu, le corps est par essence un médium au travers duquel des sensations, des impressions mentales et des intuitions sont enregistrées, assimilées et traitées en réponse à l'environnement, dans l'environnement médié, elles se voient magnifiées, exacerbées et transfigurées. Le spectateur se trouve dans un contexte de perception qui est à la fois intérieur et extérieur – alternant entre l'expérience ressentie (*lived experience*) et l'observation de l'environnement médié. La perception devient synesthésique[23], le regard se transmutant en une forme d'écoute et les oreilles visualisant l'espace. Les déplacements, les gestes et le toucher provoquent des événements qui peuvent prendre d'autres dimensions : dans le corps, comme dans l'environnement. La perspective et la proprioception s'entremêlant, l'impression de

22. Cette qualification est discutable dans le cas d'installations et de performances ultérieures telles *Box* (2005) de Kris Verdonck, *Ozma* (2004) et *Kafka* (2005) du chorégraphe Fukurow Ishikawa, *Sayonara* (2011) d'Oriza Hirata ou *Alter* (2016) de Hiroshi Ishiguro/Takashi Ikegami.

23. Évoquant le travail d'Isabelle Choinière, Pitozzi (2010b, n. p.) le décrit comme « une relation active et contemporaine des sens ».

distance se modifie ainsi que le sens de localisation. Les limites de la peau et la conscience de la forme, de la taille et du poids du corps deviennent plus poreuses et plus étendues. Métaphoriquement et physiquement, le corps traverse d'autres mondes, d'autres sphères mentales et expériences cognitives. En bref, l'altérité de l'intervention technologique est expérimentée comme proposant d'autres horizons de potentialité.

Hansen (2006) fait remarquer que, tout en sollicitant l'ensemble des processus par lesquels l'information devient perceptible, l'image numérique[24] implique un processus de filtrage que *le corps* en tant qu'*agent privilégié* va déclencher pour *se créer* des images au lieu de les recevoir comme formes techniques ou esthétiques préexistantes. À ce sujet, le plasticien Olafur Eliasson (2015, p. 12) affirme que si *le rôle du corps dans l'appréciation de l'art a rarement été analysé*, car « la vision reste l'outil théorique prédominant », le corps serait néanmoins capable d'appréhender d'après « différents niveaux d'expérience ». Ces paramètres de réception et de performativité (*agency*) créent les conditions d'une relation dynamique entre *le sensoriel et l'intelligible*, *la perception et la cognition*. Impliquant l'apprentissage de nouveaux modes de sentir, de percevoir et d'appréhender, le comportement et le sens seront émergents dans un temps présent de la cognition et de l'expérience de l'art et de la performance médiés.

Dans un article intitulé « Embodying Scenography », Stephen Di Benedetto[25] (2013, p. 190) évoque le ton de ce type d'expérience, le comparant à l'immédiateté « plus qu'ordinaire » de la naissance de sa fille : « Trop de stimulation, trop de choses dont je n'avais jamais été témoin, trop de choses réclamant mon attention. » Cette description rappelle aussi les impressions de Deleuze (1981, p. 37) quant à l'effet sensoriel et synesthésique des tableaux de Francis Bacon pour la perception :

> La peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire…) […] [S]ubjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire ; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique […] la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence.

24. Hansen définit l'image dans l'art numérique en employant des termes qui dépassent le visuel seulement.

25. Di Benedetto est titulaire de chaire et professeur associé au Department of Theatre de la Miami University.

Pour Deleuze (1994, cité dans Grosz, 2008, p. 71, l'italique est de moi), la sensation correspondrait à « ce qui est transmis par la force d'un événement *au système nerveux d'un être vivant* et des actions de cet être sur le monde ». Une corrélation entre sensation, rythme, vibration et résonance[26] mise en jeu dans les tableaux de Bacon amplifierait cette impression (Deleuze, 1981, p. 33, 48-49). À travers ses concepts d'*imagination dynamique* et de *rêverie poétique*, Bachelard (1971, p. 6) fait également allusion à une « polyphonie des sens » et aux profondes résonances que recèlent des objets, la nature et des environnements familiers pour les individus (Bachelard, 1958). Et comme l'a évoqué Isabelle Choinière, la résonance fait également partie de l'expérience du spectacle vivant en tant que phénomène d'empathie kinesthésique (voir Choinière, Chapitre 2, sections I-IV.3).

Sur un deuxième niveau, l'environnement médié sollicite l'interprète en tant *qu'agent médiateur* appelé à activer, à manipuler et à interagir avec des dispositifs ou des réseaux d'interfaces technologiques. Ces derniers peuvent prendre différentes formes et produire différents résultats, mais quel que soit leur mode de fonctionnement ou effet esthétique, ils remettront en cause les fonctions intéroceptives, kinesthésiques et proprioceptives habituelles de l'interprète tout en induisant de nouveaux modes de performativité. Pour le chorégraphe-interprète George S. Hardwig (2009, p. 44), la médiation propose « une nouvelle expérience kinesthésique du "corps propre" de l'interprète ». Melrose (2006, p. 10) qualifie cette expérience de « *re-mapping* ou reconfiguration cognitive ». En termes physiologiques, il s'agira de l'adaptation de réponses motrices et glandulaires appropriées ; des ajustements de la représentation interne d'événements externes ; et de la régulation de l'homéostasie sensorielle – ou constance perceptuelle. Tel l'astronaute échappant à la force gravitationnelle, l'artiste se trouve devant des paramètres qui affectent ses références sensorielles les plus fondamentales.

En outre, l'interaction avec des dispositifs numériques ou dans des espaces dits *intelligents* complexifie la performativité et oblige l'artiste à avoir une conscience simultanée de plusieurs formes et effets de présence que lui et/ou l'interface projettent dans l'environnement médié (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.3.2 et suiv.) (voir Howes, Chapitre 7, section II) (voir Lalonde, Chapitre 6, section II). Différents niveaux et centres d'attention sont ainsi impliqués, nécessitant une coordination. Des compétences

26. Plus tard, Deleuze (1985) a conceptualisé un processus similaire à l'œuvre dans le cinéma selon lequel l'impression de mouvement dériverait des espaces entre cadres ou séquences et de l'articulation de rythmes et d'intensités.

particulières, qui vont au-delà de la performativité connue ou relative à une discipline artistique donnée, peuvent s'imposer. Des heures de répétition avec des dispositifs technologiques et/ou dans l'environnement médié s'imposent, pouvant exercer une pression considérable sur le corps. Et comme divers systèmes informatiques jouent un rôle dans la boucle rétroactive corps-machine, des difficultés relatives à l'adéquation, au fonctionnement ou à l'ergonomie de ces dispositifs au regard d'objectifs artistiques précis peuvent également perturber ou même compromettre le cours d'une création.

Pour le spectateur, l'immersion et l'expérience sensorio-perceptuelle de l'environnement médié produisent des formes actives de présence-à-l'œuvre qui revêtent un caractère davantage mobile, relationnel et tactile. Une transformation se met en mouvement qui passe de l'état normal de perception à un état de corporéité hybride, vécue de différentes manières selon l'environnement technologique particulier. Par exemple, les effets de la médiation peuvent être sentis comme des vibrations sur la peau, des ondes dans les champs visuels et auditifs, des effets dynamiques sur la rétine, des effets cinétiques lors de la navigation dans l'espace virtuel ou le cyberespace, etc. Parallèlement, la présence physique du spectateur dans l'espace-temps, ses trajectoires – physiques ou virtuelles –, ses gestes et/ou sa manipulation de dispositifs peuvent affecter ou déclencher les éléments constitutifs de l'œuvre, contribuant à la fois à comprendre et à révéler son propos esthétique. En ce sens, mais peut-être dans une moindre mesure que chez l'interprète, le spectateur devient lui aussi *un agent médiateur.* Sa participation au « système » que constitue et exprime l'œuvre médiée fournit le support – ou médium – complémentaire et nécessaire *au travers duquel l'actualisation et la signification de l'œuvre numérique prendront forme et seront communiquées.* Sans cette participation, l'œuvre restera dans un état de potentialité en attente d'être activée et révélée. Comme l'explique Hansen (2006), l'image, au sens large – l'œuvre – *devient le processus corporéal et* embodied *de percevoir.*

III.2. La dramaturgie comme mise en scène de la perception et de la présence

Dans l'art et la performance médiés, la question de savoir comment l'œuvre – le médium ou dispositif – transmet le sens devient centrale, voire problématique. Au-delà de simples expériences sensorielles, ce qui est en jeu, d'après Melrose (2006, p. 8), ce sont « les moyens de déclencher la mémoire affective » et d'établir comment le spectateur peut être « amené à ressentir quelque chose (qualitativement plus) dans l'événement, au lieu de simplement percevoir

quelque chose ». Cette problématique est également soulevée par Josette Féral (2013, p. 11), cofondatrice du groupe de recherche Performativité et effets de présence à l'Université du Québec à Montréal, lorsqu'elle remarque que

> [c]es environnements sont sans nul doute le moyen d'absorber le visiteur, de susciter chez lui un rapport fusionnel avec la machine, l'environnement ou la toile […] l'importance de l'expérience dans les modalités de préhension des dispositifs, même cruciale, ne doit pas cacher un problème quasi ontologique plus profond qui tient au fait que tout art basé sur l'expérience est problématique, car dans l'expérience il n'y a plus de distance avec l'objet, or cette distance est nécessaire comme base de l'expérience esthétique.

En guise de réponse à ces questions, il est utile d'envisager une mise en scène de la perception et de la présence. Je soutiens que ce sera au travers de la *scénographie* – la disposition de divers objets/dispositifs/interfaces médiés (éléments audiovisuels, graphiques, olfactifs, lumineux et d'autres projections, chacun doté de potentialités expressives inhérentes) – et des stratégies de *dramaturgie* – qui définissent le propos esthétique à travers des modalités exploratoires liées à ces dispositifs/interfaces – que le concept de l'œuvre pourra émerger et communiquer son sens. En d'autres termes, et contrairement aux notions de performativité et de théâtralité[27] avancées par Samuel Weber (2004), ce sera plutôt l'agencement, la structuration et la coordination d'éléments formant une chaîne *dispositif-interaction-réception* qui détermineront la *perspective* particulière de l'œuvre numérique et, par là, la transmission de son propos. Cet agencement comprend la mise en scène de *la présence* du spectateur qui *expérimente* l'œuvre et dont l'expérience cognitive-perceptuelle et les interactions sont prises comme éléments essentiels de l'œuvre. En complément des mutations et des hybridations d'identité et d'espace-temps physiques, virtuels et fictifs que ces œuvres engendrent (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections I-VIII.1), ce sera la mise en scène de la perception et de la présence du spectateur qui fera la spécificité de l'art et de la performance médiés.

Un « déplacement de la perception théâtrale » considéré par Lehmann (2006, p. 157) comme jouant sur « la simultanéité, la densité des signes » et « la physicalité, l'irruption du réel, la situation/événement » (Lehmann, 2006, p. 86) aura déjà sensibilisé le public du théâtre postdramatique aux *éléments*

27. Dans *Theatricality as Medium*, Weber (2004, cité dans Jakovljevic, 2006, p. 180) distingue la *performance* comme étant « souvent (sinon toujours) la réalisation d'une intention, d'un but [et la *théâtralité* comme] la capacité unique du théâtre à perturber la stabilité du site en tant que lieu concret, son unité et sa propre identité en installant une scission dans son centre propre ».

du théâtre et à la perception de *la performance en tant qu'événement*[28]. À l'instar du théâtre brechtien, ces stratégies vont contribuer à estomper les frontières entre la scène et la salle. En parallèle, Eckersall, Grehan et Scheer (2017, p. 8-9) notent qu'une « bifurcation » va s'instaurer entre le dramaturge littéraire – « le texte, le "*script doctor*" » – et le dramaturge de production – « le processus de création d'une performance ». Privilégiant le processus de l'œuvre au texte, la nouvelle dramaturgie[29] va modifier les moyens et la perception du récit avec un effet comparable à celui de l'installation dans les arts visuels. L'ensemble de ces transformations va notamment préparer le terrain pour l'art et la performance médiés en créant des spectateurs de plus en plus habiles à lire les nouveaux signes et expressions des pratiques théâtrales.

La disposition physique/technique de dispositifs et d'autres éléments de l'œuvre médiée – sa scénographie[30] – présente un premier cadre constitutif de sens. Sa dramaturgie – les scénarios ou stratégies d'interaction, de navigation et/ou d'immersion – en constitue une deuxième source. Plus émergente et plus relationnelle, la dramaturgie suppose que « ce n'est pas seulement le spectateur qui est actif. L'œuvre joue un rôle actif parce que [le dispositif] a aussi une intentionnalité » (Eliasson, 2015, p. 11). L'intentionnalité – ou « l'essence de la manière dont les entités sont porteuses de sens » (Dourish, 1999, p. 12) – englobe l'ensemble des modalités relationnelles/interactives mises en scène *ainsi que* le propos esthétique formel. Eckersall (2014, n. p.) explique cette idée en empruntant le terme *perspectives interstitielles* de Homi K. Bhabha (1994), pour décrire « des points nodaux par lesquels l'idée motivant l'œuvre d'art chevauche son mode d'expression créative » et à travers lesquels « la dramaturgie allie des idées et leur mise en acte compositionnelle et incorporée ».

En l'occurrence, des « figures dramaturgiques » (Boissier, 1998), ce que Wolf (2011), Rajewsky (2010), Bruhn, Gjelsvik et Hanssen (2013) appellent la médialité (à ne pas confondre avec l'intermédialité) – comprenant des stratégies d'immersion, d'interaction, de téléportation, de proximité, de *mapping*, d'auralité, de détection sensorielle, de téléprésence et de contributions distribuées en réseau – auront une triple fonctionnalité. Elles serviront à mettre en

28. Massumi (2008, p. 36) évoque aussi la notion d'*occurent arts* de Suzanne Langer : « [T]ous les arts sont des arts *occurrents*, car toute perception, artificielle ou "naturelle", n'est qu'événement expérientiel. »

29. Terme introduit par Marianne Van Kerkhoven (2009, p. 11) pour décrire l'hybridité de la performance européenne contemporaine après les années 1980 et les nouvelles façons d'envisager le théâtre.

30. Ou ce que Klich et Scheer (2011, p. 36) ont appelé les *médias performatifs* et ce que Scheer a récemment renommé, avec Eckersall et Grehan (2017, p. 376), *dramaturgie des nouveaux médias* (NMD ou *new media dramaturgy*) pour décrire « un nœud (*nexus*) de contexte, de contenu, de forme et d'audience ».

scène la perception, à établir des relations de sens entre les éléments de l'œuvre et à révéler le système médié que ces stratégies construisent et constituent. Pour paraphraser Merleau-Ponty (1962, p. 484) – qui évoque les événements constituant le temps –, elles tissent « un réseau d'intentionnalités », des potentialités à mettre en œuvre (*to be enacted*) soit par l'interprète, soit par le spectateur. Libres de critères théâtraux conventionnels de contiguïté spatiale et/ou temporelle, elles colorent l'expérience incorporée multimodale et multisensorielle ainsi que les modes de performativité et la composition[31]. Sur cette base, je soutiens qu'un nouveau modèle de corps médié/médiateur peut ainsi se distinguer non seulement à travers la proposition de nouvelles fonctions performatives et potentialités expressives, mais aussi par la possibilité de différentes façons de partager des œuvres.

Loin d'être dématérialisé, « contaminé » ou absent, le corps se trouve au cœur de cette dramaturgie. La perception et la présence du spectateur sont mises en scène au travers d'expériences sensorielles qui proposent une perspective *de première personne* face à l'œuvre, centrées comme elles le sont (mais non exclusivement) sur l'exploration, l'expérimentation et l'expérience actives de son espace-temps et propos esthétique. Ce sera ensuite par la mise en scène de différentes formes de toucher – haptique, télématique, physique, sonore, lumineux, électromagnétique, chromatique, thermique, etc. – et/ou d'immersion physique – y compris des effets de distance, de proximité, de synthèse, etc. – que de nouvelles formes de perception et de corporéité seront interpellées. Sur ce dernier point, Hansen (2006, p. 19-20, l'italique est de l'auteur) précise que « l'expérience *techniquement déclenchée* [peut] mettre en scène […] l'excès du schéma corporel par rapport (*over*) à l'image corporelle afin d'augmenter le pouvoir d'action (*agency*) [du spectateur] en tant qu'être incarné ». Susan Broadhurst (2004, p. 53) fait également remarquer qu'« un effet esthétique lié à l'interaction de diverses impressions mentales qui peuvent déranger le spectateur en frustrant ses attentes d'une interprétation simple […] va produire un nouveau type d'effet synesthésique ».

D'une manière cruciale, cette interaction va favoriser la compréhension – le sens – de l'œuvre à travers des interfaces/dispositifs originaux opérant comme des moyens sémio-communicatifs et comportant des *processus* de réception d'une nature plus explicitement incarnée, inhabituelle et immédiate. De cette façon, les figures dramaturgiques propulsent le *récit* et motivent l'engagement des spectateurs tout en révélant la *perspective* particulière du propos artistique. Sur cette base, je soutiens que les nouvelles scènes numériques contemporaines peuvent conduire à une compréhension de *la perspective en elle-même* comme *nouvelle forme esthétique* et stratégie dramaturgique (Davidson, 2013).

31. Hansen (2006) remarque que la mise en scène de cette interaction – ou *enactment* – remplace le besoin d'illusion et de simulacre.

III.3. La question de perspective

La dramaturge et essayiste flamande Marianne Van Kerkhoven (2009, p. 11) observe que dans la culture médiatisée actuelle, le cadre, comme « attribut de base de notre perception » nous empêcherait de regarder de manière critique et de « décider ce que nous voulons ou non voir ». Dès lors, le rôle de la perspective dans l'orientation de la perception devient essentiel. Elle affirme qu'en mettant en scène des situations alternant entre « regarder quelque chose » et « marcher à l'intérieur de quelque chose » – entre observation et immersion –, la dramaturgie contemporaine aura donné au spectateur la possibilité de « déterminer de manière indépendante son propre point de vue [dans une expérience théâtrale basée sur] une dramaturgie du percevoir, une dramaturgie du spectateur » (Van Kerkhoven, 2009, p. 11). Si l'art et la performance médiés placent la présence et la perception du spectateur au centre de leurs dramaturgies, les commentaires de Van Kerkhoven seront quelque peu atténués par le fait que le dispositif, ou réseau d'interfaces choisis, sera conçu pour allouer une perspective *particulière*. D'une part, tel un portail ou point d'entrée, il va *orienter la perception* dans une perspective porteuse du sens du propos artistique envisagé. D'autre part, il va mettre en scène une expérience incarnée de cette perspective ; typiquement, d'une manière qui ne sera pas seulement d'ordre visuel, mais le plus souvent multisensoriel.

Pour mieux comprendre l'importance de la perspective dans l'art et la performance médiés, et bien que ne faisant pas référence à la performance numérique comme telle, l'œuvre *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) de Trisha Brown sert d'exemple éloquent :

> Trisha a pris la marche, choisissant l'endroit où cela pouvait se produire et l'a enregistrée. L'emplacement des spectateurs (debout au sol) a été remis en question. Étant donné que vous (le spectateur) ne pouvez accepter que cela (une descente du mur à pied) soit physiquement possible, en tant qu'observateur, vous modifiez votre propre position dans l'espace ; vous vous lancez immédiatement au-dessus du sol dans un effort désespéré d'expliquer comment cela peut se produire. Même si elle est absurde, la perspective de flotter au-dessus pour regarder vers le bas vous semble plus probable. Ainsi, par ce seul acte, un seul interprète fait voler un public entier (Streb, 2017, n. p.).

Cette description par Elizabeth Streb, interprète de l'œuvre, souligne le choix peu orthodoxe du lieu et d'une perspective sur le mouvement offerts par une chorégraphie qui défie la gravité. Elle évoque aussi le défi cognitif posé pour des spectateurs qui cherchent à comprendre la possibilité même de mouvement dans de telles conditions, et, plus loin, la qualification de l'œuvre en tant que forme chorégraphique. Grâce à un dispositif qui modifie la

perspective habituelle de la danse – physiquement, spatialement et conceptuellement –, *Man Walking Down the Side of a Building* allait changer le cours de l'histoire de la danse avec un effet aussi retentissant que celui de *Fountain* (1917) de Duchamp pour le monde de l'art.

Si le mot latin *perspicere* fait référence à « une vue » (une position ou un champ/angle de vision), à « une perspective mentale » (une représentation/orientation mentale) et à « une évaluation subjective d'importance relative » (une compréhension, appréciation ou contextualisation), ces trois aspects de la perspective démontrent à quel point la perception est intimement liée à la perspective. Appliqués au contexte de l'œuvre numérique, ils décriront les trois étapes de la mise en acte de l'œuvre.

En premier lieu, la scénographie établit un environnement particulier dans lequel le spectateur est « situé ». Ce faisant, elle accorde un « champ ou angle de vision *physique particulier* » sur l'œuvre. La dramaturgie va ensuite mettre en scène ce qui relève d'une perspective « sémiotique » *incarnée* de l'œuvre. Des stratégies de « perception/interaction » révéleront le propos artistique, « perçu » dans un temps présent cognitif de la découverte et de l'expérience incarnées. Enfin, et comme dans la vie quotidienne, le spectateur est appelé à « faire sens » et à répondre de façon adaptative aux exigences de l'environnement (Colombetti, 2014, n. p.). Selon la recherche en neuroscience cognitive de Thompson et Varela (2001), des activités interdépendantes caractérisant la connexion « corps-cerveau-monde » dans la production de sens incluront *l'autorégulation* d'états internes, *le couplage sensorimoteur* avec l'environnement et *l'interaction intersubjective* avec d'autres agents. En se référant aux interactions avec l'environnement technologique en particulier, le philosophe de la technologie et postphénoménologue Don Ihde (1990, p. 72, l'italique est de l'auteur) explique ce processus comme suit : « [J]'incorpore les technologies *dans* mon expérience […] par le biais de la perception *au travers de* telles technologies et *au travers* d'une transformation réflexive de mes sens perceptuels et corporels ». *Perception, perspective et corporéité sont ainsi toutes vectrices de sens.*

Pour le concepteur d'interfaces expérientielles Marc Davis (2003, p. 50), la réception constructive de l'utilisateur implique « un processus esthétique »[32] comportant des étapes de montage, de déconstruction et de révision des modèles mentaux élaborés à partir des données que des textes artistiques tentent de structurer en vertu de leurs systèmes formels. Si ces systèmes supposent la découverte et le décodage de règles implicites mais encore

32. Ici, Davis (2003, p. 50) évoque la distinction d'Iser (1974) des deux sens du mot *texte* : le sens *artistique*, qui se réfère au texte créé par l'auteur, et le sens *esthétique,* relié à la « réalisation esthétique » accomplie par le lecteur.

inconnues, les éléments de l'œuvre vont néanmoins *suggérer* au lieu d'*imposer* leur sens. Une place est donc accordée à l'interprétation du spectateur au travers d'une expérience qui est à la fois heuristique et ouverte, performative et interprétative, cognitive et incorporée. Ihde (1990) fait également remarquer la nature particulière de cette activité en tant que « lecture » de la technologie elle-même et de ce qu'elle représente.

De toutes ces manières, les œuvres numériques manifestent leur capacité de substantier des perspectives qui sont à la fois physiques *et* mentales[33]. Pour l'artiste et théoricien Jean-Louis Boissier (1998), ces perspectives placent le spectateur *à l'intérieur* de l'œuvre – subjectivement, expérientiellement et physiquement – et *à l'extérieur* – objectivement, en tant qu'observateur des processus critique, discursif et réflexif de l'œuvre. Comme le précise Josette Féral (2013, p. 11, l'italique est de moi), « [s]i la technologie est, à certains moments, un moyen de *fusion* appelant l'absorption du spectateur, à d'autres moments, celle-ci est vécue, au contraire, comme *un outil critique* installant une frustration et *permettant par le fait même une distanciation du spectateur* ». Pour sa part, l'artiste-scientifique Jacquelyn Ford Morie (2007, p. 127) remarque que même dans le cas d'environnements virtuels, un moi « bifurqué »[34] se discerne : « Celui qui expérimente le VE (l'environnement virtuel) possède la connaissance de deux corps simultanés ». Pour Eliasson (2015, p. 11), une perspective soma-esthétique de l'art peut révéler l'interaction mutuelle du spectateur et de l'œuvre dans la production du sens :

> Au lieu de dire qu'il y a eu des spectateurs passifs et aujourd'hui, des spectateurs actifs, il est important de souligner que les spectateurs ont toujours été actifs ; c'est simplement que nous ne les avons jamais considérés de cette manière. Le deuxième point est plus contemporain : il s'agit de considérer le processus du voir comme une ressource qui permettrait au spectateur de faire partie du processus de visionnage et, en même temps, d'en évaluer sa nature – une évaluation qui se produit comme partie intégrale de l'expérience. Dans ce cas, construction et déconstruction se coproduisent.

Enfin, la nature réflexive de l'art médiatique constitue en elle-même une perspective. L'œuvre numérique libère son concept et, en même temps, révèle ce qui sous-tend sa représentation : sa forme spécifique et son mode de fonctionnement. Parallèlement, elle rend immédiatement intelligible sa présence en tant que nouvelle expression de l'art et affiche sa contemporanéité comme

33. Ce que je désigne dans la prochaine section comme étant la *perspective incorporée*.

34. Morie (2007, p. 113) fait référence à « une incarnation isochrone [ou] une dualité d'existence », notant que les deux corps – le corps physique et son miroir virtuel – coexistent dans le temps.

forme de médiation technologique. Pour la critique japonaise Machiko Kusahara (2007b, n. p.), les œuvres numériques « visualisent et interrogent ce que la technologie signifie pour nous […] Le public attentionné lira, sous les couches supérieures divertissantes, la relation entre notre corps et la technologie depuis les nouveaux points de vue offerts ».

III.4. La perspective incorporée : *embodied perspective*

La perspective à double face intérieure/extérieure, subjective/objective de l'œuvre numérique reflète ce que Eliasson (2015, p. 17) décrit comme la capacité de l'art à créer « une affirmation qui, par définition, n'est pas verbalisable, car si verbalisée, elle serait autre chose […] Il s'agit d'apprendre en faisant ; en impliquant (*by bringing*) la pensée dans l'expérience ». Ces observations sont pertinentes pour l'analyse de l'art et de la performance médiés étant donné leur mise en relief de l'exploration sensorielle incarnée. Comme l'explique Ihde (1990), dès lors que le dispositif est « incorporé » par le percepteur comme médium de perception, des relations incarnées se tissent. Le corps se trouve engagé dans l'immédiateté de la perception et de la sensorialité : *le corps en train d'expérimenter*. En outre, et comme le fait remarquer Davis (2003, p. 46, l'italique est de moi), « [l]'expérience n'est pas *un objet* (ou même une collection d'objets), mais [plutôt] *un processus*, ou plus précisément, un processus qui se déroule dans l'*esprit/corps* humain ». Chaque nouvel événement ou interaction engage le spectateur dans « un processus phénoménologique pour construire une expérience mentale intérieure en réponse aux données enregistrées » (Davis, 2003, p. 51). Exprimant un état ontologique et épistémologique de potentialité (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II.1) (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.2.3-II.2.4), ce processus ressemble à ce que Hayles, Sheets-Johnstone, Hanna et Shusterman décrivent unanimement comme une forme de *penser en corps* (voir Lalonde, Chapitre 6, sections I-II).

Il ressemble également à ce que Deleuze (1985, p. 246) décrit autrement en parlant de « donner un discours au corps » où

> le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même […] C'est au contraire, ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais obstiné, tête, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, à la vie.

Cette description souligne la nature instinctive et intuitive du corps, évoquée par Sheets-Johnstone (2015, p. 37) lorsqu'elle relève l'importance de la kinesthésie et de l'expérience sensorielle pour la cognition et l'apprentissage

comme étant « la réalité en temps réel de la performativité (*agency*) enracinée dans les expériences qualitativement dynamiques des corps que nous sommes, dans la kinesthésie et la tactilité ». Les œuvres numériques font appel à la nature de cette expérience à travers le « réseau d'intentionnalités » qu'elles proposent et la provocation de la sensorialité (**notion-clé ➔** réalité émergente).

Si l'expérience esthétique de l'art médiatique implique la réception active et constructive de données qui sont détectées et intégrées par le biais de la perception incarnée et située, on peut déduire que *l'expérience médiée est simultanément incarnée, perspectiviste et construite*. On pourrait ajouter à cette liste de qualificatifs le relationnel. La relationalité – entre œuvre d'art/spectateur, interprète(s)/public, ou encore, entre éléments de l'œuvre – crée non seulement une connexion et une dynamique, mais aussi des *entre-espaces* virtuels qui stimulent la curiosité, le désir, l'improvisation et la créativité. Si des théories du relationnel abondent, surtout au sujet de l'art interactif, dans le cadre du présent chapitre avec son axe prioritaire de corporéité, elles ne seront pas examinées. De manière générale, et comme cela a été démontré, on peut néanmoins constater que dans sa dimension phénoménale, l'œuvre médiée établit un lien direct avec la sensibilité somatique des interprètes et des spectateurs, et communique aussi par phénomène de résonance et d'empathie (🕮 voir Choinière, Chapitre 2, sections I-IV.3).

À ce sujet, Abbie Trott (2015, p. 22) évoque le concept d'*espace frontalier matriciel* tel que formulé par l'artiste visuel Branislava Kuburovic selon lequel « l'intimité est un indicateur de ce que Kuburovic décrit comme étant réel quand "les corps de tous ceux qui y participent sont totalement et inévitablement investis" ». La chorégraphe néo-zélandaise Carol Brown (2006, p. 85) souligne la capacité de la danse numérique de créer des espaces matriciels qui transforment l'espace physique en un espace relationnel. Cette observation est reprise par les chorégraphes Sarah Rubidge et Gretchen Schiller lorsqu'elles font allusion aux « topologies kinesthésiques [qui constituent une] architecture relationnelle d'intervention, d'affect et d'affordance » (Rubidge et Schiller, 2014, p. 25). Ces exemples de la perspective incarnée et investie confirment tous ce que j'appelle « le rôle du corps en tant que site privilégié dans la construction du savoir et le maillage indéniable des sens avec/dans l'expérience médiée » (Davidson, 2013).

III.5. Le dispositif

Selon l'artiste, curateur et théoricien Peter Weibel (2005), l'art médiatique aura dirigé l'attention sur le support matériel – *le médium* – qui transmet un contenu artistique, transformant de la sorte la nature de l'art et ouvrant la possibilité de « migrations » engendrant de nouvelles rhétoriques – grammaires,

vocabulaires, relations sémantiques – aussi bien que de nouveaux espaces narratifs et esthétiques. La distinction de l'œuvre d'art en tant que *dispositif*, mise en exergue par Machiko Kusahara en 2004 avec le terme *Device Art*, en est un parfait exemple. Si le dispositif est généralement compris comme appareil, instrument, technique, mécanisme, machine et/ou système, Kusahara soutient que, contrairement à une vision traditionnelle de l'art voulant que le contenu de l'œuvre soit considéré comme étant à part ou « au-dessus » des technologies ou médiums qui le transmettent, avec le *Device Art*, le dispositif réunit la forme, le contenu et le sens de l'œuvre. Sa forme « dispose » ou attire l'attention sur le contenu qu'elle *constitue* et *transmet*.

Comme l'explique Kusahara (2007a, p. 277), « [d]ans l'art médiatique, le choix et le rôle de la technologie […] ont une importance capitale pour la thématique et le concept de l'œuvre […] Le système ou dispositif que l'artiste invente pour son travail est en lui-même une œuvre d'art. » Forme, concept, contenu et sens sont ainsi intimement liés et se cristallisent dans un propos conceptuel et matériel distinct. Par extension, Kusahara prétend que des logiciels et des programmes informatiques originaux peuvent également être considérés comme des œuvres. Cet avis est partagé par Lev Manovich, qui remarque que le concept de médium aura lui-même « muté » – non seulement parce que divers médiums peuvent figurer au sein d'une même œuvre, ou parce que la forme matérielle de l'œuvre peut consister en un seul fichier numérique, partition virtuelle ou lien (vers une base de données, par exemple) – mais aussi, parce que

> toutes les nouvelles qualités des médias numériques ne se situent pas « à l'intérieur » d'objets médiatiques. Au contraire, elles existent toutes « à l'extérieur » – en tant que commandes et techniques fournies à l'utilisateur, logiciels de création, d'animation, de *compositing* […] C'est le programme (*software*) qui détermine ce que nous pouvons en faire (Manovich, 2012, n. p.).

Les répercussions de ces observations sont multiples. Premièrement, ce sera par le biais des dispositifs que la mise en scène dramaturgique transmettra des concepts et des processus de la pensée[35] : en encapsulant simultanément *un médium* (le support matériel et ses qualités expressives propres), *un concept* (idée globale) et *un contenu* (sens). Par exemple, le dispositif peut mettre en scène des sujets abstraits tels que le toucher, la présence, la perception ou la représentation elle-même. Il peut aussi communiquer des formes de

35. Ce que Chapple et Kattenbelt (2006, p. 11, 18-19) appellent « une conceptualité philosophique innovante [et] espace intellectuel ou conceptuel ». Voir aussi Pitozzi (2008, n. p.) : « [O]n doit comprendre que les technologies ne sont pas des moyens, mais des environnements qui véhiculent un processus de pensée. »

commentaire esthétique, social ou politique, en mettant en évidence, par exemple, des relations entre corps/technologie, individus/réseaux sociaux ou téléprésence/performance en direct. Deuxièmement, et comme déjà évoqué, le choix du dispositif détermine la perspective particulière de l'œuvre, proposant un moyen inédit et concis de comprendre son concept et son contenu. Troisièmement, en stimulant la sensorialité et en sollicitant des réponses somatiques chez le spectateur, le dispositif constitue *une perspective incarnée*. Il facilite un mode de réception active décrit par Hansen (2006) comme étant un nouveau statut incorporé de l'image, soit celui qui se dessine par l'activité perceptuelle active et constructive du corps. Enfin, si le dispositif englobe des modes de *communication et* d'*interaction*, il créera aussi les conditions de possibilité de nouveaux modèles artistiques pour la composition, l'esthétique et la performativité.

Les dispositifs peuvent se présenter en tant qu'œuvres à part entière – objets, installations interactives, applications, logiciels de création ou d'animation – ou bien figurer au sein d'une œuvre dans son ensemble, c'est-à-dire en faisant partie de son « système » ou schéma structurel : une architecture liant diverses interfaces interconnectées, interactives et distribuées en réseau. D'une manière générale, la coordination d'interfaces – par exemple celles qui connectent et transforment les éléments de la performance en direct à travers la capture de mouvement et/ou le traitement de données en temps réel – permettra l'émergence de nouvelles formes narratives, de mouvement « augmenté », d'environnements multisensoriels et de propositions interactives. Comme le constate l'auteur-chorégraphe Johannes Birringer (2010, p. 5), bien que prédéterminés dans leur concept et dessin, ces systèmes seront néanmoins « largement ouverts aux indéterminations opérationnelles implicitement intégrées dans la nature d'un système auto-organisateur (et partiellement autonome) ». En outre, des systèmes génératifs ou des programmes déployant l'intelligence artificielle assigneront divers degrés d'autonomie aux éléments du système, offrant ainsi la possibilité de nouveaux modes de composition. Et si la saisie numérique et le traitement informatique permettent de déconstruire des données en unités discrètes, ces données pourront par la suite être recombinées, multipliées, chevauchées et/ou transmutées sous forme de textes, d'images, de sons, d'effets d'éclairage, d'environnements mobiles ou de réitérations d'une œuvre dans différents formats ou versions. Enfin, la localisation (*situatedness*) des dispositifs/systèmes numériques en tant que signes apparents de la technologie engendrera des références esthétiques correspondantes. Par ailleurs, l'œuvre pourra intégrer d'autres dispositifs technologiques – imagerie 3D, robotique, modélisation vectorielle, médias sociaux, jeux vidéo, nanotechnologies, imagerie médicale, biotechnologies, etc.

Pour toutes ces raisons, il est difficile d'évoquer un seul et unique mode d'application ou modèle de l'art médiatique. En effet, les nouvelles scènes numériques adoptent plusieurs formes : installations interactives, environnements immersifs et sensoriels, scènes intelligentes, espaces télématiques, *wearables*, performances distribuées sur le Web, espaces virtuels comme le *Second Life*, objets ou performances robotiques, bioart, art *cyborg*, prothèses et autres formes encore à inventer. Comme le constate Van Kerkhoven (2009, p. 8, l'italique est de l'auteure), « [c]haque performance relève d'un travail d'artisan ; du bon travail donne toujours la *pièce unique* ». Si nos corps tactiles et kinesthésiques sont « des portes épistémologiques » (Sheets-Johnston, 1999, p. 253), le dispositif, quant à lui, servira de catalyseur pour ouvrir les portes de la perception (voir Howes, Chapitre 7, section II).

IV. Partie 3 : Analyse d'œuvres

L'analyse d'une sélection d'œuvres servira à illustrer les points soulevés jusqu'ici.

IV.1. *pH* (1989) Dumb Type (performance multimédia)[36]

Dumb Type, un collectif japonais composé de musiciens, danseurs, graphistes, informaticiens et architectes issus de l'Université municipale des Arts de Kyoto, a connu une brillante carrière internationale entre 1984 et 2015 distinguée par une approche artistique novatrice et résolument contemporaine qui échappe à toute classification de théâtre dramatique préexistante. Réagissant à ce que le directeur artistique Teiji Furuhashi décrit comme une « société japonaise stricte » marquée par un « manque de communication personnelle […] trop d'informations [et] des choses commerciales », l'objectif esthétique de Dumb Type était de « synthétiser les arts visuels pour faire quelque chose de beau et d'unique qui correspondrait au monde d'aujourd'hui » (Furuhashi, s. d., cité dans Cooper, 2011, n. p.). Dans un théâtre aux énoncés forts avec des sous-entendus politiques, les corps figurent comme l'expression muette d'une résistance face au paysage déshumanisant de la technologie, de la maladie et du capitalisme mondial. Tout aussi important d'un point de vue historique et esthétique est le fait qu'en intégrant la performance, le théâtre, la danse, la vidéo, le *design* et le graphisme, leurs spectacles et installations allaient changer la manière dont le théâtre communique le sens par une esthétique synesthésique, sensorielle et conceptuelle, ce que Pitozzi (2008, n. p.) appelle une *cartographie de la perception*. En bref, il s'agit d'*expériences* sensorielles immersives intenses – de sonorité, de visualité et de mouvement.

36. *pH* (1989) Dumb Type, <https://www.youtube.com/watch?v=kjWm4zm94lE>, consulté le 4 mars 2016.

Le critique d'art et curateur Yukiko Shikata (2000, p. 45) caractérise cette signature artistique en la qualifiant de « machine à images ». La métaphore est judicieusement choisie. Comme le notent Gendrich et Hood (2000), pour Dumb Type, « non seulement l'œuvre d'art devient la communication d'une idée ou d'un concept central, mais elle documente également les effets de multiples médias sur l'œuvre d'art elle-même ». Dans *pH* (1989), l'une des premières œuvres de la troupe, un dispositif central ressemblant à une photocopieuse ou à un scanner géant encadre l'ensemble du champ visuel, faisant explicitement référence à la technologie comme système médial. Positionné au-dessus et le long des deux côtés d'une étroite bande de revêtement blanc de 16 mètres au sol, le public scrute les deux armatures mécaniques indépendantes de l'appareil qui se déplacent horizontalement, balayant la scène en dessous :

> La barre supérieure se déplace au-dessus des têtes des interprètes, projetant beaucoup d'images au sol. Ce ne sont que des barres de lumière, donc les interprètes ne les remarquent pas, mais comme les médias de masse, elles exercent une influence inconsciente […] La barre inférieure se déplace au niveau des genoux, alors les artistes doivent sauter dessus ou s'allonger au sol. Ils doivent en être très conscients, parce que c'est dangereux […] Je voulais par là exprimer qu'il y a une grande puissance dans ce monde que nous ne remarquons habituellement pas. Nous ne voulons pas la voir parce qu'elle est une puissance inconfortable (Furuhashi, s. d., cité dans Cooper, 2011, n. p.).

Échelle, proximité et angle de vision obtus créent une perspective sur l'action scénique comme si le regard plongeait dans un aquarium ou observait un artefact grossi. En tant que symbole de la société technologique industrialisée et ses effets, le dispositif semble écraser les interprètes, les assimilant à des victimes qui se battent sous l'emprise d'un étrange futur apocalyptique de l'âge de l'information. Des projections vidéo jouant à des vitesses différentes et assorties de commentaires textuels occupent l'espace du mur de fond tandis que des effets de lumière animés issus des projecteurs sous les poutrelles inondent l'espace, créant des motifs cinétiques en contrepoint des glissements et des sauts des interprètes qui agissent comme des créatures prises dans la lumière sur la surface du scanner. La machine, omniprésente et très matérielle dans sa présence, devient une interprète à part entière. À ce sujet, Eckersall *et al.* (2017, p. 12) soulignent « l'effet dystopique de la technologie sur le corps en nous montrant ses effets disciplinaires sur le corps des interprètes, complétés par la représentation du pouvoir en termes d'inscription et de médiatisation ». Selon l'idée de Furuhashi (s. d., cité dans Cooper, 2011, n. p.), « [d]ans la société japonaise, la ville est comme cette architecture et elle ne se soucie pas de ses artistes […] Aujourd'hui, la société japonaise, surtout celle de Tokyo, est comme un limbe. Les gens pensent que c'est le paradis, mais ce n'est pas le cas. C'est vraiment destructeur ».

Déterminant un environnement, ou plutôt un monde, la scénographie agit comme une « dramaturgie physique » (Eckersall, 2014, n. p.), proposant une expérience d'immersion semblable à celle de l'installation. L'angle de vision inhabituel, combiné à l'échelle impressionnante de la machine et au flux continu d'images fragmentées et d'autres vibrations visuelles, cinétiques et sonores, produit un effet hypnotique qui englobe les spectateurs dans une expérience sensorielle parfois accablante. La partition musicale aux rythmes percutants renforce l'oppression visuelle de la scansion constante du dispositif, créant chez les interprètes tout comme chez les spectateurs l'impression d'être piégés dans une temporalité présente incessante et impitoyable. Si, avec *pH*, Dumb Type est l'une des premières compagnies de théâtre à recevoir le titre de *machine à images*, avec ses productions successives *S/N* (1994), *Or* (1997), *memorandum* (2000) et *Voyage* (2002), le groupe allait consolider sa réputation et son influence sur des générations d'artistes à venir.

IV.2. *Body Paint – 50inch/Male/White* (2015) exonemo (art médiatique : peinture acrylique sur écran LCD, images vidéo)[37]

Le duo japonais exonemo (Akaiwa Yae et Sembo Kensuke), artistes d'une génération qui a grandi avec l'informatique et l'Internet, produit, depuis 1996, des œuvres fortement expérimentales. Cherchant initialement à *hacker* le code informatique et à déconstruire les signes matériels de l'ordinateur, ils explorent désormais la manière dont les écrans et le flux de données informatiques dans une société connectée en réseau semblent avoir pris une existence propre en définissant des « écosystèmes apparemment autonomes ». Plus loin, et comme le descriptif d'une de leurs expositions à New York l'explique,

> [l]es œuvres […] regardent les échanges entre le monde physique et le monde numérique, examinant les frontières entre notre réalité biologique et la virtualité technologique […] comment les divisions entre le monde physique et l'éther du Web bougent et se brouillent, tout en visualisant les chevauchements entre le numérique et l'analogique. On pourrait même se demander si le monde physique n'est pas en passe de devenir une interface du monde numérique (Anon., 2016, n. p.).

Soulignant le changement de paradigme survenu avec les technologies de communication et la manière dont elles affectent les valeurs sociales, les modes d'échange ainsi que la perception, l'écosystème postnumérique auquel les deux artistes s'identifient affirme que des frontières floues entre le réel et

37. *Body Paint – 50inch/Male/White* (2015) exonemo, <http://www.exonemo.com/works/bodypaint>, consulté le 3 novembre 2017.

le virtuel sont en voie de produire une « grande réalité mixte » (Anon., 2016, n. p.). Pour exonemo, les multiples écrans du monde technologique sont devenus des « membranes » entre les domaines physique (y compris le corporéal) et numérique/informationnel.

Leur œuvre *Body Paint – 50inch/Male/White* (2015) montre l'image d'un jeune homme asiatique, la tête rasée et le corps nu peint en blanc, sur un écran LCD dont le cadre a également été peint en blanc. Créant un chevauchement de médiums – le tableau, la photographie et la vidéo –, l'écran, en tant que dispositif, pose la question de savoir comment, et où, l'image numérique rencontre le médium matériel. L'œuvre est-elle une peinture, une photographie ou une image en mouvement ? Mis à part les mouvements infimes des yeux et de la tête de l'homme, c'est difficile à dire. Rappelant les corps à la craie des danseurs *Butô*, le torse nu statique et frontal et le regard austère de l'homme font alternativement référence au *kouros* grec ancien, aux sculptures égyptiennes des pharaons et au *David* de Michel-Ange. Le photoréalisme de l'image vidéo révèle un degré de détail qui lui confère une certaine contemporanéité, évidente aussi dans la manière dont les bras de l'homme tombent à ses côtés de façon nonchalante. Des sous-titres de l'archive vidéo de l'œuvre sur YouTube énoncent :

> [N]os corps sont toujours connectés au réseau informatique[;] Un jour, nos corps disparaissent… notre personnage, l'existence d'un individu. Le tableau et les médias vivent plus longtemps que nous. Et nos dispositifs d'information ont des vies éphémères… mais ces appareils sont nos nouveaux corps. Voilà la génération dans laquelle nous sommes entrés (exonemo Body Paint Series, 2014-, n. p.).

L'image du personnage finit par s'estomper pour ne laisser que la trace abstraite de sa silhouette noire sur la « toile », évoquant une cible de tir au pochoir.

Explorant la définition, les limites et les possibilités de corporéité et d'identité dans la société technologique, en l'occurrence par la façon dont les écrans numériques créent « des cadres qui altèrent les perceptions du monde » (Anon., 2017, n. p.), l'œuvre et son dispositif dissipent la périphérie entre le virtuel et le réel[38]. Pour exonemo (2016, n. p.),

> cette limite constitue le bord du sens récent de la réalité […] Pour nous, des contemporains accros des téléphones intelligents, se connecter à Internet à tout moment et en tout lieu, c'est compléter notre personne […] il s'agit plus exactement du pouvoir de l'imagination qui nous aide à faire face à un monde de plus en plus immatériel.

38. Voir aussi *Caress* (2011) de Claudia Hart où l'image d'une odalisque rappelant les sculptures de Henry Moore *respire* (le ventre animé se gonfle et se dégonfle) pendant que le reste du corps demeure immobile comme une sculpture.

Soulevant une problématique plus large, le couple évoque une existence dans les médias – ce qu'ils qualifient de « prothèses numériques de mémoire […] des artefacts d'un paradis hyperréaliste » – où

> les vidéos, les selfies, les instagrams, les tweets, les commentaires Facebook, les calendriers et les déplacements […] enregistrés sur nos téléphones, nos ordinateurs, nos tablettes, par nous-même ou par d'autres […] nous deviennent profondément instrumentaux dans la manière de prolonger et/ou de remplacer la fonctionnalité de l'esprit (Anon., 2016, n. p.).

Pour l'esprit peut-être, mais il est tout de même frappant de constater à quel point la représentation du corps dans *Body Paint – 50inch/Male/White* se veut presque entièrement inanimée. Oui, il s'agit d'un portrait en quelque sorte, et par là, il trouve des racines dans une longue tradition picturale, mais les seuls signes de vie exprimés par des yeux qui, observés de loin, ressemblent à des trous noirs abstraits, montrent un homme qui ne respire point, regardant le spectateur dans ce qui peut, au mieux, décrire un état morne et gelé. En s'approchant de l'écran, les yeux prennent une qualité étrange comme s'ils étaient pris dans un corps emplâtré. Cette impression est renforcée par le cadre et le fond blancs du moniteur qui semblent immobiliser l'homme comme une effigie. Le seul signe de « résistance » apparaît dans l'extrême mise au premier plan du corps, ce qui le distingue du mur de stuc blanc derrière lui. Mais même ici, un effet pictural entre en jeu sur les bords inférieurs du cadre, où les artistes semblent avoir délibérément laissé apparaître les bords pixellisés de la vidéo, produisant ainsi l'impression d'un corps qui est littéralement coupé au bas du torse, tel un buste posé sur un rebord de fenêtre. Une vie suspendue, cadavérique, dans l'environnement médié…

Si, pour exonemo, « ces appareils sont nos nouveaux corps » (Anon., 2017, n. p.), le duo semble écarter toute autre conséquence de la perte de corporéité et de sensorialité. En guise d'explication, les deux artistes racontent leur arrivée à New York et l'achat d'une pinte de lait qui leur paraît différent du lait japonais. Lorsque leur propriétaire le goûte et le crache en disant « *Pourri !* », leur réaction est étrange :

> [M]ême les frontières entre « frais et pourri » – *quelque chose que nous aurions dû détecter instinctivement* – sont devenues floues […] *Quelles interfaces peu fiables sont nos corps* ! […] Constamment connectés au monde à travers la technologie, nos corps étendent leurs limites et essayent de toucher le monde au-delà des cadres […] de nouvelles limites vagues sont marquées par le rejet de lait pourri (Anon., 2017, n. p., l'italique est de moi).

Pour ces artistes, lorsque la connexion à l'*embodiment* se perd, ce n'est pas *la technologie* qui manquerait de véracité, mais plutôt *le corps !* Un triste état d'affaires, mais peut-être bien le reflet d'une génération Y pour qui

« le monde physique devient une interface du monde numérique » (Anon., 2017, n. p.) et, pour exonemo, une réalité de dispositifs numériques qui sont désormais leurs « nouveaux corps ».

IV.3. *A Duet Of Human and Robot* (2013-2015) Huang Yi et KUKA (performance robotique)[39]

Depuis l'enfance, le danseur-chorégraphe taiwanais Huang Yi rêvait d'un compagnon robot. Après la création de plusieurs chorégraphies intégrant des dispositifs optiques, Yi a effectué une enquête sur le design industriel KUKA, et après avoir localisé une entreprise de robotique à Taïwan, il a commencé à écrire un programme informatique et à concevoir des mouvements pour lui-même et un robot, tout en tenant compte des avertissements de l'entreprise mentor de ne jamais entrer dans le champ du robot pendant que ce dernier est en train de bouger. Créant une œuvre dans laquelle l'art de la danse et la science de l'ingénierie mécanique fusionnent dans une symbiose poétique qui parle à un public de tous âges, Yi est reconnu par la critique internationale comme étant à l'avant-garde de la performance alliant la robotique.

Si le domaine de la robotique est aujourd'hui un secteur industriel en plein essor et que les robots sont des objets bien appréciés dans de nombreux pays, KUKA ne se veut pas le robot typique. Yi s'éloigne de l'apparence anthropomorphique ; son robot s'apparente davantage aux bras mécanisés agiles vus sur les chaînes de montage d'usine ou dans des entrepôts. Il ne tente pas non plus de produire un cyborg ni une prothèse qui servirait à étendre les capacités du corps comme le dispositif d'*Exosquelette* de Stelarc (1998), où le contrôle du corps de l'artiste, qui est attelé à un exosquelette, se fait à distance par des spectateurs servant d'agents médiateurs de son expérience sensorielle et cinétique. Et alors qu'Oriza Hirata et Hiroshi Ishiguro[40] intègrent des robots comme de vrais acteurs dans des productions théâtrales telles *Kyoto Experiment* (2011), *Les Trois Sœurs version Androïde* (2012)[41] ou *La Métamorphose, version Androïde* (2013), KUKA ne joue pas le personnage d'un robot. Il est plutôt conçu comme un danseur et Yi lui confère une physicalité qui va bien au-delà des spécimens rigides ou tout mignons qui inondent la culture populaire, les films ou des applications domestiques.

39. *A Duet Of Human and Robot* (2013-15), Huang Yi et KUKA, <http://onedanceweek.com/gallery/huang-yi-and-kuka-a-duet-of-human-and-robot/?lang=en>, consulté le 14 avril 2019.

40. Formant la Seinendan Theater Company basée à l'Université d'Osaka.

41. Pièce dans laquelle l'androïde Geminoid F joue la plus jeune sœur Irina et des robots jouent le rôle de bonnes.

Apprendre à coordonner le mouvement et l'action des robots dans une adaptation synchrone et collaborative avec l'environnement humain pose un défi pour la recherche en robotique (Jochum et Murphy, 2014, p. 318-319). Les ingénieurs Jonas Koenemann, Felix Burget et Maren Bennewitz signalent que s'il existe une variété de technologies qui permettent la saisie précise du mouvement humain, « l'imitation directe des mouvements saisis est typiquement impossible en raison des différences de cinématique humaine et humanoïde et d'une distribution de poids différente » (Koenemann, Burget et Bennewitz, 2014, n. p.). Grâce à l'attention chorégraphique minutieuse de son créateur, le robot KUKA semble à la fois inspirer et prendre l'exemple du mouvement du danseur-chorégraphe Yi, se montrant un partenaire de danse incarné et extrêmement agile.

La scénographie de l'œuvre est minimale et l'action évolue dans l'obscurité à l'exception de spots mobiles délimitant les espaces respectifs du danseur et du robot. Chacun manipule des torches pour se « découvrir » : pour Yi, il s'agit d'une lampe torche et pour KUKA, d'un pointeur laser et d'une torche amovible située à l'extrémité de son bras, que Yi détache à un moment donné avant que le robot l'utilise comme dispositif pour éclairer son corps au sol. Parfois, les partenaires dansent à l'unisson ou se font face en miroir. À d'autres moments, ils développent un étrange pas de deux qui les met en contact par différentes parties du corps ou par la « manipulation » du danseur par le robot avec son faisceau laser qui élargit sa gamme de mouvements dans l'espace, sculptant et créant des interactions évoquant les arts martiaux. Les articulations, les rotations et les changements de direction rapides de KUKA sont techniquement impressionnants, exécutés avec la même précision que celle du danseur. Alors que, bien évidemment, le spectateur est conscient de la différence de leurs enveloppes corporelles, l'incrédulité est suspendue sous le charme de ce qui paraît exprimer une « affinité » et une intimité innées. À l'opposé de la prothèse, le robot devient une extension expressive de la corporéité de Huang Yi dans l'espace. Des projections vidéo sur le mur de fond montrent la performance se déroulant en direct et, dans la scène finale, deux autres danseurs assis face à face sont vus en train de gesticuler mécaniquement tandis que KUKA leur projette un rayon laser rouge comme pour contrôler leur mouvement avant d'orienter son faisceau entre eux, les obligeant à se séparer. La machine, ou l'intelligence artificielle, semble avoir pris le dessus.

La charge affective de l'œuvre ne consiste pas en une simple réponse à la partition mélancolique d'Arvo Pärt. Elle ne provient pas non plus du plaisir voyeuriste d'observer un homme réaliser un fantasme avec une machine. La qualité du mouvement et de l'interaction entre l'homme et la machine est hautement façonnée, inventive et centrée sur une relation chorégraphique, évitant ainsi la virtuosité kitsch et l'ironie complaisante du solo de

Dominique Boivin avec un chariot élévateur dans *Transports exceptionnels* (2005) ou de la présence monumentale esthétisée d'un robot géant ayant la forme d'une araignée – essentiellement un élément de décor – vu dans *Machina* de Wayne McGregor et Kim Brandstrup (2011). Imprégnée d'un sens de mystère accentué par les éclairages et les ombres, l'œuvre produit l'équivalent d'un effet de zoom sur un moment intime caractérisé autant par son étrangeté que par son intensité affective. Comme Yi (2018, n. p.) le raconte lui-même : « *Huang Yi et KUKA* est un processus d'embellissement de la peine et de la tristesse avec lesquelles j'ai grandi. C'est l'expression de la solitude, du doute de soi, de la réalisation de soi et du réconfort de soi. »

Cette affirmation s'oppose nettement à l'avis d'Oriza Hirata sur ce qui distingue l'humain et le robot. Comme il l'explique, « [s]i l'on suppose, comme Sartre, que notre liberté est en constante friction avec celle des autres, les humains se sentiront inévitablement menacés par l'évolution des androïdes, car plus les androïdes sont libres, plus la liberté humaine sera précaire » (Hirata, s. d., cité dans Molnár, 2014, n. p.). Cela dit, et comme l'ingénieur en robotique Hiroshi Ishiguro (s. d., cité dans Molnár, 2014, n. p.) plaisante, « [s]i vous êtes capable de me donner une définition de l'humain, il me fera plaisir de concevoir un robot qui correspondrait à cette définition ». Huang Yi (2018, n. p.) semblerait y parvenir sur ces deux points. Cela dit, fidèle à son intention chorégraphique, il conclut : « [L]e robot apprend le mouvement humain et, en parallèle, l'humain essaie d'apprendre une nouvelle qualité de mouvement du robot » (Yi, 2018, n. p.).

IV.4. *Pixel* (2014) Mourad Merzouki avec Adrien M/Claire B (spectacle de danse)[42]

S'appuyant sur divers développements scénographiques des XIX^e^ et XX^e^ siècles qui explorent les problématiques de la figure dans l'espace et du registre expressif du sensoriel au sein du spectacle vivant – allant du *Gesamtkunstwerk* wagnérien à l'expérimentation lumière de Loïe Fuller, du Triadisches Ballett de Schlemmer au théâtre futuriste de Prampolini, des éclairages novateurs de Svoboda aux chorégraphies *mixed media* de Nikolais, jusqu'aux débuts du théâtre intermédial et médié et des expériences immersives dans les arts visuels –, la scénographie contemporaine s'est progressivement enrichie de l'apport des technologies électroniques et numériques et de la conception de logiciels conduisant à l'apparition de scènes dites *intelligentes*. Bien que des prototypes d'environnements immersifs animés aient existé depuis l'époque

42. *Pixel* (2014) Mourad Merzouki avec Adrien M/Claire B, <https://www.youtube.com/watch?v=pMuvrDwhp4w>, consulté le 30 avril 2016.

du *Expanded Cinema* et du *dome structure projection* dans les années 1960 et du CAVE (*Cave Automatic Virtual Environments*) et du EVE (*Extended Virtual Environments*) dans les années 1970 et 1980, il faudra attendre des productions telles *Biped* (1999), une collaboration des designers numériques Paul Kaiser et Shelley Eshkar avec Merce Cunningham ; *Ghostcatching* (1999), leur deuxième collaboration avec Bill T. Jones ; *Future of Memory* de Troika Ranch (2003) ; *Apparition* (2006) et *Rite of Spring* (2006) de Klaus Obermaier avec *Ars Electronica Futurelab* ; *Double Vision* (2006) de Carolyn Carlson avec Electronic Shadow ; puis *Glow* (2008) et *Mortal Engine* (2008) de Chunky Move avec l'ingénieur Frieder Weiss, avant qu'une nouvelle potentialité scénographique n'exprime « un processus plastique du dessin d'un espace fluide permettant l'intégration de présences médiatiques sensibles ou "nerveuses" » (Birringer, 2003, n. p.).

Introduisant des nouvelles approches de composition spatiale, de temporalité et de présence – des corps, des éclairages et du son – tout en accentuant la vitalité inhérente de la scène, ces explorations vont donner lieu à une stratification dynamique d'éléments scéniques, créant des espaces cinétiques flottants, des environnements sensoriels et de nouvelles formes de dramaturgie à travers une intégration de plus en plus fluide de la technologie. La scène, en tant que dispositif, devient un champ multisensoriel de mouvements, d'images sophistiquées, d'effets sonores et lumineux – tous des éléments potentiellement mobiles – qui imprimeront, de façon conjonctive et en tant qu'ondes vibrantes, les sens des spectateurs.

Pixel (2014), du chorégraphe français Mourad Merzouki et des concepteurs Adrien Mondot et Claire Bardainne (Adrien M et Claire B), offre une production hautement peaufinée rappelant l'environnement cinétique innovant d'*Apparition* de Klaus Obermaier dans lequel des projections virtuelles produites en temps réel visualisent et répondent au mouvement des danseurs tout en animant l'ensemble du cadre de scène. Œuvre pour 11 danseurs qui exécutent des mouvements hip-hop acrobatiques à haute énergie, la chorégraphie de *Pixel* pourrait se suffire à elle-même. La production réalise cependant une synthèse rare de danse et de technologie en ouvrant la scène conventionnelle par la transformation du plateau de scène en surfaces mobiles interactives sur lesquelles les danseurs courent, virevoltent et sautent. Ils interagissent aussi avec des objets virtuels et des animations de pluie, de neige, de fumée et d'autres éléments virtuels, qui engendrent des rythmes visuels en phase avec les trajectoires et les gestes des danseurs, et créent « un art visuel du mouvement » (Luciani, 2011, p. 12).

Les spectateurs ne restent pas insensibles à tout ce mouvement. Les projections dynamiques modifient la nature du regard. Alors que d'habitude, l'architecture statique de la scène encadre le mouvement des interprètes et

tend à stabiliser la vision des spectateurs, l'environnement mobile et hypnotique de *Pixel* engage la perception de manière immersive, même si les spectateurs restent à distance et positionnés frontalement à l'action scénique et même si les images ne sont pas en 3D. Ici, corps et images – tous soumis aux lois de la gravité, de la force et du mouvement – ont des effets considérables sur la perception. L'inventivité et l'interaction convaincante entre la chorégraphie et les images projetées consolident une riche expérience sensorielle. L'empathie kinesthésique est stimulée au maximum, facilitant la transmission d'une expérience composite de *médiation/mouvement/environnement* et procurant, pour le spectateur, l'équivalent d'une télétransportation corporéale.

La matrice de cet environnement médié est celle de l'écran informatique avec son propre *espace navigable*. Comme le signale Manovich (2001), cet espace est *un médium* au travers duquel des données, mais aussi *l'espace lui-même*, peuvent être calculées et manipulées à des fins narratives et esthétiques. Le double cursus de Mondot en tant que jongleur et programmeur le pousse plus loin. Au lieu de se fier au calcul de formes animées à partir de coordonnées spatiotemporelles abstraites et fixes, il s'oriente vers un traitement de signaux dérivés de modèles physiques de mouvements dans la nature et vers la reproduction de l'énergie et de l'impulsion dynamique qui animent les objets réels. La programmation, ainsi déviée d'une partie de son utilité fonctionnelle, permet la création de nouveaux espaces sensibles et des constructions poétiques qui correspondent tout de même au réel et à son pouvoir d'évocation[43]. Cela dit, et comme le souligne Hansen (2004, p. 88) en citant l'artiste Jeffrey Shaw (1997), « [l]a représentation est, et a toujours été, le domaine de nos désirs tant incarnés que désincarnés ».

Il convient de faire remarquer que si Adrien M et Claire B déploient aujourd'hui la capture de mouvement pour le dessin interactif de leurs installations, dans *Pixel*, la coordination du mouvement des danseurs avec les animations relève plutôt d'une manipulation en temps réel de Mondot avec son programme sur un iPad. Par conséquent, l'agent médiateur est moins le danseur négociant l'interaction avec des éléments de l'environnement médié que le créateur, intimement engagé avec sa création, y compris au moment de la performance. Si cette situation particulière soulève des questions quant à la désignation d'interactivité, et quant à un supposé impératif de transparence de ces interfaces en général, en dernière analyse, cela n'a pas vraiment

43. À l'époque, la programmation interactive se faisait principalement avec Max/MSP ou Pure Data. Mondot a développé le programme *E-motion* pour explorer les relations entre des éléments virtuels et des données du monde physique.

d'importance. Le spectaculaire – l'illusion – règne et, contrairement à toute une gamme de logiciels interactifs récents qui produisent les mêmes effets – pour des spectacles, concerts et autres grands événements –, l'intervention de Mondot apporte une touche artisanale à ce qui autrement s'apparente à une production hautement *high-tech*. Comme l'explique le jongleur (Mondot, s. d., cité dans Laganier, 2015, n. p.),

> [n]otre relation à l'image est celle du trompe-l'œil. Nous cherchons à transformer la perception, à brouiller les pistes du vrai et du faux, à dépasser les frontières quotidiennes du monde réel et à révéler des choses qui ne sont pas « possibles » : changer les propriétés de la matière à la volée, inverser la gravité et donner un sens de volume uniquement à partir de projections planes.

Les danseurs en chair et en os coexistent avec ces illusions de manière persuasive et le spectacle de danse acquiert du même coup une nouvelle dimension d'empathie kinesthésique… et de magie.

IV.5. *Solo Date* (2015) Tainaner Ensemble et Pao-Chang Tsai (spectacle dramatique)[44]

Solo Date, une pièce de théâtre écrite et interprétée par Pao-Chang Tsai, codirecteur du Tainaner Ensemble, et créée avec une équipe composée de l'animateur Hsin-Chien Huang, du compositeur-artiste multimédia Blaire Ko et de la scénographe Yu-Han Huang, a eu sa première au Edinburgh Festival Fringe en 2016, en français, en anglais et en chinois. Cette œuvre, une performance solo aussi éloquente qu'émouvante, déploie une conception innovante des décors, des éléments visuels et de la partition, incorporant les signes et les pratiques des médias sociaux et de l'intelligence artificielle pour explorer les thèmes de l'amour, de la perte et de la solitude.

Les yeux bandés, Ho-Nien vient d'apprendre que son amant est mort. Des personnages d'un monde virtuel lui disent de fermer les yeux afin qu'il puisse « voir ». Alors qu'il s'efforce de reconstruire l'image de son amant décédé, il découvre des secrets du passé qui ternissent ses souvenirs. Pao-Chang joue tous les rôles de la pièce et, bien qu'il soit seul sur scène, il est entouré de nombreux personnages virtuels qu'il génère lui-même en temps réel grâce à une combinaison équipée de capteurs de mouvements et à des

44. *Solo Date* Tainaner Ensemble et Pao-Chang Tsai, <https://www.youtube.com/watch?v=0BoNsYDWjSk>, consulté le 10 novembre 2017.

capteurs fixés sur la tête et les doigts. Des doubles virtuels de l'acteur lui permettent également d'occuper simultanément plusieurs zones scéniques. Comme le relève Pao-Chang (s. d., cité dans *Solo Date*, 2015a, n. p.),

> [j]e joue avec un autre moi sur scène, mais d'où je me situe, je le vois sous un angle différent du public. Bien sûr, ce que le public voit prévaut […] donc je me suis rendu compte que je devais réfléchir à la façon dont l'illusion allait s'établir et prendre l'image comme un autre acteur sur scène.

Le design graphique assisté par ordinateur et la conception d'architecture logicielle constituent le principal dispositif de l'œuvre, justifiant sa scénographie et sa dramaturgie en leur procurant une structure cohérente ainsi que le moyen de représenter des alter ego, des pensées, des corps et des lieux. Rappelant par moments *La face cachée de la Lune* (2000) de Robert Lepage, la scénographie reproduit des scènes de la vie quotidienne du personnage dans un espace-temps futuriste. Un cube néon transparent, suspendu devant le fond de scène noir, semble flotter dans l'obscurité. L'homme est vu à l'intérieur en train de lire, éclairé par les tubes fluorescents verticaux du cube, qui semble être sa demeure. L'ensemble du champ visuel – planchers, plafonds, murs et fond de scène – offre des zones de projection d'images de taille, de nombre, d'échelle et de profondeur de champ variables. Un avion de taille énorme traverse un ciel ocre occupant tout le mur du fond, avant de s'écraser. À un autre moment, le double de l'homme est vu à grande échelle sur le côté droit de la scène s'adressant au public tandis que l'homme dans le cube se dresse de profil, éclipsé par son image projetée. Le cube « s'étend » horizontalement vers la gauche et, alors que Pao-Chang se retourne pour faire face à un autre homme situé dans cet espace, ce dernier commence à « grandir » en hauteur pour finalement disparaître au plafond. Brusquement, une série de cartes virtuelles avec le message *Manuel de l'utilisateur* commence à circuler autour du personnage principal, s'étendant progressivement vers l'extérieur pendant qu'il se met lui aussi à tourner sur son axe. Des bulles de messages textes descendent devant et derrière le cube ainsi qu'une liste d'instructions qui défilent.

Les deux scènes proposent une forme de dialogue visuel novateur, faisant explicitement référence aux interfaces des médias sociaux. Un personnage féminin animé appelé « Siri » apparaît dans une fenêtre Skype au-dessus du cube en disant : « Oh ! excusez-moi, Monsieur, je ne savais pas que vous étiez sous la douche » pendant qu'un jet d'eau tombe du haut du cube. Une ligne de laveuses, symboles du petit monde dans lequel le résident tourne, apparaît sur le rideau de fond, avec celle du milieu encadrant exactement le cube. Un panneau virtuel descend d'un espace supérieur à gauche montrant l'image d'un torse nu de *bodybuilder*. Les néons du cube éclairent étrangement

le personnage principal assis devant ce qui ressemble maintenant à un œil géant créé par la porte de la laveuse centrale. Un visage surdimensionné plonge du bord supérieur droit du champ visuel, qui n'est plus perçu comme cadre de scène, ni comme support de projection purement cinématographique. Le personnage lui dit : « Hé, hé, hé, vous êtes maintenant au top un pourcent du top un pourcent de la machine. Et vous avez atteint l'ultime max de l'humanité. » « Je suis une machine ? » demande Pao alors que l'autre homme se retourne en riant. Une figurine en fil de fer faisant des pirouettes émerge de l'image vidéo du deuxième homme et s'envole dans « l'univers » alors que les néons du cube s'estompent et l'homme dans le cube disparaît de la vue.

Selon Justine Beaujoun, directrice du Mapping Festival de Genève, les nouveaux médias constituent « un vrai personnage, ils ne sont pas simplement un ajout pour l'esthétique […] la pièce n'existerait pas sans eux » (Beaujoun, s. d., citée dans *Solo Date*, 2015c, n. p.). Cet avis est cependant trompeur. D'une part, l'espace scénique lui-même est ici conçu *dans la perspective d'une logique d'écran d'ordinateur* avec ses fonctionnalités de navigation, de déplacement d'objets virtuels, de moyens de communication, etc. D'autre part, Blaire Ko (s. d., cité dans *Solo Date*, 2015b, n. p.) témoigne du décalage initial vécu par Pao lorsqu'il l'avait abordé pour discuter de l'effet des technologies numériques sur les êtres humains : « Des modifications ont dû se faire lorsque nous avons réalisé que ce que nous prenions pour de la technologie était en fait de la science-fiction. » Comme l'explique Joseph Polifroni, coach de dialogue, « Pao utilisait le nom Siri pour décrire le personnage dans sa pièce, mais bien que Siri soit passablement intelligente, elle n'a pas vraiment de capacités humaines […] Mais je pense qu'il est intéressant de se demander pourquoi » (Polifroni, s. d., cité dans *Solo Date*, 2015a, n. p.).

Issu du théâtre traditionnel, Pao-Chang (s. d., cité dans *Solo Date*, 2015c, n. p.) se demande : « Jusqu'à quel point doit-elle [la représentation] être fidèle, vraie, pour toucher les gens ? J'ai moins conscience des nouveaux médias et j'ai donc mes préjugés. En même temps, les artistes des nouveaux médias […] travaillent rarement avec le texte théâtral. » Ko (s. d., cité dans *Solo Date*, 2015a, n. p.) précise que finalement, « l'accent s'est déplacé vers l'intérieur, à savoir vers l'humain. Comment l'esprit se constitue-t-il ? C'est seulement à partir de cela que nous pouvions constituer Siri dans la pièce. » L'alignement de la structure, du contenu et de la médiation technologique dans *Solo Date* crée un ensemble cohérent, exprimé par des signifiants culturels reconnus. Offrant une expérience esthétique riche, l'œuvre confirme l'avis de Pao-Chang (s. d., cité dans *Solo Date*, 2015b, n. p.) selon lequel « le théâtre et la technologie peuvent cartographier notre imagination du futur proche ».

IV.6. *Ear on Arm* (2015-) Stelarc (art prosthétique)[45]

Stelarc, artiste australien aux performances controversées qui exposent des formes radicales de corporéité, une fois encore prend son corps comme site d'expérimentation et lieu d'art avec *Ear on Arm*, un projet d'augmentation corporelle. Impliquant un processus médical entamé en 2015 pour faire pousser une oreille prosthétique qui est dotée d'un microphone capable de transmettre par Internet « ce que l'oreille entend », l'œuvre opère un étrange renversement de la technologie actuelle. En effet, si la technologie est capable d'intégrer et de distribuer de manière synergique l'équivalent d'organes sensoriels et de leurs fonctionnalités dans/par divers dispositifs, documents et réseaux, ici, il s'agit plutôt du corps qui abrite la technologie et ses effets. Fabriquée à partir d'un échafaud de matériau biocompatible qui a été introduit dans son avant-bras et « mis en œuvre » avec les tissus cellulaires et les vaisseaux sanguins de l'artiste, l'oreille a fusionné avec l'échafaudage comme une partie vivante de son corps. L'étape suivante, suspendue pour le moment en raison de complications dues au rejet de l'implantation du microphone par son corps, consiste à équiper l'oreille d'un lobe externe, à réinstaller le microphone et à l'activer avec des capacités sans fil.

Hayles (1999, citée dans Klich et Scheer, 2011, p. 188) remarque que la vision posthumaine considère le corps « comme la prothèse originale que nous apprenons à manipuler, de sorte que l'extension ou le remplacement du corps par d'autres prothèses devient la continuation d'un processus qui a commencé avant notre naissance ». Convaincu de « la désuétude et de l'inadéquation profondes » du corps humain, Stelarc (2014, n. p.), dans ce qu'il appelle « une sorte de pensée heideggérienne vers l'avant sans planification », entend permettre au corps « de fonctionner selon des possibilités inattendues […] et d'engendrer des futurs multiples et contestables ». Officiellement, son projet consiste à « reproduire une structure corporelle, à la relocaliser et à la recâbler pour assumer d'autres fonctions » (Stelarc, 2017, n. p.). Ce faisant, il vise à déconstruire « l'architecture évolutionnaire humaine […] pour mieux fonctionner dans le terrain technologique et médiatique que nous habitons » (Stelarc, 2017, n. p.). Au regard de ces nouveaux paramètres, l'artiste propose une vision du corps qui en ferait « un système opérationnel étendu – une extrusion de sa conscience et de son expérience par le biais d'un système Bluetooth étendu et distribué avec "un organe Internet pour le corps" » (Stelarc, 2017, n. p.).

45. *Ear on Arm* (2015-) Stelarc, <https://www.youtube.com/watch?v=s80ZjumSA08>, consulté le 26 novembre 2017.

Bien que le discours de Stelarc soit ficelé et que son projet ait fait les manchettes dans la presse du monde entier, *Ear on Arm* soulève néanmoins certaines questions : d'abord, au regard de ce qui constitue l'œuvre d'art. Avec des projets d'augmentation prothétique antérieurs – *Third Arm* (1980) et *Exoskelton* (1998) –, il avait exploré des modes de performance « structurés, mais non scénarisés » (Stelarc, 2014), mettant en scène les fonctionnalités de ces dispositifs et certaines compétences pour les faire fonctionner. Or, en comparaison, *Ear on Arm* manifeste une intention artistique plutôt clinique. À l'instar de son *Stomach Sculpture* (1993) ou des performances chirurgicales d'Orlan (1990-1995), le corps intime de l'artiste est pris comme site et objet de création dans un acte invasif et quelque peu violent. Si, en tant qu'objet, l'étrangeté de l'oreille fabriquée peut constituer une affirmation artistique pour certains, sa *dimension performative* reste sommaire et non explicitée par l'artiste. En proposant l'équivalent auditif de l'œil cinématographique omniscient, le dispositif se veut-il un moyen de partage avec des spectateurs se « connectant » à l'oreille ? Est-ce le contenu ou la nature aléatoire de ce qui est « saisi » qui susciterait l'attraction éventuelle pour l'œuvre ? Et au-delà de son exécution technique en tant que « système opérationnel étendu », l'œuvre est-elle nécessairement *performative* au sens théâtral/artistique du terme ?

On pourrait éventuellement concéder qu'en mettant en scène les fonctions technologiques déployées, *Ear on Arm* propose une métaphore de la présence et de la corporéité télématiques. Tout en défiant la réalité organique du corps et des contingences spatiales, le but de l'œuvre serait de permettre aux spectateurs de participer par procuration à l'environnement sonore de l'artiste. Or, comme l'a souligné Morie (2007, p. 148), le cyberespace est « un espace de non-espace [tandis que] traverser l'espace réel exige du temps ; un temps qui est lié à la distance à parcourir dans un sens très physique. Le temps du clic et du téléchargement ne l'est pas [*sic*]. » En effet, le projet de Stelarc distingue une forme de téléprésence ou de corporéité à distance alors que cette présence serait temporellement immédiate. Citant l'effet initial du téléphone, de Kerckhove (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014) note que si l'enaction de ce type de corporéité prive l'interlocuteur d'un contact réel, il n'est cependant pas dépourvu de sensation. La sensorialité se communique par d'autres moyens qui procurent un type d'expérience incarnée différent. Mais encore une fois, de quelle manière, comment, et à quel moment, cette interaction devient-elle performative et pourvue de sens ? de contenu ?

L'extension prosthétique soulève une deuxième question au regard de ce qui constitue les limites du corps. Comme le relève Stelarc (2017, n. p.), « [à] l'ère du *mapping* génétique, du *hacking* corporel, des greffes de visage, de la réattribution sexuelle, de l'augmentation prothétique et des implants neuronaux, ce qu'est un corps et comment fonctionne un corps est [*sic*] devenu

problématique ». Sa réponse serait une forme de réappropriation. Le futur corps sera celui d'une « agence multiple », « une chair circulante », performant « au-delà des limites de sa peau et de l'espace local qu'il occupe […] un nexus ou un nœud d'agents collaborateurs » (Stelarc, 2017, n. p.). Avec son projet d'« *Internet-enabled body* » et des dispositifs haptiques adjoints qui seront disponibles, Stelarc (2017, n. p.) prétend que :

> ce qui est en voie d'émerger et d'être expérimenté n'est pas l'Autre biologique – mais un Autre technologique en excès, un troisième Autre […] des corps à distance envahissants, habitant et émanant de l'architecture de nos corps, exprimé par les mouvements et les sons provoqués par des agents à distance.

Bien que cette vision du corps puisse un jour s'avérer possible du point de vue technique, le projet de Stelarc soulève néanmoins une troisième question de taille. En dernier ressort, toute action (*agency*) humaine n'aura-t-elle été confinée en définitive qu'au dispositif ou à la machine ? Et si tout pouvoir d'intervention devait tomber *in fine* sous le contrôle d'un système dominant de soumission/subjectivation ou d'une forme d'intelligence artificielle ? C'est ici que des discours artistiques tel celui de Stelarc – qui promeut ardemment une vision transcendante du corps futur pour tous – dépassent les limites du projet artistique et deviennent problématiques pour plusieurs raisons. Pour Mitchell et Hansen (2010, p. xii-xiii),

> le corps humain ne peut ni être compris comme médium premier ou primaire, comme le proposent certains critiques posthumanistes, ni relégué au statut de simple récepteur optionnel d'informations techniquement médiées, comme le propose Kittler. […] En somme, le corps est une capacité de relationalité qui nécessite littéralement la médiation et qui, dans un sens, ne peut se conceptualiser sans elle.

Cela étant, et malgré la *relationalité* du corps avec la technologie, pour des philosophes de la technologie comme Don Ihde, d'autres facteurs que la seule capacité relationnelle seraient en jeu. Des technofantaisies posthumaines entourant la modification corporelle écartent la question d'*embodiment* et toute analyse de prothèses qui ne tient pas compte de l'expérience corporelle à part entière serait précaire « ou du moins, très imparfaite » (Ihde, 2011, p. 375). Hayles conteste aussi des propositions transhumaines telles que la vision post-biologique de Moravec (1990), selon laquelle des esprits incarnés – ou « *mind children* » – pourraient être engendrés par l'intermédiaire d'un téléchargement informatique de la conscience en délaissant le corps, ou encore, le scénario de Vinge (1993) proposant « la création immanente par la technologie, d'entités dotées d'une intelligence supérieure à l'intelligence humaine » (cité dans Hayles, 2011, n. p.). Ripostant à de tels propos, Grosz (2001, p. 52, l'italique est de moi) remarque :

> Alors que la capacité de transformation technologique et de supplémentation du corps est imprévisible, *ce n'est que comme, avec et à travers le corps* […] *qu'une telle technologie est possible et utile*. Le dépassement et la transcendance du corps sont *impossibles* […] La technologie est la limite du corps, sa portée la plus « externe » aussi bien que la plus « intériorisée ». En ce sens, la technologie est nécessairement liée non à un sujet ou à une communauté, mais à des *capacités corporelles et à des imaginaires*.

IV.7. En guise de conclusion

Les frontières entre le corps biologique et le corps postbiologique remettant en question l'être et ce que cela signifie d'être humain, la corporéité se trouve première dans la ligne de feu, sans parler de la planète entière en tant que corps étendu de l'humanité. Alors que Heidegger (2014 [1954 ; 1980]) fait valoir la capacité de la technologie à *révéler* et à donner accès à *de nouvelles perspectives et possibilités*, Merleau-Ponty (1960) souligne l'importance de comprendre comment des corps humains et technologiques se surpassent et s'amplifient mutuellement. D'une part, il soutient que la perception peut dorénavant être comprise comme un phénomène *technique* (et non uniquement culturel) et, de surcroît, un phénomène techniquement modifiable. D'autre part, l'amplification technique du corps aurait un prix. Non seulement toute amplification est-elle une *déformation ou transformation*, mais plus important encore, elle conduit à « privilégier *une certaine forme de perception et, dans un même temps, à oublier ou à masquer d'autres possibilités* » (Merleau-Ponty, 1964, cité dans Barry Jr., 1991, p. 398, l'italique est de moi). Citant l'adoption par la science moderne du pouvoir « révélateur » de la perspective de la Renaissance après le long régime perspectiviste euclidien, Merleau-Ponty (1960, cité dans Barry Jr., 1991, p. 399, l'italique est de moi) précise que la puissance perceptuelle d'une technologie ou d'un régime technologique particulier aurait aussi « *un temps et un lieu* ». À la lumière de son historicité, la perspective euclidienne n'aura pas été le dispositif « infaillible », mais plutôt « un cas particulier, une date, un moment dans une enquête poétique d'un monde qui perdurera » (Merleau-Ponty, 1960, cité dans Barry Jr., 1991, p. 399).

Depuis quelques décennies à peine, la médiation de notre sensorium se serait intensifiée de manière significative : « Amplifié, blindé, canalisé, prothétisé, simulé, normalisé, irrité, notre sensorium est plus médié que jamais » (Jones, 2006, p. 5). Pour autant, Jones (2006, p. 5) ajoute que nous serions en voie de passer dans « une "zone de confort" du XXIe siècle dans laquelle la prothèse et le supplément sont devenus habituels ». Cela étant, au vu de l'accélération actuelle de l'évolution technologique et de son implantation de plus en plus vaste, il convient de souligner le risque que ces technologies performantes comportent, soit *de tromper la perception elle-même* par un processus

qui ferait qu'elle se cacherait ou se masquerait à elle-même. Comme le note Barry Jr. (1991, p. 399), « [l]a transformation de la perception par la technologie renferme, comme possibilité historique la plus négative, le danger de s'oublier entièrement comme perception et apparence ». Au lieu de consommer la technologie aveuglément sous l'emprise de sa puissance perceptuelle, ou bien de la représenter comme un instrument à contrôler ou à maîtriser, Merleau-Ponty (1960, cité dans Barry Jr., 1991, p. 397) plaide pour une prise de conscience des manières dont le corps technologique s'introduit et s'insinue dans « la structure métaphysique de notre chair ».

De Kerckhove, après McLuhan, affirme que « les artistes […] fournissent un pont entre la psychologie sociale ambiante et les technologies qui la modifient […] Les œuvres d'art sont des sismographes d'événements contemporains » (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014, p. 43). Jones (2006, p. 5) préconise de sonder les effets de la technologie, nos perceptions médiées et « les négociations du corps désirant avec le virtuel et le médié qui sont de plus en plus intimement naturalisées comme l'enveloppe technologique sensorielle dans laquelle nous vivons ». Avançant une vision de l'art comme « pouvoir du devenir (*agency of becoming*) », Roy Ascott (2004, p. 111-112) souligne le rôle des artistes en tant que « faiseurs de métaphores » dans la reconnaissance et la construction d'une pluralité de réalités coexistantes et non, comme veulent le suggérer Stelarc et d'autres, d'une seule réalité ou vérité technologique transcendante. Défendant une écologie planétaire technoéthique ou *technoetics*, il soutient qu'une esthétique technoéthique engloberait non seulement « les nouveaux médias, la technologie, la recherche sur la conscience et la science non classique, mais aussi, de nouveaux aperçus provenant d'anciennes traditions culturelles bannies du discours matérialiste » (Ascott, 2004, p. 111) (🕮 voir de Kerckhove, Postface).

En réponse à ces visions du futur, ce chapitre et les textes cités nous demandent de considérer la place et la réalité de l'être incarné, non seulement à la lumière des capacités du corps de s'adapter et de « devenir » dans un monde technologique, mais surtout en tant qu'expression dynamique de la vie elle-même et source d'un prisme sensoriel multidimensionnel de l'expérience. À la pointe d'un continuum technologique présent/futur, les artistes sont en voie de susciter de nouvelles métaphores pour l'ère numérique qui interrogent les rapports humains et les formes émergentes de corporéité et de subjectivité. Selon Ascott, cette activité comporte une responsabilité éthique. À l'exemple des revendications de Merleau-Ponty (1960, cité dans Barry Jr., 1991, p. 397), peut-être serions-nous bien avisés de porter attention aux façons dont « la perception technique dissimule son propre statut de forme perceptuelle ». Ou, plus simplement, de « penser en corps » – avec « le corps propre ».

Chapitre 4

Practicing the Schizz

Erin MANNING

We are sick, so sick, of our selves!
– Deleuze and Guattari, 1983, p. xxi

I. Animate the Threshold!

Begin with the space of encounter. Ask yourself where the thresholds are. Look around. Notice the door frame. Notice the directionality of the furniture. Notice the corners. Do those who enter see people seeing them as soon as they breach the threshold? Is there a way to scurry to a less visible space? Is there room to sit on the floor? Does the room presuppose a certain posture? How does it carry the institution? Are there cracks? Are there opportunities for entering without saying who you are? What you do? Where you are situated? Are there ways for otherwise entering, ways that don't play out embedded practices of self-presentation, that don't play out a hierarchized distribution of roles?

The spaces in which we work are choreographed to represent the actions we imagine inhabit them. A classroom usually has a set of desks and with it a directionality—desks pointed toward a board, or toward a front desk, or toward each other. If collaboration is foregrounded, it tends to organize itself with a reporting strategy in mind. What does this reporting take for granted about how the environment presupposes commonality? How it defines togetherness?

FIGURE 4.1.
***SenseLab Spaze 1*, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

When the threshold is crossed easily, where does that ease come from? How does it reproduce the kind of prestige that allies itself to teaching and learning institutions? And to society more broadly? What is said about threshold-crossing when we begin with identity? What kinds of preformatted knowledge are exposed through the crossing? What does the ease-of-crossing communicate about the threshold? What tendencies both for crossing and holding-at-bay does the threshold carry?

I begin in the university because it is the site in which SenseLab most often engages with thresholds, the space in which we most often notice who moves easily into the arena of encounter, and whose bodies resist it. But this could also be about the cafe you didn't enter because all the bodies, most of them male, were tuned toward the television and crossing that space seemed impossible. Or the space where all the bodies were white and there were no conditions for cutting in. Or the environment where language is presupposed, excluding without even needing to say anything those who enter differently, without words, sensing the edges before they attune, with effort, to a center preconceived.

SenseLab makes the threshold its practice. We are interested not only in the first doorway, but in discovering where else the thresholds may appear for those who are neurodiverse, for those whose bodies don't pass as easily as the speaking, white body inevitably does in the context of the Canadian university. We are interested in why some of us cross it so easily, and how it has come to be that so many of us don't even perceive the threshold.

A practice of the schizz begins here, at the threshold.

II. Experiment the Detour!

The schizz detours.

A crossing of the threshold is never a simple walking-across. To have even come across the threshold is to have felt the pull of what can transpire on the other side. An institutional threshold promises many things—in a hospital, it can mean care, in a university, it can mean learning, in a house, it can mean accommodation. Or, in a hospital, it may mean being overlooked for hours and hours, or being refused care entirely. In a university, it may

Figure 4.2.
***SenseLab Spaze 2*, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

mean finding that too many of the spaces exclude your ways of entering, your ways of learning. In a house, it may mean working to fit into a concept of family that makes you invisible. Or it can mean putting your body at risk.

But this is only the most literal threshold. Other thresholds exist even before the first perceptible crossing. If you are indigenous and living on the street, that hospital threshold may not even appear—you know you are not considered treatable, or, in too many cases, truly human. The same goes for too many other bodies whose pain is considered a just reward. If you are a non-speaking autistic, the university threshold may be truly out of reach. You are considered unteachable.

Infra-thresholds include all of those often unbridgeable crossings that signal exclusion to those who have no choice but to learn the signs, often imperceptible to the neurotypical (white) population. There is a reason certain bodies move easily across and others lurk at the edges.

A schizoanalytic practice, or what Guattari (2015, p. 61) calls institutional psychotherapy, is at its very core a practice that engages with the institution: "Institutional psychotherapy […] showed that one could not consider psychotherapeutic treatment for the seriously ill without taking the analysis of institutions into account." In the context of the renewal of psychiatry in the name of schizoanalysis, a move which began taking place in France in the 1950s,[1] not only is there an engagement with how institutions activate the conditions of care and accommodation, there is also a commitment to rethinking what institutional forces captivate and orient the more-than that courses through individual patients. This more-than is what Guattari calls the group-subject, the force of subjectivity that cuts through the individual to amplify the transindividuality at the heart of experience. In the context of institutional psychotherapy, schizoanalysis is the commitment to the operations at the heart of the production of subjectivity, operations that cannot produce a cut and dry partition between where the institution ends and the patient's body begins. Practicing the schizz is oriented toward a health that cannot be separated from the transindividual force of emergent collectivity itself, an emergent

1. Jean Oury established the *La Borde* clinic in 1953. The principles of *La Borde* (and the institutional psychotherapy model it put in place) rested on group processes, including a sharing, amongst patients and staff, of all decision-making processes regarding care. Felix Guattari speaks of the work as creating *environments for living* (*milieux de vie*) where the singularity of the patient is activated through collective work. <https://sites.ina.fr/educateur-specialise/focus/chapitre/3>. Accessed 14 July 2018.

   See also *La Borde, le droit à la folie*. <https://www.youtube.com/watch?v=iDh6mMTqORQ>. Accessed 14 July 2018.

collectivity that always carries its surrounds. Practicing the schizz involves attuning to transversalities that include institutional forces, transversalities, it must be said, that also exceed any limited notion of psychiatry. Schizoanalysis, as Guattari underscores, is a practice that detours the collective into the institutional as much as it detours the collective into the political, the political into the social, the social into the environmental, the environmental into the aesthetic and so on. In the detour of the transversality schizoanalysis activates, the question is in every case the same: how is subjectivity produced? How does it carry the forces of its surrounds?

In bringing institutional psychotherapy (schizoanalysis) and SenseLab into encounter, it is also vital to note that a focus on the institutional, in our case the university, is not an effort to restructure it. That would be to accept the institutional as the form that holds the keys to our process. Institutions are empty structures. They hold nothing except the mythologies (the neurologies) they support to keep them in power. Institutional psychotherapy recognizes the poverty of the institution's imagination: it would never ask what we can collectively do to make the institution dream. What it asks instead is *what* institutional tendencies play out in the production of subjectivity. Its aim is to refuse to make institutional forces oblique to the process, to blanket them as though all bodies responded to them in the same way. This is the position SenseLab takes. Our interest is emphatically *not* in restructuring the institution. But nor is our posture one of simple refusal. Our approach is to become attuned to how the norms of the knowledge-economy that move through the institution cross our thresholds. Our aim is to recognize and work with these norms so that we can better create techniques and platforms of relation that divert them. Despite the commitment to this work, it is nonetheless clear to us that SenseLab cannot ultimately find its place in a university, that the university is but a space of temporary refuge, no doubt a space that comes with advantages—not only the infrastructure but also the university's capacity to lure fascinating people and to create conditions, despite itself, for experiments in pedagogy—but ultimately not one that will sustain the kinds of processes we engage with.

> [I]t cannot be denied that the university is a place of refuge, and it cannot be accepted that the university is a place of enlightenment. In the face of these conditions one can only sneak into the university and steal what one can. To abuse its hospitality, to spite its mission, to join its refugee colony, its gypsy encampment, to be in but not of—this is the path of the subversive intellectual in the modern university (Harney and Moten, 2013, p. 26).

The work is not to make the institution thrive, or even to make it bearable. The work is to develop astute modes of encounter that are capable of activating what each site does best. The undercommons of the university is what SenseLab is after, not as a final oasis but as a temporary exploration of how institutional forces can be detoured.

Practicing the schizz, the undercommons of the university is never created once and for all. Activating the cracks is an engagement that deeply attends to how the institution gathers, ascribes and deploys power. What schizoanalysis teaches is that the activation of undercommon spaces of resistance depends on an attention to what moves transversally across the deployment of power, to what moves across any embedded notion of the One, of prestige, of the subject lauded and framed by the regulatory forces of subjecthood. For the institutions we need to take refuge from are also *us*, they are also made by those very dynamics that we teach each other about competition, about standing out, about one-upmanship, about individuality. In the undercommons of the university, the schizoanalytic lesson is "I is an other," but also "[t]his other is not a subject. It is a signifying machine," a machine that alters the signs that organize our worlds (Guattari, 2015, p. 129). Signifying machines are nothing other than the expression of subjectivity produced in the cracks of experience. It is in these cracks that undercommon tunnels are found.

Practicing the schizz detours the institution not by denying its presence, not by decrying it as though the outside of the institution were an outside of all institutionality. Practicing the schizz detours the institution by asking, at every turn, where the institution operates, and what these modes of operation do. Guattari (2015, p. 62, translation modified) asks:

> [W]ho produces the institution and articulates its subgroups? Is there a way to inflect this production? The general proliferation of institutions in contemporary society leads only to reinforcing the alienation of the individual: is it possible to operate a transfer of responsibility, of replacing bureaucracy with institutional creativity? Under what conditions?

When engaging with institutional critique, the response cannot therefore be simple rejection. We must instead commit to an exploration of how subjectivity runs through those institutions which hold us captive, conceptually if not physically.

> If we do not start with … a collective agent of utterance, we risk making the institution a thing, in the form of a structure, along with society as a whole… [F]rom the moment when we can shift and disrupt the totalizing character of an institution…, instead of turning in on itself like a structure, it can acquire subjective consistency and start making all sorts of changes and challenges (Guattari, 2015, p. 70).

As a collective agent of utterance, the institution reveals itself to have certain tendencies, certain modalities. Discarding the institution too quickly risks the reinstantiation of those very institutional tendencies in the next experiment. Beginning instead with how the institution thresholds facilitates the creation of operative techniques that, if tuned carefully, may become robust enough to grow and proliferate through and beyond the institution. This is the work of the schizz.

But beware! This does not mean believing the institution can be saved. It means something else entirely. It means becoming aware that the institution—in this case the academic institution—is an active participant in the relational web that produces and reinforces subjectivity. It means that in the task of asking how else subjectivity can be produced we must always also ask *where else* and *under what other conditions?* And when we ask this question, we must also ask ourselves how thought operates in this equation. *Where else can thought be produced?* For while there is no question that thought is not what the neoliberal university celebrates, there is still a belief, shared widely, that the university is a refuge for thought. In the words of Harney and Moten (2013, p. 30):

> Surely the university also makes thought possible? Is not the purpose of the university as Universitas, as liberal arts, to make the commons, make the public, make the nation of democratic citizenry? Is it not therefore important to protect this Universitas, whatever its impurities, from professionalization in the university? But we would ask what is already not possible in this talk in the hallways, among the buildings, in rooms of the university about possibility?

Practicing the schizz means not shying away from the question of why this belief in the university as a site for thought is so persistent. For to believe that thought is of the university, that the university cares for thinking and produces the conditions for its exploration, is to wilfully ignore for whom that threshold is impossible to cross, and for whom the impossibility of crossing that threshold means that they will forever be considered unthinking. To return to the institution to consider its place in producing subjectivity is to state plainly that any thinking that happens in and around the university happens *only* in the schizzing of the institution, for thought is clearly what the university excludes in its attempt to systematize learning in the name of a neutralized production of what has already been selected as worthy of evaluation. Knowledge as the university bestows and polices it is not thought. What the university trades in is neurotypicality itself: the production of white repetition.

The first detour involves multiplying the thresholds. An institution is never simply the brick and mortar that holds it together. An institution is the policing of evaluation that forces us to fit thought into a pre-digested mould.

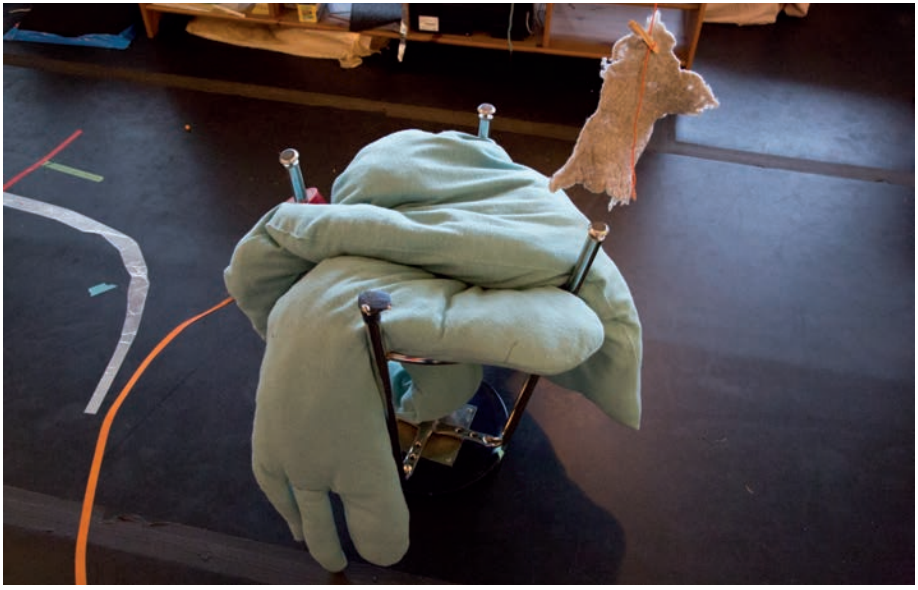
To make thought a product. Academia is a taming of the edges so that what appears as viable, as intelligent, as successful, does so in the form we have been trained to recognize. Practicing the schizz means both attending to how these modes of operation work *and* shifting the conditions such that other modes become possible not *in* the institution but in the undercommons produced in the detouring. To fight an institution head on is to believe in its logic. A politics of the undercommons swerves instead. Practicing the schizz involves shifting the posture from upright to swerve, shoulders back, body curved, head low: look for the cracks. Make the thresholds operative by recognizing how they yield. Make the yield part of your politics. Note what attention to the threshold produces. Does it engage a slithering, a dancing, a lurking? Does it activate non-human operations? Other perceptibilities?

Connect to how a threshold produces a path. Follow the path and see where it goes. Let the detour lead.

III. Ask What Else a Body Can Do!

When the detour leads, agglomerations form. These aggregates of human tendencies include more-than-human propositions. Colour may be a lure. Or light. Or texture.

FIGURE 4.3.
***SenseLab Spaze 3*, 2016-18**



Source: Leslie Plumb.

Agglomerations are a way of talking about what Guattari calls the group-subject. I prefer agglomeration as a reminder that we are not talking solely about humans. For practicing the schizz, and schizoanalysis more broadly, is unapologetically non-humanist: "It is … not a humanist perspective. It is a question of knowing how to get out of a particular place when stuck" (Guattari, 2015, p. 63). Schizoanalysis is a set of operations, a procedural philosophy for asking how what comes into relation does the work of subjectifying and under what conditions it might schizz.

Practicing the schizz begins beyond organization, beyond a body-as-organization. Schizoanalysis never attends to *a* body. "What does schizo-analysis ask? Nothing more than a bit of a *relation to the outside*" (Deleuze, 1996, p. 88). A relation to an outside involves attending to the very process of composition. Following Artaud, Deleuze and Guattari call this composition the Body without Organs (BwO). If the BwO is the anorganizational fullness of a bodying, full because intensely orienting, anorganizational because not yet stratified, schizoanalysis could be said to be the practice that both recognizes it and provides pathways for its realization (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II) (voir Choinière, Chapitre 2, section IV). This realization is not a reorganization. It is an activation in the anorganization of mobilities that facilitates further bodyings. Bodyings are chains of proto-orientations that carry tendencies with them, the chains themselves already bundlings, churnings. These proto-orientations include inheritances as well as lures. Bodyings are poised at the interstice of future and past, their presentness the most intangible of states. When bodying momentarily bodies, when a presentness makes itself felt, what occurs is a subtraction. This *backgroundingforegrounding* allows a form to emerge. This form is what we tend to call *the* body, forgetting, all too often, how bodying still courses through it, how the background still resonates in and across it. This foregrounding into a form-taking also comes with a presupposition of a standing-still of the environment in which the body bodies, thereby stilling not only the body itself into form but also the surrounds. It is here, at the juncture where a standing-still *and* an environmental stilling occur that practicing the schizz is most vital (**notion-clé ➔** corporéité) (**notion-clé ➔** réalité émergente).

For some the juncture is the most familiar of states. It is felt as what a body can do. But in actuality this juncture is ephemeral, transitory. A familiarity with *this* body is not a staying at the juncture so much as a replaying of a juncture, over and over again. This replaying hardens the body, imposing a frame on its becoming. Often, this framing presupposes the necessity of other framings. My stillness must also be your stillness. My representation, your representation. Institutional power works here.

Practicing the schizz is an attuning to how the bodying frames. It is a commitment to exploring how to deframe through a direct engagement with the conditions themselves of the framing. This is where Deleuze and Guattari's concept of the machinic comes in. The machinic is a proposition to consider the *agencement* of a process. Focused on what is produced, the machinic emphasizes the coming-into-relation of qualities of experience.

> One side of a machinic assemblage faces the strata, which doubtless makes it a kind of organism, or signifying totality, or determination attributable to a subject; it also has a side facing a BwO, which is continually dismantling the organism, causing asignifying particles or pure intensities to pass or circulate and attributing to itself subjects that it leaves with nothing more than a name as the trace of an intensity (Deleuze and Guattari, 1987, p. 4).

Deleuze and Guattari's vocabulary of the machinic is an attempt to depersonalize the operations that produce a bodying.

> The important thing here is not only the confrontation with a new material of expression, but the constitution of complexes of subjectivation: multiple exchanges between individual-group-machine. These complexes actually offer people diverse possibilities for recomposing their existential corporeality, to get out of their repetitive impasses and, in a certain way, to resingularise themselves (Guattari, 1995, p. 7).

The machinic is a proposition to understand the complexes of subjectivation from the perspective of the operations themselves. What does the body do to hold itself—what kind of machinic operations facilitate that kind of stasis? Or, what does the body do when it wildly fragments—what kinds of machinic operations produce that explosive quality? As Deleuze (1996, p. 77, translation modified) says, "[t]he schizoanalyst is a mechanic, and schizoanalysis is solely functional."

The machinic allows for a turn to subjectivity that is concerned not with interiority but with operative functions that bring into resonance the individual-group-machine triad. For the production of subjectivity always moves beyond "the classical opposition between individual subject and society" (Guattari, 1995, p. 1). When Guattari talks about the production of subjectivity, questions at the forefront include: What kinds of operations are activated by the agglomeration? What kinds of operations bring the tendencies into agglomeration? The question is not how the agglomeration becomes a self-enclosed subject but what forces of individuation are produced at the excess of any form it momentarily takes? The production of subjectivity is about resingularisation in the ecology of existence. Subjectivity *is* an ecology, *plural and polyphonic* (**notion-clé** ➔ subjectivité) (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.2.2 et suiv., IV.2.4 et suiv.). Guattari (1995, p. 6-7) writes:

> Social ecology and mental ecology have found privileged sites of exploration in the experiences of institutional psychotherapy. I am obviously thinking of the clinic at *La Borde*, where I have worked for a long time; everything there is set up so that psychotic patients live in a climate of activity and assume responsibility, not only with the goal of developing an ambience of communication, but also in order to create local centres for collective subjectivation. Thus it's not simply a matter of remodeling a patient's subjectivity—as it existed before a psychotic crisis—but of a production *sui generis*. For example, certain psychotic patients, coming from poor agricultural backgrounds, will be invited to take up plastic arts, drama, video, music, etc., whereas until then, these universes had been unknown to them. On the other hand, bureaucrats and intellectuals will find themselves attracted to material work, in the kitchen, garden, pottery, horse riding club.

The production of subjectivity is always in practice. The schizoanalytic process is about creating the conditions for subjectivity to emerge and finding a certain continuity in the form of a regular practice that supports and builds on those conditions. Subjectivity is never a given, a neutral index of a preexisting set of conditions. The schizoanalytic process asks: What kinds of conditions facilitate a shift in how subjectivity is produced and what kinds of practices can be invented to support and sustain it?

The agglomeration of tendencies of the group-subject is contrasted in Guattari's work by the subjugated-group.[2] The subjugated group is a group that is led by external forces, bending to the weight of worlds preconstituted. A group subject, on the other hand, works always to activate the forces that subtend its existence from within the practices that orient it. In doing so, it activates a social field that is absolutely interlaced with the group-subject. This social field is brought into being not through the simple coming together of individual bodies. It occurs through the creation of a field of relation that exceeds the individual yet carries the seeds of its singularity. The work of the group-subject gathers the seeds of singularity and germinates them by activating processes that exceed any one individual's frame of reference. This process demonstrates that subjectivity can never be reduced to the sum of its parts, even the subjectivity of a so-called individual. The group-subject makes felt

2. In *Anti-Oedipus* (Deleuze and Guattari, 1983), *groupes sujets* and *groupes assujettis* are translated as *subject-groups* and *subjugated-groups*. I have chosen here throughout to call them *group-subjects* and *subjugated-groups*. In the intervening years since the publication of *Anti-Oedipus*, it has become common to speak of the *group-subject* when referring to *groupes sujets* and SenseLab has adopted that language. Arguments could be made for either translation. The important thing is to understand that it is not a group of subjects but an agglomeration of tendencies that activate the transindividual forces that flows through the emergent constellation.

that subjectivity is alive with the elasticity of all that connects, of all that germinates, including new ways of incorporating the forces and flows of the more-than, forces that should never be reduced to a commonality or a simple "of pre-constituted subjects." As Guattari (2015, p. 118, translation modified) warns, "one must not lose sight of the fact that, even when paved with the best intentions, the therapeutic endeavor is still constantly in danger of foundering in the stupefying mythology of 'togetherness'."

What a body can do is always connected to the differential of subjectivity (voir Lalonde, Chapitre 6, section I). The production of subjectivity is the production of a bodying that always differs from its-self. The agglomeration that is the group-subject connects to the production of this bodying, collective at its core, and learns from how the bodying comes into relation with emergent strands of subjectivity. Schizoanalysis is the practice of following these strands to see what machinic impulses they possess and what kinds of machines they breed. Practicing the schizz involves developing techniques for the creation of machinic propositions that orient the appetites activated by the production of collective bodying (voir Choinière, Chapitre 2, sections I.3.3 et suiv.). All of this not in the realm of the conscious, but in the infraconscious constellation Brian Massumi calls bare activity.[3]

What stirs is a tendency. This tendency becomes the material proposition for a collective process. What emerges is not a category. What is revealed is an operation. The questions: What does it produce? How does it activate the field? What else can a body do?

The question of what a body can do is often misread as what *this* body can do, *this* body of the individual. Spinoza never singles out *this* body with regards to the potential he sees in what a body can do. What a body can do is what an agglomeration of tendencies can do in a given set of conditions. Group-subjects are only as creative as the schizz they can produce.

IV. Produce Desire!

Desire as production of differentials of existence is at the heart of schizoanalysis. Deleuze and Guattari (1983, p. 296, translation modified) writes:

> The schizoanalytic argument is simple: desire is a machine, a synthesis of machines, a machinic assemblage (*agencement)*—desiring-machines. The order of desire is the order of production; all production is at once

3. See Massumi, Brian (2015). *Ontopower: Wars, Powers and the State of Perception*, Durham: Duke University Press.

FIGURE 4.4.
***SenseLab Spaze 5*, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

> desiring-production and social production. We therefore reproach psychoanalysis for having stifled this order of production, for having shunted it into representation.

Desire has a particular rhythm: "'and…' 'and then…'" (Deleuze and Guattari, 1983, p. 5). There is a dramaturgy here in the emphasis on allowing the process to do the work of orienting. This dramaturgy does not foreground the individual as separate from the assemblage. It activates nodes of impersonality through desiring production. And… and then… is not an account of an individual, but the direction of a process. A proposition is made. The proposition is affirmed, followed, then tweaked. The production of desire is activated across this chain: the affirmation, the following, the tweaking. Desire is produced in the interstices of the chain in the propulsion, across the series, of the *what else*. The propulsion is a production in the sense that what is activated shifts the conditions of experience. *And then* is not a simple narrative

line. It is a transduction through which what occurs is transformed. For a transduction not only signals a shift in the chain, but the creation of a new process. This is the work desire can do when activated in the mode of the event.

The counter to desire as production is not lack, but critique. Critique would come from the outside and outline, without experimenting, what is wrong with a given proposition. It is easy to stand outside a proposition and say what is wrong with it. What is much more difficult is to try it out and see what it can do. Then to invent serial operations that activate not the proposition as a whole, but that aspect of its operationality that most did its work. This involves moving with the proposition's minor gesture, orienting to what exceeds the form the proposition takes. The emphasis in desiring-production is toward this attunement to the minor. Desiring-production works here, inventing, and risking failure. The alternative would be to bask in representation. "To overturn the theater of representation into the order of desiring-production: this is the whole task of schizoanalysis" (Deleuze and Guattari, 1983, p. 271, translation modified).

A schizoanalytic process for emergent collectivity requires techniques for desiring-production, techniques that engage a sensitivity to the minor gestures that run through experience in the making. These techniques exceed individual desire toward a sociality yet to be invented. "[D]esire is in production as social production, just as production is in desire as desiring-production" (Deleuze and Guattari, 1983, p. 348, translation modified). In the mode of a pragmatics of the useless, a desiring-production is about creating the conditions for new ways of coming into collective expression. It is about sitting at the uneasy interstice of process and production and asking what things do when they shape each other.

When a proposition takes form at SenseLab, it either becomes a motor for process, or it perishes. The perishing takes with it the proposing individual's momentary alliance to the proposition. It is easy, in those moments, to take personally what might be perceived as a lack of interest in the proposition at hand. But that would be to ignore how a group-subject orients around a process to explore what is in excess of any individual commitment to it. Practicing the schizz involves recognizing that no proposition ever truly belongs to the person who proposes it. Propositions do their work as activators of process precisely because they exceed the individual. Propositions, in the Whiteheadian sense, are lures for feeling: they excite the transversal orientation of a set of conditions ripe for the reorienting. Propositions are the motor that carries into the event the capacity to exceed the presuppositions of form, and with it, of preconstituted subjectivity.

The desiring-production of the group-subject is never right or wrong. It energizes a tendency, it motivates a reorientation. It has a choreographic quality, a pulling from the edges, which is quite singular, and definitely completely different from a politics of alignment to a doctrine. What moves the group-subject is not a preference for one kind of activity over another but a processual rigour for compositions already unfolding. This processual rigour is dedicated to developing a collective desiring-production that is robust enough to reorient the leaking whole.

When Deleuze and Guattari emphasize that schizoanalysis as a practice has strong reverberations in the field of the political, they do so out of recognition that political movements too often fall into resentment because of fissures in group functioning. This occurs when the stress of the political work moves people into identitarian frames. One-to-one allegiances tend to break down social pacts. What might it look like, Guattari asks, to engage schizoanalytically in all group processes, not just psychiatric ones? This question is at the heart of the ethico-aesthetic orientation Guattari names as the three ecologies—the social, the environmental and the conceptual/psychic—, his concern always with the forces of their overlap. A turn toward the political in the context of schizoanalysis involves a commitment to the transversality of the ethico-aesthetic and the ways in which it cuts through the three ecologies, creating new assemblages for political expression that exceed what any one of them can do on their own. With this ethico-aesthetic orientation, a political process can no longer be reduced to the humans that orient it, nor, by extension, to the identities that are said to direct it. It must always also include the more-than-human tendencies that run through it. This ethico-aesthetic stance creates alliances that shift not only the political work we can do, but the very temptation to define the political solely in the register of the human.

Working with transversality instead of basing the collective on individual adherence facilitates a coming-into-expression of emergent orientations, emergent because the group-subject is always more-than the sum of its parts. Such a reorientation allows for an impersonal collaboration, impersonal in the sense that it activates what lurks at the transindividual level of bodying, making it feasible, for instance, to develop *ad hoc* experiments around urgent questions without feeling as though the responsibility for the proposition has to be carried by a single individual. When the group-subject is the carrier of a collective proposition, how it unfolds ends up also shifting the group-subject. With everything in movement, there is an opportunity for uncharted variation. Of course, nothing is ever assured. These shifts can also lead to the demise of the political movement, but if that does happen, it is likely because in the collective as it stands, there aren't yet the conditions for carrying the uneasy excess of the more-than.

Collective work is replete with burn-outs. These burn-outs tend to be lived alone, segregated from the intensity of collective work. They are lived alone precisely because there wasn't in the collective the capacity to activate a group-subject that could carry the burden of the political work beyond any one individual. Practicing the schizz is an attempt to facilitate modes of operation that don't lead to individual burn-out. Key to this is a continuous engagement with the development of techniques to activate the group-subject, to activate the force of impersonality that runs through us and bring it into resonance with a collective more-than. When these techniques are at their most powerful, they are capable of activating Crawley's *otherwise possibility*, the force of a more-than that courses through collective assemblages and tunes them to an engagement with the political that exceeds the form of personal allegiance. This is not to say that allegiance is a problem under all conditions. It is to emphasize that processes invent best when the collectivity they spawn is in excess of preexisting formations. The reason is that preexisting formations tend to already have assimilated their thresholds. Approximations of proximity spawned through the minor sociality of emergent collectivity are more attentive to the creation of new openings, and tend to have the flexibility to move into them.

This can't be achieved once and for all. Desiring-production schizzes, and with each schizz a new set of conditions emerges. Allegiances form and proximities become less approximate. These kinds of sidlings are necessary too, but there is a danger, always, that the collectivity will become reduced to a count, and with that the group subjectivity will become subjugated. In the words of Deleuze and Guattari (1983, p. 349, translation modified):

> Group-subjects are continually deriving from subjugated groups through a rupture of the latter: they mobilize desire, and always cut its flows again further on, overcoming the limit, bringing the social machines back to the elementary forces of desire that form them. But inversely, they are also continually closing up again, remodeling themselves in the image of subjugated-groups: re-establishing interior limits, reforming a great break that the flows will not pass through or overcome, subordinating the desiring-machines to the repressive aggregate that they constitute on a large scale. There is a speed of subjugation that is opposed to the coefficients of transversality. And what revolution is not tempted to turn against its group-subjects, stigmatized as anarchistic or irresponsible, and to liquidate them?

When there is a shift from group-subject to subjugated-group, a few symptoms are immediately present: events that are larger than the sum of their parts are narrated as though they belonged to the individual; personal

stakes are measured, turning from a pragmatics of the useless toward a representation of the useful; allegiances are outlined and subgroups are formed; approximations are discarded in favour of frames.

The work of schizoanalysis is never done once and for all. When the landscape hardens, as it invariably does, the practice is to return not with an interpretation, but with a technique. Often, these techniques involve an intercessor. I think here of Guattari's use of the mobile tape recorder to record the resistance of a patient called R.A.

R.A. was a patient from *La Borde* who had recently run away, "an escape that now seems to me to have 'replayed' the time that he ran away when he was 15 and that can be considered the starting point for the psychotic aggravation of his illness" (Guattari, 2015, p. 36). After the fugue, R.A. completely cut himself off from his surrounds. In response to any conversation, he tended to respond aggressively: "stereotypical responses that were always more or less aggressive (such as: 'What?', 'Hunh?', 'I can't hear anything,' 'I don't feel anything,' 'I don't want to,' 'I'm dead,' 'This place made me like this,' etc.) and that regularly interrupted anything anyone said to him as soon as the first words were spoken" (Guattari, 2015, p. 36). The rest of the time he seemed frozen: "We could only sometimes get him to do something by pushing and forcing him" (Guattari, 2015, p. 36).

In the past, Guattari had had good relations with R.A. Now, all semblance of trust seemed lost. It was clear to Guattari that a technique had to be invented that would allow for a renewed encounter. At the same time, care had to be taken to avoid transference, given the role Guattari had played in R.A.'s life before the fugue. It would be too easy for R.A. to react to Guattari as a parental figure or as a figure that represented his oppression. For transference is precisely what schizoanalysis works to keep at bay, "[s]uch is the delicate and focal point that fills the function of transference in schizoanalysis—dispersing, schizophrenizing the perverse transference of psychoanalysis" (Deleuze and Guattari, 1983, p. 339, translation modified). With this in mind, the decision was made to bring an intercessor into the mix.

> With Dr. Oury, we decided that my conversations with R.A. would take place in the presence of a tape recorder. Ostensibly, I started the recording when the dialog entered what I considered to be an impasse, or when something "bothered" me. It was then as if a third person had appeared in the room (Guattari, 2015, p. 37).

As intercessor, the tape recorder does the work of multiplying the encounter, of adding a threshold. Not only does it capture without interpreting, it stands in to take the measure of a changing situation. This is

particularly important in a case such as this one where a patient's paranoia will tend to reduce the encounter to an oedipal one where the therapist falls into the role of the perpetrator/saviour.

With the tape recorder, Guattari is capable of signaling an impasse. The recording catches what cannot quite be said. It catches the disjunction activated in the encounter. When R.A. hears this disjunction, however, it makes him angry.

> During the first sessions, when we listened to the tape (which we erased together the next day), R.A. lost his temper. The opposition that he had turned against the world, the "what?", "hunh?", etc., he now turned against himself. The recorded voice, the drawling tone, the hesitations, the breaks, the constant incoherence revolted him, and he took me as a witness that he must have truly fallen "lower than everything" to end up speaking like that (Guattari, 2015, p. 38).

Hearing himself speak, R.A. must recognize that the hesitations are his. He cannot project them onto the body of the therapist. This allows for a shift in tone. With the shift in tone comes the beginning of a transformation. Once this occurs, the intercessor has done its work, and a new technique must be sought.

> After a certain time, the tape recorder had conditioned the situation of our dialog to the point that I almost did not need to turn it on. I abandoned it and in its place, I wrote down the things he said that I found interesting in a notebook. I left the notebook at his disposal and we quickly reached the point where he did the writing in my place. In other words, during our conversations, I would interrupt him to say, "you could write that down", and I would repeat what he had said word for word (he was usually unable to remember it himself). I took on the role of the tape recorder (or the mirror), but in a more human way, the "disautomatization" of the machine was correlated to the fact that he was now the machine recording the words circulating between us (Guattari, 2015, p. 40).

The practice of the schizz is palpable here: Guattari uses the recording of uncertainty to produce desire for writing in R.A. Through this technique, R.A. soon becomes independent, and moves to create his own accounts of the therapeutic relation. This returns to him the voice he had buried in the account of his victimhood at the hands of both the familial and the psychiatric institution. His state can no longer be reduced to a passive account of blame.

> What bothers me the most is the lack of all the feelings that I still had the possibility of experiencing.… I will never leave this journal. Here I must be resolute, because I can only be like that here … Don't want to

> write. My organism is still not working. No impressions. No feeling. No sensations … Have not yet understood what Felix just said to me about… I don't remember … Still have a jumble of words in (so to speak) my head. Spoke with Felix.… I feel myself becoming all alone like before we talk.… It is true that two years ago, I would not have talked about any of this. I was fragile, but not as fragile as now. The "I" existed a little bit, or at least I thought it existed.… The main thing is words. I never had them when I was little.… I am folded in on myself. I am able to write all of this because the pseudo-presence of Evelyne and Felix make me write it (R.A., n. d., cited in Guattari, 2015, p. 42-44, 46-47, 53).

With the help of his notebooks, R.A. begins a conversation. This is a conversation full of anguish but these are *his* words, not Guattari's and not the ones spoken by the tape recorder. It is this turn to his own language, to his own words, that allows R.A to slowly become active again in the community of *La Borde* and learn to develop his own techniques for survival beyond the institution.

As an intercessor, the tape recorder also does the work of cutting off the possibility of reducing the encounter to the two individuals, Guattari and R.A. This is what transference does.

> What [psychoanalysts] do is merely to make the unconscious speak according to the transcendent uses of synthesis imposed on it by other forces: Global Persons, the Complete Object, the Great Phallus, the Terrible Undifferentiated of the Imaginary, Symbolic Differentiations, Segregation. What psychoanalysts invent is only the transference, a transference *Oedipus*, a consulting-room *Oedipus* of *Oedipus*, especially noxious and virulent, but where the subject finally has what he wants, and sucks away at his *Oedipus* on the full body of the analyst. And that's already too much. But *Oedipus* takes shape in the family, not in the analyst's office, which merely acts as the last territoriality. And *Oedipus* is not made by the family. The Oedipal uses of synthesis, oedipalization, triangulation, castration, all refer to forces a bit more powerful, a bit more subterranean than psychoanalysis, than the family, than ideology, even joined together. There we have all the forces of social production, reproduction, and repression. This can be explained by the simple truth that very powerful forces are required to defeat the forces of desire, lead them to resignation, and substitute everywhere reactions of the daddy-mommy type for what is essentially active, aggressive, artistic, productive, and triumphant in the unconscious itself (Deleuze and Guattari, 1983, p. 121-122).

The intercessor schizzes, cutting the process exactly where it would otherwise bind itself to the body of the therapist, to the body of the abuser-father, to the body of the abandoning-family. What Guattari seeks to do here is not

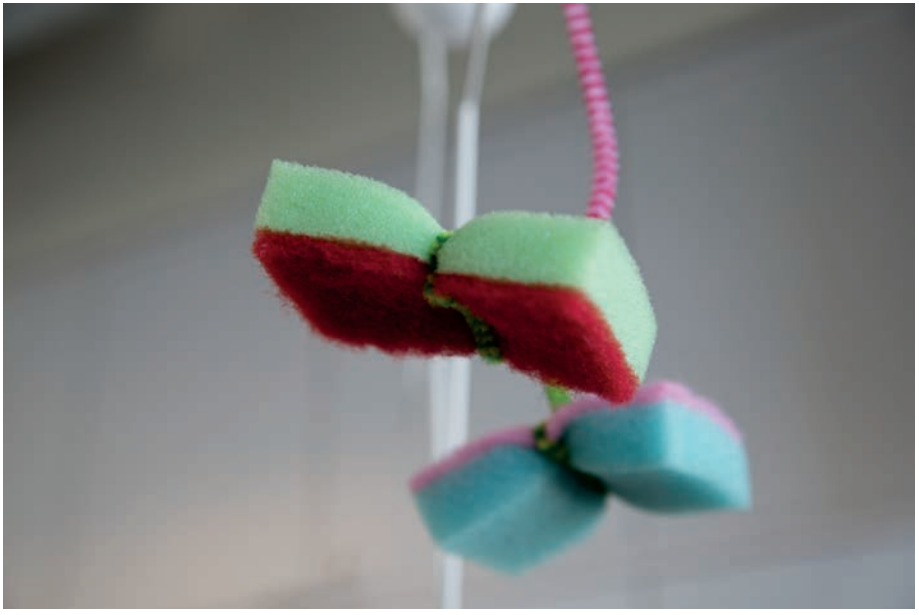
deny these wounds. What the technique does is to create the conditions for a renewed engagement with the world that can take the wounds on and turn them into something else.

This is desiring-production. Desiring-production is not a turning-away from pain. It is a practice of activating the transindividual force of group subjectivity in R.A., bringing out the collectivity of his gestures such that their anarchic share can reorient his actions toward new beginnings.

V. Don't Interpret!

The tendency for interpretation is strong. In a web as unruly as SenseLab, unruly because there is no mechanism for either letting people in or out, the capacity for confusion looms large: I think it is fair to say that most of us are uncertain about the work most of the time. The work breeds this kind of uncertainty primarily because it is process-oriented, and because what it seeks to do cannot be gauged by any existing matrix of value. To practice the schizz is to be in relation to an unknowing that can be very destabilizing. But that uncertainty is what a pragmatics of the useless must contend with, I

FIGURE 4.5.
***SenseLab Spaze 6*, 2016-18**



Source: Leslie Plumb.

suspect. To practice new modes of encounter, to invent in the cracks of existence, where individuality schizzes, is necessarily to be without bearings. And when there are no bearings, the first temptation is to interpret.

Interpretation is always judgement: to interpret is to fall out of the resonance of *backgroundingforegrounding* into the belief that one frame is more worthy of attention than an other. This is dangerous ground for schizoanalysis.

Schizoanalysis does not take the measure of a situation, does not gauge it against another, does not judge it according to preexisting societal norms. As Deleuze writes:

> The first task of schizoanalysis: discovering in a subject the nature, the formation, of the functioning of *their* desiring-machines, independently of any interpretations. What are your desiring-machines, what do you put into these machines, what is the output, how does it work, what are your nonhuman sexes? (cited in Guattari, 1996, p. 77, translation modified)

Rather than interpretation, the schizoanalyst invents techniques. She uses intercessors. These intercessors could be a tape machine as in the example above. But they could also be words, or gestures. They could be sponges or pipe cleaners. They could be scissors or garden-sheers. There is no ideal intercessor: each situation merits the unearthing of an intercessor to cut through it.

Interpretations are devoid of intercessors. They speak in the name of *I* and do their work *according to*. If thresholds are not carefully attended to, interpretation will enter into the encounter. Interpretation usually accompanies two tendencies—insecurity or discomfort with our place in relation to the conditions at hand; a perceived disavowal of our presence as we are accustomed to it being acknowledged. Both of these tendencies are connected to the perceived centrality of the individual in experience, and both of them disavow the production of subjectivity in the transindividual constellation of a group-subject. This tendency toward interpretation is not surprising, however: there are few situations that hone the transindividual in our neoliberal existences.

The problem with interpretation as regards schizoanalysis is that it replays the conditions as they have already been reified. Take a breakdown in a group process that shifts a group-subject toward subjugation. In this breakdown, it will be second-nature to give an account of how the breakdown happened. While this can be both helpful and necessary, the production of the schizz will be backgrounded if this modality of interpretation falls into replaying the theatre of individual against individual. Not only will this approach mute the complexity of how the group-subject erupted into

dysfunction, but it will also deny any forces that work transversally, including more-than human forces. The schizz itself will also be muted because its force is precisely that it is transversal, that it operates across.

In such a scenario, what tends to happen is a local calling-out. People become the judges of each others' actions. What are often called microaggressions become the focus of attention. The problem with this is that it focuses on only one small aspect of a much more complex dynamic. While the microaggressions no doubt have played a role, a focus on them at the expense of the more-than human complexity of the group-subject pushes the group back into a humanist, identitarian frame. Once back in a humanist frame, it is only a few steps to the dangers of all that comes with oedipalization, including a focus on identity as the sole marker of valued participation. Not only does this turn a pragmatics of the useless into a representation of the useful, but the shift of focus from group to individual is also a violence in itself: it restricts all forms of participation to the construct of identity. Transformative justice, as proposed in the pocket practice *livingloving*, takes a more schizoanalytic approach, recognizing the role an individual plays in an act of violence without taking that part to be the whole, making it who they are. In the words of Third Eye Collective, *We are more than the harms we commit, and we are that, too*[4]. A schizoanalytic approach listens to the call of we *are more than* **and** *we are that too* and tries to sidestep the interpretative operation by creating intercessors that can shift the balance of the group subjectivity gone awry.

When Deleuze says that the first task of schizoanalysis is to discover the formation of our desiring-machines, to explore the operations of our nonhuman sexes, what he is saying is that practicing the schizz occurs at the level of the preindividual where desire is at the very cusp of its expression. This "pure dispersed and anarchic multiplicity, without unity or totality" is the site of the production of subjectivity (Deleuze, 1996, p. 78, traduction d'Erin Manning). It is what the group-subject works to fashion, what its agglomeration shapes. The work of the schizoanalyst is to connect to the intercessors that move through the shaping—"stones, pocket, mouth; a shoe, a pipe bowl, a small limp bundle that is undefined, a cover for a bicycle bell, half a crutch" (Deleuze, 1996, p. 79). The point is not to recover anything. The work is not for the past but toward a futurity always in the making. The work is to redistribute, to reorient, to desire anew. And, in some cases, admit failure: "The only thing we can do is tear this shit down completely and build something new" (Harney and Moten, 2013, p. 152).

4. <https://thirdeyecollective.wordpress.com/?s=eye>. Accessed 16 July 2018.

VI. Invent (Don't Organize)!

Desiring-production is not directed by a pre-existing subject. It is oriented by what Deleuze calls passive synthesis. Think of passive synthesis as the *agencement* of the field. Desiring-production operates indirectly. It catches a tendency and moves it across a threshold. In the movement, it reorients a flow. When the flow schizzes, a new quality of encounter emerges, and with it new thresholds appear (📖 voir Paquin, Chapitre 5, sections I.2-I.3).

In the creation of the space of encounter we call SenseLab Spaze, Spaze to emphasize the force of resonance of the detour (the zigzag of experience), there is a collective commitment, through materials, to attend to how the flow schizzes. Working always with what is at hand, with materials re-used, the practice invigorates the field, asking daily how else we might collectively enter. This work is a practice in its own right. It asks SenseLab to invent at the interstices of what is, engaging not with a future-organization but with a present-orientation. In the act, it involves asking precise questions as regards the operationality of the space of encounter. What kinds of affordances allow

Figure 4.6.
***SenseLab Spaze* 7, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

nervous systems to be calm enough to do their work? What luminosities facilitate this, and for whom? What kinds of corners can be created to facilitate the hiding of those who prefer not to be seen? What makes a scurrying to those corners possible? Does a colour do a particular kind of work at a certain juncture? What about the tight twirl of a spring? Or the spread of a plush figure? What happens when the blankets become islands and the hammocks hold the plants? Does anything shift when the orientation is more toward the vertical? What does an open cube do? Does it allow for less frontality? If so, for how long? And what about patches on the ground or lines of coloured tape? Do they facilitate a directionality? A staying in place?

While these questions sometimes carry proper names—there may, for instance, be a tendency that is embodied by a certain individual that Spaze tries to amplify—, what the work seeks to do in the first instance is not to make individuals feel welcomed *as individuals*. The work is to cull from the transversal force of the transindividual tendencies that connect across bodies. The work is to fashion an environment for an ever shifting group-subject.

This practice affects all we do. It involves long, engaged sessions with materials that explore how else textures of relation emerge. It involves movement experimentation. It involves attention to minor gestures. Engaging beyond the easy dichotomy of interiority-exteriority, individual-group, each of these practices supplements the philosophical work central to SenseLab's process, work which we also consider to be creative, for the creation of concepts is a practice, it is a living philosophy.

Lygia Clark's work acts always as a beacon, as does the overlap, enacted in Clark's work, between the artistic and the therapeutic. As Suely Rolnik emphasizes, the tendency to position Clark either on the side of art or on the side of therapy misses the force of the artful in her approach. Clark was always engaged with the limits of the aesthetic, and always asked how else art could do its work. In its final iteration as *Structuring of the Self*, the work was indeed practiced outside the art world in the context of the therapeutic, but this was not to cast artfulness aside. It was, rather, to show the force of what art can do when it practices the schizz. Here, as Rolnik underscores, "aesthetics is reintroduced into ethics" (Rolnik, 1999, p. 24) (voir Choinière, Chapitre 2, sections IV.2.4 et suiv.).

VII. Create a Technique!

Lygia Clark's work is a force that nourishes SenseLab. Confluence more than influence, it moves with the force of a future-presentness. Confluence because when it appeared to SenseLab as an orientation, we had already been moving

Figure 4.7.
***SenseLab Spaze* 8, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

in its rhythms for several years. Now, a decade into our experiments with Clark's practice, a precision is settling in. Sometimes taking the form of work with voice, with sound,[5] sometimes returning us to relational objects and their capacity to produce new schizosomatic propositions, sometimes taking us to an actual restaging of her work, sometimes morphing her tendencies with those of other artists, as with the *Nos and Knots* proposition for *Distributing the Insensible*, Clark's presence is a force that instructs us in the question of what things do when they shape each other. For what all of Clark's work does is repeat the mantra that we are more-than, more-than our-selves (voir Pitozzi, Chapitre 1, section V) (voir Lalonde, Chapitre 6, sections I-III).

In her work *Structuring of the Self* and many of the propositions of that later period of her life, the relational object moves the practice. The relational object is never an object as such. It is a tendency that carries an object likeness. Similarly to how we work in the SenseLab Spaze with resonances that carry object-like qualities, exploring what kind of entryways those resonances produce when they come into contact, Clark's relational objects are carriers

5. Mariana Marcassa does exquisite work with voice and the resonance of sound. This clinical work is very much in conversation with the *Structuring of the Self* and with the schizosomatic more broadly.

of potential. Taking the shape of bags of air, sand, water, of rocks held in the hand, of textures placed against the skin, relational objects are mobilizers for a schizosoma. A schizosoma is the expression of a shifting boundary, a structur*ing*. Too often called an individual, a schizosoma is the reminder that the self is never enclosed, that it moves across tendencies it cannot hold. *Structuring of the Self* explores the potential of the schizosoma, developing attunements to how much structure or destructuring a schizosoma needs to thrive. A paranoid body leaks at a rate too vertiginous to connect to its forces. In that case, a schizosomatic process may assist in temporarily shutting a valve or two. A frozen body may need the opposite. *Structuring of the Self* is a practice that attends to these necessary reorientations, bringing the body into a more desiring relation with the world. This desiring relation has nothing to do with what a body-as-interiority desires. "Strictly speaking, it would no longer be possible here to speak of identity, for this idea is incompatible with a subjectivity composed of the processual dynamic of moulding oneself" (Rolnik, 1999a, p. 19)[6]. The desiring-relation is about the agglomeration, about the group-subject that bodies. Bringing into relation preindividual forces with the constraints of a world in motion is what *Structuring the Self* can do (🕮 voir Choinière, Chapitre 2, sections II et suiv.).

Suely Rolnik (2007, p. 3)[7] describes the work of *Structuring the Self* and its use of relational objects this way:

> The artist received each person individually for one-hour sessions, one to three times a week, over a period of months, and, in certain cases, for more than one year. Her relationship with the receiver, mediated by the objects, had become indispensable for the realization of the artwork: it was on the basis of her sensations of the living presence of the other in her own "resonant body," in the course of each session, that the artist progressively defined the singular use of the *Relational Objects*. This very quality of opening to the other is what she was able to provoke in those who participated in her work. In this therapeutic-poetic laboratory, the work was realized in the gradually forming consistency of this quality of the relation to otherness within the subjectivity of its receivers.

6. Rolnik, Suely (n.d.). "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark". Unpublished translation. <caosmose.net/suelyrolnik/textos/Molding%20(John%20+%20Nadine).doc>. Accessed 10 July 2018.

   Original citation: Rolnik, Suely (1999a). "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark", in *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

7. Rolnik, Suely (2007). "The Body's Contagious Memory of Lygia Clark's Return to the Museum", Trans. Rodrigo Nunes and Suely Rolnik. January 2007. <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en>. Accessed 10 July 2018.

The schizosomatic work of activating a relational field proposes not to restructure a body, but to shift the very question of both structure and self. The artful does its work here not as an object but in the relation. No question of mediation here: what is at work is *immediation*. Whereas mediation by its very nature requires time to be a container into which experience plays out, immediation makes apparent that relations are emergent. Experience is not an external quantity to be analyzed. Experience grows from the middle. It is from this middling that immediation does its work, recognizing that everything has effects: each occasion of experience leaves traces that affect how experience reactualizes. With *Structuring of the Self*, Clark no longer needed the mediation of the art world. There is nothing here to be transmitted. The practice itself is the work.

When practicing the schizz becomes the work, a continuous process of discovery moves through every aspect of the research: the material, the bodily, the philosophical come together to propose new directions at every turn. Here, at the intersection between practice and schizz, techniques are crafted. These techniques are absolutely necessary because there will always be a tensile relation between the group-subject and subjugation. A schizoanalytic process must always be crafted anew.

Techniques for orienting toward the schizoanalytic are what SenseLab is most concerned with. Over the past several years, the techniques have tended toward the anarchical and its overlap with the schizosomatic. This direction has been taken because of an intuition that it is in the anarchic share of an event that its process seeds are most potent. The question is not what happened so much as *what else* happened. This connects directly to the speculative force of the *what else* in *backgroundingforegrounding*, always allied to a commitment to the pragmatics of the *what*.

Some things we have learned:

1. In SenseLab Spaze:

   Working with materials entails spending time with them to connect to their own relational force. This means sitting with them and facilitating their own tendencies. It often happens that someone we don't yet know will enter the space of SenseLab (Spaze) and sit somewhere for a few hours, perhaps reading a book or working on their computer or simply day-dreaming, waking in and out of a nap. It is not unusual that this presence in Spaze will leave an actual trace. This can be a note. Or a shifting of the objects lying about. This shift occasioned by a visit is something we pay a lot of attention to: it tells us what the entryway felt like, and how the threshold was crossed. We often take this minor tendency and move it into appearance by amplifying it.

This is one of our techniques. Amplification in this regard is not about making visible a small intervention. It is about becoming sensitive to how the minor runs through it. Since we are not ourselves the makers of minor gestures, attuning to how they shift the conditions of the environment enhances our understanding of what they can do. Since most people return to SenseLab after an initial visit, this attention to how the minor moves through the trace they left invariably pulls them back in. This is done usually without much conversation, allowing the quality of intercession of the material trace to do the work. Led by materials, the amplification of a tendency in turn gives us a collective vocabulary for an experimentation with an orientation that may be far from our own. This is the second technique—work with an orientation, not with your own idea of what needs to happen. This second technique is very difficult, and we often fail at it. But we have learned, in the practice, that if we can follow a tendency, the minor that runs through it will produce desire. This production of desire will in turn craft a group subjectivity—it will open the entryway to new forces. In practice, this means Spaze changes on a daily basis. For those not as sensitive to these changes, it sometimes just looks crazy, messy. But the work is in the interstices, and for those who take the time to feel it, a lot can be learned. The radical pedagogy is in the interstices.

2. Through the schizosomatic weekly workshops:

   In January 2018, there was an urgent need to schizz the SenseLab[8]. This was a time of hardening and personalizing and we needed a technique to shift the conditions. Csenge Kolosvari and Diego Gil came together to propose weekly schizosomatic workshops. In a move never tried before, they brought people in from outside SenseLab (usually, SenseLab waits for people to arrive on their own as with the decision to participate comes the appetite to schizz). To these people who may never have heard of SenseLab before, they did not explain the concept of the schizosomatic. Instead, they proposed that they craft the concept themselves by sharing with SenseLab a crease in their own practice. This crease could be a knot, a fold, a cuff. These would not be workshops to explicate the concept-in-germ, nor would they be a service-based transaction: they would not be occasions for knowledge transfer. They would be *immediating*. The proposition was to practice the schizz. People responded with great generosity. Dancers, theatre-makers, singers, philosophers, artists

8. The series can be found on the SenseLab website. Here is one iteration: <http://senselab.ca/wp2/schizo-somatic-workshop-18-june-27-3-5pm/>. Accessed 30 July 2018.

> came and shared, for an hour and a half each week, the resonances that move through their practice. With this, they brought their uncertainty, their curiosity, their enthusiasm, and it was these tendencies paired with complex and committed practices, that facilitate the growing of the concept of the schizosomatic. Intermingled were SenseLabbers who came to add to the mix, or, in my case, who came to explore the anarchival potential of the schizosomatic weekly practices as a whole. What the schizosomatic practices brought was a lived experiment with what else bodying could do in the context of an impasse. Within a month, the tendency toward personalizing and subjugating had shifted. A new group-subject was coming into itself. The practice of the schizosomatic workshops was also feeding Spaze, which itself was tuning the workshops. In the anarchiving sessions I led, where we read Daniel Stern's work on vitality affect and asked ourselves what the shape of a schizosomatic session might look and feel like, and how that shape could be prolonged toward future reuptakings, we realized that the practices were powerful enough to create schizzing operations in excess of the punctual schizosomatic activations. What I mean by that is that it wasn't necessary to have participated in the actual workshops to feel the shift in the shape of the wider SenseLab practice. The schizosomatic workshops had shifted the conditions of emergent collectivity in ways that exceeded their pragmatic operations.

Both SenseLab Spaze and the schizosomatic workshops are engagements, at a confluence, with Clark's *Structuring of the Self*. They ask how else the relation fields.

Techniques born of these practices will be moulded, shaped and reshaped over time. Techniques are never created once and for all. They depend on the speculative pragmatics of their immediating coordinates. Like *Structuring of the Self*—"a living structure in a process of becoming, engendering itself through impregnation by the world, which Clark called 'self'"—practicing the schizz at SenseLab is a living operation that produces, affects and restructures the very operations of subjectivity (Rolnik, 1999a, p. 19)[9]. For it

9. Rolnik, Suely (n.d.). "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark". Unpublished translation. <caosmose.net/suelyrolnik/textos/Molding%20(John%20+%20Nadine).doc>. Accessed 10 July 2018.

   Original citation: Rolnik, Suely (1999a). "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark", in *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

is here, in the commitment to a production of subjectivity, that the political is emphatically engaged and that operations of resistance can be imagined and followed through.[10]

VIII. Shape!

When Rolnik writes, about Lygia Clark's practice, that "it would no longer be possible … to speak of identity, for this idea is incompatible with a subjectivity composed of the processual dynamic of moulding oneself," what Rolnik is gesturing toward is the role the relational object comes to play in Clark's practice and how the ingression of the relational object as intercessor tunes the work toward the schizoanalytic.[11] For it is with this relational object as intercessor to the structuring of the self that Clark's practice most emphatically takes the turn toward the ethico-aesthetic commitment to an artful therapeutics.

> Clark created the concepts of "relational object" for objective reality and of "structuring of the self" for subjective reality, each of which involves the other: the object reveals itself to be relational, and no longer neutral or indifferent, toward a subjectivity structured as self and no longer as identity, individuality enclosed in itself, anesthetized to the murmurs of life in its constructivism, to time, to the other, to death. It is the definitive deterritorializing of the subject spectator, of the object of art, and of its de-eroticized relation (Rolnik, 1999a, p. 19).[12]

10. On the production of subjectivity and the colonial-capitalist unconscious, see Rolnik, Suely (2017). *The Colonial-Capitalist Unconscious*. <https://www.e-flux.com/journal/86/163107/the-spheres-of-insurrection-suggestions-for-combating-the-pimping-of-life/>. Accessed 1 July 2018.

11. Suely Rolnik traces a relation between Lygia Clark's work and that of schizoanalysis. She speaks of "the keen interest" clinical work "had elicited in Lygia—especially the experience of institutional psychotherapy undertaken at La Borde, a psychiatric hospital whose clinical director was Guattari, and also its unfolding in schizoanalysis, the fruit of the psychoanalyst's collaboration with Deleuze. The artist had avidly read the Anti-Oedipus, the first conjoint work by the two authors, at the very moment of its publication in 1972, and there she found a curious syntony with her own investigations" (Rolnik, 2007, p. 8).

12. Rolnik, Suely (n. d.). "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark". Unpublished translation. <caosmose.net/suelyrolnik/textos/Molding%20(John%20+%20Nadine).doc>. Accessed 10 July 2018.

    Original citation: Rolnik, Suely (1999a). "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark", in *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Figure 4.8.
***SenseLab Spaze 9*, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

Activating desire, producing the relation through which the schizz and the somatic embrace, this is the work of *Structuring the Self*, a shaping schizoanalysis similarly sees as its central orientation.

The expression of what things do when they shape each other involves an attunement to the conditions of experience as they come into actualization. It also involves a commitment to what moves through them, to what speculates in the excess of what comes to be. The work of schizoanalysis requires a sensitivity to this both-and, to the more-than of what courses through experience here-now. This involves attending to what Deleuze and Guattari (1983, p. 109) call *immanent criteria*.

> The question posed by desire is not "What does it mean?" but rather "How does it work?" How do these machines, these desiring-machines, work—yours and mine? With what sort of breakdowns as a part of their functioning? How do they pass from one body to another? … What occurs when their mode of operation confronts the social machines? A tractable gear is greased, or on the contrary an infernal machine is made ready. What are the connections, what are the disjunctions, the conjunctions, what use is made of the syntheses? It represents nothing, but it produces. It means nothing, but it works. Desire makes its entry with the general collapse of the question "What does it mean?"

The shaping of experience in the making *is* the structuring of the self, the self here as all that undoes the bounded, limited, preconstituted subject. Self as production of subjectivity. Self as agglomeration. Self as field of relation.

As emphasized above, there is no question here of *what it means*. Practicing the schizz is not about finding meaning, not about interpretation. Practicing the schizz is about inventing new operations for modulating the shape of experimentation of an emergent collectivity. This shaping occurs in the real-time of the event, but it also carries with it the anarchic share of the potential that courses through it. This is what Deleuze and Guattari refer to when they ask *how does it work?* Does the shaping of Spaze produce a new quality of expression? An opening to difference? Or does it close it down? Has it fallen into a refrain that binds it to a form of representation? Is it time to explode it? To take it all down and start again?

IX. Transversalize!

It is the intercessor that brings transversality into the process, activating group subjectivity and attuning the group to the confluences of a deterritorializing of the self toward shapings yet to be invented. The transversal operator may be a string. Or it may be a song played on repeat. Or a rock. Or a concept that

FIGURE 4.9.
***SenseLab Spaze 10*, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

joyfully produces a whole new set of relations. *The Undercommons* did that to SenseLab when we first read it in 2014, producing a desiring-machine that now runs through all our work.

An experiment at undercommoning, SenseLab vacillates between the university and its elsewheres. With hubs across the world, the university does not necessarily dominate SenseLab, though there is a strong affiliation to universities as sites of teaching and degree-granting across the network. That said, the university is never what defines SenseLab. Any attempt at creating undercommon forms of existence recognizes that the university, while sometimes a place of refuge for study, generally does everything it can to stand in the way of desiring-production.

I don't see the undercommons as having any necessary relationship to the university.

> And, given the fact that, to me, the undercommons is a kind of comportment or ongoing experiment with and as the *general antagonism*, a kind of way of being with others, it's almost impossible that it could be matched up with particular forms of institutional life. It would obviously be cut though in different kinds of ways and in different spaces and times (Harney, 2013, cited in Harney and Moten, 2013, p. 112).

An undercommons is not a fixed environment. It is not equal to a place. Undercommoning is a practice. When SenseLab undercommons, it reveals the fissures of the neoliberalizing university and blocks them temporarily. This undercommoning occurs through a deviation of the flow, in confluence with experiments that split us open, revealing what else is at stake. Perhaps this is one of the ways of understanding undercommoning: it is what we produce when we engage with forms of study invented in the act of asking *what else*. For undercommons are created in the thick of learning how else to live.

The embrace of the undercommons also came to SenseLab at around the time it became clear that we would move toward a parainstitutional proposition we call the 3Ecologies Institute, thereby recognizing the limits of the university, particularly in relation to the debt economy it supports. In SenseLab's shift toward the 3Ecologies Institute (3E), an environment for study, the hope is to accentuate practices of undercommoning, and to commit to a resistance to the neurotypical knowledge-making and knowledge-valueing conventions of the university and all the institutions that feed it, and feed on it.

3E is a practice, not something to be achieved once and for all. It is a transversalizing of modes of existence in encounter, an experiment with sociality as it activates the more-than, as it includes forms and forces of life that

exceed the shape of the human as neurotypical, white conductor of existence as we know it. To practice the schizz is to touch the world differently, and to be touched by what exceeds the form it knows how to take.

Practicing the schizz involves asking how else we might contribute to creating thresholds that perform otherwise possibility, that touch experience differently. Harney and Moten (2013, p. 98) describe hapticality, "the touch of the undercommons" as "the feel that what is to come is here". This is the call of the undercommons, and of 3E, to create conditions to feel "a feel for feeling others feeling you, … the feel that no individual can stand, and no state abide" (Harney and Moten, 2013, p. 98). This feel is the force of a touching, of a reaching-toward that unmoors all orientation. It is this touch, this hapticality, that 3E looks toward, a touch that Rizvana Bradley (2015, n. p.) defines as the "abstract convergence of touch, feeling and relation."[13] This touch, prolonged in the afterlife of slavery, makes the stakes felt. To risk in the name of the undercommons is never simply to risk oneself. It is to risk the edifices that hold us up, that keep us out. The edifices that teach us to speak with confidence in our name, in the name of the preconstituted subject, in the name of whiteness. The edifices that allow only the smallest contingent of what difference might look like, lest the edifice be undone from within by the black life, the indigenous life, the neurodiversity it works so hard to keep at bay. This is the work of 3E, to practice the schizz that orients toward ever-renewed group-subjects, for 3E is nothing if not a collective proposition, and, if black life is always neurodiverse life, what things do when they shape each other must always also include the shape of the horror we mask in the name of white propriety. To schizz experience in the making in the context of an undercommons of *livinglearning* is to learn to open Spaze to all that resonates through it including the violence of colonization, including the daily violence of exclusion perpetrated in the name of the human. But it is not to end here. An undercommoning of *livinglearning* must also be transformative, it must be *livingloving*, oriented toward the deep sociality of other ways of coming into relation, of other ways of bringing background into foreground, of other ways of *erringqueering* and *ticcingflapping*.

The imperative to transversalize at the heart of schizoanalysis is never an imperative to ignore the conditions that bring hapticality into performativity in the undercommons. The inheritances always make a difference. They also shape what comes to be. Guattari's emphasis on turning away from transference in favour of transversality is in no way a means of ignoring what has

13. Bradley, Rizvana (2015). "Other Sensualities—An introduction to the Haptic: Textures of Performance", <https://www.womenandperformance.org/ampersand/rizvana-bradley-1>. Accessed 18 July 2018.

come to pass. It is, rather, a deep engagement with how what has come to pass passes through us. The imperative to transversalize is a call to feel these inheritances in what they actually propose, here-now, while attuning to the more-than that also flows through them. The call of the undercommons, it seems to me, engages this double articulation at every turn: "Feel through others, a feel for feeling others feeling you" (Harney and Moten, 2013, p. 98). Feel what shapes and what lets go, feel what holds and what needs. "Feel that what is to come is here" (Harney and Moten, 2013, p. 98).

Feeling is not reduced here to personal feeling, to feeling from the perspective of a pre-constituted subject. It carries the force of what feeling does when it moves through you. Feeling, as Whitehead emphasizes, is the force of what moves the world into existence, of what carries experience in the making. The force of affective tonality, feeling is what propels, what activates, what orients.

The transversal force of schizoanalytic practice does its work here, in the feel. Transversality composes with the haptic and responds to the synesthetic shaping it proposes. The undercommons is a parasite that inflects the shaping, that takes the shape and morphs it, infesting it with feeling. Practicing the schizz makes operational transversal lines of flight that dispossess the university of its power to coopt feeling, to make feeling the harbinger of a domain of affect studies, of a new cottage industry, to turn feeling into individual self-presentation, into self-entrepreneurship. The work is not *in* the university but in the way things shape each other. The university may provide a stepping stone, but practicing the schizz is resolutely in excess of what an institution can do. Guattari also knew this, I think, but needed institutional psychotherapy to reorient the claim on the psyche made by psychoanalysis given its powerful lobby in the psychiatric field in France at the time. What SenseLab knows is that whatever share of the university passes through it is a share that must always be reshaped in the confluence of hapticities that feel the risk and yet keep feeling (for each other). This, it seems to me, is the force that Lygia Clark's work brings and the reason that particular confluence remains so strong in our practice of the schizz.

X. Begin Again!

The 3Ecologies Institute is the always-beginning-again of SenseLab. So much of the work of SenseLab has defined itself through failure—failure to create the conditions for the event; failure to activate the threshold such that it facilitates a differential; failure to create adequate conditions for neurodiversity, for black life, for indigenous life; failure to facilitate material conditions that transversalize collectivity. A pragmatics of the useless touches failure at every

FIGURE 4.10.
***SenseLab Spaze 11*, 2016-18**

Source: Leslie Plumb.

turn. But there is also deep affirmation of what moves across failure, and recognition that it is never the whole proposition that fails. Failure is selective: it stands out in those sites and situations where we most try to do our work. Failure is part of the process of practicing the schizz.

It is hard to say to what degree the 3Ecologies Institute is a deviation or a continuation of SenseLab. It is both, I think, deeply influenced by the practice as it evolves, and full of appetite for where else the practice can take us. In the most cursory of ways, this is how we describe it so far:

What it is

a collaborative learning environment dedicated to participatory experimentation where concept-making meets embodied creative practice

Where it begins

with the premise that concepts must be experienced: they are lived

Where it moves

between philosophy—understood as the creation of concepts in language and art—understood as the choreography of concepts in movement and the sculpting of thought in materials

What moves it

bringing art and philosophy actively together at critical points where the three ecologies intersect heralding emergent modes of life, prefiguring new forms of value

Who it addresses

- all those, of any age and any level of formal education, neurodiverse or neurotypical, inside or outside established institutions of learning, who wish to join with others to pursue learning as a life-long process of social engagement;
- students and teachers in higher education looking for a trans-disciplinary milieu to supplement their disciplinary studies, and interested in exploratory techniques to expand the horizon of their existing methods;
- creative practitioners and cultural workers wishing to renew their thinking and rethink their practice in active dialogue with others;
- community workers and activists wishing to explore the connections between their particular domain of practice and the larger ecological field of powers and potential.

The call for 3E is already in the world. Transversal operators that bring the social, the conceptual and the environmental into relation in a gesture of undercommoning are everywhere flowing through the cracks of the institutions as we strategically move through and beyond them. Everywhere we turn we see germs of 3E.

Daily, we remind ourselves: strategic duplicity is necessary—most of us need the institutions we work in to survive. But whether we can afford to heed it or not, the call to begin again differently resounds. The call resounds when flows of desire schizz, and when, in the schizzing, they produce offshoots. All around us we feel the offshoots, we feel the urgency of otherwise possibility. We have learned to recognize the offshoots by the way they carry the question *how* rather than *why*; by the way they participate with care for the *what* of the world and move at the speed of *what else*. We have also learned that with these offshoots study happens. This is what 3E seeks to do: to make felt how study happens at the interstices of experience.

When we imagine 3E we don't imagine a university, but we do find in the university's neoliberal decline a place to begin to invent differently. To call it an alter-university, which we sometimes do, is to limit 3E to imaginations already in place. This would be to structure a pre-given self rather than to engage in the undercommoning techniques of mutation proposed by Lygia Clark's relational objects. I prefer to think of 3E as a practice for growing relational objects, a practice for schizzing what else education can be, a practicing for inventing how else we might live and learn together.

Toward these ends, SenseLab proposes a technique for beginning (again). We propose to rethink, in alliance with Moten and Harney's concept of study, how the practice of coming together to learn might work. What we most want to avoid is any return to the service economy, and any kind of transactional economic politics. 3E is about asking how else we can value beyond the economy of credit that orients education today, debt here not only financial, but conceptual as well. What is the credit we exchange in the name of neurotypicality? And so we invite those of you who want to participate, who care to invent with us what else learning and living can be, to practice three modes of entry. We ask that you bring to the platform of exploratory learning one of these techniques.

Knot: a paradox or temporary impasse in one's work, life, thinking, or creative practice that might become newly productive if staged in a way that opens it to a collaborative exploration, in language or between language and other modes of expression.

Juncture: a known conjunction reopened for further exploration through new techniques reconfiguring its potential; the juncture might be a theoretical perspective, a set of established techniques informing a particular practice, an already-operating collaboration or project, or an existing disciplinary, interdisciplinary or intermedia platform, restaged with a new inflection.

Vector: a move out from known junctures into a wander-line that is oriented by a proposition, and in that sense directionally constrained, but is at the same time open-ended in way that invites new takings-form on the fly.

Platforms for relation are never set in stone. We only propose to begin here. Together we will see where the practice leads. What we know is this: platforms for relation are everywhere, an aspect of our everyday lives. We need to learn how to seed them across undercommoning environments. Through these platforms we need to seed new practices, and to practice failing together. Content-delivery is not what changes the conditions of experience. There is no production of desire there. What moves experience are practices that

reorient the place of knowledge in experience, practices that ask differently, again and again, how to come into relation and how the forces of that comings-together produce the kind of transformative justice *livingloving* requires.

In all of this, we must never understand the coming-together of group subjectivity solely as a bringing together of many bodies. Group subjectivity precedes individualism. Group subjectivity does not require more than one body. A body is always more than one. This is where practicing the schizz begins.

Chapitre 5

Pour une théorisation incarnée *suivi de* *Embodiment* et incarnation : traduction, croisement et translation

Louis-Claude PAQUIN

I. Pour une théorisation incarnée[1]

> Soit à écrire, non pas du corps, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps […]
>
> Écrire : toucher à l'extrémité. Comment donc toucher au corps, au lieu de le signifier ou de le faire signifier ? On est tenté de répondre à la hâte, ou bien que cela est impossible, que le corps, c'est l'ininscriptible, ou bien qu'il s'agit [*sic*] de mimer ou d'épouser le corps à même l'écriture (danser, saigner…). […]
>
> Or l'écriture a son lieu sur la limite. Il n'arrive donc rien d'autre à l'écriture, s'il lui arrive quelque chose, que de toucher. Plus précisément : de toucher le corps (ou plutôt, tel et tel corps singulier) avec l'incorporel du *sens*. Et par conséquent, de rendre l'incorporel touchant, ou de faire du sens une touche.
>
> – Jean-Luc Nancy, 1992, p. 12-14, l'italique est de l'auteur.

1. Ce texte est composé de deux voix entrelacées : une voix incarnée, qui prend la forme typographique de citations qui ont été écrites en 2018, et une voix universitaire, qui prend la forme typographique habituelle.

Invité l'an dernier par des collègues qui pratiquent la recherche-création à prendre part à une table ronde dans le cadre d'un événement rencontre sur *L'art comme cognition incarnée*[2], provocateur s'il en est, j'avais, non sans prétention, intitulé ma contribution : « Qu'en est-il de la production de la connaissance dans l'académie à l'ère de la cognition incarnée ? ». De la méthodologie de la recherche-création, mon enseignement avait, l'espace d'un trimestre, glissé vers le tournant performatif de la recherche en sciences humaines et sociales découvert depuis peu. C'est à partir d'une réflexion sur ma propre performativité que j'avais préparé le propos de ma contribution.

Devant une assistance, nombreuse pour ce type d'événement, derrière un assemblage de tables nappées en noir, nous prenions place, nantis de bouteilles d'eau et de micros pour amplifier nos voix. À tour de rôle, certains plus que d'autres, les participants discouraient savamment sur l'art et l'*embodiment*, mais finalement peu sur la cognition en tant que telle. Les théories les plus actuelles étaient convoquées à grand renfort d'autorités, autour des questions profondes et fondamentales lancées par l'animateur. Je restais coi : rien d'intelligent ne me venait qui aurait justifié que je prenne la parole. Les questions s'épuisaient une à une, et, même invité expressément à m'exprimer, je restais toujours sans mots. Un malaise s'installait graduellement autour de mon mutisme. Qu'avais-je donc à ne rien dire ?

Au début de l'exercice, j'écoutais attentivement mes collègues, impressionné par leur prestation vraisemblablement spontanée, par l'étendue des connaissances mises à l'étalage. Inconfortable d'immobilité sur ma chaise, le souffle raccourci par l'anxiété, j'étais convaincu que l'imposteur que j'étais finirait tôt ou tard par être démasqué. Puis un constat a subrepticement surgi, pour graduellement détourner mon attention : alors que le discours portait sur l'incarnation et ses manifestations, le rituel autour de la barricade qui séparait les esprits parlants des esprits écoutants était totalement désincarné. C'était comme publier des livres pour énoncer que l'imprimé est un support obsolète ! Malaise… Quel paradoxe !

Pourtant, à bien y penser, nous étions tous, y compris moi, bel et bien *dans nos corps*. Les écoutants assis, sagement en rangée, attentifs ou faisant mine de l'être, certains notant quelques paroles, d'autres buvant de l'eau ou encore fouillant dans leurs affaires, regardant même par la fenêtre, l'esprit ailleurs. L'après-midi était ensoleillé. Une fois leur tour

2. « Qu'en est-il de la production de la connaissance dans l'académie à l'ère de la cognition incarnée ? », participation à une table ronde dans le cadre de l'événement rencontre *L'art comme cognition incarnée* (17 mars 2017), organisée par l'Institut des sciences cognitives de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et du Réseau international dédié à la recherche-création en arts médiatiques, design, technologie et culture numérique Hexagram.

passé, les parlants, se sachant objet de l'attention, feignaient l'immobilité et donnaient l'impression d'écouter les autres, sans doute en préparant leur prochaine prestation.

La liste des questions épuisée, j'ai demandé à ce qu'on me pose la question énoncée plus haut, puis je me suis lancé dans une critique passionnée. Une critique de cette production de la connaissance qui ne fait aucune place à l'*embodiment*. Ce qui suit reprend l'essentiel de mon exposé ici à partir de mes notes manuscrites et en y insérant sous-titres, compléments, références et citations.

I.1. Une recherche positiviste et postpositiviste

La recherche en sciences humaines et sociales (SHS) était à l'origine positiviste. Les chercheurs en SHS partageaient avec leurs collègues des sciences pures ou naturelles une méthodologie d'allégeance *newtonienne* quasi inchangée depuis trois siècles, et réputée être la façon la plus fiable pour produire des connaissances (Gray et Pirie, 1995, p. 11). Le positivisme repose sur le présupposé qu'il existe une réalité dont il est possible de s'extraire, d'où l'objectivité – littéralement considérer cette réalité de façon neutre et distanciée. La recherche consiste à proposer une explication du phénomène à l'étude, mais surtout à en démontrer la vérité, à partir de statistiques, de questionnaires ou de sondages, analysés par rapport à la fréquence, à la distribution pour relever les causes des effets observés. Une explication qui serait vraie, prédictive et exempte de biais, jugement de valeur, émotion, empathie, et qui serait rédigée dans un style scientifique détaché, avec des graphiques, des schémas et des tableaux de données à l'appui.

Puis, lorsque les chercheurs acceptèrent que la réalité ne pourrait jamais être « *fully apprehended, only approximated* » (Guba, 1994, p. 22), la recherche en SHS devint postpositiviste. Dès lors, le phénomène étudié se transforme en une série de représentations : entrevues, captations audiovisuelles et notes d'observation. Les chercheurs reconnaissent être biaisés et que les représentations produites et l'analyse qu'ils en font sont affectées par les théories (*theory-laden*). Pour rendre compte autant que possible de la réalité (Denzin et Lincoln, 2011, p. 8), ils s'appuient sur plusieurs perspectives et méthodes imparfaites ; c'est ainsi qu'apparaît le concept de triangulation (🕮 voir Choinière, Chapitre 2, section IV.2.2). L'objectivité n'est plus le fait d'un individu, mais devient celui d'une collectivité qui cherche la vérité en critiquant les travaux des uns des autres :

> *Whereas we may never achieve objectivity in the true sense of the word, we can employ systematic ways of checking our biases both individually and collectively through engaging in the scientific enterprise within a community of people who critically review one another's work* (Spencer, Pryce et Walsh, 2015, p. 84).

Ainsi, la connaissance évolue par un processus de sélection, de variation, de rejet et de rétention et l'écriture, toujours impersonnelle, présente un très grand nombre de références et de citations d'autorités reconnues qui sont objet de critiques respectueuses. L'emploi de la voix passive donne l'impression que les découvertes se font d'elles-mêmes : « [*T*]*his preoccupation with the passive has been associated with a "windowpane" model in which "discovered phenomena" are thought to be so clear to be seen that there is no need for any authorial embellishment* » (Golden-Biddle et Locke, 1997, p. 3). Les contestations des présupposés du postpositivisme seront plurielles et donneront lieu à autant d'approches à la recherche en sciences humaines et sociales.

I.2. Une recherche ancrée, interprétative, critique et constructiviste

Certains chercheurs s'en prennent à l'enjeu de la validité soulevé par le recours à un cadre théorique préexistant. Que ce soit pour comprendre le problème que pose le phénomène étudié ou encore pour en faire l'étude, autant pour la catégorisation que l'analyse des données, cette façon de faire introduit un biais. Elle occulte certains aspects de l'expérience des participants, bien qu'ils soient accessibles par les données. Elle restreint donc la capacité d'étudier des phénomènes qui sont nouveaux ou qui n'ont pas déjà fait l'objet d'une théorisation (Fook, 2012, p. 60). La théorisation ancrée (Paillé, 1994) ou enracinée (Guillemette et Luckerhoff, 2013), deux traductions de la proposition anglaise initiale *grounded theory* (Glaser et Strauss, 2010), inverse le processus. Le chercheur commence par une collecte de données sans *a priori* pour en dégager ce qui fait sens (Corbin et Strauss, 1990) et, par la suite, engager un dialogue théorique avec les auteurs pertinents (voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) (voir Lalonde, Chapitre 6, section III).

Reconnaissant que leur interaction avec l'objet de la recherche influence celui-ci, d'autres chercheurs recourent à des approches interprétatives. Ces approches sont basées sur le rejet de l'explication (*Erklären*) au profit de la compréhension (*Verstehen*) que propose Wilhelm Dilthey à la fin du XIX^{e} siècle, ce qui donna naissance à l'herméneutique moderne. Ces chercheurs entendent étudier les phénomènes dans leur contexte naturel, en essayant de les comprendre, non pas en privilégiant de façon autoritaire leur propre interprétation, ce qui a pour effet de réduire la voix des participants à des évidences (Berbary, 2015, p. 35), mais plutôt en fonction des significations que les personnes leur assignent (Denzin et Lincoln, 2011, p. 3). Le champ des données empiriques se trouve ainsi étendu aux données expérientielles de la vie vécue et les méthodes mobilisées laissent une large place à la subjectivité – littéralement prendre en compte la personne. Des termes comme *crédibilité*,

transférabilité et *confirmabilité* des résultats viennent remplacer les critères positivistes et postpositivistes de validité, de fiabilité et d'objectivité (Denzin et Lincoln, 2011, p. 13).

Pour d'autres chercheurs, inspirés par la pensée de Karl Marx et la théorie critique issue de l'Institut für Sozialforschung de l'Université Goethe de Francfort-sur-le-Main, la réalité et l'expérience humaine sont façonnées par les valeurs sociales, politiques, culturelles, économiques, ethniques et de genre, des valeurs qui se sont cristallisées au fil du temps. Le but de leurs recherches par la production de connaissances et des pratiques émancipatoires est la critique, mais surtout la transformation des structures qui contraignent et exploitent l'humanité par un engagement dans la confrontation, voire le conflit :

> *The criterion for progress is that over time, restitution and emancipation should occur and persist. Advocacy and activism are key concepts. The inquirer is cast in the role of instigator and facilitator, implying that the inquirer understands a priori what transformations are needed* (Guba et Lincoln, 2011, p. 113).

Certains chercheurs, plus radicaux, convaincus que la connaissance est sans fondements et donc toujours incertaine et contingente, considèrent que la réalité est une construction des personnes à travers leurs expériences et leurs perceptions ou une construction par des influences historiques et sociales, ce qui fait que la réalité « *do not exist outside of the persons who create and hold* [*it*] » (Guba et Lincoln, 1989, p. 143). Le rôle du chercheur consiste donc à explorer les multiples réalités qui peuvent être conflictuelles et incompatibles, que construisent les personnes pour donner un sens à leurs expériences vécues (**notion-clé ➔** réalité émergente) (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section III).

Pour les chercheurs/sujets, engagés dans une quête de signification, l'écriture ne sert pas qu'à rapporter les découvertes, mais participe à celles-ci :

> *Writing qualitative research is not simply about reporting the findings of an inquiry, rather it is inherently an interpretive practice where the researcher engages in a search for meaning. The interpretive nature of qualitative research entails an assumption that layers of meaning exist within and around phenomena and that arriving at "knowledge" is not simply a one-dimensional act of discovery* (Bridges et Higgs, 2009, p. 51).

Le chercheur interprétatif tente de trouver un équilibre entre l'abstraction théorisante et une présentation évocative qui prend la forme d'un récit dont le style et le ton laissent transparaître ses impressions :

> *This strategy removes the writing from the scientific modes, but without transforming the final product into fiction, drama or poetry. Key definitions and distinctions are framed in words that reproduce the tempo and mood of the experience. The theory remains embedded in the narrative in its many stories. Immediacy draws the reader into the story* (Ryan, 2006, p. 25).

Ainsi, l'écriture s'éloignera graduellement de la communication scientifique et, en racontant l'histoire de sa recherche, le chercheur donnera graduellement du sens, non seulement aux données recueillies, mais aussi à la totalité de son expérience, de laquelle il est l'artefact (Holliday, 2016, p. 129).

Si les différentes approches issues de la critique du positivisme et du postpositivisme – interprétative, critique ou constructiviste – parviennent, malgré les réprobations de l'académie, à venir à bout du dualisme subjectivité/objectivité, le dualisme corps/esprit demeure entier (voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) (voir Choinière, Chapitre 2, sections I.1, I.4, II.1.2). Cette conception binaire de la personne est héritée de René Descartes pour qui l'âme, qui deviendra par la suite l'esprit, siège de la raison, communique au corps par le biais de la glande pinéale (Dekens, 2015, p. 57). C'est ainsi que le corps, autant celui du chercheur que celui des participants à sa recherche, est soit occulté, soit réduit à une mécanique, qui devient l'objet. Pour arriver à venir à bout du dualisme corps/esprit, je m'inspire de tournants issus de la pensée postmoderne, qui viennent bouleverser la conception même de la recherche scientifique : le tournant de la pratique et le tournant performatif.

I.3. La recherche comme pratique

Considérer la recherche en sciences humaines et sociales (SHS) comme une pratique permet de la voir sous un jour différent de celui d'une variété de paradigmes dont les objets et les méthodes reposent sur des présupposés quant au monde, à la réalité et à la connaissance que nous pouvons en avoir et produire. Theodore Schatzki (Schatzki, 2001, p. 11) conçoit les pratiques « *as embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organized around shared practical understanding* ». Il souligne que non seulement les activités humaines sont toujours liées au corps humain, mais que les corps et les activités sont *constitués* à l'intérieur des pratiques. Si *constituer* quelque chose, c'est la créer, lui donner forme, l'établir (CNRTL)[3], le sens premier de ce terme est alors *former ensemble*. Le terme *constitutif* se trouve au centre de théories sur la communication, la culture, la technologie de l'identité, qui mettent en évidence la rupture avec l'explication causale des phénomènes au profit d'une vision systémique où chacun des éléments est doté d'une capacité d'agir, d'une agentivité concomitante ou réciproque. Ainsi, les corps forment les activités et, en même temps, les corps sont formés par les activités. Voilà pourquoi on confère aux pratiques une dimension constitutive (voir Pitozzi, Chapitre 1, section III) (voir Choinière, Chapitre 2, sections II-IV) (voir Manning, Chapitre 4, sections III-VI).

3. <http://www.cnrtl.fr/definition/constituer>, consulté le 14 mars 2018.

Une autre caractéristique importante est la médiation matérielle des réseaux d'activités humaines qui composent les pratiques par des artefacts, des objets naturels et des entités hybrides comme les organisations, qui jouent un rôle plus important que celui d'intermédiaires auprès des personnes. Pour Davide Nicolini (2017, p. 21), « [*t*]*he word "mediated" in the definition means that all practices are carried out through and are made possible by material or discursive resources we bring from somewhere else* ». Les activités d'une pratique dépendent de compétences et de compréhensions partagées, soit les savoir-faire, qui renvoient au savoir tacite décrit par Michael Polanyi (1962, p. 600) : « *I know how to carry out these performances as a whole and that I also know how to carry out the elementary acts which constitute them, but that, though I know these acts, I cannot tell what they are.* »

En tant que pratique, la recherche en sciences humaines et sociales (SHS), d'abord, repose sur la subjectivité du chercheur, comme le reconnaissait le courant interprétatif, mais une subjectivité où les affects, les émotions, les intuitions, l'exubérance, les angoisses, les doutes, les découragements, etc., ne sont pas que des objets de discours qui seraient éventuellement divulgués, mais bel et bien des états corporels qui viennent influencer la conduite et les résultats de la recherche (**notion-clé ➔** subjectivité) (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections II.2.2-II.2.3, II.3.1, II.3.5, III.3) (📖 voir Davidson, Chapitre 3, sections II.1-II.2). Ensuite, la pratique de la recherche en SHS est un nexus d'activités, telles que lire, converser, discourir, écrire, se déplacer, entrer en contact avec d'autres personnes, etc., qui exigent des habiletés corporelles particulières qui sont habituellement occultées par des habiletés intellectuelles telles que décoder, donner du sens, catégoriser, argumenter, etc. (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections I.4 et suiv.). Enfin, parmi les médiations matérielles de la recherche en SHS, on retrouve les livres, l'ordinateur, le téléphone, le stylo et le papier, la bibliothèque, les bases de données, le local de recherche, mais aussi l'université, les organismes subventionnaires, les maisons d'édition.

Considérer la recherche en SHS comme une pratique provoque toutefois un retournement : ce n'est plus la connaissance constituée en théories avec ses concepts qui est à réfléchir – pour l'appliquer à l'interprétation d'un phénomène ou à la *capacitation* (*empowerment*) d'un groupe de personnes en proie à une aliénation de leur bien-être –, mais bien la pratique de la recherche en tant que telle (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I). En conséquence, l'écriture n'est plus un processus de transcription de la réalité, mais plutôt un processus de découverte à la fois du phénomène étudié et de soi.

I.4. Une recherche performative

Le tournant performatif de la recherche en sciences humaines et sociales (SHS), qui proviendrait d'un croisement entre l'ethnographie et les études théâtrales, participe également à mettre de l'avant l'aspect incarné du sujet/chercheur. Il met également à mal un autre dualisme qui afflige la recherche, soit le dualisme art/science : « [*I*]*nvestigators are invited into considering the entire range of communicative expression in the arts and entertainment world – graphic arts, video, drama, dance, magic, multimedia, and so on as forms of research and presentation* » (Gergen et Gergen, 2000, p. 582).

Le recours à la performance déconstruit l'écriture académique qui était déjà contaminée par le récit et par les approches interprétatives en raison de son « *ability to evoke and invoke shared emotional experience and understanding between performer and audience* » (Denzin, 2016, p. 192), ce qui permet de créer des espaces, des discours, des expériences d'opposition utopique à l'intérieur de l'université (Denzin, 2016, p. 193).

Contrairement aux approches positivistes et postpositivistes qui prônaient la distance et le détachement analytiques, les approches performatives de la recherche reposent sur l'immédiateté et l'engagement et produisent des connaissances partielles, plurielles, incomplètes et contingentes (Conquergood, 1998, p. 26). La recherche performative est une recherche qui à la fois porte sur et se fait par une pratique performative, et la connaissance, articulée en images, en sons ou en mouvements, révèle des choses dont les chercheurs jusque-là n'étaient pas conscients : « [*A*]*s such,* [*performance*] *offers an alternative performative way of knowing – a unique and powerful way of accessing knowledge, drawing out responses that are a spontaneous, intuitive, tacit, experiential, embodied or affective, rather than simply cognitive* » (Seitz, 2012, p. 5).

Ainsi, la recherche performative en SHS provoque un autre retournement : ce n'est plus uniquement le sens que les participants donnent à leur expérience vécue qui est objet d'attention du chercheur, mais les aspects esthétiques, expressifs et incarnés des actions du chercheur durant la conduite de sa recherche.

> J'ai terminé ma présentation en déplorant lourdement le fait que, même s'il est question dans la littérature d'un *tournant performatif* de la recherche en SHS depuis près de 20 ans, sinon plus, il n'y a toujours pas de place pour une posture incarnée, autant dans nos présentations, y compris celle que je venais de faire, que dans les publications évaluées par nos pairs et, surtout, dans les maîtrises et les doctorats en cours, sinon très peu. Puis j'ai énoncé sans donner plus de précisions qu'il faudrait permettre aux doctorants des diffusions créatives de leurs résultats de leur recherche, mais également des pratiques analytiques créatives, par exemple par les écritures sensibles.

> Ma dénonciation semble avoir été bien appréciée au vu de la discussion qui s'en est suivie avec les autres participants de la table ronde et des personnes de l'assistance, collègues et étudiants, ainsi qu'au vu des témoignages reçus des personnes qui sont venues me voir une fois l'événement terminé. Peu après, en réunion avec les organisateurs pour déterminer la suite à donner à cette initiative, grisé par mon succès, j'ai lancé que je ferais une contribution sur la théorisation incarnée. Cette idée a été jugée excellente, et nous avons fait une demande de subvention pour un autre événement qui n'a pas été obtenue ; puis la vie a repris son cours ; j'ai travaillé sur d'autres projets, jusqu'au jour où j'ai ouvert ce courriel me demandant quand mon chapitre sur la théorisation incarnée (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II) (voir Choinière, Chapitre 2, section III) serait terminé…
>
> Par quel bout prendre la chose ? Angoisse, anxiété, procrastination… Ce qui a d'intéressant, ce sont ces émotions ressenties dans tout mon corps. Dans le plus grand désordre : m'asseoir face à l'ordinateur ; faire des requêtes sur Internet, lire en diagonale les résultats pour en jauger la pertinence ; être confronté au silence et au bruit ; ne pas trouver ce qu'on cherche ; faire face à la multitude des résultats non pertinents ; accumuler les marque-pages de sources potentielles ; faire d'autres requêtes, en français et en anglais ; reformuler les termes de recherche, m'interrompre pour répondre à des courriels ; gérer mon agenda ; me lever ; marcher de long en large.
>
> Après plusieurs cycles, j'ouvre un document vide et je commence à y inscrire mon questionnement et à l'ordonner.

Comment passer de la recherche performative, qui comporte une dimension incarnée occultée au profit du résultat, à une théorisation incarnée ? Comment valoriser cette dimension incarnée de la recherche performative ? Surtout, comment ajouter une dimension incarnée à la théorisation, qui est l'étape la plus abstraite et, donc, la plus désincarnée de la recherche, celle de la production des connaissances ?

> Pourquoi avoir choisi la théorisation, soit la fabrication de la théorie ? Par provocation ? Pour m'attaquer au cœur même du régime académique de production de la connaissance, dernier bastion du positivisme ? La réponse qui m'est venue est que, comme le Don Quichotte de Cervantes face aux moulins à vent, j'ai tenté de venir à bout de l'ultime paradoxe : alors que la théorie en tant qu'abstraction et généralisation est toujours opposée à la pratique qui, elle, est située, incarnée et inscrite dans une matérialité, la théorisation, ou la fabrication de la théorie, est une pratique.
>
> Angoisse, anxiété, procrastination… puis reviennent les vieux réflexes du travail intellectuel : faire une revue de littérature d'abord sur la théorisation et, ensuite, des discours sur l'*embodiment*. La suite des opérations est plus vague, revenir sur le tournant performatif, explorer le courant

postqualitatif qui se nourrit des courants épistémologiques du poststructuralisme et du nouveau matérialisme. On verra bien ce qui sortira de la revue de littérature.

I.5. Le discours sur la théorisation

Le terme *théorisation* désigne l'action de fabriquer des théories, que le dictionnaire oppose à *pratique* et définit d'abord comme un « ensemble de notions, d'idées, de concepts abstraits appliqués à un domaine particulier » (CNRTL)[4] et, dans le contexte de la science, comme une « [c]onstruction intellectuelle, hypothétique et synthétique, organisée en système et vérifiée par un protocole expérimental ; [un] ensemble de lois formant un système cohérent et servant de base à une science, ou rendant compte de certains faits » (CNRTL)[5].

La théorisation, qui est l'ultime étape de la recherche, celle de la production de modélisations, de connaissances, implique une réduction des résultats en fonction d'une focalisation consciente et délibérée ainsi que d'une abstraction des contextes particuliers. Les théories sont des intégrations argumentatives d'un ensemble, le plus complet possible, d'énoncés de portée la plus générale possible. Les théories élaborées, diffusées par les publications savantes, sont par la suite l'objet d'examen, de mise à l'épreuve et d'affinement lors de recherches subséquentes. Ce processus appelé *avancement des connaissances* est le principal but des organismes subventionnaires de la recherche universitaire[6]. Au fil des textes consultés, j'ai noté qu'une théorie peut être qualifiée de *générale*, *fondamentale*, *unifiée*, *élargie*, *implicite*, *critique*, *radicale*, *alternative*, etc. J'ai également noté qu'une théorie est toujours la théorie de quelque chose, d'un phénomène. À l'instar de la recherche, la nature et la finalité des théories produites en sciences humaines et sociales (SHS) varient selon la perspective épistémologique adoptée (voir Lalonde, Chapitre 6, sections I, III) (voir Manning, Chapitre 4, sections I-II).

Une théorie positiviste est un ensemble d'énoncés qui ont valeur de propositions logiques et dont le but est d'expliquer la nature et les relations, la plupart du temps causales, d'objets, de phénomènes, d'événements, de processus, de caractéristiques, de *patterns* liés aux humains. Les chercheurs positivistes utilisent un raisonnement déductif issu d'une hypothèse pour faire la

4. <http://www.cnrtl.fr/definition/théorie>, consulté le 12 mars 2018.

5. <http://www.cnrtl.fr/definition/théorie>, consulté le 12 mars 2018.

6. « Donner un appui stable aux initiatives de recherche à long terme est essentiel à l'avancement des connaissances », <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/insightgrants-subventionssavoir-fra.aspx>, consulté le 13 mars 2018.

preuve de leurs théories et, une fois celles-ci établies, s'en servir pour prédire les occurrences futures de leur objet. Or, les approches de la recherche axées sur la théorie laissent peu de place à la création de nouvelles théories.

Beaucoup moins ambitieuse, une théorie interprétative vise plutôt à décrire certains aspects et l'organisation des objets, des événements ou des phénomènes sur lesquels porte la recherche. Le rejet de la mécanique de la preuve par les faits sur laquelle repose l'évaluation d'une théorie par les tenants du postpositivisme

> implique l'existence d'une série de *présuppositions* au niveau métathéorique qui conditionne ce qu'il est (im)possible de développer *conceptuellement* au niveau théorique, tandis que les raisonnements aux niveaux plus concrets peuvent confirmer la validité des présuppositions plus abstraites ou parfois même inciter à les modifier (Thomas, 2007, p. 388, l'italique est de l'auteur).

Une métathéorie est une théorie d'un genre particulier, d'un degré d'abstraction plus élevé en ce qu'elle porte non pas sur des faits tirés de la réalité concrète, mais sur la nature de la théorie, son statut, ses objectifs et ses fondements.

Selon Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2003, p. 282), une théorie postpositiviste ne vise plus à établir des causalités linéaires simples, mais

> l'articulation précise, nuancée et valide des rapprochements observables entre les incidents, événements et phénomènes, [c'est-à-dire :] […] la possibilité que l'un, dans son rapport avec l'autre : dévoile, expose, révèle, suscite, interpelle, sollicite, déclenche, entraîne, provoque, active, ranime, ravive, alimente, amplifie, accentue, accélère, précipite, renforce, intensifie, aggrave, exacerbe.

Par ailleurs, dans la foulée de la critique poststructuraliste ou postmoderne du processus de la recherche et de la théorisation de ses résultats, la théorie sera considérée tour à tour comme une représentation statique de relations entre des entités (Storkerson, 2003) ; « une tentative de représenter le réel, de le doubler » (Gauthier, 2010, p. 334) ; des hypostases conceptuelles, des constructions structurelles ou des idées sensorielles (Heinrich, 2012) ; des filtres méthodologiques d'expérience et d'interprétation, et donc des structures de pouvoir (Heinrich, 2012) ; des récits racontant une histoire qui rend compte des processus complexes et imbriqués (*intertwined*) qui nous entourent (Bell, 2008, p. 4) ; ou encore une mise en perspective (par la réflexivité) de son expérience et de sa pratique avec le monde institutionnalisé de la recherche (Mallozzi, 2009). La théorie sera également déconstructive (Culler, 1982) et même nomade (Braidotti, 2011).

J'emprunte à Clermont Gauthier (1986, p. 338) le recours à la distinction faite par Henri Atlan dans *Entre le cristal et la fumée* (1979) pour marquer le retournement des présupposés ontologiques à propos du monde : le cristal est le modèle de ce qui est répétitif, stable, ordonné et hiérarchisé et, conséquemment, de ce qui répond à des lois qu'on peut découvrir et énoncer ou, du moins, dont on peut décrire certains aspects dans des théories, alors que la fumée, elle, est le modèle d'un monde où tout est différent, instable, asymétrique, incontrôlable et dont l'étude donnera, entre autres, la théorie des catastrophes de René Thom (1979) et la théorie des structures dissipatives d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers (1979) (voir Pitozzi, Chapitre 1, section I). La fumée renvoie aux présupposés postmodernes d'un monde à la fois complexe et, surtout, désordonné :

> *Many human processes are messy. We are conceived messily.* […] *We begin, we are born, messily. We learn messily – "unsystematically". Indeed one main message of life is that it is messy if by that we mean that it is often confusing, embarrassing, troubling, untidy, even, at times, dirty and muddled* (Badley, 2013, p. 292).

John Law, dans son ouvrage séminal intitulé *After Method*, face au désordre de la réalité, tire les conséquences suivantes pour les recherches en sciences humaines et sociales (SHS) :

> [*I*]*f we want to think about the messes of reality at all then we're going to have to teach ourselves to think, to practice, to relate, and to know in new ways. We will need to teach ourselves to know some of the realities of the world using methods unusual to or unknown in social science* (Law, 2004, p. 2).

Ces méthodes de recherches nouvelles ou à inventer qui relèvent d'une théorisation incarnée, dont l'autoethnographie, objet d'une présentation plus loin dans le texte, peut être considérée comme le premier jalon, ces méthodes qui portent l'expérience de vie et les problèmes de personnes singulières sont vues comme « *soft and fluffy and, although nice* » (Wall, 2006, p. 147). Pour cela, elles sont déconsidérées par la communauté scientifique des SHS. Mais quels concepts ces théories renferment-elles ?

Les théories sont composées d'énoncés qui relient des concepts entre eux. En même temps, la formation de nombreux concepts repose sur des bases théoriques :

> [*C*]*oncepts are the building-blocks of all theoretical structures and the formation of many concepts is legitimately theory-driven. Anomy, libido, mode of production* […] *at least in part, to the theories of Durkheim, Freud, Marx* [*and*] *these terms have little meaning in the social sciences without these broader theoretical frameworks* (Gerring, 1999, p. 381).

Ainsi, le concept d'*habitus*, qui est au cœur de la théorie de la pratique de Pierre Bourdieu (1994), est interrelié aux concepts de position, de disposition, de positionnement, de champ et d'habitude. Toutefois, contrairement à ce que le positivisme laisse croire, Ludwig Wittgenstein (2004, p. 67, l'italique est de l'auteur) nous rappelle qu'il n'y a pas de concepts en soi, réfutant ainsi la préséance platonicienne, établie dans l'allégorie de la caverne, dont il sera question plus loin, de l'essence immuable sur la ressemblance des choses :

> Nous sommes incapables de circonscrire clairement les concepts que nous utilisons ; non parce que nous ne connaissons pas leur vraie définition, mais parce qu'ils n'ont pas de vraie *définition*. Supposer qu'il y en a nécessairement serait comme supposer que, à chaque fois que des enfants jouent avec un ballon, ils jouent en respectant des règles strictes.

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari (1991, p. 16), le concept est le résultat d'une pratique, celle de la philosophie, de la théorie : « Le concept n'est pas donné, il est à créer. » Les concepts sont avant tout opératoires, ils servent à penser un champ d'expérience ou un monde possible : « On ne crée des concepts qu'en fonction de problèmes qu'on estime mal vus ou mal posés » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 22). En tant qu'acte de pensée, le concept est lié au flux de l'expérience de la vie : « [L]e concept est un incorporel, bien qu'il s'incarne ou s'effectue dans les corps » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 26). Ainsi, le concept ne se situe pas dans la transcendance, mais dans l'immanence : « [L]e concept dit l'événement, non l'essence ou la chose » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 26). Le concept n'est pas discursif ni une proposition (Deleuze et Guattari, 1991, p. 27) et ne participe pas à une démonstration ni à une explication, mais à une position sur un plan de consistance : « [L]es concepts sont des centres de vibrations, chacun en lui-même et les uns par rapport aux autres » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 28). Contrairement à une proposition ou à une fonction scientifiques qui font référence à un objet, le concept participe du devenir : « [L]e concept est évidemment connaissance, mais connaissance de soi, et ce qu'il connaît, c'est le pur événement, qui ne se confond pas avec l'état des choses dans lequel il s'incarne » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 36).

Autant Wittgenstein que Deleuze et Guattari et les tenants du poststructuralisme dans leur sillon rejettent la nature essentialiste du concept et, en conséquence, la nature abstraite et universelle conférée à la théorie. D'ailleurs, Deleuze exprimait déjà une vision pratique, voire utilitariste de la théorie orientée vers le devenir :

> C'est ça, une théorie, c'est exactement comme une boîte à outils. Rien à voir avec le signifiant… Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne. Et pas pour soi-même. S'il n'y a pas des gens pour s'en servir, à commencer par le théoricien lui-même qui cesse alors d'être théoricien, c'est qu'elle ne vaut

> rien, ou que le moment n'est pas venu. On ne revient pas sur une théorie, on en fait d'autres, on en a d'autres à faire. […] La théorie, ça ne se totalise pas, ça se multiplie et ça multiplie (Foucault, 2001, p. 1176-1177).

Anne Brewster partage cette visée utilitariste de la théorie qui se doit d'être utile. Toutefois, elle inscrit cette utilité dans la vie de tous les jours, la vie telle qu'elle se vit dans, par et au travers notre corps et nos relations avec les autres :

> *Taking ideas and rolling them between your palms like a stone until they become warm. Putting theory to work in everyday life, in the immediacy and temporalities of the body, the living tissue of social relations : desires, sensations, convictions, doubts, puzzlements, curiosities, anxieties, hopes* (Brewster, 2009, p. 128).

Par ailleurs, l'analyse étymologique montre que la racine grecque du mot *théorie* est issue du verbe ***θεωρεῖν*** (*theōrein*), qui, littéralement, signifie observer, contempler, alors que parmi les mots dérivés, *theōrós* désigne la personne qui était envoyée pour consulter l'oracle et *theōrēma,* le spectacle, ce qui se donne à voir. C'est au temps de Platon que la théorie entre dans le champ sémantique de « comprendre » (Payen, 2002, p. 49), notamment par *L'allégorie de la caverne* au livre VII de *La République* [517d], où Platon explique, métaphoriquement, qu'il faut délaisser la connaissance par les sens et donc par le corps, pour s'élever, par la raison, à la contemplation (*theōrein*) de la vérité (🕮 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) (🕮 voir Choinière, Chapitre 2, sections I.1, I.4, II.1.2).

Nicolas Davey, se basant sur l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer dans *Wahrheit und Methode* (1976), propose de réarticuler le concept moderne de théorie à la lumière de l'étymologie qui, au lieu de désigner l'observation détachée d'un événement phénoménal, met l'accent sur l'action de témoigner, action qui contribue à l'émergence de l'événement auquel nous participons (Davey, 2006, p. 20). Il associe la théorisation non pas à un exercice purement conceptuel, mais à une pratique réflexive qui s'attache à la signification telle qu'elle apparaît dans des formes incarnées particulières (Davey, 2006, p. 24).

> C'est en terminant mon parcours, mon glanage sur la théorisation par là où j'aurais dû commencer, soit l'analyse étymologique, que je me suis rendu compte que par sa racine grecque, la théorie est associée au corps, plus précisément à la vision. J'en ressors convaincu que la réalisation de ma quête pour une théorisation incarnée passe par le retour au sens originel de théorie comme témoignage, comme récit incarné d'une expérience vécue, d'une expérience vécue de connaissance en lieu et place de l'exposition distanciée et abstraite de la connaissance accompagnée d'un argumentaire sur sa vérité ou, à tout le moins, sur sa validité. Maintenant, voyons ce qu'il en est des discours sur l'*embodiment* et des discours sur le corps et en quoi ceux-ci peuvent m'aider à produire, performer ce témoignage.

I.6. Les discours sur l'*embodiment*

Depuis les années 1980, le terme *embodiment* (**notion-clé ➔** *embodiment*) est utilisé si fréquemment dans les disciplines des sciences humaines et sociales (SHS), dans le monde de l'art, en particulier la danse, mais aussi en sciences cognitives, en psychologie dans les neurosciences, qu'il est difficile sinon impossible d'en rendre compte. Dans tous les cas, il vise à contrer le dualisme cartésien, soit la différence substantielle entre l'esprit – substance pensante immatérielle (*res cogitans*) –, et le corps – substance matérielle étendue dans l'espace et le temps (*res extensa*) –, dualisme qui était tenu pour vérité depuis le XVII[e] siècle.

La source des discours sur l'*embodiment* semble remonter à Maurice Merleau-Ponty qui, même si ce concept traverse de part en part son œuvre, ne l'a pourtant jamais utilisé, lui qui a plutôt utilisé l'adjectif *incarné* (Noland et Penny, 2014). Le terme semble provenir de *Verleiblichung*, qui se traduit littéralement en anglais par *embodiment*, terme qu'on trouve dans les textes d'Edmund Husserl et qui ont inspiré Merleau-Ponty. Pour ce dernier, « le corps n'est pas un objet. Il n'est jamais à distance du moi pensant, qui ne se borne ni à *avoir* un corps ni à *habiter* un corps : le *je pense*, au contraire, *est* son corps, il est nécessairement un sujet incarné » (Renault *et al.*, 2006, p. 344, l'italique est des auteurs).

Dans *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty distingue le corps vu du dehors comme une chose, l'entité biologique dont on fait l'expérience à la troisième personne, qui est observée et manipulée de l'extérieur, entre autres par la médecine, le « corps objectif » (Merleau-Ponty, 1945, p. 141) et un corps vécu du dedans, qu'il nomme *corps phénoménal* ou *corps propre* (Merleau-Ponty, 1945, p. 250), dont on fait l'expérience intime à la première personne, qui n'est pas disponible, ni explorable à la manière des choses et, donc, inobjectivable. C'est le lieu où s'enracine la perspective de l'un sur le monde, condition de toute exploration du monde et de donation de sens à celui-ci.

Merleau-Ponty, plus tard dans son dernier ouvrage inachevé intitulé *Le visible et l'invisible* (2010), introduira le terme de *chair* pour dépasser *l'alternance* entre le *corps objectif* et le *corps propre*, et ainsi bien marquer la consubstantialité de soi et de l'autre (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections II.3.3, II.3.5, II.4, IV.2.3) : « [L]'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair » (Merleau-Ponty, 1945, p. 176). La chair, « ni matière, ni esprit, ni substance » (Merleau-Ponty, 1945, p. 181), est plutôt médiation, surface de contact entre deux êtres verticaux : « [a]insi le corps est dressé debout devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d'embrassement » (Merleau-Ponty, 1945, p. 318). Le corps, ce

par quoi l'un s'insère dans le monde, le perçoit, l'explore et agit en lui, est feuillet à double face (Merleau-Ponty, 1945, p. 178) : c'est *le corps que j'ai*, celui qui constitue un objet de volonté et de connaissance imparfaite pour le sujet incarné, indissociable du *corps que je suis,* dont l'irréductible subjectivité est vécue de l'intérieur. Essentielles ambiguïtés impossibles à dépasser, le corps, ni pure extériorité, ni pure intériorité, à la fois actif et passif, signe et sens, est le lieu d'interférences, de perceptions, d'émotions, de désirs, où s'organisent des projets signifiants, toujours réintégrés au monde, par ses mouvements, ses actions soumises à la médiation des outils (voir Johnson et Vanier, Chapitre 8, section II).

En psychologie cognitive, l'*embodiment* désigne une cognition incarnée, une conception diamétralement opposée à celle du cognitivisme où la cognition est objectivée, conçue comme une suite de fonctions ou de processus (Fodor, 1986) qui captent le monde externe et traitent l'information sensorielle pour en faire des représentations mentales symboliques, fonctions qu'il serait possible de décrire sous forme d'algorithmes à l'intérieur d'une *intelligence artificielle*. Les tenants d'une cognition incarnée, ou plus largement située, considèrent que nos expériences perceptuelles, motrices, viscérales et émotionnelles, issues de notre engagement moteur et sensoriel multimodal dans le monde, influencent notre perception du *réel* et notre manière de le penser, ce qui vient décentrer le rôle prépondérant jusque-là accordé au cerveau.

L'une des théories les plus connues de l'*embodiment* est celle de l'énactivisme proposée par Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosh (1993), qui considèrent l'environnement et l'organisme comme des systèmes en coévolution et en codétermination (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II) (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.2.4-II.2.5, II.3, III.2) (voir Conclusion, section IV). Le monde dont nous avons connaissance n'est pas donné ou encore construit, mais *énacté*. L'énaction réside alors dans un couplage structurel entre le sujet percevant et le monde, qui se déterminent l'un l'autre. La cognition ne serait donc pas représentation mentale, mais action incarnée, à la fois nourrie et contrainte par les interactions entre le corps et l'environnement. Conception radicale de la cognition incarnée, il s'agit d'un couplage dynamique non linéaire entre la personne et l'environnement, qui se trouvent à former un système unifié, non décomposable et dont on ne peut faire la modélisation : « [*B*]*ecause the agent and environment are nonlinearly coupled, they form a unified, nondecomposable system, which is to say that they form a system whose behavior cannot be modeled, even approximately, as a set of separate parts* » (Chemero, 2009, p. 31).

Ainsi, la cognition incarnée se réalise non seulement dans le cerveau, mais aussi dans le corps, en relation avec son contexte et, selon les propositions théoriques, avec la culture, et même, selon l'hypothèse de l'*extended*

mind, dans le langage, les artefacts et les objets : « [*T*]*he external features here are just as causally relevant as typical internal features of the brain* » (Clark et Chalmers, 1998, p. 9).

Dans une autre sphère, on comprendra pourquoi les études féministes et, par la suite, LGBT[7] ont produit une quantité telle de discours sur l'*embodiment* qu'il serait illusoire de tenter d'en rendre compte, même dans leurs grandes lignes. Nombreuses sont celles qui se sont appuyées sur les analyses de Michel Foucault pour montrer comment le corps était inscrit dans un réseau de savoir/pouvoir qui le déterminait profondément. Ce philosophe permettait de penser l'influence des normes sur la construction des sujets et la façon dont cette subjectivité s'incarne dans un corps qui devient ainsi le reflet de ces normes intégrées :

> En abordant le pouvoir dans sa condition matérialisable et constitutive du sujet historique, Foucault a pu doter la pensée féministe d'une technique d'analyse de l'identité sexuelle, de l'oppression et de la résistance qui se rapproche du corps et de l'expérience sans pour autant déserter le politique (Dubé, 2008, p. 79).

Dans la même veine, mais de façon beaucoup plus radicale, pour Judith Butler, l'*embodiment* est un construit social : il ne peut y avoir de perception ou quelque vécu corporel sans la médiation d'une structuration culturelle et, donc, sociale et politique. Le corps n'est ressenti et compris qu'à partir des référents normatifs sociaux ayant cours dans un espace-temps donné. Cette conception est diamétralement opposée aux théories psychanalytiques, phénoménologiques ou cognitives qui posent l'antériorité de l'expérience corporelle sur son inscription dans la sphère sociale et politique.

Dans son ouvrage intitulé de façon subversive *Bodies that Matter* (1993), elle énonce que le genre est construit discursivement par l'itération rituelle de performativités situées dans la sphère sociale qui le rend percevable et intelligible, mais elle reconnaît qu'en raison d'une interrelation complexe entre le genre construit et la subjectivité du corps, même si l'aliénation par la culture et le social est première, elle n'est pas totalement déterminante :

> *"Performance" is not a singular "act" or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance* (Butler, 1993, p. 95).

7. C'est un sigle qui désigne les lesbiennes, les gais, les bisexuels et les transgenres.

Judith Butler précisera ultérieurement que

> [l]e corps est donc d'emblée exproprié par la culture, et ce serait une erreur de croire que nous pourrions simplement nous le « réapproprier » […] Le corps n'est jamais donné, il a toujours besoin d'un mode de présentation, qui se trouve être culturellement délimité et élaboré (Joos, 1997, p. 14).

David Le Breton (2014, p. 21), anthropologue et sociologue des représentations et des mises en jeu du corps humain, à qui l'on doit plus de quarante ouvrages sur le corps, reconnaît que « même si nous coïncidons à notre corps, il nous excède », renonçant ainsi au monisme des modèles neurobiologiques qui font émerger la conscience et, *a fortiori*, l'intelligence de la complexité des processus neuronaux. Il résout plutôt le dualisme corps/esprit en le présentant comme un chiasme (voir Choinière, Chapitre 2, section II.3.5) :

> Il y a une corporéité de la pensée comme il y a une intelligence du corps. Des perceptions sensorielles aux inscriptions tégumentaires, des gestes de l'hygiène à ceux de l'alimentation, des manières de table à celles du lit, des techniques du corps aux expressions de l'affectivité, des modes de présentation de soi à la prise en charge de la santé ou de la maladie, du racisme aux tatouages ou aux implants sous-cutanés, le corps est une matière inépuisable de pratiques sociales, de représentations, d'imaginaires (Le Breton, 2014, p. 22).

Le terme *chiasme* provient de la lettre grecque χ (*khi*) et désigne une disposition en croix, un croisement. Chez Merleau-Ponty (2010, p. 175), le chiasme renvoie à un rapport d'empiétement, d'enjambement, c'est le point d'entrecroisement, le nœud en lequel chaque terme « emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre » (Merleau-Ponty, 2010, p. 309). Ce point où se produit la réversibilité est en fait un espace, celui de l'entre-deux, de l'intégration, de la simultanéisation.

Si les discours sur la corporéité, l'*embodiment*, soit sur le corps-sujet, le corps qui se vit, varient en fonction des présupposés qui les sous-tendent, il en va de même pour les discours sur le corps-objet, dont la quantité et la diversité sont impressionnantes. J'ai inscrit l'expression *discours sur le corps* dans un moteur de recherche pour obtenir près d'un million de résultats, j'en ai retenu quelques-uns, parfois avec une référence, que j'ai tenté de regrouper. D'abord, il y a le corps biologique : souffrant, malade, violenté, mutilé, infirme, difforme, mais aussi célébrant, érotisant et jouissant : « [S]on corps moelleux, tiède, mou juste assez, pelucheux, jouant de la gaucherie » (Barthes, 1977,

p. 45). Ensuite, il y a les techniques du corps (Mauss, 1980) : le corps travaillant, le corps dansant (Roseau, 2013), d'un côté les pratiques corporelles de bien-être et, de l'autre, les disciplines,

> [c]es méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur impose un rapport de docilité-utilité […] La discipline majore les forces du corps (en termes économiques d'utilité) et diminue ces mêmes forces (en termes politiques d'obéissance) (Foucault, 1975, p. 161-162).

Le corps est l'objet d'une instrumentalisation (Debout-Caron, 2006), d'une marchandisation (Zarka, 2016) et le corps devient objet de consommation. Pour Jean Baudrillard (1976, p. 155), la mode et la publicité transforment le corps en un « un charnier de signes ». L'importance accordée à l'image et l'apparence du corps (Aron, 2012) donne lieu au culte du corps (Constantinidès, 2013) et au corps-spectacle (Borel, 1987).

Il y a, par ailleurs, le corps communicant (Galinon-Mélénec, 2008) : la représentation, l'expressivité, le langage, le vocabulaire, la rhétorique, la sémiotique du corps (Fontanille, 2015), l'imaginaire du corps, l'écriture du corps (Miliani, 1998), le corps source de métaphore, etc. Puis, il y a différentes conceptualisations du corps : le corps libidinal (Parat, 2011), reflet de la psyché, le corps fantasmatique, fétichisé par la psychanalyse, le corps social (St-Jean, 2008) de la sociologie, le corps mystique de la théologie chrétienne, et même le corps sans organe (Deleuze et Guattari, 1975) du poststructuralisme, le corps augmenté, prothétique (Gourinat, 2015), mutant, cyborg et androïde du transhumanisme (Péquignot, 2016) (voir Davidson, Chapitre 3, section II.5). Et cette énumération partielle, qui est déjà trop longue, pourrait se terminer en reprenant, à mon compte, cette critique des discours, autant sur l'*embodiment* que sur le corps, de Jean Caune (2014, p. 54) :

> Pour faire l'objet d'une connaissance plus fine, le corps est morcelé en parties élémentaires, décomposé en fonctions dissociées, segmenté selon des approches disciplinaires isolées les unes des autres. Objet de connaissance d'où sont exclus les phénomènes émotionnels et subjectifs transformés en processus mécaniques physico-chimiques, le corps est ainsi objectivé par les sciences cognitives qui, pour appréhender l'imaginaire, cherchent à le modéliser en évacuant la parole qui en rend compte.

J'ajouterais à cette critique que, même lorsque ces phénomènes émotionnels et subjectifs, dont Caune dénonce l'exclusion, sont l'objet de discours pour eux-mêmes, ils sont objectivés par la théorisation : « [*A*]*ctual lived*

and experienced human bodies disappear from analytical sight – wiped out by conceptual emphasis on the omnipotent forces of culture and discourse » (Waskul et Vannini, 2006, p. 10).

> Malgré toutes les choses que j'ai apprises en colligeant des discours sur l'*embodiment* ou sur le corps, je n'ai rien appris qui ferait progresser ma quête pour une théorisation incarnée parce que, paradoxalement, ces discours, tout comme les autres manifestations scientifiques, conférences, tables rondes, sont désincarnées ou, au mieux, performées de façon conventionnelle, avec support PowerPoint, lutrin, mise à distance de l'auditoire, de façon à bien marquer la distance, asseoir l'autorité.
>
> J'ai fait fausse route. Les discours sur l'*embodiment* ou sur le corps ne contiennent pas ce que je cherchais ; il me faut plutôt réorienter mes recherches vers des discours sur le corps tel qu'il est perçu, vécu et, éventuellement, transformé de l'intérieur.

I.7. Les discours sur le corps tel qu'il est perçu, vu et transformé de l'intérieur

Le terme *somatique* est construit autour du mot *σῶμα soma,* qui vient du grec ancien, et, depuis Hésiode, signifie *corps vivant* ; il s'oppose à *Ψυχη psychè,* le nom de l'épouse d'Eros, qui signifie *âme* ou *esprit* (**notion-clé ➔** *sōma*). Ce terme est, d'une part, utilisé comme qualificatif dans les discours de la physiologie, de la psychologie et de la médecine pour désigner de façon objective des structures biologiques ou des maladies. Il est, d'autre part, utilisé pour caractériser un domaine de recherche et d'étude, mais aussi pour une pédagogie, une approche et une pratique qui ont en commun d'être reliés au corps vécu et, par extension, à l'être entier, à l'être comme un tout tel qu'il est perçu de l'intérieur et ressenti :

> Les centres proprioceptifs communiquent et renvoient en continu de riches informations somatiques, employant un processus d'auto-observation immédiat, à la fois unifié et continu. Les données somatiques n'ont pas besoin de se confronter à un ensemble de lois universelles de médiation ou d'interprétation avant de devenir factuelles (Hanna, 2017, p. 2).

L'approche somatique (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections II.1 et suiv.) (📖 voir Davidson, Chapitre 3, section II.3) a été particulièrement utilisée en danse, pour offrir « des outils pour l'amélioration de la technique, le développement des capacités expressives et la prévention et guérison des blessures » (Fortin, 2009b, p. 119), dans le domaine de l'interprétation musicale (Fortier, 2016) et pour la croissance personnelle (Lépine, 2012). Fort séduisante et efficace, la parole somatique aura tendance à être *aimantée par l'universel* de la thématique du corps : « [d]étachés de leur contexte d'incorporation

(*embodiment*) les discours somatiques […] courent chargés des poids d'innombrables idéologies : le naturel (voire l'animal), le transcendant (voire le religieux), la différence biologique des sexes, les hiérarchies culturelles » (Ginot, 2009, p. 13).

C'est ainsi que les recherches en sciences humaines et sociales (SHS) ont connu un *tournant somatique* (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections II.1 et suiv.) (📖 voir Davidson, Chapitre 3, section II.3) (📖 voir Johnson et Vanier, Chapitre 8, section II) dans les années 1980, inspiré d'une lecture de la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty qui renvoie à « *the subjective (lived) body in contrast to an objective (mechanical) body of alternative deterministic theories. The "lived body" means the body as human beings themselves perceive it – "felt, experience, and sensed"* » (Farnell, 2012, p. 13).

On doit à Bryan Turner le concept d'une *société somatique* (1984) qui propose, au lieu d'étudier les représentations du corps ou encore l'inscription de la culture sur celui-ci, de se concentrer sur le corps vécu. Du point de vue somatique, le corps est devenu objet de commerce et de consommation ; le plaisir et l'hédonisme sont légitimés ; le vieillissement est refusé ; et les technologies médicales de manipulation du corps sont en plein essor (Turner, 1992, p. 43). Toutefois, la production de discours savants sur le corps vécu vient détourner *la parole somatique* qui

> est par définition passagère, elle a du sens dans un contexte corporel et matériel parce qu'elle ouvre un potentiel de geste lié au moment présent. Extraite de ce contexte, elle perd son énergie performative et se fossilise en un ordre dogmatique où un certain modèle de corps vient s'imposer au monde (Ginot, 2009, p. 14).

Si la rationalité scientifique devient témoignage, ce témoignage, pour être incarné, doit être le témoignage de ma subjectivité, de mon corps sensible qui fait advenir le monde à ma conscience, ce corps qui est le lieu de ce qui m'arrive, qui n'est pas autonome, mais aux prises avec le monde (Luciani, 2013, p. 8) ; ce témoignage doit également prendre la forme d'une parole somatique.

> À ce stade de ma quête pour une théorisation incarnée, je m'interroge : dans le monde universitaire qui est le mien, disciplinaire ou au mieux interdisciplinaire, qui à la fois participe de mon identité et me confère une valeur, par rapport auquel j'ai intégré d'être docile, comment me défaire de la parole de la raison positive pour acquérir une parole somatique, en somme comment changer de régime de parole ?
>
> J'ai d'abord pensé qu'il me faudrait me soumettre à une forme ou une autre d'éducation somatique pour me rendre compte que, si les ateliers pouvaient m'aider à ressentir et à comprendre davantage mon corps, afin de mieux l'utiliser, cela ne me serait que marginalement utile pour la

> production de témoignages qui passent accessoirement par la parole, mais surtout par l'écriture. L'écriture… Je tenais là le lien que je cherchais. Non pas le type d'écriture, le passage du rapport scientifique au témoignage étant acquis, mais le style, le ton, le choix des mots, des formules et surtout le geste. Tous sont intimement liés à ma subjectivité et à mon corps. La question porterait à présent sur comment changer ma façon d'écrire, comment lui conférer une dimension incarnée. Et je me suis souvenu des technologies du soi de Michel Foucault.

Selon Michel Foucault (Foucault *et al.*, 1988, p. 18, trad. par Louis-Claude Paquin), les humains utilisent quatre types de technologies pour se comprendre : les technologies de production, de communication, de pouvoir et les *technologies du soi*

> qui permettent aux personnes d'effectuer par leurs propres moyens ou avec l'aide des autres, un certain nombre d'opérations sur leurs propres corps et âmes, pensées, conduites et manières d'être, de façon à se transformer pour atteindre un certain état de bonheur, pureté, sagesse, perfection ou immortalité.

Ces *technologies du soi* impliquent de la formation, de l'entraînement et souvent un changement d'attitudes envers soi-même ainsi qu'un changement de régime de valeurs. J'emprunte la notion de régime de valeurs à la sphère des *cultural studies*, plus particulièrement à John Frow (1995), qui sert à rendre compte de l'articulation de valeurs esthétiques et d'usages sociaux dans les activités culturelles. Les régimes de valeurs gouvernent les usages d'un bien par un groupe social donné. Ce sont des systèmes axiologiques organisés autour d'idéaux, de croyances et de préférences qui gouvernent l'attribution de signification et la production de jugements de valeur et qui, bien qu'ils coexistent, se chevauchent, se heurtent, s'unissent et se séparent, sont *incommensurables* les uns par rapport aux autres. Ma quête pour une théorisation incarnée exige un basculement du régime théorique de valorisation, autant sur le plan du faire que sur le plan du résultat attendu et des rituels institutionnalisés.

La technologie du soi à mobiliser pour la théorisation incarnée est l'écriture. Non pas tant une *écriture de soi,* qui renvoie à la médiation du récit dans la constitution du sujet ou à l'extériorisation du sujet dans le processus d'écriture, qu'une méthodologie à la première personne :

> *First-person methodologies can be characterized as embodied technical practice that is both self-reflexive and self-enacted. They attend to the self in order to act upon the self. First-person methodologies are an example of what Schön refers to as reflection in action, and what Foucault refers to as Technologies of the Self* (Schiphorst, 2009, p. 53).

Les méthodologies à la première personne comportent une dimension de réflexivité, c'est-à-dire de réflexion sur soi et sur sa pratique, d'où la référence au *Praticien réflexif* de Donald Schön (1994). Elles ont également une dimension performative qui se retrouve dans le geste, dans l'action d'écrire, et elles ont finalement une dimension transformatrice, autant pour la personne qui la pratique que pour celles qui reçoivent les expériences esthétiques et existentielles qu'elles suscitent (Hernandez-Ramirez, 2017, p. 49). Pour Nathalie Depraz (2006, p. 148), une méthodologie à la première personne nécessite « l'implication immanente de la personne dans ce qui est raconté » et que « le langage soit au plus près, au contact de l'expérience vécue » (Depraz, 2006, p. 156), ce qui demande d'avoir un « mode expérientiel incarné de relation aux mots » (Depraz, 2006, p. 156). Pour témoigner de ce qu'il vit ou de ce qu'il pense, le locuteur doit

> partir d'une expérience […], l'évoquer sur le mode concret d'un revécu (c'est-à-dire s'y replonger, la revivre) et non la formuler à distance de soi-même, en surplomb, comme un souvenir que j'observe de l'extérieur, puis la décrire en reprenant les différentes phases temporelles de son déroulement (Depraz, 2006, p. 159).

Dans le cas de la théorisation incarnée, l'expérience, objet d'écriture, est une expérience de connaissance, qui passe par, qui implique les sensations et les émotions :

> [P]*erhaps we will need to know them through the hungers, tastes, discomforts, or pains of our bodies. These would be forms of knowing as embodiment. Perhaps we will need to know them through "private" emotions that open us to worlds of sensibilities, passions, intuitions, fears and betrayals* (Law, 2004, p. 2-3).

Cette écriture *sensible* dépasse « de loin le simple fait de dire je dans la recherche pour assumer son rapport à son objet de recherche ou à son terrain » (Berger et Paillé, 2011, p. 73), car le chercheur qui explore l'univers expérientiel du sensible se trouve à l'origine du phénomène qu'il étudie. Le sensible désigne ici les états et les processus perceptifs, affectifs, cognitifs et relationnels qui se révèlent au sujet lorsqu'il entre en relation avec son corps « moyennant une formation et un entraînement perceptif adéquats » (Berger et Paillé, 2011, p. 69) (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section II).

L'actualisation de sa sensibilité potentielle « ouvre à de nouvelles capacités de perception, d'action, de relation à soi et à autrui, de création de sens et d'expression créatrice » (Berger et Austry, 2013, p. 79). La connaissance qui émerge de cette écriture sensible dépasse la singularité du corps qui la produit, mais le parcours vers la théorisation « ne procède pas d'un cheminement

linéaire du singulier vers l'universel, mais plutôt d'un entrelacement permanent de singulier et d'universel sous différentes formes, à chaque étape de la recherche » (Berger et Austry, 2013, p. 78).

L'autoethnographie, proposée par Carolyn Ellis et Arthur Bochner (2000), est probablement la première instanciation d'une théorisation incarnée. Il s'agit d'une approche de la recherche et de l'écriture qui vise à décrire et à analyser systématiquement (graphie) l'expérience personnelle (auto) dans le but de comprendre une expérience culturelle (ethno). Dans la foulée de la crise de confiance envers les pratiques de recherche positivistes et les frontières disciplinaires des sciences humaines et sociales (SHS), provoquée par les théories poststructuralistes des années 1980, des chercheurs se sont tournés vers les récits d'expérience personnelle. Ces récits sont considérés comme des phénomènes complexes, constitutifs, significatifs, des façons uniques de ressentir et de penser qui, en convoquant l'empathie, ont le potentiel de faire connaître des expériences autrement confinées au silence et à l'indifférence. Ils servent de plus à aider les personnes à donner un sens à leur propre expérience et à celle des autres (Ellis, Adams et Bochner, 2010, p. 1-2). En somme, l'autoethnographie offre un potentiel de transformation de soi (**notion-clé ➔** transformation) :

> [*A*]*utoethnography is not simply a way of knowing about the world ; it has become a way of being in the world, one that requires living consciously, emotionally, reflexively. It asks that we not only examine our lives but also consider how and why we think, act, and feel as we do. Autoethnography requires that we observe ourselves observing, that we interrogate what we think and believe, and that we challenge our own assumptions, asking over and over if we have penetrated as many layers of our own defenses, fears, and insecurities as our project requires. It asks that we rethink and revise our lives, making conscious decisions about who and how we want to be* (Jones, Adams et Ellis, 2013, p. 10).

La dimension performative de l'écriture implique, d'une part, que les traces du geste et de la trajectoire parcourue fassent partie intégrante du témoignage, ce qui signifie que

> *rather than providing neat and finished theorizations and descriptions of a reconfigured reflective practice, we share constellations of thought, or zigzagging and nonlinear connections,* […] *in such constellations, there are no hard categories, but instead, there are emergent relations of feelings, actions, words, and so on* (Myers, Bridges-Rhoads et Cannon, 2017, p. 328).

Comme le mentionne avec justesse Julia Colyar, lorsque nous sommes mis en contact avec des textes, ils ont été soigneusement révisés, polis, ils sont non seulement terminés, mais complets : « [*A*]*s if sprung fully formed from the head of Zeus* » (Colyar, 2009, p. 424). Laura Ellingson (2006, p. 299), quant à

elle, parle de l'effacement des corps des chercheurs qui obscurcit la complexité de la production de connaissances et donne faussement l'impression d'une recherche ordonnée. Elle déplore que la recherche « *continue*[*s*] *to omit details of their authors' embodied being as they relate to research processes and findings* » (Ellingson, 2006, p. 321).

La dimension performative de l'écriture implique, d'autre part, non seulement l'expression de soi dans toutes ses dimensions affectives, émotives, mais aussi le recours à l'imaginaire et à la créativité. L'écriture performative est au cœur du tournant performatif dont il a été question précédemment. Laurel Richardson, dans un texte séminal intitulé *Writing : A Method of Inquiry* (1994, p. 520), propose des formes d'écriture expérimentales dans la foulée des critiques féministes et postmodernistes des recherches qualitatives traditionnelles. L'écriture devient alors un moyen pour produire des représentations évocatrices par le recours aux récits de soi (*narratives of the self*), à la fiction, à la poésie, à la dramaturgie, à la performance, aux textes polyvocaux, aux aphorismes, à la comédie et à la satire, aux représentations visuelles et également au mélange de ces genres qui ont cours à ce moment-là (Richardson, 1994, p. 521).

Alors que l'écriture est généralement considérée comme le moyen de consigner (*telling*) les résultats de la recherche, elle est également un moyen de connaître (*knowing*) : « *By writing in different ways, we discover new aspects of our topic and our relationship to it. Form and content are inseparable* » (Richardson, 2000, p. 923). Plus tard, Richardson écrira que ces formes d'écriture, qu'elle nomme *pratiques analytiques créatives* (*creative analytic practices*), ont brouillé, élargi et altéré les frontières de l'écriture ethnographique (Richardson, 2000, p. 929). Ces pratiques se trouvent à brouiller également les frontières entre le texte, la représentation et la critique. L'auteur-performatif (*writer-as-performer*) est alors « *self-consciously present, morally and politically self-aware* » (Denzin, 2016, p. 193, 194).

À l'intersection entre la parole et l'écriture, l'écriture performative évoque ce qu'elle nomme *l'écriture à la première personne* (Phelan et Lane, 1998, p. 13). Même si elle est consécutive à un monde qui a déjà été performé, cette écriture à la première personne, active, en mouvement, processuelle, fait l'expérience de sa propre subjectivité au moment de la performance : « [*I*]*n such texts, performance and performativity are intertwined, each defines the other* » (Denzin, 2001, p. 36). Alors que l'écriture scientifique, déclarative et argumentative, vise à présenter intégralement les résultats de la recherche dans un ensemble logiquement cohérent, l'écriture performative cherche plutôt à explorer le plein potentiel du médium, en ayant recours à des procédés qui relèvent du récit ou de la poésie pour rendre compte de l'ambiguïté, des nuances subtiles et de la contradiction ressenties (Gergen et Gergen, 2011, p. 5).

Dans la foulée de la déconstruction appliquée à la recherche, Maggie MacLure (2003, p. 81) propose d'interrompre ou de perturber les processus par lesquels les connaissances issues de la recherche sont habituellement produites et traitées par ceux qui les lisent et les considèrent comme allant de soi. Elle soutient que les textes « *can be unsettled – shaken up, breached, disturbed, torn – so that new questions and meanings are generated* » (MacLure, 2003, p. 81). Partant du constat que l'écriture n'est jamais transparente (MacLure, 2003, p. 169), elle propose une recherche et une exploration des façons d'écrire qui abattent « *the boundaries between literature and science, self and other, data and analysis, fact and fiction, mastery and surrender* » (MacLure, 2003, p. 172). La théorisation incarnée participe de cette déconstruction.

Dans une tout autre perspective, constructiviste cette fois, Vivienne Elizabeth propose que le passage de l'écriture comme méthode d'enregistrement à l'écriture comme méthode d'exploration, d'enquête, voire de recherche, résulte du changement de conception du langage qui n'est plus mimétique, mais participe à la construction des phénomènes étudiés (Elizabeth, 2008, p. 4). C'est ainsi que l'écriture performative permet d'accéder aux phénomènes d'une manière qui simule la réponse viscérale de l'expérience qui en est faite (Alexander, 2005, p. 429) et en favorise la construction incarnée.

Ainsi, l'écriture performative ne se différencie pas seulement de l'écriture scientifique sur le plan formel, mais aussi parce qu'elle convoque, mobilise et implique la subjectivité, la corporéité et l'imaginaire, autant de la personne de qui elle provient que chez celle qui la reçoit : « [*P*]*erformative writing composes the body into being. Such a praxis requires that I believe in language's representational abilities, thus putting my body at (the) stake* » (Spry, 2006, p. 344).

Anna Gibbs (2005, p. 6) évoque l'expérience d'une prise de conscience que, lors de l'acte d'écrire, « le choix des mots et des structures grammaticales sont dictés par des mélodies vaguement mémorisées que nous ressentons dans une région de notre corps difficilement localisable ». Elle souligne le fait que l'activité inchoative et subtile de notre corps alors que nous sommes assis, plus ou moins encore au travail, stimule et soutient notre pensée et notre écriture. Elle en vient à la conclusion que l'écriture peut être guidée autant par le corps que par la pensée :

> *It partakes not simply of ideas, but of sensory and affective knowledges which are not secondary to thought (its windowdressing), but which are active in deciding not only the forms ideas will take, but also in discovering or inventing ideas themselves* (Gibbs, 2005, p. 6).

Pour Laura Ellingson (2006, p. 301), les points de vue que nous avons sur le monde et sur notre corps ne sont pas distincts de la mise en langage (*languaging*) que nous en faisons. Le terme *languaging* est emprunté à Merrill Swain (2006, p. 98) pour désigner le processus de faire du sens et de façonner la connaissance et l'expérience par le langage. Ellingson (2006, p. 304) invite finalement les chercheurs à considérer l'écriture comme un processus profondément incarné. Elle rappelle que « *[w]riting is done with fingers and arms and eyes : It is an embodied act, not mental conjuring, and we should reflect on the experience of writing our research just as we reflect on our experience of being at a research site* » (Ellingson, 2006, p. 304).

> Depuis plus de deux ans, sans avoir formulé de projet précis, conscient, j'accumule les composantes de mon tournant performatif : une revue de littérature extensive, un séminaire de doctorat où les lectures sont entremêlées à des exercices pratiques. Puis ce fantasme d'une théorisation incarnée. Désir de modifier mon rapport personnel et scientifique au monde, d'abolir ce redoublement du monde dans mon ordinateur. Revenir à la matérialité de l'écriture, mettre mon corps à l'épreuve. Achat sur Amazon.ca : une plume fontaine Pilot Vanishing Point, Collection Retractable, noir mat, pointe moyenne ; une bouteille d'encre Iroshizukui couleur shin-kai (bleu de la mer profonde). Une plume soigneusement choisie, une plume désirée pour changer de vie, changer ma vie, investissement démesuré, dérisoire. Pour me transformer en samouraï de l'écriture, et si c'était plutôt en ninja ?
>
> Quelques jours plus tard, je coupe le ruban gommé, ouvre la boîte de carton fébrile, découvre, ému, un coffret noir mat rectangulaire, tire le ruban, retire doucement la plume de son écrin, regarde ma main qui tient la plume, dévisse avec précaution le corps de la plume, ouvre le flacon d'encre, y plonge la pointe, tourne doucement le piston, regarde fasciné le réservoir s'emplir d'encre. Je prends la plume en main.
>
> Je redeviens écolier, retrouve l'emplacement dans la chair de mon index et de mon majeur ces creux dans les os façonnés par tant d'années de prise de notes, de dissertations, d'examens, je ressens l'étranglement de la cravate de mon uniforme défraîchi. Une feuille de papier toute blanche, immaculée. Ma main qui tient la plume bien calée dans les creux retrouvés, ma main qui n'est plus si habile, souvent engourdie. C'est difficile de constater et encore plus d'accepter la dégénérescence de mon corps, sa trahison qui mène – je le sais depuis peu, mais ne l'accepte pas pour autant – à ma fin.
>
> Commencer à écrire, ralentir le geste, prendre soin de bien former les lettres, écouter le grattement de la pointe de la plume sur le papier rêche, risquer les taches sur le papier, risquer de souiller mes doigts, accepter le décalage entre la vitesse de ma main soucieuse de bien faire les choses et celle de ma pensée qui sautille. Raturer, tâtonner, errer, regarder ma main

> écrire une pensée qui est déjà ailleurs, qui a bifurqué, continuer quand même à écrire en reprenant le fil, revenir en arrière pour préciser un détail. Apparaît tout à coup ce qui est essentiel, mais qui était enfoui. Raturer, insérer entre les lignes trop serrées, puis continuer en marge, tracer une flèche pour indiquer l'emplacement, prendre la décision de faire une pause, de retranscrire, reformuler en retranscrivant, prendre en même temps en note le flux de pensées, avoir peur de le perdre irrémédiablement.
>
> Je m'installe à ma table de travail, la fenêtre à ma gauche qui ouvre sur la montagne, les oiseaux enfin de retour, la gravure du *Bestiaire* d'Alfred Pellan sur le mur d'en face et dans laquelle je me perds quand je lève les yeux, un thé fumé brûlant à la portée de la main, les suites pour violoncelle de Bach en sourdine, une rame de papier blanc, ma plume en main, je suis enfin prêt à faire de la théorisation incarnée. (À suivre)

II. L'*embodiment* et l'incarnation : traduction, croisement et translation

Ce texte présente une exploration différenciée du rapport entre le terme anglais *embodimen*t (**notion-clé ➔** *embodiment*) (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) (📖 voir Choinière, Chapitre 2, sections II.1 et suiv.) (📖 voir Davidson, Chapitre 3, section I) et le terme français *incarnation*, qui est généralement tenu pour sa traduction. Cependant, quand on y regarde de plus près, la relation entre ces deux termes est diversifiée et complexe. Parfois croisement, parfois translation, cette ambiguïté n'est pas sans conséquences sémantiques, voire symboliques.

II.1. Le mot *embodiment*

Dans les faits, la traduction littérale d'*embodimen*t devrait être *incorporation* puisque la racine *body* renvoie au corps et non pas à la chair, racine qui constitue plutôt le mot *incarnation* (**notion-clé ➔** *embodiment*). Nous pourrions certes arguer que c'est parce qu'*incorporation* a, dès son passage du latin au français au XIV^{e} siècle, désigné soit l'action de mélanger différentes substances (également désignées par le terme *corps*), soit le résultat de cette action, et plus tard dans la sphère juridique, l'acte de conversion par inscription dans des registres étatiques d'une activité économique en une personne morale. Or, dans ce dernier cas, il ne s'agit pas du corps humain, mais d'une *corporation*, qui, depuis l'Antiquité latine et durant tout le Moyen-Âge, est une association de personnes exerçant le même métier, association dotée de statuts définis, d'une hiérarchie, de rites, avec en outre un ensemble

de monopoles et de privilèges (Centre national de ressources textuelles et lexicales ; CNRTL, ci-après)[8]. La langue anglaise utilise avec ce même sens les termes *corporation* et *incorporation*.

Le mot *body* (*bodig* en ancien anglais) désigne littéralement « tronc d'un humain ou d'une bête », plus généralement la matérialité d'un humain ou, de façon abstraite, « la partie principale de quelque chose ». Ce mot est dérivé du vieux haut allemand *botah* dont l'origine est inconnue et qui s'est éteint en allemand moderne pour être remplacé par *Leib*, pour la vie et l'aspect vivant, et *Körper* pour l'aspect matériel (*Online Etymology Dictionary*)[9]. D'ailleurs, Edmund Husserl (1952-1989) utilise *Leib* plutôt que *Körper* pour relater l'expérience du point de vue du corps vécu (Anderson, 2001, p. 2) (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.1 et suiv.) (voir Davidson, Chapitre 3, section II.1). Il existe bien en anglais le mot *corpse*, provenant de l'ancien français, mais son usage contemporain est restreint pour désigner le corps sans vie, le cadavre. C'est ainsi que le mot *body*, traduit par *corps*, n'a pas d'équivalent strict en français.

En dernière analyse, le mot *embodiment* est composé du préfixe « em- », signifiant « amener à un certain état » – celui de corps dans le cas présent –, et du suffixe « -ment », qui indique qu'il s'agit du résultat ou du produit d'une action.

II.2. Le mot *incarnation*

Le mot *incarnation* est composé de façon similaire à *embodiment :* soit du préfixe « in- », qui signifie « ici dans, entrer dans » – ici la chair (du latin *carne*) –, et du suffixe « -tion », qui donne le statut d'action à ce qui le précède. Toutefois, malgré une construction semblable, le mot *incarnation* comporte une charge religieuse, voire mystique importante parce qu'il est emprunté au latin ecclésiastique où il signifie « action de prendre un corps » et plus spécialement, en parlant du Christ, « action de revêtir la forme humaine » (CNRTL)[10]. Que Dieu se soit fait chair sous la forme de Jésus est central dans la doctrine chrétienne : la nature divine du Fils de Dieu, deuxième personne de la Trinité, miraculeusement conçu par la Vierge Marie, était parfaitement unie à sa nature humaine. Lors du passage d'« une théologie typologique et symbolique, qui avait nourri la piété du haut Moyen-Âge et inspiré l'iconographie de l'époque romane, à une théologie systématique, hautement conceptualisée » (Châtillon,

8. <http://www.cnrtl.fr/definition/corporation>, consulté le 7 juillet 2018.

9. <https://www.etymonline.com/search?q=body>, consulté le 7 juillet 2018.

10. <http://www.cnrtl.fr/definition/incarnation>, consulté le 7 juillet 2018.

1969, p. 164), le terme théologique *union hypostatique* a été adopté pour désigner cette union des natures humaine et divine. L'incarnation ajoute une dimension supplémentaire à la matérialité du corps humain, qui pourrait être qualifiée de *métaphysique*, soit la manifestation matérielle d'une entité ou force dont la nature originelle est immatérielle. Par ailleurs, dans les cultures orientales influencées par l'hindouisme et le bouddhisme, la personne est dotée d'une *entité spirituelle* (traduite par le mot *âme*) qui ne meurt jamais ; elle quitte le corps pour se retrouver sous une forme animale, végétale ou humaine selon ses actions, ses pensées et ses émotions (*Karma*), le but final étant la libération du cycle des réincarnations (*Moksha* ou *Nirvana*).

Selon Pavis (2007, p. 143), un comédien au théâtre et au cinéma *incarne* un personnage quand il arrive à créer « [u]ne illusion anthropomorphique [qui] nous fait croire […] que nous pourrons le rencontrer et qu'il est présent dans notre réalité. En fait, il n'a d'existence, de statut ontologique que dans un monde fictionnel que nous imaginons et édifions avec des bribes de notre propre monde de référence ».

Dans les médias, on lira ou on entendra que telle personne *incarne* le courage ou encore que tel parti politique *incarne* le changement lorsqu'une personne ou un groupe de personnes donne une figure à une qualité, à un état et même à une action. Bien que le mot *incarnation* existe dans la langue anglaise, il désigne essentiellement une personne qui intègre dans sa chair une divinité, un esprit ou une qualité abstraite pour les autres sens (voir Lalonde, Chapitre 6, sections I, III) (voir Howes, Chapitre 7, section II).

Souvent traduit en français par le mot *incarnation*, le mot *embodiment* est également traduit en français par des néologismes, semble-t-il en fonction du domaine d'usage : par le mot *corporéisation* en anthropologie : « [l]es anthropologues américains qui s'intéressent à cette inscription des représentations culturelles dans et par le corps de l'individu sexué parlent eux d'*embodiment*, une corporéisation des affects » (Fansten *et al.*, 2014, p. 45), ainsi que par le mot *corporéité* en linguistique cognitive : « En linguistique cognitive, le terme *corporéité* (*embodiment*) désigne la conceptualisation du rapport incarné du sujet au monde par l'engagement moteur et sensoriel multimodal, et les traces que laissent ces représentations dans les formalismes langagiers » (Bottineau, 2011, p. 1).

Ainsi, la différence entre *embodiment* et *incarnation* semble résider dans le fait que l'*embodiment* renvoie essentiellement à la matérialité du corps, adopte sur le corps un point de vue extérieur à celui-ci, alors que dans l'*incarnation* la part *esprit* de la dualité cartésienne esprit/corps, dont l'aspect sacré est exclu au profit du sentir et du penser, se trouve rabattue sur la part *corps*, notamment par la phénoménologie.

II.3. L'incarnation de la phénoménologie

Une pensée incarnée prend « non seulement en compte des aspects sensoriels, mais également les affects (émotions et sentiments) et une sensibilité profonde et complexe qui relève de la perception interne de la matière Sensible du corps » (Aumônier, 2015, p. 101) (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II) (voir Choinière, Chapitre 2, sections I.4 et suiv.). Ainsi la dimension incarnée de la pensée est liée à une conscience corporelle – conscience perceptive et conscience de soi – relevant de la proprioception, mais également de l'intéroception (Aumônier, 2015, p. 153).

Cette conception d'une pensée incarnée est liée à une posture phénoménologique qui repose entre autres sur les contributions de Husserl, Merleau-Ponty et Michel Henry. Pour ce dernier, dans l'ouvrage intitulé *Incarnation. Une philosophie de la chair* (Henry, 2000), l'objet de la phénoménologie n'est pas tant ce qui apparaît, telle chose ou tel phénomène particulier, que l'acte même d'apparaître, un processus de dévoilement qui vient de l'intérieur, de la subjectivité incarnée. Au contact de la phénoménologie, certains auteurs tels que Thomas Csordas (1990) ont conféré cette dimension au concept d'*embodiment*, ce qui a eu pour effet d'établir une équivalence temporaire avec le concept français d'*incarnation*.

II.4. L'*embodiment* du réalisme spéculatif

Tom Sparrow (2014, p. 51) fait une virulente critique de la phénoménologie qui le mène même à en proclamer la fin : « *Phenomenology* […] *has come to an end.* » Sa critique le mène à réanimer la métaphysique, mais une métaphysique d'un type particulier, celle qui anime le mouvement du réalisme spéculatif dont les principaux penseurs sont Quentin Meillassoux (2012) et Graham Harman (2013). Ce mouvement est en rupture épistémologique complète avec la phénoménologie que Harman (2009, p. 102-103) qualifie de « philosophie de l'accès » plus captivée par le mode d'accès aux choses que par les choses elles-mêmes. Pour Harman, il existe des objets extramentaux qui entretiennent entre eux des relations irréductibles à celles qu'ils ont avec les humains. Il propose une « *ontologie orientée vers l'objet* » (voir Davidson, Chapitre 3, section II.1) (voir Pitozzi, Chapitre 1, section III) destinée à remplacer les ontologies qui proposent « *une pensée de notre pensée des choses* » (Fradet et Garcia, 2016, p. 28, l'italique est des auteurs).

Peter Gratton et Sean McGrath, codirecteurs d'une collection à l'Edinburgh University Press dont l'objectif est de rouvrir les plus anciennes questions de l'existence à travers une optique contemporaine, affirment que « *the time is now for a renaissance in new ontologies* […] *to move beyond the stale*

hermeneutics and phenomenologies of the past »[11]. Les penseurs spéculatifs se donnent pour tâche de caractériser *en priorité* le monde objectal d'où la proposition : ils « élaborent des "ontologies plates", soucieuses de mettre sur un pied d'égalité la totalité des choses (les tables, les contradictions, l'être humain, les animaux…) afin de leur accorder un égal droit à l'existence » (Fradet et Garcia, 2016, p. 29). À la suite à ce décentrement de l'humain par rapport aux objets du monde, la question de l'*embodiment* est devenue secondaire. Toutefois, diverses conceptions de l'*embodiment* ont été proposées, en voici quelques-unes.

Tom Sparrow propose une ontologie corporelle qui décentre l'agentivité – la capacité d'agir sur le monde, les choses, les êtres, de les transformer ou de les influencer – jusque-là exclusive du sujet pour inclure l'environnement matériel et les autres corps qui le composent : « *A view of the subject as embedded in, immanent to, extended throughout, continuous with, and generated by its material environment and every one of the other bodies that populate it* » (Sparrow, 2015, p. 32).

Rosi Braidotti propose une vision postidentitaire du corps et donc de l'*embodiment* qui doit être saisi dans ses fondements matérialistes ainsi que vitalistes, mais également dans sa capacité à être à la fois ancré et fluide, ce qui permet de transcender les variables de classe, de race, de sexe, d'âge, d'invalidité qui le structurent : « *A nomadic vision of the body defines it as multifunctional and complex, as a transformer of flows and energies, affects, desires and imaginings* » (Braidotti, 2011, p. 25).

Ben Spatz considère le théâtre et la performance du point de vue des pratiques, conformément à une ontologie réaliste voulant que non seulement la réalité existe au-delà de nos propres sensations, perceptions et pensées, mais aussi que la matérialité du monde extérieur au corps soit centrale. Le réalisme des pratiques s'articule en termes de relations dynamiques et non pas aux êtres statiques. Il se demande ce qu'il advient lorsque l'« *embodiment itself is the primary medium of practice* […] *the primary site of engagement with de fine-grained of the world* » (Spatz, 2017, p. 258). Pour lui, comme le tournant de la pratique repose sur le présupposé qu'il y a une distinction claire entre l'agent humain de la pratique et le substrat matériel non humain, les pratiques performatives se trouvent exclues : « *A significant territory of ontological experimentation is in this way bypassed : that of embodiment itself as the primary site of any encounter with reality* » (Spatz, 2017, p. 259). Pourtant, la matérialité de l'*embodiment* est incontestable et première : « *The first and most essential material factor in human being : embodiment itself* » (Spatz, 2017, p. 259). La solution qu'il propose est de considérer l'*embodiment* comme toute pratique, soit comme une

11. <https://edinburghuniversitypress.com/series-new-perspectives-in-ontology.html>, consulté le 7 juillet 2018.

zone d'engagement ontologique dans laquelle des interactions dynamiques se produisent, mais avec les différences suivantes : les relations dynamiques sont propres au corps, soit entre perception et action, entre résistance et accommodation et entre la résolution de problèmes et la recherche de problèmes, et que ces interactions dynamiques adviennent en l'absence de distinction physique claire entre agent et substrat (Spatz, 2017, p. 261).

La dernière conception matérialiste de l'*embodiment* diffère des précédentes en ce qu'elle repose sur le recours aux technologies de virtualisation parmi lesquelles on retrouve la réalité virtuelle, la réalité mixte et la téléprésence qui provoque un *effet de présence*. Pour John et Eva Waterworth (2014), la présence médiatisée est fondamentalement le même phénomène que la présence naturelle, qui est la conscience active de notre *embodiment* dans un monde actuel autour de nous. Ils affirment que lorsque l'effet de présence est pleinement réalisé, la technologie devient partie intégrante de notre personne : « *We experience strong mediated presence, our experience is that the technology has become part of the self* » (Waterworth et Waterworth, 2014, p. 589), au point où notre sentiment d'être présent au monde se sépare de notre sentiment de propriété d'un corps particulier, phénomène que les auteurs qualifient de *distributed embodiment* : « *We move from a sense of presence in the physical world, through a mediated sense of presence in virtuality, to the mediated sense of being in the physical-virtual world in another body than our own* » (Waterworth et Waterworth, 2014, p. 589).

Ainsi s'achève cette revue non exhaustive de différents usages des termes *embodiment* et *incarnation*, qui renvoient à autant de conceptions – ontologies – à l'œuvre dans les nombreux discours sur le corps. S'il ne fallait n'en retenir qu'une chose, c'est que *la lecture de ces discours devrait se faire à la lumière des présupposés qui les sous-tendent*.

Chapitre 6

De quel tournant parlons-nous ? Paramètres pour une méthodologie de l'engagement

Joanne LALONDE

Je vais introduire mon argument avec deux constats. Le premier porte sur le corps. Dès les années 1960, les arts médiatiques ont été un espace privilégié de représentation critique du corps : corps réalistes, corps morcelés, *cyborgs*, corps déjouant toute identification ou à l'inverse, autoportraits, autobiographies et autofictions. Loin d'être innocentes, ces représentations sollicitaient directement le spectateur, le renvoyant à sa propre condition de sujet existentiel, mais aussi à son statut de sujet culturel. Le corps représenté mettait à l'épreuve, dans une relation intersubjective, le corps vécu, celui que décrit la phénoménologie. L'art cherchait alors à faire valoir une posture constructiviste au sein de laquelle le corps était malléable, une construction sociale et dynamique, un lieu de paradoxes où se performaient des identités transitoires.

Mon second constat est que les sollicitations polysensorielles de l'interactivité dans les arts numériques ont accentué cet engagement intersubjectif du spectateur, en partie amorcé par les représentations du corps. Il est largement reconnu aujourd'hui que le numérique est interactif et performatif[1], une perspective qui s'inscrit dans une conception pragmatique de la relation à l'œuvre d'art, une conception qui s'intéresse aux effets et aux affects que les œuvres engendrent dans leurs relations avec les individus. Ainsi, l'art numérique propose une série de prescriptions, ce qu'il faut faire et comment il faut le faire, qui installent et confirment, par la réitération et la répétition, des états d'être qui sont autant de manières d'expérimenter le monde représenté. Art

1. J'ai écrit un ouvrage sur le sujet (2010), *Le performatif du Web : Web Performativity*, aux éditions La Chambre blanche.

de participation, esthétique relationnelle, art environnemental ou immersif, praticabilité, performation, plusieurs termes de la critique ont été proposés afin de cerner ce phénomène gagnant en intérêt. Bien que la technologie n'en soit pas une condition essentielle, elle en a tout de même été l'un des principaux véhicules depuis le milieu du XX^{e} siècle. Il faut dire que le terme même d'*interactivité* est polysémique, employé pour désigner tantôt les relations entretenues entre le sujet et la machine, tantôt la relation entre les éléments de dispositifs plus ou moins complexes, ou encore pour décrire les liens moteurs, opératoires, intellectuels, voire sensibles, qui s'établissent entre un sujet et une proposition artistique.

L'accélération du développement de plateformes interactives portatives au tournant du XXI^{e} siècle et l'ouverture contributive des réseaux depuis le Web 2.0 ont poursuivi cette impulsion au point où l'on constate aujourd'hui, et plusieurs auteurs de ce livre en témoignent, un important changement de paradigme quant aux régimes de subjectivités et de corporéités dans l'art, mais aussi dans nos sociétés en général. Ce changement pointe vers la nécessité, je dirais même l'urgence, de renouveler les discours critiques et théoriques, particulièrement ceux de l'histoire de l'art, qui cherchent à rendre compte de ces expériences particulières induites par les arts numériques.

Dans les pratiques contemporaines de l'histoire de l'art, les tournants ont été des moments de changement au sein de la discipline, que l'on pense au tournant linguistique (Rorty, 1967), pictural ou iconique (Mitchell, 1994 ; Böhme, 2010 [1994]) ou affectif (Clough et Halley, 2007) ; le tournant met en question nos manières de faire et réoriente nos stratégies[2]. Il me paraît important d'examiner ici le *déplacement de l'attention* que ces tournants ont entraîné pour présenter les paramètres des théories critiques sur les œuvres contemporaines, notamment celles qui mettent à l'épreuve les sensorialités et qui requièrent, comme le mentionnent à juste titre Emmanuel Mahé et Samuel Bianchini, un engagement.

I. Un long chemin vers la subjectivité

Les travaux de plusieurs philosophes contemporains, notamment ceux de Michel Foucault (Foucault, 1969), ont ouvert la voie aux méthodologies de recherche postpositivistes lesquelles obligent à revoir les modes

2. Les tournants ont contesté plusieurs *certitudes* de la théorie. J'en résume ici rapidement quelques-uns : la neutralité/factualité du discours de l'histoire (tournant linguistique), la prévalence du modèle linguistique sur l'image (tournant iconique) ou de la rationalité sur le ressenti (tournant affectif). Pour plus de détails sur les discussions internes à chaque tournant, je renvoie aux textes fondateurs listés dans les références.

d'organisation interne des connaissances en attribuant à la subjectivité un rôle déterminant dans la production des savoirs. Pour résumer succinctement, dans une perspective postpositiviste, la recherche en sciences humaines et sociales (SHS) s'affranchit du devoir de produire une vérité objective reposant sur une démonstration par la preuve. Dans son texte *Pour une théorisation incarnée*, Louis-Claude Paquin (voir Paquin, Chapitre 5, sections I.2-I.3) explique clairement les enjeux et conséquences de ce passage entre un paradigme positiviste des connaissances (qui valorise le résultat) vers une conscience postpositiviste du savoir (importance de la subjectivité) en insistant sur la visibilité grandissante du sujet énonciateur dans les discours scientifiques. En effet, un long chemin a été parcouru afin de reconnaître l'agentivité du sujet producteur de savoirs dans les sciences et l'expérience incarnée comme source de connaissances.

Plusieurs approches fondatrices des théories de l'interprétation plaçaient déjà le chercheur au centre du processus de découverte, par exemple la phénoménologie, l'herméneutique, la sémiologie, la psychanalyse, l'heuristique et, plus récemment, l'autopoïétique, l'autoethnographie et l'autohistoire. On peut aisément résumer aujourd'hui les acquis de ces théories du sujet : inclure l'énonciation au cœur du processus de découverte, admettre la relativité des points de vue, reconnaître une déperdition relative de la posture d'autorité face au savoir et, par conséquent, si l'on pousse la logique au bout, remettre en question la connaissance comme savoir figé et la considérer comme étant valable pour un moment ou contexte particuliers. Nous sommes ainsi engagés dans une ère de savoirs transitoires, où la meilleure proposition sera celle qui tiendra la route jusqu'à ce qu'une autre la remplace.

Mais force est de constater que ces acquis ne parviennent qu'en partie à rendre compte de la transformation de la réception à l'ère du numérique, où interactivité, immersion et sollicitation multisensorielle sont souvent l'architecture de l'expérience esthétique. Les arts interactifs, je le répète, ont forcé cette ouverture vers le sujet critique qui racontera son expérience. Le critique est un sujet appareillé. Comme c'est son corps qui est sollicité et qui s'agite au contact des propositions artistiques, toute neutralité axiologique de son discours demeure pur effet de rhétorique[3]. Il faut aussi tenir compte du fait, ajoute Paquin, que si les méthodes s'inscrivant dans le postpositivisme ont permis de « venir à bout du dualisme subjectivité/objectivité, le dualisme corps/esprit demeure entier » (voir Paquin, Chapitre 5, section I.1). Pour résoudre cette tension, l'auteur propose une voie par la recherche performative, valorisant « les aspects esthétiques, expressifs et incarnés des actions du

3. Je dois souvent encourager les chercheurs que je dirige à écrire au *je* et à délaisser le *nous* qui vise justement à atténuer cette présence personnelle dans l'écriture.

chercheur durant la conduite de sa recherche » et menant à une pratique de théorisation incarnée encore à inventer en grande partie, mais dont le témoignage et l'autoethnographie en seraient des jalons. J'adhère sans réserve à la proposition de Paquin, car dans cette polarité entre le sensoriel et l'intellectuel, le sensoriel demeure encore aujourd'hui très discret dans les textes critiques. Il est encore placé sous l'autorité, comme l'écrit Paquin, de l'intellect. J'ajouterai que le sensoriel est aussi et surtout pensé sous l'hégémonie du regard, alors que la création numérique, nous le savons, propose une plasticité hétérogène sollicitant ou mettant à l'épreuve de multiples sensorialités complémentaires : ouïe, tactilité, kinesthésie, proprioception. Une fois le sujet installé dans une subjectivité scientifique légitime, il reste encore à développer un vocabulaire à la mesure de cette sensorialité agentive. Un premier paramètre à considérer.

Dans mon champ d'expertise[4], un déplacement de l'attention doit s'opérer du langage de la vision (héritage du tournant iconique) vers une expérience plus holiste du corps qui inclura sensations, actions et cognition. Cela entraînera aussi un changement de perspective sur ce qui fait *art*. Ainsi, la notion d'objet d'art ou d'œuvre d'art, externe au sujet et plus ou moins pérenne, devient beaucoup moins pertinente que celle d'expérience, plus englobante, nouveau lieu de l'art. Il n'y aurait donc plus d'objet fini et externe au sujet énonciateur du discours critique ; l'art doit être compris comme potentialité et invitation. Un second paramètre découlant du premier. Et les discours scientifiques qui en rendent compte seront nécessairement ceux de ces états d'être éprouvés à travers la proposition artistique, soit des récits de cet engagement.

À mon avis, le tournant affectif représente un pas important vers ces récits de l'engagement. La factualité de l'histoire ou histoire de l'art s'est effacée pour laisser place au ton du ressenti. Cette approche valorise l'expérience du corps et des émotions et préconise que les affects sont socialement transmissibles[5]. Elle attribue aussi à la technologie un rôle déterminant dans les expériences du corps, comme l'écrivait Patricia T. Clough (Clough et Halley, 2007, p. 2) en ouverture de son livre : « *In this conceptualization, affect is not only theorized in terms of the humain body. Affect is also theorized in relations to the technologies that are allowing us both to "see" affect and produce affective bodily capacities beyond the body's organic physiological constraints.* » Le tournant affectif

4. On aura compris que j'aborde cette question à plus petite échelle, par le biais de la théorie critique des arts numériques.

5. À ce propos, voir le texte de Rachel Greenwald Smith (2011).

nous permet de penser le corps comme partie prenante d'une écologie culturelle et sociale, rompant ainsi avec les perspectives essentialistes qui l'avaient longtemps défini.

Le terme de *cybercorporéité* désigne précisément l'état d'un corps hybride qui s'affranchit en partie du déterminisme biologique et qui se transforme au contact de la technologie. J'ai utilisé ce terme la première fois à la fin des années 1990 dans ma thèse de doctorat qui portait sur les pratiques de travestissement dans l'art vidéo des années 1970, lesquelles mettaient en scène des corps paradoxaux faisant cohabiter des marqueurs du féminin et du masculin ; c'était le début de l'esthétique *queer* et du *gender blending*, et où, comme je le disais en introduction, des identités transitoires étaient performées. À l'époque, on mettait en question la pertinence de cette notion pour décrire les pratiques vidéographiques analogiques encore très liées au réalisme. Vingt ans plus tard, ce terme aura trouvé un terrain propice dans les développements des interfaces numériques et de la cyberculture, lesquels démontrent de manière évidente que les corporéités se transforment au contact de la technologie et que de nouveaux régimes d'action émergent.

Il me paraît important aussi de rappeler que le numérique est bel et bien une entité matérielle qui a des effets dans le monde tangible (Lalonde, 2018). Ce que Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1945) appelait la *chair du monde*, zone de contact entre le sujet et le monde, ne se dissipe aucunement dans notre rapport au numérique : elle persiste, voire s'amplifie. Cette conception offre à mon avis un complément intéressant à la tradition conceptuelle encore persistante, héritée elle aussi des années 1970. À ce monde lisible et visible et à ces invitations artistiques qui ont abondamment recours aux prototextes pour assurer leur intelligibilité se greffe un sensible aux modalités de plus en plus complexes, lesquelles deviennent des fondements de la représentation. Comme le présente cet ouvrage, plusieurs recherches-créations en arts vivants ont aussi permis d'exposer diverses réalités des corps au contact des technologies et ont proposé une terminologie éclairante pour aller au-delà de la notion d'interactivité, encore pensée principalement comme dispositif. Je m'attarderai à trois d'entre elles[6] qui décrivent de manière complémentaire les effets et modalités d'engagements demandées au spectateur : performation, praticabilité et immersion.

6. Je me penche sur trois notions fortement ancrées dans les discours critiques en arts visuels et médiatiques. Les notions d'*embodiment*, incorporation ou incarnation, sont très éclairantes mais ont eu jusqu'ici moins de résonance dans mon domaine d'expertise. Sur ces notions, voir les textes de Choinière (voir Choinière, Chapitre 2, section II) et de Davidson (voir Davidson, Chapitre 3, section III.4). Pour explorer d'autres cas, qui diffèrent de la perspective adoptée ici, voir le texte de Paquin (voir Paquin, Chapitre 5, sections I.3, II.6) dans cet ouvrage.

II. La tension entre appareillage et ressenti : performation, praticabilité et immersion

Pour décrire les installations interactives, Samuel Bianchini a forgé le terme de *performation* (Bianchini, 2012) afin de désigner la série de gestes, l'action corporelle en prise avec un dispositif, laquelle requiert un engagement du corps, un investissement physique et émotif. Le terme *performation* se veut un amalgame de *performance*, *informatique* et *performativité*. Cette participation du public s'effectuera selon des modalités qui engagent toujours davantage le corps : activation, série de gestes à faire, prothèse à porter, immersion dans un dispositif. Le spectateur s'instrumente de plus en plus pour avoir accès à ce que Bianchini nomme un *théâtre d'opérations* (Bianchini, 2002). Il se trouvera donc en tension constante entre mode opératoire, ce qu'il doit faire, et mode de représentation, le contenu proposé (Bianchini et Fourmentraux, 2007, p. 92). La notion de performation est clairement héritière de la pragmatique et la référence aux théories du philosophe du langage John Austin est des plus évidentes dans le sous-titre du texte de Bianchini : « Quand faire, c'est dire ». Le discours théorique et critique devra donc tenir compte autant du processus que du résultat, de ce que nous avons à faire autant que de ce qui est produit par ces actions. Or si cette posture est évidente pour les théories de la création, elle demeure encore très discrète dans les théories de la réception. Un troisième paramètre ici à considérer.

On peut décrire le même phénomène par le biais de la notion de praticabilité, laquelle permet de penser l'interactivité au-delà de ses fonctionnalités en valorisant le principe de réactivité. Les œuvres praticables, écrit Emmanuel Mahé (Mahé, 2012), déjouent toute posture extérieure de réception et placent le sujet récepteur au centre de l'action, ses réactions ayant une influence déterminante sur le déroulement de l'expérience. Dans l'art praticable, rappelle Mahé, les pratiqueurs ont une grande latitude d'action. « Le principe de réactivité (et pas seulement d'interactivité) est donc central […] il faudrait parler ici d'un contrat tacite de réactivité dont les termes, ignorés des utilisateurs, ont néanmoins une efficace : ils sont enrôlés » (Mahé, 2012, p. x). Avec l'art praticable, on adhère sans réserve à ce pacte d'inclusion qui demeure de l'ordre du jeu. On joue de l'art comme on joue d'un instrument.

Car si ces états d'être sont des expériences vécues, la relation à l'art praticable n'est pas celle et ne sera jamais celle de notre relation au monde. On demeure ici dans la mise en scène et le spectacle : l'interlocuteur est une image, le danger n'est pas réel, l'outil et la quête sont factices. Il serait naïf d'ignorer la forte médiation engendrée par le dispositif qui maintient encore souvent le corps dans un état de distanciation de nécessité qui demande des précautions dans les gestes les plus anodins. Dans plusieurs cas, ce jeu

demeure laborieux. Il y avait de grandes promesses dans les gestes libres de tout appareillage du *Very Nervous System VNS* (1986-1990) de David Rokeby, mais en chemin l'idéal *théréminien* s'est dissipé au profit de dispositifs dont l'ergonomie est encore grandement discutable, contraignant souvent le corps dans ses actions et réactions. Malgré quelques trouvailles astucieuses, les expériences de réalité augmentée, par exemple, sont souvent paradoxales : on bouge en sachant qu'on ne se trouve pas vraiment là, on sent ses bras ou ses mains sans les voir, on demeure dans une hyperconscience de son corps de peur de faire un geste trop brusque, en ressentant du même coup des effets aigus. Je ne souhaite pas tant critiquer ici le développement de l'industrie des prothèses incorporées que d'attirer l'attention sur les dispositifs qui maintiennent l'interacteur entre deux espaces sémiotiques, monde diégétique et monde sensoriel, qui se combinent tout en se contredisant (voir Howes, Chapitre 7, section II).

C'est ce que j'entends par expériences paradoxales ; elles font cohabiter des contraires, des éléments pensés comme exclusifs. Les paradoxes, dont le rôle dialectique participe pleinement à la résolution de problèmes complexes, notamment en permettant un recentrement du cadre conceptuel[7], sont souvent perçus dans le cadre des dissertations comme pointant du doigt une faille logique du raisonnement. Il me paraît important qu'une méthodologie de l'engagement ne soumette pas trop le discours à une pression de cohérence pour accepter et valoriser l'entre-deux sémiotique où la coïncidence des opposés et le paradoxe permettront justement de rendre compte de cette complexité expérientielle. Un quatrième paramètre à considérer.

Si les notions de performation et de praticabilité contribuent grandement à la compréhension des expériences induites par le numérique, il reste que la subjectivité y demeure un élément parmi plusieurs du dispositif de communication et que ces termes reflètent bien le paradigme cybernétique dont ils sont issus. Performation et praticabilité renvoient en effet aux gestes à faire et à l'interactivité comme rétroaction. L'immersion, pour sa part, décrit plus particulièrement l'effet ressenti par le sujet qui expérimente le dispositif[8] ; elle redonne en partie une visibilité au ressenti sensoriel et corporel[9] qui s'était un peu perdu dans tout cet intérêt pour le *feedback* et les dispositifs. Elle s'inscrit logiquement dans un paradigme de l'engagement.

---

7. Dans le domaine artistique, pensons au célèbre paradoxe du jeu théâtral (Diderot).

8. Encore ici, il convient de rappeler que l'effet d'immersion peut être produit par des supports ou matériaux qui ne sont pas technologiques, bien que l'effet d'immersion ait été une quête importante de la création numérique.

9. Voir aussi à ce sujet le texte d'Isabelle Choinière, « Sismographies des corps médiatisés : une logique de création » (voir Choinière, Chapitre 2, sections I-IV), dans ce même ouvrage. Choinière y propose une méthode pour l'artiste chercheur basée sur l'expérientiel qui vise justement à aller au-delà du rapport d'instrumentalisation avec la technologie.

L'effet d'immersion désigne ainsi une expérience singulière et principalement individuelle où la personne fait corps avec l'appareil et interagit avec la proposition artistique comme elle le ferait avec le monde tangible. L'art immersif chercherait alors à reproduire par l'artifice un état *fondamental de l'être*. Luc Courchesne trouve dans ce terme « l'expression essentielle d'une posture et d'une manière d'être au monde. Il est aussi question, dans de telles situations d'immersion littérale, d'états propres à l'immersion métaphorique comme la présence, l'engagement, le sentiment de se fondre et de faire corps avec ce qui nous entoure » (Courchesne, 2014, n. p.). Pour certains artistes, la qualité et l'efficacité des expériences immersives dépendront de la transparence du dispositif et de son affordance alors que d'autres, au contraire, mettront à profit la portée poétique de la tension entre le mécanique et le ressenti que je décrivais plus haut (Trentini, 2014). Il reste qu'en adhérant au postulat d'une condition première ou d'un état original de l'être au monde, on ouvre ici la porte à un déterminisme sensoriel[10] qui me paraît inquiétant. Et je fais le même constat pour l'ensemble des études sur les sensorialités, la cognition et la théorisation incarnées, dont l'un des défis sera justement de ne pas tomber dans le piège, par l'ontologie[11] des sensations, d'une vision essentialiste du corps déconstruite depuis plusieurs décennies par les études sur le genre et culturelles. Une autre question méthodologique importante à considérer à mon avis[12].

III. De la nécessité d'une posture située

Mon dernier paramètre concerne la nécessité d'une posture située de la recherche. Professeure de méthodologie dans un programme de doctorat en recherche et création, j'observe depuis quelques années chez les chercheurs en formation un besoin de revendiquer le point de vue d'où l'on parle. Introduite par les études postcoloniales, féministes, sur le genre et *queer*, la posture située se déploie maintenant dans la plupart des démarches autoréflexives en arts et en sciences humaines. Quels sont les éléments qui vous définissent ? Quelles convictions vous animent ? Quel est votre horizon théorique ? Quelles sont vos influences ?… Voilà à quoi ressemblent les questions inaugurales de la conscience méthodologique.

10. Je suis consciente que je déplace une notion des sciences biologiques et que cela modifie en partie la définition première. Le déterminisme tel que compris implique que les mêmes causes produiront les mêmes effets et, par extension, prévision et prédictabilité.

11. Qui comprend ici l'être comme absolu déterminé.

12. Bien entendu, ces recherches ne sont pas monolithiques et certaines insisteront, au contraire, sur une conception constructiviste du corps, notamment Rosi Braidotti, voir les nuances présentées dans le texte de Paquin.

La formation, les expériences, l'imaginaire théorique et l'encyclopédie personnelle orientent nécessairement les choix, stratégies et résultats de la recherche. Définir ce point de vue devient indispensable à une méthodologie de l'engagement. Or cette posture située comprend elle aussi son propre piège essentialiste, soit celui de la légitimité et de l'appropriation. Quelle parole est autorisée pour quel sujet ? Est-ce légitime d'utiliser les méthodologies ou corpus féministes si je ne m'identifie pas comme femme ? Puis-je mener une étude sur une culture particulière si je n'en fais pas partie ? Des questions très fréquentes qui animent les chercheurs que j'accompagne et auxquelles je n'ai d'autre réponse que celle de la lucidité métacognitive, reconnaître le phénomène est déjà un pas de franchi.

Enfin, il faudra garder en tête que les méthodologies de l'engagement sont destinées à des études à petite échelle et intimistes qui ne visent pas nécessairement une application externe, ni à expliquer des systèmes ou schèmes globaux, ni même à établir des principes communs. Elles produisent des résultats pour un contexte précis, modestes certes, mais libérés des devoirs de vérité et d'universalité.

Chapitre 7

Immersion and Transcendence: Some Notes on the Construction of *Performative Sensory Environments*

David HOWES

In this brief chapter, I would like, in the first instance, to report on an exercise in research-creation that had as its objective the creation of an array of scents. I think this case speaks directly to the topic of immersive media art that is central to this book. As Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi and Andrea Davidson state in the *Introduction*, one of the book's main goals is "to demonstrate that immersive media art does not simply consist of a combination of various media (music and images for example)"; rather, "its essence is articulated and has meaning as an open space created by *interactions* between different forces within an extended sensorial and perceptual environment" (2019, emphasis added). In other words, intermediality—or better, intersensoriality is one of the defining features of this art of the "performative sensory environment" (Howes and Salter, 2015).

In addition to highlighting the interaction of media in immersive media art, the authors see some type of conversion or transformation produced in the audience as another essential criterion: *the environment becomes tactile*, they write,

> it produces vibrations on the surface of the spectator's skin, inducing sensations that intervene radically on his/her perception. In other words, a principle of transformation is set up; and one cannot perceive and recognize this transformation until its process has been completed (voir Introduction, section IV, translated by David Howes).

The emphasis in this passage is on tactility. In what follows, I would like to make a case for volatility, specifically the volatility of smell. Smells are immersive, profoundly immersive, and the olfactory experience can be deeply transformative, but smell's potential is rarely exploited in new media art. The anosmia of the contemporary art scene has been challenged of late, for example, by *Belle Haleine: The Scent of Art* exhibition at the Tinguely Museum in Basel, Switzerland (Howes, 2016; Enríquez, 2018). The research-creation exercise and exhibition I describe below, known as *Avant-Garden*, takes that challenge to a new level.

In the latter part of this chapter, I offer an overview of a series of experiments in the construction of performative sensory environments elaborated by Chris Salter, who holds the Research Chair in New Media, Technology and the Senses at Concordia University, Montreal. Salter is also the co-director of the Hexagram Network, associate director of the Milieux Institute and co-founding member of the Concordia Centre for Sensory Studies.[1] Through these roles and his writings, as well as his highly acclaimed, highly innovative installations, Salter has emerged as one of the leading theorists and practitioners of immersive media art. An analysis of some of the design strategies he has been pursuing will help us arrive at a global understanding of how this particular terrain of research-creation is expanding the sensorium through the artful use of digital and other technologies (voir Davidson, Chapitre 3, section IV).

I. IFF's *Avant-Garden* Project as an Exercise in Research-Creation

The objective was to create ten new olfactory sensations using a curated selection of 40+ synthetic molecules, such as Operanide and Starfleur, that have been created by International Flavors and Fragrances (IFF) since the 1960s.[2] Synthetic molecules have no counterpart in nature, unlike natural or natural-identical molecules containing extracts from rose or jasmine, for example. To highlight the experimental aspect of this exercise, the project was called

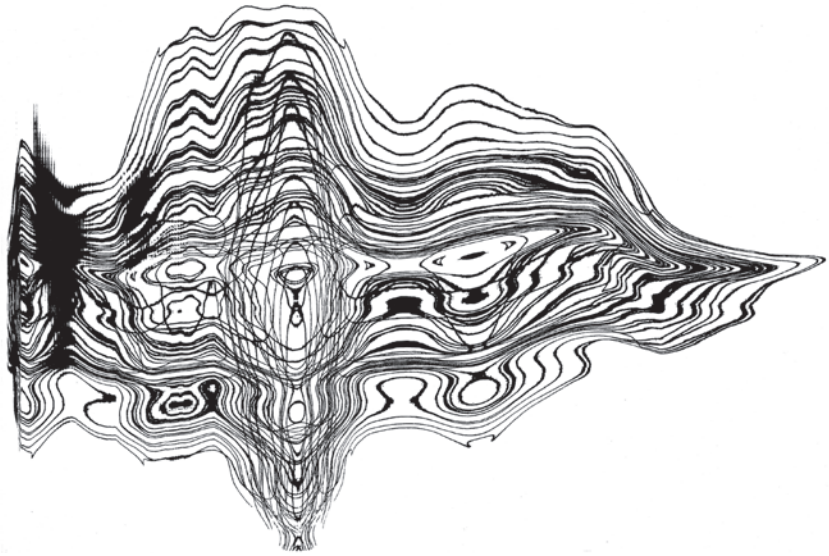
1. *Hexagram* is an international *network* dedicated to research-creation in the fields of media arts, design, technology and digital culture. The Milieux Institute for Arts, Culture and Technology is an interdisciplinary graduate research center focusing on digital arts and culture.

   The Centre for Sensory Studies is an interdisciplinary forum for research in the social life and history of the senses, perceptual practice, multisensory aesthetics, and the development of technologies for expanding the sensorium in innovative ways.

2. Operanide is described as *ultra-amber, intense, balanced*; Starfleur is characterized as *crystaline, luminous, crisp*. The thirty synthetic molecules have been plotted on a graph with four cardinal points: Water, Life, Energy and Transformation (IFF, 2017).

Avant-Garden. It provided an opportunity for the ten Fine Fragrance perfumers—eight from New York, one from Paris and one from São Paulo—at IFF who were tasked with developing these new scents to think outside the box. This was both on account of the novelty of the materials they were instructed to compose with, and on account of the interdisciplinary composition of the working groups to which they were assigned. Each perfumer was paired with a *scientist* whose expertise was definitely not in chemistry, but rather in linguistics (Asifa Majid) or anthropology (myself), architecture (Juhanni Palasmaa) or meteorites (Denton Ebel), sound art (Florian Hecker) or psychiatry (Mazda Adli), etc. These pairings were born of the conviction that true innovation requires *uncommon partnerships*. Uncommon indeed![3] Each working group also involved the active participation of the members of the world-renowned Dutch experience design studio Polymorf, most notably Frederik Duerinck and Marcel van Brakel.[4] The deliberations of the working groups, which were quite animated and wide-ranging, were orchestrated or *conducted*, if you will, by the head of Creative Marketing for North America at IFF, Anahita Mekanik, herself an accomplished artist with a highly refined aesthetic sense.

Figure 7.1.
Xerography



Source: André Lenz. Cover Graphic for the *Avant-Garden* exhibition catalogue.

3. Like four of the other nine scientists, I was referred to IFF by the great Norwegian olfactory artist, Sissel Tolaas, who was the Scientific Committee Advisor, and like them I received an honorarium for my role in the project.
4. See <http://www.polymorf.nl/about>. Accessed 1st June 2018.

II. *Sacred Now*: Genesis of an Immersive Media Art Installation

Let me describe the process of the working group I was involved in, called *Sacred Now*, which included the perfumer Yves Cassar, and Frederik and Marcel and Peter Boonstra of Polymorf, as well as Anahita. Early in our conversation, the topic of the widespread yearning for spiritual or transcendent experiences arose, and the discussion turned to the importance of ritual in giving people a sense of purpose or direction. Bringing this back to perfumery, we started to ponder such phases as *the odour of sanctity*, whose meaning is lost to us moderns, living as we do in a secular age. What might be the sacred smell of? The breath of God? The *golden smell* of ancient Egyptian lore? The incense in a *Buddhist* temple?

The following points are some of the considerations I brought to the discussion as we delved into this topic.

- Perfumes have been seen as emanations of the divine and as the means for humans to communicate with the gods since time immemorial.
- Scent, whether in the form of fragrance or smoke, commends itself to the religious imagination on account of its volatility, ephemerality, and quite literal spirituality (*spiritus*, *breath*), not to mention its galvanizing effect on the memory and emotions.
- When we examine how scents are mobilized in religious rituals, we find them being used for purification of the body, for sacralizing a space, for conveying prayers, and to *fit us for contemplation*, as Michel de Montaigne (2006, ch. LV) put it in his *Essays*:

  > I have often noticed that [scents] cause changes in me, and act on my spirits according to their qualities; which make me agree with the theory that the introduction of incense and perfume into churches, so ancient and widespread a practice among all nations and religions, was for the purpose of raising our spirits, and of exciting and purifying our senses, the better to fit us for contemplation.

- We also find that scents are typically used in combination with other stimuli, rarely alone. In the Catholic Mass, for example, the *supreme* moment, the moment of transubstantiation—when the bread and wine become the body and blood of Christ—is marked by the elevation of the sacraments (i.e. the priest holding the ciborium and chalice above his head for all to see), tintinnabulation (the tinkling of bells) and the censing of the congregation with incense. This suggests that the essence of the sacred lies in the union or convocation of the senses.

Delving deeper into what form this union or convocation of the senses might take, I brought up the example of the ancient Chinese Doctrine of the Five Elements. According to this doctrine, each of the principal elements of Wood, Fire, Earth, Metal and Water had a corresponding odour, taste, colour, musical tone, season and direction. For example, the element of Water was associated with a rotten smell, a salt taste, the colour black, the musical tone *yu*, the winter season and the direction north while a smoky scent, a bitter taste, a red colour, the musical tone *chih*, the season of summer and the direction of south corresponded to the element of Fire. These crossmodal correspondences in turn provided a recipe for the ceremonial life of the imperial court, with the colour of clothes, taste of victuals, use of different perfumes, and orientation of the Emperor's person, etc., changing with the seasons (Howes and Classen, 2014, p. 162-164). The idea was that the ritual observances in the imperial court resonated throughout the realm and conserved the order both of society and the cosmos. This is nicely captured in a line from the *Analects* of Confucius describing how "Shun, the great-sage ruler, 'merely placed himself gravely and reverently with his face due South (the ruler's ritual position); that was all' (i.e. the affairs of his reign proceeded without flaw)" (Fingarette, 1972, p. 4).

Such is the power of cleaving to the proper alignment of the senses, postures, seasons, directions, and so forth. This led to a further refinement of the hypothesis stated above: we might think of the sacred as the domain of *the intersensorial*, the point where all the senses meet, and by virtue of their coming-together, evoke a sense of the interconnectedness of things, of the wholeness of the cosmos.

How might a sense of the sacred be kindled for us moderns, though? Is it possible to devise a technology for the sacred? Here, the biggest challenge, I suggested, is that we live in a universe of contingency and chance, for there is no overarching order. The Five Elements of ancient Chinese cosmology, like the four (sometimes five) elements of ancient Greek and medieval Western cosmology, which used to provide a framework for contemplating the whole, have been dissolved into the 118 elements of Mendeleev's Periodic Table of the Elements. On this account, the phenomenal world of the senses is epiphenomenal, a world of *secondary qualities* (dependent on the human perceptual apparatus) in contrast to the *primary qualities* of matter, such as solidity, extension, motion and number (Howes, 2016). In *Science and the Modern World*, Alfred North Whitehead (1925, p. 54) characterized the atomic universe of modern physics as "a dull affair, soundless, scentless, colourless; merely the hurrying of material, endlessly, meaninglessly". Coupled with this dissolution is the fact that we moderns live in an accelerated culture, a culture of speed, of velocity, which is not conducive to contemplation, only distraction (voir Choinière, Chapitre 2, section III) (voir Manning, Chapitre 4, section VI).

In somewhat dramatic (and perhaps overdramatic) fashion, I argued that to meet the challenge of modelling the sacred in the context of an advanced secular society we should take the motif of the fivefold, or quintessence, as our starting point and elaborate a system of cross-modal correspondences for the modern age. This idea of using cosmology to contain temporality, or arresting the flux of time by foregrounding the (quint)essential, was admittedly rather grand and not very workable. Bemused, the Polymorf team nevertheless seized on this idea of the alignment of the senses according to a fivefold schema and introduced the model of the *haiku* as a way to flesh it out.

A *haiku* is a distillation of perception, like a snapshot, only in words.

I scooped the moon
in my dish and poured it
away with the water (Ryuho, 1601-1672).

The *haiku* has a very strict format, consisting of just three lines, with there being five syllables to the first line, seven to the second, and five again to the third, so it can be pronounced in a single breath. "Time is frozen, abolished in a way, so the moment of observation [captured by the *haiku*] becomes timeless," Frederik observed at one of our meetings, and the ancient *haiku* is "still a very appropriate language for meaningful communication" he affirmed: "*Haiku* isolates and concentrates meaningful moments. In the abundant flow of images and information nowadays an image quickly loses its significance. Creating space for short, intense and precisely composed messages is an evergrowing requirement [for today's world]."

The next step was for Yves to compose an accord, a master scent, or *engine* in accordance with the numerological principles we had agreed on. He used five iconic IFF synthetic molecules to do so: Musk Z4, Operanide, Ambertonic, Coolwood and Saffiano. I can attest that the harmony of this accord is so perfect that the five are experienced as one. Meanwhile, in a nod both to the *hurrying of material* at the atomic level and as a (subversive) concession to our modern cinematic age, Polymorf experimented with different ways to convert the *haiku* word picture into the *haiku* as moving (scented) image. To this end, they settled on three video clips: one of the moon reflected in a dish of water (inspired by the *Ryuho haiku*), one of firecrackers exploding in snow, and one of a teenage girl with braces eating cotton candy. These images were quite random, but became less so when paired with three declensions or *expressions* of the master scent evolved by Yves by adding certain other molecules to the mix and thereby bringing the number to seven. These three scents were labelled *moon haiku*, *fire haiku* and *girl haiku* respectively. The first was distinguished by a whiff of Galbanum, the second by a smoky note of the mysterious Middle Eastern fragrance known as Oud, and the third by a hint

of ginger, which connoted both the innocence and sensual awakening of the teenage girl. Polymorf also created soundtracks to go along with each of these image-scent combinations.

There were some major logistical challenges to staging the *Sacred Now* installation or—*interface* in the language of the *Avant-Garden* exhibition. The installation took the form of three fluted wooden pillars in a row, each one topped with a spinning cube. Each cube showed one of the moving image sequences, projected on its sides from within. Upon first entering the alcove with these three *totems*, as Anahita called them, the cubes would be spinning too fast or too slow for one to be able to discern the images clearly. However, the pillars were equipped with sensors which charted one's movements, and this data fed into a program which in turn modulated the cubes' speed of rotation. This meant that by displacing oneself this way or that one could influence the speed at which the cube rotated atop its pedestal, and the image on its four surfaces would resolve into one continuous image. The automated scent dispenser and the soundtrack were also activated by the viewer discovering the sweet spot in front of the pedestal. In the words of the catalogue: "Only at a specific position in space will the viewer be able to witness the alignment of sound, scent, and sight. In that moment, perfumery finds its higher purpose by connecting with the preciousness of the ephemeral" (IFF, 2017, n. p.).

There was a *principle of transformation* at work in the *Sacred Now* installation, as Choinière, Pitozzi and Davidson would be quick to note, and true to their definition of this principle, *one cannot perceive and recognize this transformation until its process has been completed* (voir Introduction, section IV). Completion of the process depended on the viewer activating the intersensorial algorithm that animated this multisensorial installation, which in turn precipitated a quintessential revelation of an ordered cosmos at the phenomenal level. The catalogue is not quite so mystical in its evocation of the sublime endpoint of this process. It speaks instead of how "[i]n a complex secular world, to capture the sublime is to find simple meaningful moments of bliss hidden in day to day reality". Either way, the installation was ideally suited to "fit us for contemplation" (IFF, 2017, n. p.), as Montaigne would say.

III. The Performative Sensory Environment: Design Strategies

Sacred Now depended for its effect on the alignment of the senses, or multisensory integration. This strategy can also be seen in the design of *Displace*, a performative sensory environment created by Chris Salter together with his creative partner TeZ (Maurizio Martinucci), and with input from other

members of the Concordia Centre for Sensory Studies (including myself). *Displace* sought to model the synaesthetic cosmology of an Amazonian society—namely, the *Desana* Indians of Colombia. *Desana* ceremonial life centres on the collective ingestion of an hallucinogen under the guidance of a shaman. The hallucinogen is known as *ayahuasca* (*Banisteriopsis caapi*). Under the influence of *ayahuasca*, colour energies transform into sound waves, and also transmute into tastes and smells. For example, purple (which is said to come from the light of the Moon) is linked to a rotten smell and an acid flavour. These sensory phenomena are associated with both cosmic and social values, and it is the task of the shaman to ensure that people make the appropriate connections between sensation and value and thereby trigger the correct behavioural responses (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II). He uses both the sensations experienced in visions and the sights sounds and smells of daily life to "make one see, and act accordingly", "make one hear, and act accordingly", "make one smell and act accordingly", and make one dream (Howes and Classen, 2014, p. 156-159).

The *Displace* performative sensory environment filled the cavernous space of the Black Box studio at Concordia, and ran for four days during the annual meeting of the American Anthropological Association in Montreal in 2011. Billed as *a flight simulator for anthropologists*, it offered a radically multisensory training ground for the anthropological imagination and a far-reaching experiment in the communication of anthropological knowledge. Traditionally, anthropologists have relied either on the ethnographic monograph or ethnographic film to convey their findings, whereas *Displace* took a form more analogous to a museum exhibition—only it was an exhibition without any objects, only qualia (see <http://www.chrissalter.com/displace-1-0/>. Accessed 28 February 2019). Visitors (in groups of six) navigated three successive chambers (over a period of 45 minutes) during which they were immersed in a symphony of sensations which included unusual combinations of flavours delivered in the form of liquids and jellies, an assortment of odours, vibrating surfaces, waves of heat, an enveloping fog, and a rotating disc (on which one could sit or stand) at the centre of a giant hexagon formed of sheets of light that shifted colour in sync with a computer-generated soundtrack. This was where the climax of the installation took place: visitors reclined on the elevated platform within the hexagon, and absorbed the interplay of light and music, smell and vibration, heat and taste. The exhibition opened a crack in the Western sensorium and enabled visitors to temporarily inhabit a parallel sensory world. During the discussion session that followed, visitors were invited to share their associations and reflect on the role of the senses as portals of reality, or rather realities. Their responses in turn influenced the design of subsequent iterations of *Displace* at art festivals like TodaysArt in the Hague (Salter, 2015, ch. 3).

Multisensory integration is a powerful design strategy for creating immersive sensory environments that can potentially trigger transcendental experiences. Sensory deprivation is another. In traditional societies, this strategy may take the form of fasting, or meditation (e.g. concentrating on the breath) or even the mortification of the flesh. Sensory restriction has also been deployed in some contemporary immersive media artworks, such as the *Haptic Field* installation (see <http://www.chrissalter.com/haptic-field-v-2-0-immersion-version/>. Accessed 28 February 2019). The latter work is another creation of Chris Salter and TeZ, which has been shown at Chronus Art Center in Shanghai in 2017, and at Martin Gropius Bau in Berlin and Bandung, Indonesia in 2018. It has a similar set-up to *Displace* in certain respects: four darkened rooms with different LED lighting arrays which change in intensity, brightness and colour in sync with the sinusoidal sound waves of a digitized soundtrack to create a range of pre-programmed *audio-visual states*. What differs is that visitors are deprived of their everyday sight by wearing frosted goggles so that their vision becomes hazy, and they put on a sort of second skin (on which more presently). The repression of vision has the effect of bringing the other senses to the fore as regards navigating the space of the installation and making sense of the experience (see Figure 7.2).

Figure 7.2.
Photo of visitors exploring *Haptic Field*

Source: Chris Salter, *Haptic Field* (2017), Martin Gropius Bau/Berliner Festspiele, Berlin, Germany.

As in the case of *Displace*, the inspiration for *Haptic Field* stemmed from classic and contemporary research in the anthropology of the senses (Howes, 1991). At the inaugural meeting of the creative team, various cases were discussed of the cultivation of extraordinary haptic powers across cultures, such as among the *San* of South Africa. The *San* understand the power of touch, which is normally classified as one of the proximity senses in the West, to be capable of acting at a distance (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.3.4-II.3.5). For example, a person may have a premonition of the arrival in camp of some relative by experiencing a tapping on their own skin at a point that corresponds to an old wound or other distinguishing feature on the skin of the approaching relative. Another case which piqued the imagination of the creative team was the practice of pulse diagnosis in *Siddha* medicine, a humoral tradition of medicine from South India and Sri Lanka. In *Siddha* medicine, the physician first takes the patient's pulses (there are six in all), then reflexively senses his own pulses, and then seeks to synchronize his pulses to those of the patient so as to arrive at firsthand knowledge of the patient's symptoms. Such empathic identification between physician and patient is foreign to Western medicine.

The *San* and *Siddha* cases challenge the conventional Western assumption that touch is a proximity sense which is unique to the individual and therefore private. The question for the *Haptic Field* creative team therefore became: how is it possible to use technology to transform touch from a private sense into a public sense, which can be shared, without sacrificing any of its intimacy (voir Choinière, Chapitre 2, sections IV-IV.3)? This is where the idea of creating a second skin came in. This supplementary skin consists of a garment embedded with seven custom-designed wireless haptic actuators (or what Salter and developer Ian Hattwick call *Vibropixels*) that produce *haptic tracks* across the arms, torso and legs. The actuators also produce flashes of light in synchrony with the haptic tracks, and are programmed in such a way that all of the visitors to the installation (there are up to eighteen visitors at a time) pulsate—both visually and haptically—as one, thanks to the garments they wear. These vibrations are also synchronized to the patterning of visual pulses and sound waves in the total environment of the installation, so that the visitors can feel *in touch* with each other and their surroundings. *The environment becomes tactile*, as Choinière, Pitozzi and Davidson would say. This fusion of tactile horizons—due partly to the restriction of vision and partly to the synchrony of the haptic actuators—had a profoundly destabilizing and liberating effect on the visitors. They emerged both dazed and refreshed from having had their senses temporarily recalibrated.

The final design strategy I would like to comment on here could be called *sensory decolonization*. It is at the heart of the *Sensory Entanglements* project directed by Salter. This project is grounded in the collaboration of Indigenous and non-Indigenous artists and scholars from Canada and Australia. As Salter (2018, p. 89) writes,

> the team is attempting to explore the productive tension in how the "newness" of emerging technologies (despite their colonial origins and structures) might enable an "Indigenizing" of sensorial artistic experiences that disrupts historical boundaries, challenges entrenched borders, creates potential forms of culturally specific empathy, and potentially may de-colonize the representation of otherness.

It is too early for me to be able to describe the projected outcomes of the project in detail, for they are still at the prototyping stage and will not be shown publicly until late 2019. What I can do, however, is point to two artworks by Indigenous new media artists that are indicative of the kind of intercultural aesthetic environment that the *Sensory Entanglements* project is dedicated to creating.

Jeneen Frei Njootli is a Gwich'in interdisciplinary artist, originally from Whitehorse, who is known for her intense performance pieces, many of which centre on the *caribou*. A piece called *Herd* evokes the threat to the *caribou* (and her peoples') continued existence due to the opening-up of oil and gas development in the *caribou* breeding grounds along the Yukon border with Alaska. "In Herd, she grinds a set of caribou antlers with power tools, then amplifies and distorts the screech. The audience is given ear plugs and respiratory masks—bone dust and the smell of burning antler fill the air" (Ngao, 2018, n. p.). Frei Njootli's *noise performances* have a profoundly visceral impact. This sensory assault is intended to jar the audience into recognition of the advanced state of environmental (and cultural) degradation under late capitalism. "Our elders say that if there are no caribou, we'll all cease to exist… The *caribou* and we are intertwined" (Ngao, 2018, n. p.).

Cheryl L'Hirondelle is a Cree musician and interdisciplinary artist. She is also a member of the *Sensory Entanglements* research team. In December 2016, in collaboration with Joseph Naytowhow, she staged *Yahkâskwan Mîkiwahp*, or *light tipi* (see <https://www.youtube.com/watch?v=dZmcbEA1Q9Y>. Accessed 28 February 2019). The materials for this performance piece consisted of bundles of sage and flashlights. Participants were invited to convene at an open space near downtown Toronto in the falling dark. There they took up positions in a large circle around the smouldering sage bundles and were instructed to hold their flashlights up in the air in the form of the poles of a

tipi. The ghostly image of a *tipi* took shape against the backdrop of the Toronto skyline (including the CN Tower). The non-Indigenous participants in this smudging ceremony were enveloped in the clouds of smoke and interpellated in an Indigenous architectural form. This created a rupture both in the conventional ordering of the senses and of space in the dominant society. The performance used the media of light, of smoke and of scent as well as proprioception to *fit* the audience for contemplation of a more inclusive society. It implicated them in the great work of reconciliation between Indigenous and non-Indigenous peoples that is the most pressing challenge facing Canadian society today (Niezen, 2017).

IV. Conclusion

This chapter has explored three design strategies for the creation of immersive media art: multisensory integration, sensory deprivation and sensory decolonization as exemplified by the *Avant-Garden* exhibition at IFF and three research-creation projects directed by Chris Salter: *Displace*, *Haptic Field* and *Sensory Entanglements*. This analysis has shown that one of the defining features of the performative sensory environment is that it is intersensorial by design/the interactive integration of the senses evokes a sense of the whole, which challenges entrenched borders, both between the senses and between bodies, and thereby creates the conditions for a more inclusive perception of society and the cosmos.

Chapitre 8

The Subtle Dance of Developmental Self-Awareness with New Media Technologies

Elizabeth JOHNSON et Luc VANIER

I. Dilemmas for Somatic Practitioners in the Digital Age

As arts educators, somatic practitioners, and robust media consumers in our daily and professional lives, we think frequently about the roles digital processes, media, and languages play. We embrace online modes of educating, the creative capacities of motion capture, GPS tracking, digital technologies, and the involved, thoughtful roles we as artists must play regarding how representations of embodiment are packaged and consumed (for example, gaming designs of human movement and interactive technologies). In our additional and most important roles as parents, we have been concerned by our children's (and all children's) exposure to digital media and have often asked ourselves to what extent it impacted their healthy physical and psychological development. We are especially interested in the relationships between early childhood introduction to new media technologies, the increase in autism spectrum, sensory processing, and attention disorders, current research on trauma, and how the human body reflects and refracts the tensions between technological advances and our apparent incapacity to evolve rapidly enough for healthy development and coping.

II. Psychophysical Education and Developmental Perspectives: The Alexander Technique and the Dart Procedures

Relating to the body as Alexander Technique teachers, our understanding is deeply influenced by the technique's originator. Frederick Matthias Alexander (1869-1955) was an early, rigorous critic of how humankind was dealing with the technological and industrial advances of his time. Throughout his treatise *Man's Supreme Inheritance* (Alexander, 1997)[1] in particular, he wrote passionately about the dangers of the speed at which industrial revolution technologies were developing in contrast to the speed at which the human species had adapted in the past. Throughout his active writing and teaching years, Alexander consistently asserted that we were unprepared to psychophysically cope with a radically changing environment (Alexander, 1997). It seems for our age also, his observations have echoed prophetically; our 21st century bodies struggle to adapt to our now sedentary cultural norms: we spend early school age years sitting at desks to learn and to *play*, to spending long hours working on computers, to bending over to attend to our phones and text, to watching television screens—among our many other practices. Even in childhood, our bodies are manifesting the confusion and disorganization of our interrupted and mediated attention.

F.M. Alexander was a contemporary and friend of American psychologist and 20th century educational reformer John Dewey, who wrote glowing Introductions to three of Alexander's books. Along with Dewey's endorsements, author Aldous Huxley, one of F.M.'s devoted students, is said to have described Alexander's educational philosophy as a method to help one *learn to learn*. This method is outlined in four books: the aforementioned *Man's Supreme Inheritance* (1910), *Constructive Conscious Control of the Individual* (1923), *The Use of the Self* (1931), and *The Universal Constant in Living* (1941). Alexander's writings describe the development of an educational technique that asks the individual to take responsibility for his or her own responses and actions in the face of humankind's strong tendency to react to stimuli unconsciously and automatically. He saw the body and mind as interrelated at a time when Cartesian body-mind division was the Western norm; in the boon of body-mind and educational philosophies developing at that time (Montessori and Waldorf educational methods, Laban Movement Analysis, Feldenkrais Method, Rolfing, etc.) (Eddy, 2017), Alexander coined the distinct phrase *Psycho-Physical* (Alexander, 1997). He believed that in order to change even one small thing

1. Alexander's books were collected and compiled into a single large volume in 1997. It is this collection we are referencing. The original dates of publishing will be listed in the next paragraph of this text but before and after according to the 1997 republishing.

in our psychophysical entity, we also needed to have the awareness of and capacity to change the whole; this is his principle of the whole person or *Whole Self* (explained below) (Gelb, 2004, p. 35-41).

Today, over a century later, neuroscience is confirming many of Alexander's assertions. World recognized and awarded neuroscientist David Wolpert asserts that our unique human brains developed as a result of our need to locomote and move (Wolpert, 2011). In simplest terms, as our brains evolved, proof of the brain's growing complexity was evidenced in the congruent intricacy of our movement. In the Edwardian and Victorian eras, the role of the body-mind was relegated primarily to conforming to the values of physical etiquette and poise. The unruliness of the body and its functions were often equated with sin, weakness, or sickness. In the shift to the Industrial Revolution, the human body was reframed as a machine one could exercise to get operating properly or get fixed once broken (Woodruff, 1989). Even today, Western medicine often still insists on a parts-based, mechanical viewpoint rather than looking at the whole person. To counter these biases, Alexander insisted that the conscious control and redirection of our habitual reactions to our environment were the keys to healthy mental and physical development.

Training to become an Alexander Technique teacher is a rigorous, three-year, 1600 hour-long process that requires the aspiring practitioner to first apply the method to him or herself before being qualified to educate others. While the training process is arduous, the method is rather simple and depends on the main *principles* Alexander articulated in his writings and teaching: Inhibition, Faulty Sensory Awareness (or Appreciation), Direction, Primary Control, and Whole Self, are the bulk of the operating ideas (Gelb, 2004, p. 23-78). These active principles require more space than we have here to do them justice.[2]

---

2. Here is a quick description of the above-mentioned principles (Gelb, 2004, p. 23-78):

   Inhibition is the ability to be fully aware as one experiences and feels habitual reactions to stimuli. For example, when we hear a loud sound, are we conscious of our physical response (for example, startling or jumping) and are we able to consider if this response was necessary or helpful? Inhibition is a skill we can develop so we can develop space between ourselves and our reactions that allows us an expanded range of potential choices—in short: resilience. Though seemingly simple, revisiting this process as adults is not easy but is crucial for meaningful, conscious change.

   Faulty Sensory Awareness relates to the constructs we accept as the *self* in daily life which range from issues of identity to how natural (and even intelligent) our habituated responses feel to us even if they are not actually efficient for the present moment. Without recognizing our conditioning, our everyday life is doomed to be a version of the self that complies with our sense of what is *right* versus what actually works. These may be congruent at times but often, because of maladapted coping, are not.

   Direction is cognizant, guided thought that contrasts and counters our faulty sense of righteousness and rightness. Direction represents the pathway to balancing the bodily systems if we can recognize and reorganize patterns that hinder or interfere with that balance.

In our Alexander Technique teacher training, along with learning these time tested principles, we require that trainees re-experience their ontogenetic and phylogenetic development: the revisiting of both human fetal development and evolutionary developmental movement. Specifically, the work of neuro-anatomist and anthropologist Raymond Dart (1893-1988) helped Alexander Technique teachers create a movement sequence called the Dart Procedures—a series of movements that encourage participants to smoothly *devolve* from standing, to squatting, to all fours, to fetal, to lying down, to rolling, to crawling, and then back up to standing. Even the most coordinated individuals and dancers find certain elements of this simple sequence challenging in their range of joint motion and coordination (voir Pitozzi, Chapitre 1, section II) (voir Choinière, Chapitre 2, section II.1) (voir Davidson, Chapitre 3, sections II-III).

The Dart Procedures developed in collaboration between Dr. Raymond Dart and Alexander Technique teachers Joan and Alex Murray in the 1960s (Nettl-Fiol and Vanier, 2011, p. 29-32). As we circle back to our aforementioned imperatives as practicing educators, Alexander Technique teachers, and parents, it is germane to our discussion that Dart's work was invigorated not only by his discovery of *Australopithecus Africanus* or the *Taung Child*—an early hominid now considered to be the evolutionary *missing link* between our primate ancestors and modern humans—but also by his personal need to help his own developmentally delayed son (Nettl-Fiol and Vanier, 2011, p. 28-29). Using what he understood and taught about human fetal and evolutionary development, through movement sequences and exercises, Dart proactively intervened to hasten his own son's learning and development (Nettl-Fiol and Vanier, 2011, p. 28-29).[3]

Having established the foundations of the Alexander Technique and related Dart work (or the ways we *dance* in the spheres of development and self-awareness), we return to our hypotheses as to why these specific methods

Primary Control is Alexander's unique principle of how the body is organized. He gives main attention to the head, neck, and spine as the initiators and supporters of movement, and in a coordinational hierarchy, he sees the head-neck-spine relationship as more primary than limbs in deciding how and where we go in space.

Whole Self implies a change throughout the whole entity and not just in a part; the parts always refer back to the whole and the whole is always affected by the parts.

3. These movements and sequences, along with some of his other published ideas found an articulated home in his rich collaboration with Joan and Alex Murray, Alexander teachers, performing artists, and researchers in their own right (Nettl-Fiol and Vanier, 2011, p. 28-29). We are the third generation of Alexander Technique teachers encouraging our trainees and students to further connect their practices to developmental ideas and apply the Alexander Technique and the distillation of the Dart Procedures as means by which we can unblock, revisit, or restart developmental processes through movement intervention.

and interventions have vital potential for addressing our current developmental and attention dilemmas as—much like those caught in the Industrial Revolution of Alexander's time—we are swept up in the Digital Age.

In his work, *A Theory of Everything* (2001), Buddhist philosopher Ken Wilber introduced the idea of a *Holon* as a unit measure of development. First articulated in Arthur Koestler's book *The Ghost in the Machine*, from the Greek *holos*, a holon is something that is both a part and a whole (Koestler, 1989). In *Sex, Ecology, Spirituality: The Spirit of Evolution,* Wilber's *20 Tenets of the Tendencies of Evolutionary Systems* helps us understand the general rules of a perspective on development (2000, p. 43). Of prime importance to us are the premises that "each successive level of evolution produces greater depth and less span, [that] … the greater the depth of a holon, the greater its degree of consciousness, [and that] … holons coemerge" (Wilber, 2000, p. 65). We believe that Wilber's idea of a holon relates well to what Alexander meant by *Whole Self* (see the second footnote of this chapter): every whole is comprised of parts and one cannot separate a whole from its parts. To extrapolate from Wilber further, the deepening of consciousness or conscious control of the self that Alexander promotes are found here. Wholeness and depth of consciousness evolve and are related. We do not exist in isolation. Our evolution is dependent on others (voir Howes, Chapitre 7, section III).

III. Developing Healthy Self-Consciousness: Technology and The Interrupted Self

Concerning the development of human self-consciousness, we turned to developmental psychologist Philippe Rochat. In his book, *Others in Mind: Social Origins of Self-Consciousness*, in an interesting historical parallel, he asserts that the idea of *Self* evolved with the advent of the Industrial Age (Rochat, 2009, p. ix-x) and that the concept of "Self-Consciousness … is a modern syndrome [that] … assigned moral responsibility to the individual, *away* from the moral authority of collective systems or traditions embodied in institutions such as the church or the state" (Rochat, 2009, p. 229, original emphasis). This of course was the age in which Alexander was developing his technique and terminology regarding the word *use* in his book called *The Use of the Self* (Alexander, 1997, p. 395).[4] Rochat (2009, p. 86-104) spends time elucidating what he considers to be the main levels of development of self-consciousness in the child from pre-birth through early childhood. In his

4. He further explored the relationship between use and change in the book *The Universal Constant in Living* (Alexander, 1997, p. 493) in the chapter "The Constant Influence of Manner of Use in relation to Change" (Alexander, 1997, p. 579).

research, the development of self-consciousness is established by observing a child's relationship to his or her image in a mirror (Rochat, 2009, p. 86-104). Here, there is the implication of a rudimentary level of mediation or *technology* that is curiously necessary to assess self-awareness. Rochat's philosophical arguments comparing internal versus external examinations of self aside (2009, p. 5-14), he asserts early on that the premise of his work ultimately "is that it all depends on the recognition and acknowledgment of self by others'" (Rochat, 2009, p. x).[5]

In Rochat's mirror test, as the child looks in the mirror, his or her bodily movement is the feedback through which self is eventually defined: I am here moving and I understand the congruence between that phenomenological experience and the evidence over there in the mirror. I also understand that if I go away from the mirror and come back, I still exist because I see evidence of myself reflected in those who attend to me. Along with meeting healthy measures of each level, at every stage there is also the capacity for pathology.[6]

5. Rochat's scale for the development of self-consciousness measured by the mirror test is in levels from zero to five. In Levels 0-1, some of the initial elements of self-consciousness are developed in the womb prior to birth with the fetus already comprehending that the environment of the womb and its own body are distinct (Rochat, 2009, p. 62). After birth, the infant enters into Level 1 as he or she begins to comprehend that, "there is something unique about the experience [of looking in the mirror], namely, that there is a perfect contingency between seen and felt movements" (Rochat, 2009, p. 90). We begin early to understand the somatic congruence between what we are seeing, feeling, and doing. In Level 2, "[t]he individual is aware that what is seen on the mirror is unique to the self. In addition, the individual is also aware that what is seen is *out there*, on a surface that is spatially situated in relation to the body: a situated self is expressed" (Rochat, 2009, p. 90, original emphasis). As the infant and toddler understand the spatial relationship and distance between their own bodies and the mirror, they move on to Level 3: "At this level, the individual is capable of referring the specular image to the own body, the latter being the referent of what is seen in the mirror. There is an identity relation between the self as experienced from within and what is displayed on the polished surface of the mirror: an identified self is expressed" (Rochat, 2009, p. 92)—the child recognizes *that's me*. In Level 4, "[a] permanent self is expressed: an entity that is represented as invariant over time and appearance changes" (Rochat, 2009, p. 92), and at Level 5, "[a] self-conscious self is expressed: an entity that is simulated and projected in the mind of others" (Rochat, 2009, p. 92). As we develop a stable, invariable awareness of self, theory of mind, and the capacity for empathy, it is first and foremost because we are in relationship to others who reflect and contrast back to us our ideas of self (Rochat, 2009). We feel it important to note that according to Rochat, at birth we normally already have access to Levels 1 and 2—a stunning testament to the learning that happens pre-birth.

6. Occupational therapist and founder of the somatic practice Body-Mind Centering, Bonnie Bainbridge Cohen (2018), often works with infants to locate disruptions and pathologies in early childhood attention and muscular tone. Her research in embryology and early

Rochat (2009, p. 101) mentions that once the foundation of healthy self-consciousness is laid, we begin to observe the early beginnings of more complex *secondary emotions* in children—for instance embarrassment—as they become aware of the possible dissonance between "their public appearance and how others perceive them". When observed, one child might stop himself or herself from dancing to music because he or she believes others are watching and possibly disapproving while another might be oblivious to being observed and is fully and comfortably enjoying the moment.

The child that becomes aware of the potential judgment of others too soon, feeling disproportionate embarrassment or shame, may disrupt his or her coordination and posture in response. Rochat (2009, p. 101) writes: "By this age children begin to experience the basic fear-generating realization of a gap between how they perceive themselves from within and what others perceive from the outside." This reactivity could be recognized as an early progenitor of Alexander's principle of *Faulty Sensory Awareness* (or *Unreliable Sensory Appreciation*) (Gelb, 2004, p. 52-58). If this stage of self-consciousness is disrupted, the introduction of other variables that discourage full body awareness and coordination—a video game for example—might further distort self-concept and so interrupt healthy posture and movement.

Considering Rochat's perspective, as somatic practitioners, we see the bodily mediation that is part and parcel of the Digital Age as critically impacting human health and activity from crucial early development throughout the lifespan. In Rochat's six levels of the normal development of self-consciousness, the psychophysical self is the site of this process. Children evidence their development of self-consciousness through physicality—through movement directed by thought. This process is disrupted either when prematurely forced (Rochat, 2003, p. 725) or constantly disrupted and interrupted. We hypothesize that young children exposed to excessive digital technologies, through the use of cameras, games, and other digital interactivity, may be pushed to have a mediated sense of self before their organic self-consciousness is fully formed. Similarly as cell phone use disrupts parental attention and relationship with their children (Park, 2016), so digital mediation in early childhood disrupts the development of the open field of attention the child needs to be in relationship to healthy self-consciousness. Distorted self-consciousness or its lack of adaptability impacts the body's stability and resilience resulting in

phylogenetic movement patterning (pre-vertebrate and vertebrate) has transformed the arena of developmental movement research, cataloging and describing how healthy childhood development is manifest in distinct movement accomplishments.

compromised and compensatory neuromuscular patterns and interrupted social relationships. These interrupted relationships are problematic for the developing brain (Perry, 2014).

For example, once a small screen/phone/tablet is introduced to toddlers who are just developing the gross, whole body motor skills needed for locomoting and generally navigating their environments (motor control, balance, proprioception, etc.), interacting with the phone or tablet requires finer-tuned motor skills than the child developmentally possesses as well as encourages a narrowed visual field. Continually encouraging the habit of narrowing focus may limit the visual information the child needs to experience and accomplish the larger motor coordinations that decidedly connect the overall person/brain (Bainbridge Cohen, 2018). For all people looking at small screens, the sphere of concentration inevitably narrows but for the developing brain, in the years when the neural possibilities are triple what they are in the adult, the visual field should be the most open to receive stimuli and information (Perry, 2014). From Ken Wilber's (2000, p. 65) philosophical perspective, we would say that the technology demands that the child interrupt the fluid play between depth and span (depth as a measure of evolutionary growth and span as the amount of parts being included in the depth or whole) and focuses them artificially down to one, limited level.

We believe strongly that what we are finding in these interferences is in some measure the outcome of what psychiatry, psychology, and trauma specialists are identifying as the outcomes of certain forms of neglect—whether intended or not. Educator and expert on early childhood education and trauma, Dr. Bruce Perry, is a current day successor to what we believe is a current iteration of many of Alexander's ideas. In an hour-long lecture at the 25th Chicago Humanities Festival, he shared his expertise and research in the service of emphasizing the "importance of early childhood, and the role that safety, predictability, nurturing, and play" (Perry, 2014) act in shaping not only healthy people but in ensuring the future of a culture that values overall wellness. As Alexander insisted in the Industrial Age, Perry (2014) insists now that "the amount of change in the last several generations has been faster than our rate of problem solving to deal with that level of change." He spoke about brain development and the neocortex in particular as the "most uniquely human genetically, [and the] most creative, the most complex … most malleable part" (Perry, 2014) of our human brain that individually and collectively stores our experiences and values. In his comments on what he called "Sociocultural Devolution" (Perry, 2014), he expounded on the belief that when there is a "transgenerational loss of cultural information" (Perry, 2014) and knowledge from one generation to the next is not passed on, things that we once knew or experienced about our unique humanness may either be replaced with new cultural information or lost forever (📖 voir Paquin, Chapitre 5, section I.2).

It is in this transitional space where we now find ourselves. As a species that thrives in larger family units and extended groups, the sociocultural, economic, and technological imperatives of modernity are creating *new* or replacement models that divide us into smaller family units and a thrust towards individual achievement, at times almost in social isolation (Perry, 2014). Perry (2014) insists that for the "last several decades…we have slowly been neglecting two of our most powerful biological gifts", which are "the power of relationships" and "the brain's malleability in early childhood." Rather, in the modern world, we have "invented ourselves into environments that are relationally disrespectful … and … impoverished" (Perry, 2014).

Perry (2014) asserts that our Digital Age has caused a "fragmentation of experience, that we spend less time with each other in human ways, and we spend a tremendous amount of time in front of a screen". He calls the "poverty of relationships that ensues very important" citing that the "normal neurobiological networks" (Perry, 2014) in the human brain that normalize and balance our bodies in response to stress "are influenced by relational interactions" (Perry, 2014).

Perry's assertions robustly support Rochat's insistence that we ultimately become self-conscious through our interactions and relationships with others. The less this is so, the cloudier our sense of our own selves and bodies is. When this fragmentation of experience is happening in the most critical time of human development and the embodied, relational interactions we need to become fully human are replaced with time in front of screens, it is no wonder that in anecdotal consequences we are seeing a glut of sensory-motor disruptions, physical maladaptations and problems, obesity, and depression in children (and adults) more than ever before.

IV. Trauma, Neglect, and Fragmentation: Embodied Remedies in the Digital Age

In his seminal book on trauma, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma* (2014), Dr. Bessel Van der Kolk makes a compelling case for the extensive amount of abuse and neglect people suffer in and out of the family structure. Like Perry, Van der Kolk (2014, p. 12) asserts that trauma caused by abuse and neglect produce

> actual physiological changes including a recalibration of the brain's alarm system, an increase in stress hormone activity, and alterations in the system that filters relevant information from irrelevant (**notion-clé ➔** *embodiment*). We now know that trauma compromises the brain area that communicates the physical, embodied feeling of being alive.

To make the association that this lack of feeling embodied or alive would manifest in disoriented and uncoordinated movement patterns is not beyond our scope. We believe that diminished relational interactions demanded by digital devices constitute an overall narrative of inattention and neglect that affects early childhood development significantly. When digital means are used as distractions (parental distractions as well) for extended amounts of time, the detriments to development are clear according to Canadian physician Dr. Holly WhiteKnight (2015, n. p., original emphasis):

> The *serve and return* relationship between infants and toddlers and their caregivers help develop the brain's architecture. In the absence of typical parent-child interactions like babbling, voice and facial mirroring, simultaneously with parental viewing of media or frequent background television (even if only audible), the infant's limbic system becomes underdeveloped. This leads to poor attachment and subsequent learning and behaviour disparities.

Applying the principles of the Alexander Technique, we explore developmental movement as the antidote to the interference current technology places on the body-mind. We consider our work, mostly with adults, to be an equivalent of body-mind re-regulation, taking people through physicalized developmental patterns in a safe, social, and guided way. The AT principles and practice (see the second footnote of this chapter) encourage a compassionate and connected response to our stress response patterns and support reconnection using the body as the anchor, sourcing its accumulated history and future possibility.[7] The real world requires an integrated psychophysical

7. An example of an activity that guides a group from their digitally mediated and dissociated attention back to their bodies might look something like this:

We ask workshop participants to toss small, light pillows back and forth to each other. We then ask them to take out their tablets and cell phones, put them on camera mode, and hold them directly in front of their faces trying to use only what they see on the cameras to gage their coordination as they continue playing catch. The success and accuracy of pillows being caught usually drops drastically and participants often report anxiety and frustration in adapting to the mediation. Next, the participants discard their tablets and phones and restart the game with new directions and instructions. To actively practice Alexander's Inhibition, we ask them to decide firmly *not* to catch the pillow. After not catching the pillows for a while, observing the physical and mental sensations arise, we suggest that they can now decide to catch the pillows if they feel it will be an easy catch. We discuss the importance of first being stable in our bodies and able to notice our habitual reactions in trying to catch something. To understand this, we discuss traditional maladapted responses to *not-catching* a pillow: that is holding the breath, locking the legs, disconnecting from the activity (thinking of something else), or reactively catching the pillow even after deciding not to catch it. After this in depth scenario, we explore developmental movement as a way to contrast well-adapted psychophysical patterning in standing (for example, a generally well-balanced spine, a free head, little

response while the video game does not. A child can play a digital football game while holding his breath, flexing and locking all his muscles, becoming emotionally agitated, and still win the game (📖 voir Paquin, Chapitre 5, section II.3) (📖 voir Lalonde, Chapitre 6, section I).

When Dr. Perry (2014) refers to digital technologies forcing "relationally disrespectful … and … impoverished" social environments, this concept applies externally to others but also internally in our own bodies. Once a clear sense of self is established in the body-mind, the relationship to this psychophysical entity must be fully realized ontologically and phylogenetically. We believe returning to developmental movement helps us respect our debt to our animal ancestors and progenitors and properly understand our greater relationships to others and our environment.[8]

Having trained several generations of Alexander Technique teachers to engage this way in our evolutionary history, over time they often report that they no longer think of themselves as finite or finished adult beings with limited capacity to change but rather feel more of a greater whole: never fully finished and always engaged in a developmental process. According to Rochat, it might not be so much that technology is changing quickly but more specifically that it is not flexible enough to allow for fluctuating states of growth and change (Rochat, 2003, p. 730). Developmental movement—for us, the Dart Procedures in particular—is often about devolving to a place of primal stability that engenders an experience of safety.[9] Whether devolving or evolving in

tension in the neck muscles, eyes that are relaxed and able to shift without too much stress, free hips, knees, and ankles) with maladapted responses (for example, holding breath, locking the jaw, shortening the neck, over arching the spine, locking the knees). We point out that extra maladapted reactions or additional muscular tension are not necessary to catch a light pillow—also referred to as interferences—and might not be helpful for catching the pillow in the first place. The participants are asked to play the game once again using their phones and tablets and after the exploration of conscious attention and Inhibition, the rate of catches usually dramatically goes back up. Having a chance to remain embodied and to inhibit their habitual reaction to being *absorbed* into the digital tool, as well as having an overall sense of their whole bodies, helps the participants to be much more successful in this particular activity.

8. This respect must be offered also to our children as they go through the most important developmental period in their young lives.

9. In his book about trauma, *In an Unspoken Voice*, somatic therapist, Peter Levine (Levine and Gabor, 2010) lists nine steps to negotiate habitual traumatic reactions. Of these nine, three steps are the most fundamental and must be considered first. They include to "(1) Establish an environment of *relative* safety, (2) Support initial exploration and acceptance of sensation, (3) Establish 'pendulation' and containment: the innate power of rhythm" later described as the "rhythm of contraction and expansion" (Levine and Gabor, 2010, p. 74-75, 79, original emphasis). When done with a partner, the Dart Procedures easily achieve all three steps.

the sequence, we are always looking for the stage of development that is the safest and most stable, spending as much time as is needed in a stage until the person is ready to extend themselves into the next movement or space. The transition from stage to stage requires a "rhythm of contraction and expansion" (Levine and Gabor, 2010, p. 74-75) also known in the Dart Procedures as primary (more like contraction/flexion) and secondary actions/intents (more like expansion/extension) (Nettl-Fiol, 2006, p. 84). Finally, the relationship to the guide or mentor in the Dart Procedures serves to "[o]rient to the here and now, connect with the environment, and reestablish the capacity for social engagement" (Levine and Gabor, 2010, p. 74-75). Doing the Dart Procedures is a form of re-calibrating our relationships with our individual selves and also our species.[10]

According to F.M. Alexander, Dr. Perry, Dr. Van der Kolk, and many others, for healthy psychophysical development, the members of our society require conscious guidance and consistent relationship. Developing our social intelligence through relationship to our own body-mind and others is the primordial asset of our species (Perry, 2014). Observing ourselves or others getting *lost* in digital environments is not an issue so long as we are not chronically lost or permanently separated from the experience of our bodies. Our current digital tools provide generally poor and tone-deaf feedback to the body in terms of healthy and functional overall use. When a child uses digital devices without secure self-consciousness, he or she might be approaching the device expecting Rochat's mirror or the guidance to reflect back to himself or herself who he or she is. The technology simply cannot be the substitute for this development. In a relational vacuum and eroding functional physicality, the child may try more desperately to seek this substitute. We suspect that childhood neglect, even what we consider small instances, creates the conditions for us to use technology in a way that stops our natural capacity to regulate and recalibrate self-consciousness. Without a strong sense of our embodied experience, improperly designed technology causes more harm to the neglected child.

Often starving for embodied relationships, many children are hindered from developing social emotional depth as technology interferes with healthy development. Our children's brains are not ready to consciously negotiate the speed of change at which digital tools constantly update themselves. This

10. Indeed, all nine of Levine's steps could be pointed out in the procedures in which Joan and Alex Murray collaborated so closely with Dart. Knowing this, though we are not therapists or trauma specialists, we postulate that treating trauma would be most effective incorporating an understanding of the development of the body-mind and movement. When the body and mind can work together to imagine and create a safe place from which to both rest and act, a healing environment manifests.

negative feedback loop interferes with their proper physical development and, by default, their capacity to have conscious control and executive function over themselves.

As Alexander Technique teachers, dancers, choreographers, and educators what we can offer in the balance is teaching embodiment through physicalizing our developmental and evolutionary history. This *new* mediated body can more mindfully navigate our age's digital fragmentation of mind and body by practicing the joint actions, movements, postures, level changes, and body attitudes of our evolutionary ancestors and our own childhood restoring our attention to the Whole Self.

Chapitre 9

L'engagement du corps dans les signes comme esthétique de la résistance dans *Grammatron* de Mark Amerika

Anne-Laure FORTIN-TOURNÈS

Parler d'un engagement du corps dans les signes dans la lecture électronique semble relever du paradoxe. En effet, l'*imaginaire d'Internet*, comme le nomme Patrice Flichy dans son ouvrage du même titre (2001), qui renvoie à nos représentations de la culture en ligne, est placé sous le sceau de la dématérialisation des supports et de la décorporéisation des sujets. La spécificité même de l'espace numérique, lieu de l'atopie, de l'anonymat et de l'équivoque temporelle, conduit à penser que le corps, qui se définit par un certain nombre de repères spatiotemporels et identitaires, n'y trouve pas place. Si dans le contact avec le *codex* se joue une certaine sensualité, celle du toucher des pages et de l'odeur du papier et de l'encre, la lecture électronique, pour sa part, dans le face-à-face froid avec l'écran, semble n'engager le corps qu'*a minima*. Mais de quel corps parle-t-on lorsqu'on postule la supériorité matérielle du *codex* sur le livre électronique ? Quels signes y sont en jeu ?

Le corps, réalité complexe, est loin de se borner au donné biologique. Dans la conférence qu'il donne pour ouvrir les activités de la Société française de psychanalyse le 8 juillet 1953, Jacques Lacan distingue trois champs structurants de la subjectivité : celui de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Le corps imaginaire est l'image que le sujet se fait de son corps et de celui des autres, c'est le produit d'une identification du sujet à une image fausse, celle de son moi perçu dans le miroir. C'est ce corps imaginaire que le registre du symbolique permettra de marquer au sceau du signifiant du désir. C'est aussi l'ensemble des objets imaginairement perdus et causes du désir (sein, excréments, voix, regard, phallus en tant qu'il manque). Le corps symbolique, pour

sa part, est celui qui est rattaché à la fonction du langage et plus précisément, du signifiant. Il est marqué par la castration, c'est-à-dire le manque. C'est le corps façonné par le langage en tant qu'Autre. Le corps réel, enfin, est le corps biologique de la sexuation et de la pulsion ainsi que de la jouissance ; c'est paradoxalement un corps impossible, celui qu'on ne rencontre que sous la forme de l'angoisse de la pulsion non bordée par le symbolique ou de la mort, et que les corps imaginaire et symbolique permettent de tenir à distance (📖 voir Introduction, sections I-V). Lacan ajoute que ces trois champs structurants de notre subjectivité, auxquels s'articulent les formes corporelles qui leur correspondent, sont fortement liés.

Avant d'examiner les formes d'engagement du corps dans les signes dans la littérature électronique, il convient de définir ce qu'on entend par signe. Les signes désignent dans la lecture *codex* le langage écrit, soit l'imbrication de signifiants saisis dans leur matérialité graphique et de signifiés dans leur matérialité acoustique. La lecture électronique, lorsqu'elle est multimédia, inclut des signes proprement linguistiques, mais aussi des images et des sons, ce qui semblerait indiquer qu'elle sollicite le corps d'une manière plus importante que le *codex*. À partir de l'exemple de *Grammatron* de Mark Amerika, il s'agira ici de mettre en évidence l'engagement du corps dans les signes dans la littérature électronique afin d'y déceler l'existence de nouvelles formes de matérialités en ligne. La démonstration débutera par une généalogie des discours dénonçant la décorporéisation numérique afin de les réhistoriciser. Puis les interventions corporelles que suscite la littérature électronique seront comparées à celles qu'entraîne le *codex*. Enfin, l'économie libidinale de *Grammatron* sera mise en exergue dans son articulation avec la politique corporelle instaurée par l'œuvre, afin d'y discerner de nouvelles formes de matérialités nomades en ligne qui opèrent un travail critique et politique par rapport aux risques liés au fonctionnement du *médium* lui-même.

I. L'adieu au corps organique dans la pensée cybernétique des débuts d'Internet

Les débuts d'une pensée réflexive sur Internet dans les années 1980-1990 sont marqués par un retrait, voire un adieu au corps réel, biologique et matériel (Fortin-Tournès, 2015). Ce qu'Ollivier Dyens appelle la *condition inhumaine* dans son ouvrage du même titre (Dyens, 2008) désigne cet imaginaire d'un monde contemporain transformé en profondeur par les nouvelles technologies, dans lequel l'humain se voit décentré en raison de l'obsolescence de son corps. L'une des ruptures majeures à l'origine de cet imaginaire est le développement du discours posthumaniste qui prédit le futur d'un humain devenu excroissance monstrueuse de son ordinateur au mépris du corps qu'il habite.

Ainsi Dyens (2008, p. 15) parle-t-il d'une « remise en question non seulement [de] la perception que nous avons du monde, mais bien aussi [des] universaux qui nous ont aidés, à travers les millénaires, à rendre ce monde cohérent et à rationaliser notre présence en celui-ci ». Selon lui, ce bouleversement vient d'un retrait du corps dans un « monde [technologique] qui, de plus en plus, délaisse l'organique » (Dyens, 2008, p. 25). David Le Breton (1999, p. 271) va même jusqu'à parler de corps « surnuméraire » à l'ère des technosciences (voir Choinière, Chapitre 2, section II.3.1) (voir Davidson, Chapitre 3, section III).

Retracer la généalogie de ce discours d'adieu au corps en révèle le caractère historiquement daté et idéologiquement construit. Ce discours s'enracine, en effet, dans une conception du cyberespace comme moyen de « se transporter corporellement du monde physique ordinaire à des mondes d'imagination pure » (Walser, 1992, p. 264, cité dans Le Breton, 2004). Internet y est pensé comme un monde décorporé, de « pure surface » (Le Breton, 1999, p. 140), qui renforce la dichotomie entre corps et esprit en favorisant « la toute-puissance de la pensée »[1] (Bukatman, 1993, p. 208-209). Cette vision s'appuie sur un imaginaire construit par les arts et la littérature qui à l'époque s'emparent des nouvelles technologies. Ainsi le romancier William Gibson (1984, p. 6) célèbre-t-il « *the bodyless exultation of cyberspace* » dans son roman *Neuromancer* et l'artiste Stelarc utilise son propre corps pour produire un discours sur les nouvelles technologies qui les présente comme étant décorporéisantes[2] (voir Howes, Chapitre 7, section III).

On peut se demander sur quelles réalités du corps et d'Internet cet imaginaire qui met « entre parenthèses le corps réel » (Le Breton, 1999, p. 144) se constitue. À sa source, on peut distinguer trois caractéristiques propres à l'écosystème numérique, auxquelles vient s'ajouter un héritage philosophique important, celui du binarisme âme/corps. Ces caractéristiques font d'Internet un lieu atopique où l'espace est reconfiguré, a-chronique, où le temps s'écoule différemment, et anonyme, où la notion d'identité est fluctuante. Internet serait donc ce lieu qui dissocie le sujet d'avec son corps comme entité repérable dans le temps et l'espace[3]. De plus, Internet, comme espace du triomphe de la science

1. Les traductions dans ce chapitre sont de l'auteure.
2. Ainsi met-il en scène la disparition ou le redoublement du corps dans l'avatar (*Movatar*, *Prothetic Head*), son extension et son amélioration par la prothèse (*Third Hand*, *Extraear*), ou encore sa sujétion à la machine (*Exaskeleton*, *Exapode*).
3. Ce qui ne veut pas dire qu'Internet n'autorise pas une certaine sensorialité par sa capacité à donner des sensations. En effet, ainsi que le rappelle David Le Breton (1999, p. 142), « [ê]tre hors espace et hors temps implique la soustraction du corps, tout en en maintenant le frémissement sous la forme de sensations fortes, de sensorialités prégnantes ».

et de la technologie, hérite d'une philosophie de l'humain[4] qui, de Platon à Hegel en passant par Descartes, les philosophes des Lumières et Kant, pense le sujet sous la forme d'un binarisme âme/corps dans lequel l'intellect prime[5].

Cet imaginaire d'un Internet dématérialisé qui caractérise les années 1990 est en train de changer, aussi sommes-nous sans doute à un tournant du numérique. Grâce aux travaux sur le monde numérique menés par des féministes, marxistes et praticiens et théoriciens des arts au sens large, l'écosystème numérique est maintenant envisagé comme le lieu du retour d'une certaine matérialité qui vient redéfinir ce qu'est le corps. Ainsi Allucquère Rosanne Stone ne parle-t-elle plus du corps, mais *des corps*. Ce qui est mis en avant dans les analyses plus récentes d'Internet est la « sensation troublante de présence » que produisent la navigation sur le *Net*, les échanges sur les forums, le face-à-face avec les écrans (Déry, 1997, p. 16). Le corps en milieu numérique n'est plus appréhendé comme corps réel sensoriel et biologique, mais comme effet de corps, corps spectral néanmoins perceptible. Ainsi, David Le Breton (1999, p. 148) souligne-t-il que « [l]e cyberespace, même s'il est une simulation du monde, n'en donne pas moins le sentiment de la réalité physique de son univers. Les perceptions sont réellement ressenties ». On voit combien cette nouvelle conception du numérique redéfinit ce qu'est le corps puisqu'il y dépasse sa définition organique pour désigner autre chose, un corps qui modifie ce qui l'entoure, un corps producteur d'images et de signes et produit par eux, un corps imaginaire et symbolique autant que réel. S'agit-il pour autant d'un corps incorporel comme l'avance Le Breton (1999, p. 148) ? Je parlerai plutôt d'un corps multiple aux formes et modalités nomades, engendré par la capacité des nouvelles technologies à initier « d'autres usages du corps » (Le Breton, 1999, p. 140) ou plutôt d'autres formes de corporéité. Il convient maintenant de montrer, à partir d'un exemple significatif, comment l'expérience de la littérature électronique met en jeu ces formes corporelles nouvelles.

4. C'est paradoxalement cette haine du corps qu'on retrouve dans les idéologies posthumanistes telles que développées, par exemple, par Donna Haraway dans son article de 1984 intitulé « A Cyborg Manifesto », où elle présente le développement des nouvelles technologies comme *pharmakon* ambigu annonçant la fin de l'humain, mais aussi la venue d'une ère peuplée de *cyborgs* capables de rendre caduque la pensée d'une ontologie de l'homme fondée sur le binarisme corps/esprit.

5. Ainsi que le montre Derrida dans son analyse de la capacité de la littérature à déconstruire le concept (Derrida, 1967b), le binarisme est toujours déjà à l'origine d'une hiérarchisation. Ainsi le binarisme corps/esprit implique-t-il une hiérarchisation entre corps et esprit dans laquelle l'esprit domine le corps. Haraway montre, pour sa part, que toute marque de différence étant portée en premier lieu par le corps, le *cyborg* mi-homme mi-machine permettra, en évacuant le primat du corps, de rendre à l'autre la place qui lui revient.

II. La lecture en ligne : une expérience corporéisante ?

Si la littérature est traditionnellement définie comme *l'usage esthétique du langage écrit*, les œuvres de littérature électronique tendent à opérer un déplacement de ces usages vers une « esthétique de la matérialité » (Bouchardon, 2009, p. 213). Il existe en effet une matérialité propre au support numérique, exploitée par les auteurs de littérature électronique et les *net artists*.

Une comparaison rapide entre lecture *codex* et lecture électronique permettra de préciser l'argument. Bien que perçue comme impliquant davantage le corps que la lecture électronique, la lecture *codex* n'engage en réalité ce dernier que de manière limitée puisqu'elle sollicite le toucher, la vue, l'odorat éventuellement. Cependant, en raison de la dimension sensuelle, voire animale et donc corporelle des sens du toucher et de l'odorat, la lecture *codex* nous paraît solliciter le corps de manière plus importante que la lecture électronique qui s'appuie surtout sur la vue et l'ouïe, deux sens perçus dans la culture occidentale comme plus intellectuels et, par conséquent, comme dissociés du corps (Mitchell, 1987).

Pour autant, la littérature électronique ne fait pas seulement appel à la vue. Elle est souvent performative et ergodique (Fortin-Tournès, 2017b) et ceci d'autant plus qu'elle est hypertextuelle et hypermédiatique. Ce qui veut dire que c'est le geste du lecteur qui y révèle la matérialité du texte (Bouchardon, 2009, p. 216). Aussi peut-on parler d'un engagement du corps du lecteur dans la performance de lecture (Fortin-Tournès, 2017b). Les liens hypertextuels peuvent ainsi être qualifiés d'« actables » (Bouchardon, 2009, p. 214). Entre le lien et ce à quoi il renvoie existe un rapport synecdochique (Bouchardon, 2009, p. 218), c'est-à-dire de contiguïté physique et matérielle instaurée par le geste de cliquer. La dimension synecdoque, elle-même traversée de matérialité puisqu'elle s'ancre dans une contiguïté spatiale, est liée à l'apparition du fenêtrage, qui renvoie lui-même à la matérialité de l'interface. La matérialité de la littérature électronique, et en particulier de la littérature hypertextuelle, est donc présente dans le texte, par les hyperliens, l'interface, l'écran, mais aussi le dispositif lui-même, qui, par le biais du fenêtrage, permet l'apparition de texte, d'images, voire de son. Ces contenus peuvent être dits en mouvement au sens où ils apparaissent et disparaissent au gré des manipulations du lecteur. Ainsi l'expérience de la lecture en ligne n'est-elle pas seulement de l'ordre du visuel, mais aussi de l'haptique, voire de la performativité et de la performance (Fortin-Tournès, 2017a).

Pour aller plus loin dans la démonstration, il convient d'analyser un exemple significatif de cet engagement du corps ou plutôt d'une multiplicité de corps dans les signes en milieu numérique. Je m'intéresserai à *Grammatron* de Mark Amerika, œuvre multimédia créée entre 1993 et 1997

dont les nombreuses références intertextuelles, le fonctionnement réflexif métatextuel et métafictionnel, et le dialogue établi avec la *Grammatologie* de Jacques Derrida (1967a) et les notions de trace et de *différance* qui y sont avancées, mettent en relief la matérialité de l'écriture, la performativité de la lecture et l'investissement corporel imaginaire, symbolique et réel du lecteur dans la trace.

III. *Grammatron* ou l'économie libidinale des corps en milieu numérique

Grammatron se propose d'étendre le domaine de l'écriture par son inscription en milieu numérique.

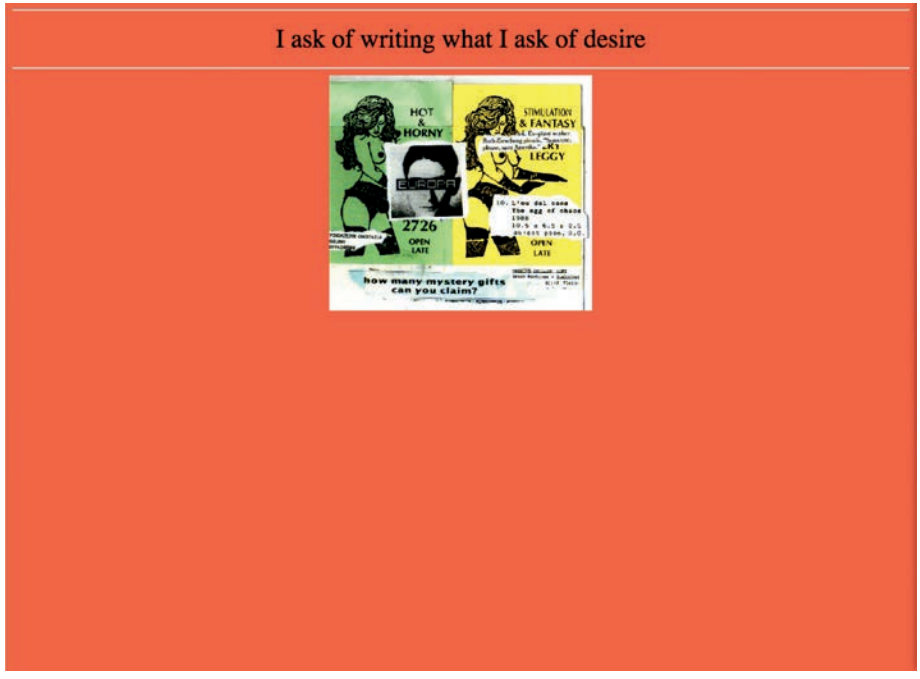
FIGURE 9.1.
Une œuvre multimédia et métamedium, 1997

Source : Amerika.

Cette extension va de pair avec une expansion de la notion de corps du texte et de corps du lecteur. Tout commence par une redéfinition de ce qu'est l'écriture (Amerika, 2004, p. 9) à l'image de ce que fait Derrida dans la *Grammatologie* (Derrida, 1967a).

Dans l'ouvrage de Derrida, l'écriture désigne les signes matériels comme traces constituées en système de différences qui prennent sens les unes par rapport aux autres dans un positionnement différentiel vis-à-vis d'une origine toujours différée, ce que Derrida désigne comme la différance avec un *a*. Cette différance renvoie à l'impossibilité pour l'écriture d'ouvrir à une présence autre que spectrale, mais aussi à la capacité qu'a l'écriture de convoquer les fantômes de l'histoire et de la mémoire dans le présent. L'écriture comme trace implique une capacité à unir mémoire et puissance au-delà de la distinction entre présence et absence, qui fait d'elle une « hantologie » ou science des fantômes (Derrida, 1993, p. 225). L'« hantologie » derridienne est déjà une pensée du virtuel comme puissance, c'est-à-dire comme réel, qu'on trouve à l'œuvre dans les approches du numérique sous l'angle de la matérialité (Vial, 2013), aussi propose-t-elle des pistes pour penser la littérature numérique. *Grammatron* explicite la référence à l'intertextualité derridienne en faisant de l'écriture un ensemble de traces, d'inscriptions symboliques et d'imaginaires fantomatiques (textes, images, sons) qui poussent le corps au-delà de ses frontières biologiques, vers une spectralité modelée sur le signifiant du désir.

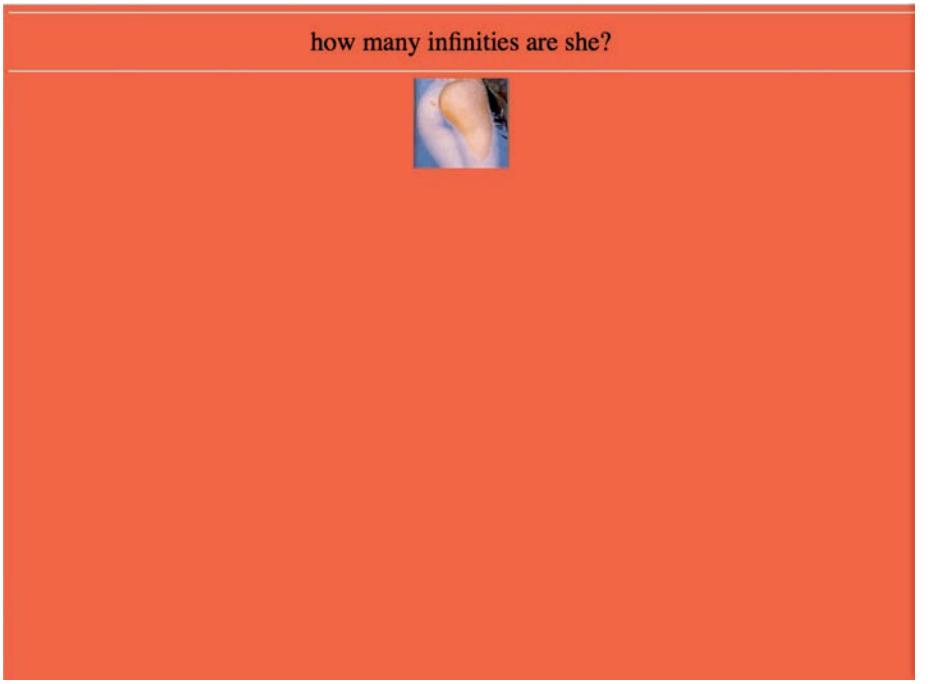
FIGURE 9.2.
Une écriture libidinale, 1997



Source : Amerika.

En effet, de désir il est beaucoup question dans *Grammatron*, œuvre traversée par une « économie libidinale » (Lyotard, 1974) thématisée par l'écriture et actualisée par la lecture. Cette économie libidinale est placée sous la loi du manque, selon la logique propre au désir. Elle engendre un désir de texte et de sens. Mark Amerika la propose comme stratégie de résistance au *diktat* de la jouissance instauré par l'économie capitaliste néo-libérale qu'il dénonce.

FIGURE 9.3.
Contre l'économie de jouissance du technocapitalisme, 1997



Source : Amerika.

Grammatron dénonce en effet l'intrusion constante, sur le Web, de pourriels pornographiques, de courriels et de messageries instantanées intempestifs produits par ce qu'il nomme le *technocapitalisme décérébrant* (« *the mindless missives of an invasive technocapitalism* ») (Amerika, 2004, p. 9) qui promeut l'économie pulsionnelle de la consommation immédiate d'objets comme productrice d'une jouissance sans reste. Ce phénomène intrusif du déferlement viral de publicités sauvages à caractère pornographique est répété sur le mode parodique par l'intrigue de *Grammatron* qui le thématise pour mieux lui résister.

En opposition à cette économie du pulsionnel, l'œuvre de Mark Amerika érige la figure centrale du *Golem* comme métaphore filée de la capacité de l'artiste à transformer la créature informe des pulsions en écriture distanciée et poétique. Ainsi, *Grammatron* met-il en scène le risque d'un investissement pulsionnel sur Internet qui toujours nous guette, lié au surgissement d'un corps libidinal non médié sur le devant de la scène technologique, corps réel source d'angoisse. Ce surgissement est propre au mode de fonctionnement même d'Internet qui s'inscrit dans une logique de consommation immédiate que *Grammatron* nous invite à rapprocher de celle de la pornographie.

L'investissement pulsionnel dans la lecture est maintenu à distance par *Grammatron* qui le soumet à une logique du manque introduite par les résistances d'une œuvre réflexive, fragmentaire, opaque et labyrinthique qui se refuse à l'interprétation. Ainsi, c'est une économie du désir, basée sur le manque, et non une économie de la jouissance, basée sur la coïncidence avec l'objet, que *Grammatron* cherche à mettre en place, pour tenir à distance l'angoisse du réel.

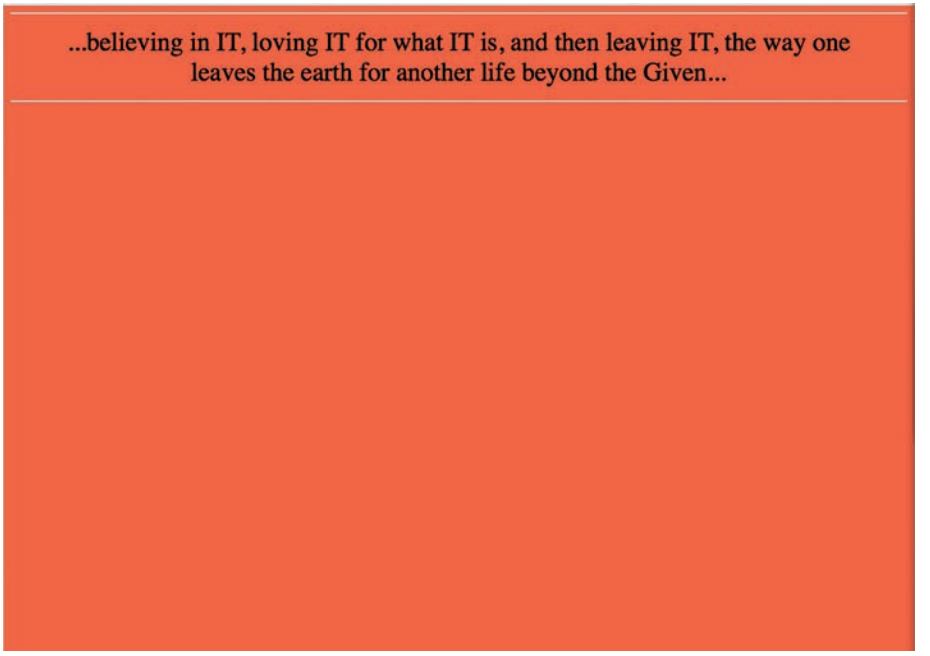
FIGURE 9.4.
Une écriture qui maintient l'angoisse à distance en bordant le réel de la mort, 1997

Source : Amerika.

Car l'œuvre est construite, thématiquement et métaphoriquement, autour de l'élaboration par un vieil artiste du Net, Abe Golem, d'une campagne publicitaire stratégique capable d'agir comme un contre-pouvoir à l'envahissement d'Internet par la publicité. Cette campagne promeut les plaisirs des sens, mais indique combien son objet véritable se dérobe toujours, ce qui permet à l'œuvre de garder ouverte la brèche du désir de texte pour le lecteur.

On pourrait certes objecter à Mark Amerika le fait que son œuvre *Grammatron* risque de fonctionner elle-même sur le mode de ce qu'elle dénonce. Ainsi, pourrait-on dire qu'il existe un risque dans *Grammatron* que l'écart symbolique instauré par la trace comme interdisant toute métaphysique de la présence soit court-circuité par l'intensité des effets de présence que produit le texte comme simulation d'un texte de jouissance, amenant sur le devant de la scène le *ça*, le *it* que l'œuvre convoque.

FIGURE 9.5.
Une écriture du *ça* et de la pulsion mise à distance ? 1997

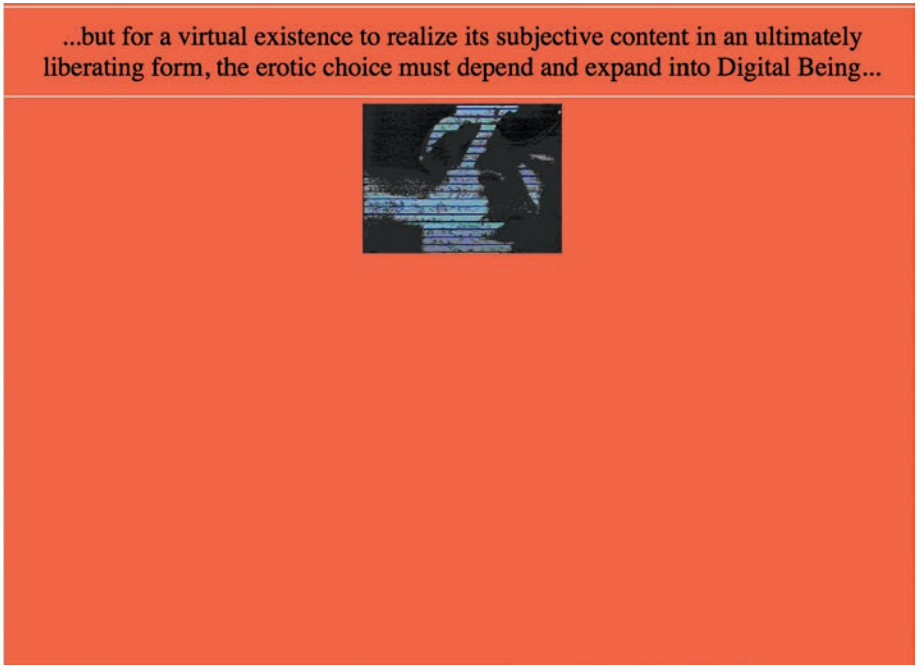


Source : Amerika.

Il me semble pourtant que l'œuvre évite cet écueil par son opacité poétique, ce qui lui permet de constamment réaffirmer le travail du symbolique comme médiation, comme moyen de tenir à distance l'angoisse liée au surgissement d'un réel non médiatisé.

Machine désirante construite autour de la non-coïncidence, du lacunaire et du discontinu, l'œuvre propose une alternative symbolique et imaginaire à l'économie de la jouissance pulsionnelle de ce qui serait l'impossible, le réel du corps. Elle met le corps réel de la pulsion à distance en convoquant les corps imaginaire et symbolique. Ce faisant, elle convoque une subjectivité à l'œuvre dans les plis et les replis d'une écriture poétique, rythmique et érotique.

FIGURE 9.6.
Une écriture érotique, rythmique, politique et poétique, 1997



Source : Amerika.

Cette bascule d'un corps pulsionnel à un corps désirant passe par un travail sur la temporalité qui permet d'accueillir dans le langage l'atemporalité même du désir, sa nécessité structurante, ce qu'Amerika appelle l'*atemporalité du langage propre au désir* (« *the timelessness of desire's own language* ») (Amerika, 1997, n. p.). Le caractère intempestif du surgissement des simulacres de publicité pornographique empêche en effet la mise en place d'une consommation immédiate du texte par le lecteur, qui serait source de jouissance due au processus de fascination propre au dispositif hypertextuel immersif.

IV. Conclusion

De par sa dimension réflexive, *Grammatron* met à jour les impensés d'une certaine tradition critique littéraire, comme le rapport entre littérature et technique, l'aspect performatif de la lecture et la dimension politique de l'engagement du corps dans les signes par l'acte de lecture. En ce sens, l'œuvre de Mark Amerika peut être considérée comme produisant un discours théorique sur l'activité littéraire qui constitue une critique en acte des actes de la littérature. On peut ainsi parler d'une valeur « heuristique » de *Grammatron* (Bouchardon, 2009, p. 224).

Cette valeur heuristique tient tout d'abord au fait que l'œuvre nous révèle que la notion de décorporéisation numérique est historiquement située, et donc idéologique. Elle ne nous livre pas de vérité sur l'interaction homme-machine en milieu numérique, mais sur l'idéologique qui enveloppe cette interaction à des moments historiques donnés.

De plus, grâce au dispositif désirant qu'elle met en place, l'œuvre de Mark Amerika opère une critique de l'économie de jouissance pulsionnelle propre au technocapitaliste en déployant les possibles des corps, en convoquant des corps et non le corps. De par son dispositif hypermédiatique hanté par le spectral, par son opacité et sa résistance poétiques, elle enclenche un processus de lecture dans lequel le corps de la pulsion est convoqué pour être aussitôt mis à distance, processus qui n'est pas seulement esthétique, mais aussi critique et politique puisqu'il invite le lecteur à réfléchir à l'économie de la consommation immédiate généralisée à laquelle invite le médium numérique. Cette dimension critique et politique tient au fait que le corps réel, comme objet visé par la pulsion, se dérobe constamment dans *Grammatron*, au profit de ses traces imaginaires et symboliques. Elle est ce qui donne à l'œuvre sa valeur singulière, sa capacité à déplacer le sujet lisant qui l'aborde – sa littérarité, en somme.

Chapitre 10

Les spectres interfacés : des corps et des écrans dans *Personal Shopper* d'Olivier Assayas[1]

Anaïs GUILET

En 2018, 54 % de la population de la Terre est connectée à Internet et il y a plus de trois milliards d'utilisateurs de réseaux sociaux dans le monde (Coëffé, 2018). Télévisions ou montres connectées, téléphones portables et tablettes sont autant d'interfaces écraniques qui nous permettent de rester connectés au quotidien. Cette « société de l'écran », pour reprendre l'expression de Divina Frau-Meigs dans *Penser la société de l'écran : dispositifs et usages* (2011), voit se modifier fondamentalement notre rapport à l'espace et au temps, évoluer nos pratiques cognitives et culturelles et, par conséquent, nos modes de penser et d'agir. Ce nouvel *ordre* sociétal ne peut manquer d'interpeller artistes, écrivains et cinéastes. Si pour David Shields dans *Reality Hunger* (2010), la littérature est *affamée de réalité*, il en est résolument de même pour le cinéma

1. Pour les images et extraits vidéo de l'œuvre, se référer à cette conférence d'Anaïs Guilet : Anaïs Guilet (2018). « Maureen, ses écrans, ses spectres », dans Colloque international bilingue « Cybercorporéités : subjectivités nomades en contexte numérique », colloque organisé par Isabelle Choinière, Joanne Lalonde, Anne-Laure Fortin-Tournès et Anaïs Guilet/Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 29 septembre, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://oic.uqam.ca/fr/communications/maureen-ses-ecrans-ses-spectres>, consulté le 12 novembre 2018.

qui ne peut manquer de représenter l'individu en proie à cette « hypermodernité » que constate Nicole Aubert (2006, n. p.) dans le titre de l'ouvrage qu'elle a dirigé en 2004[2], une modernité exacerbée,

> dont la complexité et la multiplicité de facettes définiraient des individus profondément différents de ceux qui les ont précédés : des individus fonctionnant plus selon des logiques de trop plein ou de vide que selon un équilibre harmonieux, tel qu'il était sous-entendu, par exemple, dans le concept d'« honnête homme », aujourd'hui pratiquement tombé en désuétude[3].

Depuis *You've Got Mail* de Nora Ephron (1998) à *The Circle* de James Ponsoldt (2017) en passant par *ExistenZ* de David Cronenberg (1999), *Shame* de Steve McQueen (2011) ou *Men, Woman and Children* de Jason Reitman (2014), Internet et ses écrans ne forgent pas seulement un univers référentiel, mais le cœur même des récits, et ce, afin d'engager une réflexion approfondie sur les conséquences de cette hypermodernité sur l'individu contemporain, son être au monde, sa relation à autrui. Parmi les représentants cinématographiques de l'individu hypermoderne, nous pouvons compter Maureen, l'héroïne de *Personal Shopper* d'Olivier Assayas (2016). *Personal Shopper* est ce que nous appellerions un *thriller* écranique. Non pas seulement parce qu'il s'agit d'un film, mais parce qu'il s'agit d'un film sur les écrans reliés[4]. Toute l'intrigue repose sur des conversations par écrans interposés : depuis les étranges messages textes d'un inconnu, reçus sur le téléphone portable de Maureen, jusqu'aux conversations sur Skype qu'elle entretient avec son petit ami. Maureen est médium et attend que son frère jumeau décédé entre une dernière fois en communication avec elle depuis l'au-delà. Si quelques événements surnaturels interviennent, l'enjeu communicationnel au cœur du film est moins spectral que technologique. Le tour de force d'Assayas est de filmer une Maureen le plus souvent seule et dont une grande partie des communications avec autrui sont interfacées (téléphone portable, ordinateur, mais aussi lettres manuscrites lues en voix *off*). Par conséquent, à ce titre, qu'à l'autre

2. Nicole Aubert (dir.) (2004). *L'individu hypermoderne*, Toulouse : Érès.

3. Nicole Aubert (2006). « Entretien avec Denis Failly », *Culture Next*, 10 janvier, <http://culture.nextmodernity.com/archive/2006/01/10/l-individu-hypermoderne.html>, consulté le 5 juin 2018.

4. Nous utiliserons, à la suite de Bertrand Gervais et de Samuel Archibald, le terme d'*écran relié* pour désigner l'écran d'ordinateur ou de téléphone portable. Nous le distinguons ainsi de l'écran de cinéma qui est, pour reprendre le vocabulaire de Grégory Chatonsky (2008), un « écran de projection » (« La répétition des limites : Diffusion, projection et immersion », p. 5, <http://chatonsky.net/files/pdf/ecran.pdf>, consulté le 29 mai 2016). L'écran relié est « un écran modifiable en temps réel, qui s'appuie sur des technologies d'inscription numériques et permet l'accès aux différents réseaux ». Samuel Archibald (2009). *Le texte et la technique*, Montréal : Quartanier, p. 160.

bout du réseau soit un interlocuteur de chair fictionnelle ou un esprit vengeur n'a que peu d'importance : le corps s'y voit toujours absenté. Notre hypothèse de départ, reprenant et paraphrasant une proposition de James Carey, est que le cinéma, quand il met en scène les écrans reliés et plus précisément ici *Personal Shopper*, offre une possibilité de « lire cette culture de l'écran et à partir de ce média de voir ce qui derrière fait ressurgir l'architecture de la société tout entière » (Carey, 2004, p. ix, traduction libre). Le film d'Assayas, dans sa réflexivité, nous permettra d'interroger la représentation cinématographique de cet au-delà de l'écran de cinéma qu'est l'écran relié, ouverture sur un réseau ontologiquement hors champ et pourtant résolument au cœur de nos sociétés.

I. Le spectacle terrifiant de la communication quotidienne : texto-suspens d'Internet

Face à la caméra d'Assayas et au sein du minimalisme de sa mise en scène, les bips du téléphone portable de Maureen deviennent la véritable source de tension du *thriller*. La banalité de l'objet et la familiarité de son interface et de ses sons permettent une certaine forme d'identification avec le personnage en même temps que naît ce sentiment d'inquiétante étrangeté, cet *unheimlich* si cher au fantastique (Mellier, 2002 ; Freud, 2011). Le téléphone portable de Maureen nous est à la fois très coutumier (on reconnaît l'interface de l'iPhone d'Apple, les phylactères bleus et verts de son application de message texte) et étranger, dans l'angoisse qu'il suscite inopinément. Dans le *thriller*, la tension est toujours première et celle-ci se fonde dans *Personal Shopper* avant tout sur la défamiliarisation construite par le cinéma d'Assayas de cet objet ordinaire qu'est le téléphone portable. Deux principaux éléments produisent cet effet, qui engagent, selon nous, les processus de communication dans leur rapport au corps : l'inconnu et la présence (voir Pitozzi, Chapitre 1, section III) (voir Davidson, Chapitre 3, section III.2).

8 h 30, Maureen part prendre l'Eurostar pour Londres et reçoit un premier message texte sur son téléphone : « *I know you.* » L'interface est ainsi faite que le message est désigné comme provenant d'un individu annoncé par le terme *unknown*, inconnu, « [choses] dont on ignore l'existence – […] la nature » (*Le Petit Robert*, 2006) ou « [personnes] dont on ignore l'identité » (*Le Petit Robert*, 2006). La polysémie du terme permet à Assayas de faire planer l'ambiguïté sur ce que désigne cet *unknown*, personne ou chose, mais surtout de jouer du vocabulaire de nos interfaces en pointant sa capacité d'évocation au-delà de son usage pratique, ordinaire. Le réalisateur crée dès lors un climat de doute qui enclenche la paranoïa de Maureen comme du spectateur. 8 h 42, second message texte d'*unknown :* « *and you know me* », puis quelques minutes plus tard : « *You are off to London* », Maureen regarde autour d'elle. Ce petit jeu

basé sur une possible surveillance se poursuivra dans le train. Elle cherche du regard l'expéditeur inconnu qui restera pour elle toujours de l'ordre de l'invisible. Dans le train, le bruit des notifications se poursuit et s'intensifie, avec elles la tension va *crescendo*. Maureen entre alors dans un dialogue par messages interposés : la caméra filme en gros plan l'écran du téléphone, son clavier tactile où les doigts nerveux de Maureen accumulent les questions : « *Who is this ?* », « *R you a man or a woman ?* » « *R u real ?* », « *R u alive or dead ?* » ; la précipitation commande une écriture rapide et le langage abrégé et phonétique des messages textes. Elle halète, ses doigts tremblent toujours plus, le rythme des cliquetis du clavier se fait fébrile : « *Lewis ?* » La dimension émotive de son usage des écrans se fait jour. Maureen haletante, sanglotant, met son téléphone en mode avion : la communication est rompue, elle peut reprendre ses esprits. Comme le remarque Jacques Ibanez Bueno (2002, n. p.), « [l]'acte communicationnel sur les réseaux entraînent des affects et des facultés sensorio-motrices. Il existe une mobilisation du corps de l'internaute dans tout acte de communication électronique ». Cette scène explore ainsi tout à la fois la dimension haptique des écrans reliés et leur capacité à susciter des émotions, pour le personnage comme pour le spectateur. Le corps de Maureen est ici mis à l'épreuve face à l'écran, ses larmes, son souffle révèlent à quel point cette relation est incarnée. Ainsi que l'analyse Jean-Louis Weissberg (1999, p. 11), l'internaute n'est pas hors de son corps face aux écrans, bien au contraire son « coefficient corporel » y est augmenté (📖 voir Choinière, Chapitre 2, section IV).

Si le corps de Maureen se voit ici largement éprouvé, il s'agit en creux d'interroger les modalités d'incarnation du destinataire de cette communication, ce qui nous conduit au deuxième effet sur lequel repose le *thriller* d'Assayas : la présence. Après quelques minutes, Maureen se reconnecte. L'inconnu joue avec ses nerfs en lui déclarant qu'il pourrait lui aussi être à Londres. Maureen lui répond : « *Where ?* » Le gros plan sur l'écran de téléphone nous permet de voir Maureen taper la question, puis le statut du message passer de « *delivered* » à « *read* », apparaît alors un phylactère avec ces points de suspension clignotants qui signalent que le destinataire est en train de taper sa réponse. Ces signes ont trait à la fonction phatique du langage décrite par Jakobson (1963, p. 216) ; ils possèdent en cela résolument une valeur présentielle. Quelqu'un (ou quelque chose ?) est à l'autre bout de la communication qui interagit, quelque part, dans le temps présent, face à un écran relié. Ils permettent donc de réincarner le destinataire. Comme le note Julien Rault (2016, p. 3), les points de suspension inscrivent la présence d'une absence,

> [u]ne valeur fondée sur l'idée que les trois points laissent entendre que quelque chose pourrait être là. Proposent un énoncé en pointillés, en filigrane. Cette valeur, c'est celle de la latence : le signe fait apparaître

> que quelque chose est susceptible d'apparaître. La latence invite à se confronter au non-dit, à l'indicible, à la labilité, à l'excès ; elle engage un déchiffrement.

Quelque chose est susceptible d'apparaître : une réponse par message texte ou quelqu'un comme le saisit pleinement Maureen qui se retourne en permanence et cherche du regard autour d'elle. Julien Rault le relève dans son essai, chez les romantiques et les symbolistes, les points de suspension sont le signe de l'ailleurs, de l'ineffable (Rault, 2015). Ils engagent dès lors aussi le dérobé du langage, ce qu'on ne peut pas désigner, ou dont on ne peut pas faire l'expérience, un au-delà, l'inconnu (*unknown*). Les points de suspension en tant que tels impliquent un processus herméneutique qui se fait ici au sein du *thriller* paranoïaque – la paranoïa étant la maladie de la surinterprétation permanente. À la fin de la scène, Maureen reçoit un appel vocal de *unknown*, fébrile, elle décroche, mais ce n'est que Kyra. Parfois, on connaît l'inconnu, les signes sont trompeurs.

II. La mise en scène de l'*homo ecranis* en son milieu

Maureen appartient au règne de l'*homo communicans* selon Norbert Wiener (1948)[5] ou encore de l'*homo ecranis* de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2007, p. 283). Dans l'Eurostar ou dans le métro, elle a son téléphone à la main, au café, elle regarde une vidéo sur YouTube, dans son studio parisien, elle reste devant son écran d'ordinateur. Elle incarne effectivement « [l]'homme d'aujourd'hui et de demain, relié en permanence par son mobile et son ordinateur à l'ensemble des écrans, au cœur d'un réseau dont l'extension marque les actes de sa vie quotidienne » (Lipovetsky et Serroy, 2007, p. 282). Le film dépeint une jeune femme qui vit tour à tour dans la ville et dans les écrans, du moins si l'on considère à l'instar d'Anne Cauquelin (2010, p. 77) que le lieu est « celui où je vis. Mon lieu c'est mon corps, cette enveloppe que je trimbale avec moi tout le long du temps que j'ai à vivre ». Comme le remarque Ghislaine Chabert (2012), cette définition de l'espace permet de replacer la perception corporelle et émotionnelle au centre du vécu *in situ* et ainsi de faire émerger les écrans comme lieu de l'expérience humaine au même titre que bien d'autres espaces. Ce qu'illustre Assayas par l'omniprésence des écrans reliés, tels qu'ils sont mis systématiquement en contexte, ce sont ces *espaces emboîtés* chers à Cauquelin : Maureen est dans les écrans, sur YouTube ou Skype, dans le métro ou dans un café, dans la ville de Paris, en France, etc. L'écran est bel et bien comme

5. Norbert Wiener définissait, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'*homo communicans* comme un nouvel être humain moins *machine biologique* que *machine communicationnelle* (Wiener, 1948).

l'expriment Carey Jewitt et Teal Triggs (2006, p. 132) « un lieu qui fait lien, un lien qui fait lieu ». Maureen, omniprésente dans l'écran de cinéma, perçoit ce qui l'entoure aussi grâce aux images d'écrans : « [L]'écran pris comme image s'incorpore et incorpore de plus en plus l'individu ». Il est producteur d'affects et d'émotions selon les travaux de Fabienne Martin-Juchat (2008) ou de Serge Tisseron (2008) qui permettent de redonner une place au corps dans les communications médiatisées (voir Davidson, Chapitre 3, sections II.6-III.1) (voir Lalonde, Chapitre 6, section II).

L'emploi de Maureen consiste à aller faire du *shopping* pour Kyra, dont on ne sait pas sur quoi repose la célébrité, mais qui enchaîne voyage à l'étranger, *shooting* photo et gestion d'une fondation chargée de la sauvegarde des gorilles. Son travail s'organise exclusivement par des petits mots laissés par Kyra dans son appartement, mais surtout par coups de téléphone et échanges de messages textes. C'est bien simple, comme le dit explicitement Maureen à l'occasion d'un échange sur Skype avec Garry, son petit ami : « *I never see her, we leave each other messages.* » Le fait est que le spectateur non plus ne verra quasiment jamais Kyra, sinon quelques secondes alors qu'elle est elle-même en pleine conférence téléphonique et seulement le temps de la voir décliner d'un geste toute communication verbale directe avec Maureen. Assayas alterne alors les plans sur les multiples champs contrechamps de cette conversation interfacée : Kyra qui s'étire sur son lit en parlant, l'avocat présent dans la chambre, le téléphone où s'égosillent grâce au haut-parleur plusieurs intervenants réduits au stade d'acousmêtre (Chion, 1982), et Maureen, dans l'entrebâillement de la porte, qui tâche en vain de capter l'attention de son employeuse. Celle-ci est trop absorbée à discuter avec des hommes à l'autre bout du monde pour communiquer directement avec Maureen, pourtant présente à un mètre d'elle. La seconde fois que Kyra apparaîtra dans l'écran de cinéma, ce sera nue, baignant dans son sang, morte sur le sol de sa salle de bain. Jamais aucun échange verbal direct ne sera filmé entre Maureen et son employeuse. De la même manière, Garry et Maureen, tout au long du film, n'échangeront jamais en face à face. Ce dernier, ingénieur informatique, travaille à Muscat, capitale du sultanat d'Oman. Leur relation consiste en quelques échanges par Skype : la communication est laborieuse et consiste en des reproches au sujet de leurs difficultés à se connecter en synchronie, en images pixellisées et en conversations interrompues par un écran d'ordinateur brusquement refermé. Ordinateur clos = dialogue clos. Si, à la fin du film, Maureen part à Muscat rejoindre Garry, celui-ci l'accueille par une lettre lue en voix *off* : il est en déplacement. Il n'apparaîtra jamais dans l'écran de cinéma autrement que par l'écran relié, il restera au sein de la diégèse une pure présence interfacée (par Skype ou par une lettre manuscrite lue).

Pour Stéphane Vial (2013, p. 150) dans *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*,

> [l]es interfaces en réseau du système technique numérique, celle de nos ordinateurs, de nos consoles, de nos smartphones, de nos tablettes et plus généralement de tous nos objets connectés sont les nouveaux appareils ontophaniques de notre époque, c'est-à-dire les nouveaux dispositifs phénoménotechniques à partir desquels le monde d'aujourd'hui nous apparaît.

Il s'agit pour Assayas de prendre cette idée d'apparition phénoménologique au pied de la lettre et de démontrer, par extrapolation, à quel point les écrans sont aujourd'hui l'interface privilégiée de bon nombre de nos échanges avec autrui, intimes comme professionnels. Dans ce processus de désincarnation, que le destinataire de ces échanges soit de chair et d'os ou un fantôme ne change finalement pas grand-chose : c'est toujours à un récepteur désincarné que nous avons affaire. L'écran est ce lieu, explique Stefanie Katz (2004, p. 11), qui « articule ensemble l'espace du visible et celui qui lui échappe : l'invisible, le hors-cadre ». Un hors-cadre d'autant plus magnifié par Assayas que celui de l'écran relié est doublé du hors-cadre de l'écran de cinéma. Ainsi, il n'y a qu'un petit pas à franchir pour dire qu'un monde perçu au-delà de l'écran peut aussi bien engager un au-delà plus spirituel, c'est également là une des leçons qu'on pourrait tirer de la phénoménotechnique prônée par Stéphane Vial : au-delà de l'interface écranique, tout pourrait procéder d'un même mode d'existence ontophanique (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section III) (📖 voir Manning, Chapitre 4, section VII).

III. Les ontophanies interfacées à partir d'Hilma af Klint

Cette leçon, c'est aussi celle que propose la référence très explicite du film au travail de l'artiste suédoise Hilma af Klint (1862-1944). Maureen apprend l'existence de cette peintre alors qu'elle revient juste de la maison de son frère où elle a passé la nuit à essayer d'entrer en contact avec son esprit. Elle effectuera par la suite des recherches sur Google à son sujet, trouvant une vidéo sur YouTube. La caméra filme alors en gros plan et en contexte de mobilité, puisque Maureen se trouve dans le métro, l'écran de son téléphone. Elle montre d'abord sa navigation tactile sur Google Images et le déploiement en quadrillage de quelques-uns des tableaux de la peintre. L'entremise de la mise en page de Google a l'avantage de proposer au spectateur un visionnage rapide et synthétique du travail de l'artiste selon une interface qui lui est des plus familières. Le personnage partage avec le spectateur un même réflexe de mise en recherche : « Voilà l'écran érigé en pôle-réflexe, en référentiel premier permettant d'avoir accès au monde, aux informations, aux images. Écran indispensable pour presque tout, écran incontournable » (Lipovetsky et Serroy, 2007, p. 309).

Maureen visionnera par la suite sur YouTube une vidéo en suédois consacrée à l'artiste. Il se trouve que cette dernière, reproduite au sein de l'écran de cinéma dans une version légèrement tronquée et remontée, se trouve effectivement sur YouTube, et tout un chacun peut la consulter dans sa version complète[6]. La vidéo nous apprend qu'af Klint est actuellement considérée comme l'une des précurseurs de l'art abstrait ; elle n'a jamais exposé ses œuvres de son vivant, demandant dans son testament d'attendre 20 ans pour les divulguer au public. Ses œuvres avant-gardistes témoignent de sa fascination pour le spiritisme, les sciences naturelles et les mathématiques. Prolifique (plus de mille tableaux), optimiste, remplie de couleur, de lumière et d'espoir, son œuvre est résolument empreinte de spiritualité. Klint a produit ses peintures au sein d'un cercle de femmes artistes dénommé *The Five*. Ces femmes organisaient des séances de peinture automatique, cherchant à atteindre un niveau de conscience plus poussé, et ont à plusieurs reprises effectué des séances de spiritisme. Il convient de rappeler qu'à la fin du XIX^{e} et au tout début du XX^{e} siècle le spiritisme, à la fois phénomène religieux et de salon, venu des États-Unis, était très en vogue. Le travail d'Hilma af Klint forme un réseau de séries de tableaux dont certains en très grand format, qui s'attachent à démontrer comment tout dans l'univers est interconnecté au-delà des polarisations apparentes. Hilma af Klint ne pratique pas le spiritisme de manière naïve, il s'agit bien pour elle d'interroger la perception que chacun peut avoir du monde. Il faut alors remettre en contexte scientifique sa pratique. Étant née en 1862, elle est contemporaine de découvertes scientifiques aussi importantes que les rayons X par Wilhelm Röntgen en 1896, qui permettent de voir ce qui se trouve en dessous de la surface visible de la peau. Ce n'est donc pas un hasard si le film d'Assayas propose également une scène de séance photo où Maureen sert de modèle et dont les images figurées rapidement en noir et blanc sont directement enchaînées par un écran d'échographie du cœur de Maureen. Images du corps de Maureen photographié et son au-delà rendu visible par les rayons X. L'image n'est qu'une surface qui en cache une autre. Af Klint est également contemporaine de la découverte des ondes électromagnétiques par Heinrich Hertz à la fin du XIX^{e} siècle, lesquelles permettront à la téléphonie et à la télégraphie de se développer : l'information peut être transmise de manière invisible pour nous. Le monde est toujours plus que ce que nous pouvons voir à l'œil nu. La technique, et avec elle l'art, nous permettent de voir au-delà.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=8ew3SQiFGR0>, consulté le 21 juin 2018.

Ces réalités dont l'existence visible est conditionnée par la médiation technique ou artistique constituent le champ privilégié d'exploration de Klint (à l'instar des peintres abstraits que sont Malevich, Mondrian ou Kandinski), mais aussi celui des spiritistes et, en fin de compte, d'Assayas. Embrasser le réel dans sa totalité, rendre visible l'invisible, tels sont les enjeux de leurs pratiques artistiques ou spiritistes et chacun opère cette mise en visibilité avec les moyens techniques qui lui sont propres : peinture, médium, tables tournantes, images filmiques et montage. Ces dispositifs techniques sont des « machines philosophiques » (Vial, 2013, p. 23), des « matrices ontophaniques » (Vial, 2013, p. 23) comme le sont les écrans, pour reprendre les termes de Stéphane Vial « c'est-à-dire des conditions de possibilité du réel ou mieux, des générateurs de réalité. C'est ce que nous appelons des *matrices ontophaniques*, c'est-à-dire des structures *a priori* de la perception, historiquement datées et culturellement variables » (Vial, 2013, p. 23).

En effet, les techniques ont toujours conditionné notre rapport phénoménologique au monde. Comme l'a très justement analysé Peter Sloterdijk (2000, p. 19), dans la lignée philosophique duquel se place Vial, l'être est une *poièsis* : exister est le résultat d'une fabrication. Les corps interfacés avec lesquels nous communiquons au quotidien à travers les écrans reliés existent, parce que la médiation nous permet de les construire, de les percevoir au monde (voir Davidson, Chapitre 3, section III.5). C'est à cette ontophanie que se confronte, selon nous, Maureen dans les ultimes secondes du film. Dans une chambre aussi spartiate que pittoresque au fin fond de l'empire d'Oman, Maureen aperçoit un verre flotter dans les airs, qui se brise dans un sursaut. Elle interroge : « *Lewis ?* », silence, « *are you here ?* », retentit un coup. « *You have been waiting for me ?* », un coup. En larmes, seule au milieu de l'écran de cinéma, elle ajoute : « *Are you in peace ?* », un coup. « *Thank you.* » Après un long silence, elle se ravise en entendant un petit bruit. « *Are you not in peace ?* », un coup, « *You are playing with me. Do you mean harm ?* », deux coups. « *I don't know you. What are you ? Who are you ? Lewis is it you ?* », on entend alors un bruit sourd de respiration. « *Or is it just me ?* », un coup. Maureen fait un regard caméra, respire profondément, fondu au blanc. « *Est-ce seulement moi ?* », se demande Maureen qui, par ses perceptions, a construit la réalité de cette communication avec l'invisible, comme se sont construites tant de ses communications quotidiennes avec les individus qui l'entourent. La réalité de Kyra ou de Garry n'est pas plus tangible, pas moins médiatisée que celle de ce spectre. Seule leur perception par le sujet, le corps phénoménologique de Maureen, construit leur existence. C'est en tout cas cette ontophanie que travaille Vial et semble proposer le film d'Assayas en jouant du parallèle entre conversations interfacées par les écrans et conversations avec l'au-delà : toutes deux ne sont permises que par l'entremise d'un médium, d'un média.

IV. Le corps spectral, le corps virtuel, le corps image

> Les interfaces numériques constituent bien une nouvelle matrice ontophanique, une nouvelle forme où se coule notre perception […]. En s'intégrant à notre expérience-du-monde, elles créent un nouvel angle de vue phénoménologique par lequel les êtres virtuels du système technique numérique peuvent advenir en tant que phénomène du monde. Elles sont les nouveaux appareils qui forgent le nouvel apparaître. En vivant avec elles, nous apprenons la phénoménalité numérique et nous nous éduquons à la nouvelle ontophanie (Vial, 2013, p. 181-182).

Virtualité des corps interfacés ou spectre, Assayas nous propose ainsi de renouer avec les acceptions du virtuel. Il s'agit de se rappeler avec Vial que le terme était employé au Moyen-Âge pour traduire le concept aristotélicien de puissance (*dunamis*) qui s'opposait à acte (*energeia*). Le virtuel consistait donc en un des deux modes d'existence : ou bien une chose existe en acte ou en puissance (état potentiel). Mais dans les deux états, elle existe. Ainsi, « dans la signification philosophique qui a été la sienne pendant des siècles, le virtuel n'est autre chose qu'un régime ontologique, une manière particulière d'être réel qui consiste à exister sans se manifester » (Vial, 2013, p. 154). Spectre ou corps virtuel, interfacé, n'ont rien à voir avec l'irréel, ils sont au monde, sur le point d'apparaître. Il faut alors ajouter qu'en parallèle de cette conception philosophique du virtuel s'est développé à l'époque moderne un usage scientifique, physique du terme, lié à l'optique et à la conception des images. L'image est par définition une réalité impalpable, elle est le fruit d'un signal détecté par l'œil, et en cela elle est dite *virtuelle*. Assayas, par la mise en abyme écranique des images, ne peut manquer de soulever ce statut si particulier. Dans leur « facticité appareillée » (Vial, 2013, p. 154), dans leur statut ontophanique, les images sont la modalité de l'apparaître cinématographique comme de la communication interfacée par les écrans reliés ; elles constituent alors une manière tout à fait manifestée d'exister au monde par les écrans. Par ailleurs, en optique, le spectre est cette diffusion de la lumière qui la rend à la fois visible et impalpable (voir Introduction, sections I-V).

Le spectre est donc la condition de visibilité des images, et ce n'est pas Derrida qui contredira l'optique tant pour lui toute pensée du cinéma n'est possible qu'à partir des notions de spectre et de trace telles qu'elles ont été développées par la psychanalyse. Dans *Ghost Dance* (1983) de Ken McMullen, un film basé sur un entretien avec Derrida, le philosophe propose cette énigmatique formule : « [c]inéma plus psychanalyse, cela donne une science du fantôme. La technologie moderne décuple leur pouvoir. L'avenir est aux fantômes ». Derrida convoque les travaux de Benjamin pour rappeler que psychanalyse et cinéma sont nés à la même époque, qu'ils procèdent tous deux d'un même processus de *revenance*, de mise en apparition du réel ou de la psyché.

Dans *Échographies de la télévision* (Derrida et Stiegler, 1996), où il revient sur cette formule, Derrida ajoute qu'au cinéma, comme avec la technologie de manière générale, un spectre devient bien visible : c'est celui du réel. L'image est une trace, c'est-à-dire une inscription ; en tant que telle, elle suppose une surface d'inscription qui est nécessairement technique. Assayas met ainsi en scène, grâce au cinéma, le spectre de nos relations interfacées telles qu'elles mettent elles-mêmes en scène le spectre du réel : autant de technophanies au sens de Simondon (2001 [1989]), mises en abyme (voir Paquin, Chapitre 5, section I.1) (voir Howes, Chapitre 7, sections II-III). On se rappellera alors la terreur provoquée par l'*Arrivée du train en gare de la Ciotat* des frères Lumière chez le public, un spectre de train pointant du fond du champ pris dans sa force de fascination pour le réel.

Selon Derrida (2001, p. 78), le cinéma invente un nouveau type de croyance[7]. Des spectres laissent des traces sur la pellicule, et quand on est dans une salle de cinéma, on croit à ce que l'on voit. La question de la spectralité du cinéma en général, comme dans *Personal Shopper*, n'est pas (seulement) d'ordre thématique, elle est liée à la structure même de l'image cinématographique. Les apparitions au cinéma ne sont ni des hallucinations, ni des perceptions, ce sont des projections de mémoire. Elles restent à l'état de traces qui s'impriment dans le désir des spectateurs et, pour Derrida, le cinéma est toujours machine libidinale. Adolfo Vera (2014, n. p., l'italique est de l'auteur), dans son analyse de la théorie derridienne du cinéma, l'exprime très bien :

> Les sujets que nous regardons sur l'écran ne sont que des traces cinématographiques, et donc des *doubles*, des *fantômes*, même si nous pouvons être certains qu'il s'agit de ces sujets-là. Derrida insiste sur le fait que, pour que cette *vérité* de la trace cinématographique (mais, pourrions-nous ajouter, de toute trace) s'accomplisse en toute profondeur, le *sujet* sur l'écran doit être, de préférence, quelqu'un qui est déjà mort. À ce moment-là on est face, sans aucun doute et sans métaphore, à un fantôme.

Au cinéma, tout est question de double et de fantôme, et Assayas joue de cette spectralité en nous proposant la figure de Lewis, à la fois double, en ce qu'il est le jumeau de Maureen, et spectre, par son statut de représentation fantomatique et cinématographique. Cela dit, dans *Personal Shopper,* il n'est pas le seul spectre, le sont avec lui et du point de vue diégétique pour Maureen, Garry et Kyra avec qui l'héroïne ne communique que par les interfaces écraniques. La spectralité permettrait également une nouvelle interprétation de la scène finale du film, et l'ultime interrogation de Maureen : « *Is it me ?* », suivie

7. Voir aussi Pierre Delain (2011-2017). *Derridex*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0701171145.html>, consulté le 5 juin 2018.

du regard caméra qui prend à partie le spectateur et abat le *quatrième mur*. L'héroïne, en effet, par son statut de personnage cinématographique, est également un spectre. Depuis ces réflexions sur la spectralité, Derrida a élaboré ce qu'il appelle l'*hantologie*, résolument liée à l'époque des médias. Grâce aux nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), nous pouvons être reliés à des absents figurés comme présents, des personnes éloignées devenues proches grâce à l'écran, par l'entremise du cinéma, nous pouvons voir et nous identifier à des morts présentés comme vivants. Dans nos écrans se construit « une figure hésitant entre le visible et l'invisible, une figure qu'on ne voit pas, mais qu'on pense voir » (Delain, 2011-2017, n. p.). L'exemple d'Hilma af Klint aura montré que si l'art procure déjà depuis longtemps ce type d'expérience, les NTIC semblent les démultiplier. La logique spectrale envahit tout, tel semble être le cœur du propos d'Olivier Assayas dans *Personal Shopper*.

V. Conclusion

Personal Shopper, entre fiction phénoménologique et *thriller* des écrans ordinaires, nous aura permis d'explorer comment le cinéma peut témoigner de cet état social, de nos usages et relations aux écrans. Il pose alors, par l'omniprésence des communications technologiques et la thématisation du fantôme, une question avant tout ontologique. Qu'est-ce qui, aujourd'hui, construit nos existences, notre rapport à autrui, quand les corps sont absentés, ou, comme dans le cas de Maureen, toujours reliés, prothésés par les écrans ? Maureen apparaît comme l'archétype de la femme hypermoderne, toujours connectée ; elle est éperdument en quête de signe, de communication. Ses autres sont toujours spectres, interfacés par les écrans. Mais comme nous l'avons démontré, elle aussi est spectrale du fait de son appartenance cinématographique. Ce qu'illustre et thématise Assayas, c'est donc également ce processus de deuil propre, selon Derrida, à l'image en général et cinématographique en particulier. Comme le synthétise efficacement Pierre Delain (2011-2017, n. p.), pour Derrida

> [j]amais les choses n'ont été aussi exhibées dans l'espace mondial. Les médias ont transformé le champ du visible. Nous incorporons les images, nous les narcissisons et avec elles la technique elle-même, la machine, qui nous décentre plus encore peut-être que la révolution copernicienne de Freud. Et lorsque nous introjectons ces images (nous nous y identifions par un travail analogue à celui du deuil), nous les intégrons dans un savoir, nous les ontologisons.

Pour Derrida, quand le deuil est réussi, le disparu est incorporé, assimilé, déniant ainsi son altérité. Pour Maureen, dont le deuil touche à sa fin, le spectre (jusque-là symbolisant l'autre) n'est plus Lewis, mais elle-même (*is it me ?*). Toute l'intrigue du film repose sur le désir de Maureen de dire au revoir à son frère jumeau et la révélation de l'identité de l'étrange émetteur des messages textes. Il s'agit, on l'a vu, d'une quête de savoir, contre l'inconnu (*unknown*), la connaissance étant pour Derrida (1993, p. 30, l'italique est de l'auteur) une manière de chasser les spectres :

> D'abord le deuil. Nous ne parlerons que de lui. Il consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu *à identifier* les dépouilles et *à localiser* les morts […] Il faut savoir. *Il faut le savoir.* Or savoir, c'est savoir *qui et où,* savoir de qui c'est proprement le corps et où il tient en place – car il doit rester à sa place.

Une fois le meurtrier de Kyra et le harceleur identifiés, une fois la communication engagée avec l'esprit de Lewis, les spectres peuvent enfin être congédiés, ne reste alors que Maureen, seule sur l'écran. Nous plongeons dans ses yeux qui nous regardent en retour, puis elle disparaît dans un fondu au blanc. C'est désormais au tour du spectateur de faire son deuil, le deuil de la présence de Maureen, celui du film et, avec lui, du cinéma.

Conclusion

Isabelle CHOINIÈRE, Enrico PITOZZI
et Andrea DAVIDSON

I. À la rencontre d'une perception incarnée (*embodied perception*)

C'est en prenant conscience des *nœuds* tissés tout au long de ce livre que nous voyons émerger les axes de notre réflexion finale. Ce que nous avons tenté de démontrer dans ce parcours, et particulièrement en ce qui a trait à l'analyse critique d'œuvres médiées pour la scène, pour l'installation et pour leurs formes hybrides, c'est la nécessité d'articuler une forme de pensée *embodied* (incarnée) qui ne se dissocie pas de l'expérience, et donc de l'expérientiel. En réponse aux questions pressantes concernant la nature et les relations entre la technologie et les arts aujourd'hui, cette approche peut offrir une voie de rechange aux discours et aux formes d'analyses plus conventionnels, qui tendent à souligner ou à ne considérer que la seule dimension théorique de l'art et de la performance médiés.

Nous sommes donc convaincus que les questions concernant le corps doivent être abordées par le *point de **vie** de l'expérience* – en référence à ce que Derrick de Kerckhove nomme *The Point of Being* (le point d'être) (de Kerckhove et Miranda de Almeida 2014) (📖 voir de Kerckhove, Postface) –, et c'est seulement grâce à cette condition qu'une véritable pensée peut advenir. Évidemment, nous parlons ici d'une pensée ancrée dans les sensations – dans la

richesse et l'ouverture de la perception et la découverte de différentes réalités. Des réalités capables de remonter aux notions qui l'habitent et à travers lesquelles la verbalisation de l'expérience est possible sous forme de concepts.

Nous nous retrouvons ainsi face à une boucle qui détermine tout acte de création : idée, expérience et conceptualisations (bien que non pas nécessairement dans cet ordre) sont ainsi des passages qui nous permettent de formuler une pratique réflexive de la *théorie incarnée*. Ou si l'on aborde cette pratique encore plus directement, soit par les capacités intégratives du corps en évolution dans son contact avec la technologie, nous nommons cette pratique *métabolisation*. Cette dimension, inspirée de la culture afro-brésilienne, concerne une forme d'*embodiment* encore plus radical que celui que nous avons analysé et décrit jusqu'ici. Nous parlons d'une stratégie de relations entre le corps et le monde, une dynamique d'appropriation et d'intensification agissant *à travers/par* le corps et se développant sur plusieurs niveaux : 1) comme expérience d'*embodiment* vécue dans le *fieldwork* où l'immersion se vit dans ces contextes de recherche qui sont ensuite intégrés, 2) simultanément, là où cette expérience se développe dans un processus de l'*embodiment d'autrui*, par exemple, tel qu'expérimenté dans les diverses stratégies du *corps collectif* d'Isabelle Choinière (voir Choinière, Chapitre 2, section IV.2.4). Cette stratégie concerne donc une mise en relation avec le corps d'autrui – processus participant et sous-tendant ce que nous avons désigné par cette notion de *corps collectif*. Ainsi, ce processus met en jeu la reconnaissance du corps de l'autre en passant par un acte d'incorporation, voire la simulation de l'*imagination motrice* du sujet avec lequel on est en relation. Cela signifie également que tout aspect de l'imagination prend forme dans le corps, et ceci, même si l'action ne se réalise pas d'une façon visible dans le monde extérieur (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II-III.1). Ce que nous proposons, c'est qu'une forme de *cannibalisme positif* peut alors exister, car il se réfère à et s'opère dans cette stratégie de relations entre le corps et le monde incluant et intégrant ces conceptions du corps *autre* (africaine et brésilienne notamment) (Rolnik, 2006, 1998, s. d.a, s. d.b) (voir Choinière, Chapitre 2, sections II-II.4, IV.2.4) (voir Manning, Chapitre 4, section III).

Notons également que l'incorporation advient dans un contexte environnemental et permet un processus où l'imaginaire assimile les éléments constitutifs de l'*ambiance* dans laquelle il est immergé, se mêlant avec des contextes culturels et des références qui semblent pourtant étrangers les uns par rapport aux autres. Cela implique d'être conscient que notre corporéité a la capacité de s'adapter aux différents contextes culturels qui s'expriment également sous des formes corporelles inédites – nouvelles. Suivant les progrès des neurosciences (Berthoz, 2009 ; Jeannerod, 2011), nous appelons ce processus *écologique*, terme avec lequel nous décrivons la qualité des relations qu'une

corporéité établit avec le contexte ou l'environnement qu'elle habite, et qui met également en évidence leurs influences réciproques (Bateson, 1972). Ce qui distingue véritablement notre perspective analytique en tant que proposition conceptuelle majeure, c'est que notre *écologie* modifie toutes les facultés de notre cerveau, donc notre corps, et que cette modélisation se traduit par des changements de comportement et d'*habitus* corporels. À leur tour, ils modifient notre environnement, technologies comprises, dans une direction que Derrick de Kerckhove appelle *Point of Being* (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014) (voir de Kerckhove, Postface). C'est aussi pourquoi nous introduisons le concept d'*imaginaire moteur*, étant donné que l'imaginaire est influencé par ces *habitus* corporels qui incluent la dimension de l'action et du mouvement, qui, à son tour, influence le mouvement nouveau.

Cette réflexion concerne à la fois les performeurs et les spectateurs. Elle est également pertinente pour le chercheur qui s'engage dans cet horizon d'analyse. En mettant en jeu ses sensations et les retours perceptifs qu'il éprouve, cette modalité de recherche implique un chemin particulier pour arriver à une formalisation théorique de ce que le chercheur a expérimenté sur le plan corporel. Cela signifie qu'un phénomène de duplication apparaît et se produit, pour ceux qui écrivent sur cette expérience : ces derniers auront l'occasion d'expérimenter et d'évaluer eux-mêmes le processus créatif qui mène de la *sensation* à *l'idée*, jusqu'à la forme aboutie de son expression. Voici ce que nous avons désigné comme le *comportement émergent* – soit une activité et un mode de réception –, capable de réintroduire l'être – l'existence –, et donc l'incarnation (l'*embodiment*) *dans* la pratique et son observation.

Si telle est la macro-direction ou le flux des sensations qui émerge de ce livre, notre perspective analytique concernant les relations entre le corps et la technologie se fonde sur l'idée d'une *ré*intégration de l'observateur-expérimentateur dans toute l'analyse. Dans les arts vivants et médiatiques en particulier, notre préoccupation première est de réintroduire notre *point d'existence* en tant qu'observateurs immergés et mis à risque dans l'observation. Cela implique un double mouvement de la pensée qui donne forme au livre : passant de l'expérience directe – phénoménale, pour ainsi dire – aux paradigmes qui organisent l'expérience, et vice versa. Pour cette raison, chaque analyse doit impliquer nécessairement l'observateur (et le performeur bien entendu), sa pensée et son corps, ses perceptions et ses affects. C'est précisément dans ces espaces d'intersections que ce livre constitue un bon exemple d'*embodiment* (Hansen, 2004, p. 47 et suiv., 2015 ; Boisclair, 2015, p. 16, 195). En d'autres termes, le processus mis en place ici par les auteurs fait écho, sur le plan de la pensée analytique, à ce que les scientifiques, artistes ou créateurs font en général dans leur propre pratique.

On constate cette approche à l'œuvre lorsque nous, chercheurs et artistes, laissons émerger les traces de nos expériences ici et là. Nous sommes toujours *dans* le champ de la recherche qui tisse d'innombrables relations entre ses principaux points. De ce processus en circuit, nous pouvons déduire que notre observatoire est, chaque fois, et en même temps, le producteur et le produit de cette méthode d'observation-participation. Autrement dit, le seul fait d'observer avec cette perspective engagée suscite des corrélations entre des éléments qui, à leur tour, changent le point d'observation (et les perspectives) dans notre approche pratique et analytique (voir Paquin, Chapitre 5, section I.3).

II. Une logique de la technique

Cette pragmatique de la corporéité, basée sur une considération et une intégration des pratiques somatiques, nous a amenés à analyser des stratégies développées par les artistes pour relier le corps aux technologies, en se dégageant en amont – et cela était notre perspective d'observation – d'une forme d'instrumentalisation du corps, tout en élaborant une perspective et une pratique du technologique capable de tenir compte des façons dont la technologie est elle-même transformée par les mêmes processus de création qu'elle *déclenche* (voir Pitozzi, Chapitre 1, sections II-III.1) (voir Manning, Chapitre 4, section VII).

Ces observations ne sont pas de simples hypothèses sans fond. Tous ces aspects sont aussi possibles, car, en adoptant une approche autre de la technologie (Leroi-Gourhan, Simondon jusqu'à Ascott et de Kerckhove, entre autres), cela nous permet de réévaluer la relation du corps performatif avec la technologie à travers une perspective d'une activation de potentialité/s par des dispositifs qui *agissent directement sur* 1) la phénoménologie d'émission du performeur et 2) la phénoménologie de réception du spectateur-visiteur (voir Choinière, Chapitre 2, section IV).

La technologie modifie les processus cognitifs *et*, en même temps, elle est influencée par des processus de création qui introduisent de nouveaux besoins, formes de connaissances et expériences perceptives. Cette observation est importante sur deux plans interreliés. Aussi bien du point de vue anthropologique que de celui de la méthode proposée dans ce livre, ils font voir les conséquences induites par le progrès technique – et les arts sont là pour le démontrer – en contrôlant le sens et la nature de la recherche. Et c'est ici que la dimension *éthique* de notre méthode se révèle comme une *écologie* de la technologie impliquant un double processus d'influence qui concerne à la fois les changements que la technologie opère sur la corporéité – donc sur

et par l'imaginaire qui donne forme au mouvement (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, sections III-III.1) – et inversement, les modifications que l'imaginaire produit sur le plan technique, en introduisant de nouveaux besoins, connaissances et expériences perceptives (📖 voir Choinière, Chapitre 2, section IV). En d'autres termes, si la technologie détermine des comportements, on peut – et nous dirions même que l'on doit – affirmer que les comportements affectent la technologie, en modifiant son statut (📖 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) (📖 voir Lalonde, Chapitre 6, section II).

C'est de ce point de vue qu'on retrouve les interconnexions les plus intéressantes entre la *machine vivante* du corps et la *machine artificielle* de la technologie ; et c'est là où peut s'établir l'alliance féconde entre les deux, car elle crée une forme d'auto-organisation, ou plutôt une *auto-éco-organisation* : soit une forme d'organisation en lien avec son environnement (📖 voir Howes, Chapitre 7, section II).

Les technologies ne sont donc pas un simple *moyen*, mais constituent plutôt un environnement : elles définissent des processus de la pensée. Cela implique, d'un point de vue analytique, que le *plan technique* – le développement des technologies du projet artistique – est subordonné au *plan esthétique* de sa composition. C'est seulement dans cette direction que le développement des technologies peut devenir une véritable *logique de la technique* et non une simple application de ses capacités techniques. Ainsi parallèlement, l'esthétique peut devenir une véritable forme de connaissance basée sur *et* transmise par la perception et l'expérience sensorielle. C'est dans ce contexte que s'ancre la dimension strictement anthropologique de notre position analytique : l'évolution de nos corporéités passe par une intensification de nos facultés cognitives. Considérer que le *senti* et le *ressenti* du corps est ce qui nous ancre au monde ne veut pas seulement dire mesurer et comprendre une réalité existante, mais aussi créer et agir sur une nouvelle réalité (📖 voir de Kerckhove, Postface). Par cette action, nous prenons conscience qu'en produisant des œuvres, nous nous autoproduisons en même temps en tant qu'êtres humains.

Donc, la question de l'*embodiment* et de son évolution ne se situe donc pas dans le *déplacement* de cette incarnation à l'extérieur du corps (**notion-clé ➔** *embodiment*), elle reste bel et bien ancrée *dans* le corps. Elle se complexifie par une densification, une complexification et une multiplication des différentes formes que prend la corporéité en en générant de nouvelles formes. Cette complexification de l'*embodiment*, et sa notion même, implique une *action* de métabolisation, que nous identifions comme le processus intégratif sous-tendant les états de corps de la/les corporéité/s. Elle s'explique aussi par la somatique, ou plus précisément, par la réorganisation/recomposition sensorielle et perceptuelle dont la somatique fournit les outils (📖 voir Choinière, Chapitre 2, section IV). Dans ce livre, ces passages ont été analysés sous forme

d'un *biofeedback* qui modifie l'articulation et l'organisation des sensations, et donc – bien entendu – de l'imaginaire incarné qui en est la résonance (voir Davidson, Chapitre 3, section II).

Cette action de métabolisation – l'*embodiment* – constitue une forme de connaissance en perpétuelle évolution, un mouvement perpétuel et une mouvance. C'est une autre raison pour laquelle la modification des processus cognitifs par/au contact de la technologie est aussi une question d'ordre anthropologique. Car, en tant que forme de cette *connaissance complexe*, cette action de métabolisation qu'est l'*embodiment* cherche à situer, voire à activer le *potentiel* de *l'expérience* dans le tissu *dans* lequel il se trouve relié et *par* le processus d'auto-éco-organisation. De cette manière, elle a également le potentiel de faire émerger une *réalité*.

Parallèlement, cette modification cognitive, reliée à cette *réorganisation* sensorielle annoncée à l'ère de l'électricité comme cognition *tactile* (de Kerckhove et Miranda de Almeida, 2014 ; de Kerckhove, 1991), semble entrer dans un processus d'interconnexions et de complexifications. Nous proposons d'aborder la *cognition multisensorielle*, pressentie en tant qu'émergence, en se référant à ce processus. Dans cette action d'intégration radicale, présentée par le concept de métabolisation, nous soutenons que l'activation d'une autre ontologie du sensible peut engendrer une modification de l'ontologie du corps au contact de cet *environnement* qu'est la technologie (voir Choinière, Chapitre 2, sections II.2.3 et suiv.). C'est donc pourquoi, encore une fois, nous affirmons qu'en produisant des œuvres, nous nous *autoproduisons* en tant qu'humains. Dans le domaine des arts vivants, l'*embodiment*, en tant que paradigme en circuit qui relève de l'organisation action-réaction-transformation, *est* un territoire et une forme de résistance au développement sauvage des technologies (voir de Kerckhove, Postface). Ce savoir complexe auquel nous faisons référence est donc capable de réfléchir sur ses propres processus de développement, et simultanément, d'engendrer ses propres processus évolutifs où l'inconnu est soi-même.

III. Le dispositif est une atmosphère, une perspective et un mode multisensoriel

Cette logique de l'*embodiment* est possible si nous analysons la composition artistique contemporaine intégrant des dispositifs technologiques actuels en discutant de sa qualité primaire. Il faut alors se dégager de l'idée conventionnelle d'œuvres médiées pour les installations, pour la scène ou en tant que dispositifs à part entière : comme nous l'avons démontré dans ce livre, ces

formes artistiques respectives ne sont plus une simple question d'objets, mais plutôt des environnements à habiter, des conditions subtiles à *vivre*. Ces constats nous amènent à introduire la notion de *latence*, que nous associons à la conception de dispositifs contemporains *composés* avec la technologie et donc les intégrant. L'un des scénarios possibles est celui qui nous prépare à de nouvelles formes de perceptions notamment auditives, visuelles et tactiles organisées par le dispositif. Nous nous y référons comme moyen nous engageant à une *re*définition constante de la perception, qui nous conduit à percevoir les événements de façon toujours plus subtile, parfois perturbante, parfois aussi de manière involontaire, en manifestant à la perception ce qui était jusqu'alors inconnu ou inaccessible aux sens. Dans l'expérience perceptive, il y a deux niveaux de *latence* impliqués. Premièrement, l'actualisation des potentialités gestuelles de la corporéité grâce à la médiatisation technologique. Deuxièmement, l'expérimentation du dispositif, de l'environnement scénique ou de l'installation, où des émergences inattendues, supplémentaires et provoquées par le dispositif lui-même se produisent (voir Pitozzi, Chapitre 1, section III) (voir Davidson, Chapitre 3, section III.5).

Ces effets sont induits par des éléments de l'environnement technologique qui ne sont pas toujours, ni immédiatement *localisables*, mais qui, pour autant, s'étendent dans la durée en agissant sur tous les points du dispositif scénique ou immersif. On est donc exposé à une modulation qui passe d'un état de tension des matériaux à un autre état : si elle est diffuse, elle est aussi *imperceptible* et *profonde*. Ce qui émerge – dans cet état de latence –, ce sont seulement les *effets* ou les tensions visuels ou sonores qui sous-tendent la composition de l'environnent. L'atmosphère est donc la *température* de la scène, un *état des choses* qui apparaît de façon latente : c'est une sensation qu'il faut habiter, qui doit être vécue. Les atmosphères ainsi créées imprègnent le spectateur, produisent en lui des effets, des images qui communiquent avec sa perception sensorielle et survivent dans sa mémoire pour ré-affleurer. Ce qui fait impression, ce sont les formes, les zones de lumière, les pulsations de sons-couleurs et lueurs, les mémoires de différents *touchers* ou les odeurs qui nous habitent ainsi que leurs mouvements/déplacements (**notion-clé ➔** dispositif).

Ce faisant, le dispositif agit comme un instrument de perception : de la vision, du toucher, du son et de la voix et de la communication (voir Fortin-Tournès, Chapitre 9, sections I-IV) (voir Guilet, Chapitre 10, sections I-IV). Comme le télescope, le microscope, le gramophone, le dispositif artistique technologique offre des perspectives, oriente et amplifie la perception tout en stimulant des fonctions sensorio-perceptives qui ouvrent sur de nouvelles sensations et perceptions, qui se traduisent en formes inédites de la corporéité. Le spectateur regarde et sent à travers – dans, au-delà, sous, autour – et son corps *se dilate*, s'étend, flotte, vole, se multiplie. Entre les mains

des artistes, ce qui *a priori* sert d'outil pour stimuler et donner forme à l'imagination peut ainsi se traduire par de nouveaux moyens de partager des expériences de création qui nous permet de réinventer à la fois la vie et notre perspective sur le monde.

IV. La méthode : une science des nœuds

Ce que nous proposons dans ce débat international, c'est la nécessité – sur le plan de la méthode – de prendre en charge la rupture épistémologique découlant de la rupture avec la vue, instaurée depuis la Renaissance en tant que paradigme. Nous proposons de considérer cette rupture épistémologique qui est reliée aux dimensions invisibles du réel dans lequel nous sommes immergés, en examinant et en discutant ses effets sur les processus de création.

Cette question doit forcément être reliée à celle d'une transformation, c'est-à-dire, à l'expérimentation de nouveaux dispositifs et au retour d'effets (le *feedback*) que ces derniers produisent sur la perception. La méthode que nous proposons est en même temps *ouverte* – elle implique et comprend les disciplines qui la traversent – et *spécifique*, parce qu'elle *vit*, *habite* et *décrit* les unités complexes qui sont analysées. Elle nous permet également de changer les bases d'une forme de raisonnement, les relations associatives et/ou répulsives entre les concepts initiaux dont dépend toute sa structure, et finalement, tous les développements discursifs possibles : là où nous pouvons vraiment changer le sens de certains termes, en les redéfinissant. C'est, bien entendu, ce qui est le plus difficile. Comme l'affirme Morin (1977, p. 32),

> rien n'est plus difficile que de modifier le concept angulaire, l'idée massive et élémentaire qui soutient tout l'édifice intellectuel. Car c'est évidemment toute la structure du système de pensée qui se trouve bouleversée, transformée. Voilà à quoi il faut s'apprêter.

C'est exactement dans cette perspective que nous avons développé et pratiqué, dans ce livre, une véritable *science des nœuds*, apte à relier les disciplines autour de questions communes, qui doivent être considérées urgemment. Nous n'avons pas besoin de trouver les réponses, mais de poser les questions que l'observation et l'expérimentation produisent et font surgir à l'esprit.

À ce propos, il nous convient d'adresser une question pressante que nous ne pouvons plus éviter : dans ce schéma, qu'est-ce qu'une *réalité émergente* et pour quelles raisons est-elle une *réalité* ?

Il faut d'abord prendre à la lettre le sens du verbe *émergé* : il s'agit de ce qui se produit ou a lieu à partir d'un *état des choses*, d'une configuration. Cela suppose qu'auparavant cette *émergence* était cachée, comme latente. C'est

précisément cette qualité d'émergence d'un état des choses qui l'établit comme *réalité,* car chaque réalité découle d'une relation entre des événements à la limite du perceptible, qui combinés ensemble – c'est-à-dire, traversés par des intensités non homogènes et parfois contradictoires –, apparaissent à la surface du monde.

Selon notre schéma, ces *réalités émergentes* sont doubles : d'une part, elles informent le plan global de la performance ou de l'œuvre, de l'autre, elles apparaissent et sont imprégnées/constituées de concepts capables de les exprimer et de les offrir ensuite au débat de notre communauté scientifique (**notion-clé ➔** réalité émergente).

De cette cohabitation entre le corps et la technologie, ou entre le corps performatif et l'environnement maintenant médié, apparaît un *autre* corps : un corps *charnel* de ce futur, une émergence, comme nouveau paradigme de coexistence. C'est la phénoménologie même qui est en transformation : cette phénoménologie, existentielle dans sa nature, entre dans un processus de médiation impliquant le corps vécu. Du même souffle, c'est une autre ontologie du sensible qui émerge. Ce corps performatif médiatisé est traversé par les déstabilisations sensorielles que le contact avec la technologie provoque, le forçant à se *trans*former au contact de cet environnement, qui lui aussi évolue et se recompose sans cesse. Cette situation laisse le corps dans un état de fragilité qui peut aussi bien l'épuiser que l'informer, en fonction de la nature même de cette *trans*formation. Cet autre état du corps, caractérisé par l'ouverture et l'évolution, est une forme d'interface issue du corps charnel, qui émerge aussi *avec* le corps charnel : un nouvel état de corporéité, soit une intercorporéité qui est un état de communication, de *latence* et de potentialités multiples, sur le point de se manifester (🕮 voir Pitozzi, Chapitre 1, section I) (🕮 voir Choinière, Chapitre 2, sections II-II.4, IV).

Ainsi, cette transformation de l'ontologie du sensible entraîne inévitablement l'émergence d'une autre ontologie du corps qui met l'accent *sur la qualité adaptative de la corporéité*, comme dans les perspectives tracées par Suely Rolnik et Lygia Clark, si nous l'envisageons sur le plan de la pratique corporelle (🕮 voir Choinière, Chapitre 2, sections I-IV). Toutefois, si nous l'observons à travers une autre facette du *prisme d'analyse* que nous proposons, nous rejoignons la dimension du *corps global* – qui n'est pas, bien évidemment, un corps *globalisé* – que Derrick de Kerckhove décrit dans une perspective sociophilosophique. C'est de la constitution de cette ontologie en interconnexion – celle du corps global réexaminé en tant que corps collectif et issu de la transformation de l'ontologie du sensible et du corps –, organisée autour de la conscience des processus cognitifs, que nous sommes responsables en tant que maîtres de notre futur. Cette ontologie résulte, au même moment, d'une évolution qui nous précède et dont nous sommes l'expression. Cela nous

projette dans une dimension *politique* de l'art, où l'esthétique (une connaissance basée sur les sens) implique une éthique (les comportements), une disposition ouverte au monde (voir de Kerckhove, Postface).

Ainsi, sur le plan de la performance et des effets produits *sur*, ou plutôt développés *par* le processus de création, cette interpénétration liant la dimension performative à ses concepts doit être abordée par la théorie de la complexité en élaborant un *savoir* interrelié. Pour citer Morin, le but de la recherche de notre méthode

> n'est pas de trouver un principe unitaire de toute connaissance, mais d'indiquer les émergences d'une pensée complexe, qui ne se réduit ni à la science, ni à la philosophie, mais qui permet leur intercommunication en opérant des boucles dialogiques (Morin, 1982, p. 124).

En suivant les émergences de cette pensée complexe, neuf axes d'articulation se dégagent de notre recherche, tous issus de cet agencement de concepts, et de leurs interactions, d'où surgiront d'autres formes de compréhension, et de là, un savoir multimodal complexe dont le corps fait entièrement partie.

Par conséquent, la chaîne d'auto-éco-organisation qui résulte des modifications cognitives décrites en amont s'intensifie par une perspective conceptuelle qui met en relation d'interdépendance ces nœuds, et qui implique les redéfinitions que nous désirons transmettre dans ce livre. Les neufs axes d'articulation, ou les principaux nœuds que nous distinguons, incluent : 1) la *somatique* et la *neurophysiologie* en tant qu'étude expérientielle de la corporéité ; 2) une considération de l'*embodiment* en tant que forme du corps vécu et 3) le potentiel de *trans*formation des repères internes du corps. À cet horizon initial s'ajoutent les axes suivants : 4) le phénomène de *coévolution* émergeant d'une relation avec une technologie *vécue* et expérimentée comme un processus qui donne lieu à 5) une nouvelle *émergence* sensorielle. Ce dernier axe implique 6) l'*embodied perception* reliée à la somatique et 7) une nouvelle interprétation du concept de *cannibalisme*, en tant que principe intégratif radical de *métabolisation*, rendue possible par la *pensée embodied*, et menant à 8) la *corporéité* et l'*intercorporéité* en tant que mètre (unité de mesure) de la réalité empirique. À ces axes s'ajoute un dernier aspect, soit 9) l'*embodied perspective* (voir Davidson, Chapitre 3, sections I-IV), prise comme une potentialité esthétique activée dans l'art et la performance médiées, et définissant la perspective elle-même comme nouvelle dimension de dramaturgie dans la mise en scène de la présence et des modes performatifs – tout en distinguant une nouvelle forme esthétique.

En raison des habiletés perceptuelles de l'artiste, qui impliquent la *ré*introduction et la reconnaissance de l'influence de la dimension sensorielle sur les processus cognitifs (Howes et Classen, 2014), il incombe à l'artiste une certaine responsabilité à travers ses œuvres et ses recherches : celle de créer des réalités – de la même manière que le cerveau qui *réinvente* chaque fois le monde extérieur, comme nous l'apprennent les neurosciences (Rizzolatti et Sinigaglia, 2008 ; Berthoz, 2009). Ces œuvres et ces recherches renferment une dimension critique intrinsèque et créent un choc perceptuel indispensable en tant que stratégie de survie (voir de Kerckhove, Postface).

L'œuvre d'art à laquelle nous nous référons aujourd'hui se conçoit alors comme une stratégie de *déviance* qui voudrait déjouer l'automatisme de la perception habituelle : une forme d'émerveillement qui nous pousse à *ouvrir* nos sens et à percevoir différemment. Nous *observer percevoir* signifie être conscients (voir Johnson et Vanier, Chapitre 8, sections I-IV) de *co*participer à la construction du monde et aux relations avec autrui. Observer notre propre processus de perception – son ou ses déroulements sensoriels – est la meilleure forme possible de prise de conscience de nous-mêmes.

Postface
La tactilité du corps global

Réflexion personnelle sur la notion de Corps Global –
Point d'être – externalisation – proprioception – inversion

Derrick DE KERCKHOVE

Le projet

À travers le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs fait partie d'un projet plus vaste qui, bien que s'inscrivant dans une recherche scientifique exigeante, est une entreprise profondément artistique, qui cherche à attirer l'attention sur la façon dont les réseaux et les technologies numériques ont subrepticement modifié nos sens. L'objectif de ce livre est d'examiner les interactions entre les expériences électroniques, somatiques, émotionnelles et cognitives, avec des effets principalement inconscients, mais prenant rapidement le contrôle de notre vie quotidienne et entraînant des conséquences physiologiques et perceptuelles. L'écoute, la vision et le toucher assistés par ordinateur nous donnent un accès sensoriel au monde entier et bien au-delà. Notre expérience sensorielle est étendue, simulée, téléportée et distribuée. Cette extension modifie et redéfinit à son tour nos perceptions et, par conséquent, l'autoreprésentation que nous portons en nous. C'est bien la tâche de l'art de nous parler de nos sens. Le rôle de l'art dans une telle situation est de relever – et d'expérimenter – les conséquences de telles technologies sur notre sensibilité personnelle et sociale. L'art crée des ponts entre la technologie et la psychologie, mais à des doses homéopathiques.

La partie du projet qui concerne ce livre est de nous inviter, inspiré des mots de Céline Roux (2007) évoqués dans le chapitre 2, à considérer le corps comme *matière à redécouvrir une manière consciente de penser l'être*. Le sens de

l'être est un thème qui a déjà été examiné dans des essais que j'ai recueillis, avec Cristina Miranda de Almeida, dans *The Point of Being* (2014) auquel Isabelle Choinière a contribué avec un chapitre qui contient, en gros, de nombreux thèmes de ce livre. Être n'est pas un concept, c'est une expérience. Le projet vise à susciter une conscience renouvelée de notre corps et de la façon dont les humains se rapportent désormais à leur propre existence physique, mentale et virtuelle.

Extériorisation

Nous occupons désormais trois principaux types d'espaces intégrés, mais distincts, 1) le physique, où nous grandissons et vivons, 2) le mental, que nous occupons centralement, et maintenant 3) le virtuel, dont nous sommes le nœud principal, où que nous soyons. Nouvellement situés dans un contexte énormément élargi par les données grandes et petites et l'expansion virtuelle (également appelée *augmentation*), nous devons interroger notre corps plus que jamais dans n'importe quelle culture.

L'une des descriptions les plus perspicaces de l'espace virtuel nous est fournie par l'artiste italien Salvatore Iaconesi (2015, n. p., traduction libre) :

> [N]ous nous trouvons dans un troisième espace numérique, plus inclusif, où l'information n'est pas seulement attachée aux lieux, espaces, corps et objets, mais constamment recombine, remixe, recontextualise, créant constamment de nouvelles géographies émotionnelles, linguistiques, sémantiques, relationnelles ou relatives aux nombreux modèles que des algorithmes non humains peuvent distinguer dans les strates qui émergent des données, informations et connaissances, corrélant différents espaces, temps et réseaux humains.

Reformatée par la numérisation, l'humanité, en plus de se connaître mieux (mais de façon traumatisante), passe par deux changements complémentaires : l'*extériorisation* de soi dans les réseaux et les bits, l'*intériorisation* des effets des algorithmes qui façonnent nos activités personnelles et sociales. Nous sommes vidés de l'intérieur, projetant notre système nerveux dans les réseaux, et structurés de l'extérieur, par des données de nous-mêmes pilotées par l'Intelligence Artificielle sous diverses formes commerciales ou administratives. Notre inconscient numérique, c'est-à-dire un motif constitué de tous nos profils, veille sur nous. Nos *likes* et nos *selfies* sont des figures de la rhétorique algorithmique. Passant de plus en plus de temps devant une sorte d'écran ou une autre, nos esprits sont façonnés pour nous. Les drones et

autres technologies de téléprésence étendent la subjectivité physiquement et psychologiquement avec des choses comme des avatars, des lunettes de réalité augmentée, des robots, etc.

Cognitivement aussi, nous sommes externalisés. Le concept de *l'imaginaire objectif* postule que, tout comme la technologie émule l'intelligence et la mémoire, elle émule l'imagination en dehors de l'esprit privé. Ce concept permet d'explorer les implications de la réalité virtuelle, *Second Life* et les dernières tendances en interfaces homme-machine telles que *Emotiv*, *Google Glass*, *Oculus Rift*, *HoloLens*, et d'autres innovations qui promettent un lien direct entre les esprits et les machines. De même qu'*Oculus Rift* nous saute au visage, remplaçant notre esprit, notre mémoire se glisse dans nos téléphones intelligents (*smartphones*). Nos émotions aussi sont extériorisées lorsqu'elles rejoignent les chœurs viraux et les chambres d'échos d'Internet, notre nouveau système limbique social. Plus profondément, notre identité elle-même est séparée de notre corps physique pour se relocaliser dans les myriades de profils *Big Data* en ligne sur chacun d'entre nous, massant pour chacun d'entre nous un inconscient numérique infiniment perfectible qui gouverne aussi nos vies à travers le miroir complexe du profilage algorithmique.

Le cinéma en pleine face

La dimension 3D de certains films comme *Avatar* n'est pas simplement aléatoire, ou un effet spécial supplémentaire. En fait, c'est un signe nouveau et fort du renversement de la perspective classique. La réalité virtuelle est l'une des manières les plus évidentes, peut-être banales, de faire une expérience sensorielle spéciale *dans notre ère néo-baroque*, caractérisée par le *dérèglement de tous les sens* (Arthur Rimbaud). La machine à illusions, au lieu de me laisser voir le spectacle de l'extérieur, m'amène dans la scène, et en quelque sorte me le fait porter. J'y vais, dans le sens littéral de *je vais à un endroit*, j'entre dans l'intérieur. Et si je ne peux pas y aller, c'est le spectacle qui me vient, pour me pénétrer. Le 3D et la réalité virtuelle (RV) inversent la perspective, parce que l'utilisateur entre dans le spectacle. Dans tous les mondes virtuels, l'utilisateur est le contenu de même que le véritable point de fuite de toute la représentation. Je suis le point de fuite du ballon qui me tombe sur le visage, car l'objet 3D disparaît au moment du contact.

Dans le monde physique, il y a une distinction claire entre la représentation mentale et son objet, qui est considéré comme *matériel*, et aussi appelé le *référent*. Dans l'espace numérique, cette distinction n'est pas aussi claire ;

l'objet et le référent ne font souvent qu'un (comme dans l'impression 3D ou dans des objets indéterminés comme le test de Rorschach où l'on doit ajouter un référent *ad lib*). Le fait que tous les médias et tous les contenus sont fusionnés en une seule base de codage, 0/1, confère au monde virtuel la même fluidité que celle que nous connaissons dans notre monde mental. Et il y a un échange constant entre les deux quand nous sommes devant n'importe quel écran. La distinction critique entre les espaces virtuels et les espaces mentaux est que le virtuel est externe au corps, alors que l'expérience mentale est, intuitivement du moins, interne. C'est lorsqu'elles deviennent numériques et interactives que les images sont différentes des images traditionnelles du cinéma ou de la vidéo. Elles deviennent une partie active d'un nouveau type d'espace mutuel entre le mental et le physique. Les images deviennent des acteurs ; elles changent de statut passant du nom au verbe.

Tactilité

La conquête de la perspective par les peintres et les architectes de la Renaissance a raffermi notre position de spectateurs de l'expérience, à la fois *dans* l'esprit du lecteur de fiction et *en dehors,* étant donné que nous avons pris notre place dans l'espace et notre siège dans le théâtre. À ce moment-là, les sens étaient sous le contrôle de l'œil et le toucher même était remplacé par le trompe-l'œil. L'imagination du lecteur est encore dominée aujourd'hui par l'information visuelle. Mais lorsque nos sens sont stimulés par leurs extensions numériques, nous faisons l'expérience de situations et de conditions paradoxales. Nous touchons sans ressentir. Nous voyons ce qui n'est pas. Nous entendons un son échantillonné. La réalité virtuelle, quoique naïvement, signale l'inversion de nos modalités sensorielles de l'intérieur vers l'extérieur tandis que la 3D reprend les priorités du toucher dans le domaine visuel.

La 3D est tactile : elle renforce la proprioception et amplifie toutes les sensations sensorielles. Pour être orienté en 3D, vous devez être capable de bouger. Au lieu de cela, dans une perspective classique, votre point de vue est fixe et, en effet, une bonne question à se poser est de savoir comment les effets 3D modifient la position du spectateur. Même si nous bougeons à peine, nous sommes *dans* la scène, non plus seulement *devant*. La scène change autour de notre corps. Par conséquent, l'expérience qui en résulte n'est pas seulement visuelle, mais aussi tactile. Nous sommes invités à ressentir physiquement les changements dans l'espace du film. Cette dimension tactile est inhérente au cinéma, mais généralement peu considérée. L'effet de l'image, et notamment du mouvement cinématographique, provoque une réaction

musculaire contenue, ce qui aide à la compréhension de l'action vue. Cet effet est moins contenu dans les films violents ou érotiques, dans lesquels la réaction du corps, bien que très sensible, est généralement tenue pour acquise. Avec un avatar, cette composante *physique* de l'émission ne peut plus être refusée ou sous-estimée. En virtuel et en 3D, l'espace est quelque chose qui est géré comme un instrument de musique. Tout le corps est impliqué. Les modulations de la distance entre moi et le monde (entre deux personnes ou plus) peuvent être de différents types ; cependant, comme toute interactivité, il s'agit toujours de variations du toucher. La manière dont cette distance est traitée en 3D a pour effet de rendre intime la relation avec le spectacle lui-même.

L'interactivité est une fonction du toucher, pas de la vision. On pourrait presque dire *intertactilité*. Si la priorité inconsciente des arts et des sciences de la Renaissance était de fixer le point de vue, les artistes veulent désormais récupérer les valeurs des autres sens. *Pour cette raison, notre époque pourrait s'appeler le néo-baroque*. Le corps lui-même est finalement compréhensible comme notre principale interface avec le monde. Les médias numériques ont élargi le domaine de la tactilité, mais, en même temps, en le confinant au simple contact et au commandement, ils provoquent un effet d'engourdissement. Pour récupérer les fonctions et les valeurs profondes du toucher, nous devons retrouver notre *point d'être*, soit la conscience de notre corps ainsi que de notre esprit en tant qu'interfaces de base avec et vers le monde.

Les gens ne veulent plus tout bonnement regarder un spectacle, ils veulent le pénétrer. Le spectateur veut participer. Cela change la nature de son rôle. Nous projeter dans un contexte imaginaire est quelque chose que nous faisons même quand nous lisons. Ce choix est toujours présent dans l'esprit du lecteur. Dans son esprit, il peut se projeter comme un *homunculus* visible dans une scène de type théâtral, ou simplement voir le contenu de son imaginaire du point de vue interne. Sa projection, c'est-à-dire son avatar, est créée par son propre esprit. Dans *Second Life*, mon avatar est une projection de moi-même assisté par ordinateur dans un environnement externe – donc c'est une projection objective. L'utilisateur peut choisir de regarder le monde virtuel de son propre point de vue ou de se regarder comme un contenu, comme une partie de la scène. L'avatar numérique est en dehors de notre corps, sur un écran. Il devient partie d'un imaginaire objectif et partagé.

En effet, non seulement nous occupons désormais trois espaces, mais nos sens pour les gérer, réels, imaginés ou étendus par la technologie, changent et se réorganisent rapidement, passant d'un préjugé essentiellement visuel à une nouvelle combinaison de proprioception et d'extéroception.

Proprioception[1]

Les auteurs affirment dans leurs notes introductives que « l'expérience proprioceptive et l'intelligence corporelle [deviennent des] lignes directrices pour la recherche et la réflexion sur le corps : elles […] créent un espace empathique de résonances corporelles et des moyens d'envisager une modification potentielle de la corporalité – pour toute investigation de la médiation technologique impliquant la performance ».

Une progression méthodologique rigoureuse analyse les différentes conditions de l'expérience cognitive, émotionnelle et physique de la performance artistique qui visent à créer une nouvelle conscience de l'évolution continue et intégrative de nos corps. Cela commence par l'évaluation neurophysiologique de nos facultés proprioceptives, met en évidence différents aspects de l'incarnation et examine la coévolution mutuelle du corps et de la technologie (numérique ou analogique). De ce processus émerge une nouvelle configuration sensorielle, la perception incarnée (Choinière), la cognition incarnée (Pitozzi) et la perspective incarnée (Davidson). Les effets des technologies électroniques *pénètrent* (ou traversent) d'une manière ou d'une autre l'expérience quotidienne des personnes et reconfigurent leur corps de façon imperceptible.

Tout comme McLuhan parlait de *réorganisation des rapports sensoriels* dans les nouveaux médias, les trois auteurs avancent une hypothèse audacieuse selon laquelle, en tant que médiateurs des nouvelles technologies numériques, les corps des utilisateurs, comme on les appelle maintenant, se

1. Pour décrire la proprioception, Sherrington (1961) a analysé comment le corps informe la sensation :
   - Les interrécepteurs traduisent des informations externes à l'intérieur de l'organisme.
   - Les proprio-récepteurs traduisent les informations qui concernent les parties du corps les unes par rapport aux autres.
   - Le extéro-récepteurs qui traduisent des informations de l'extérieur du corps peuvent être subdivisés en deux catégories supplémentaires, les télé-récepteurs et les somato-récepteurs.
   - Les télé-récepteurs traitent des stimuli qui sont éloignés – comme s'ils ne touchaient pas le corps.
   - Les somato-récepteurs traduisent des stimuli et des événements qui se produisent à la surface du corps.
   - Le type de stimulus détecté par un récepteur est connu sous le nom de modalité. Dans le système de classification ci-dessus, il existe évidemment de nombreuses modalités différentes pour chaque catégorie, et la plupart des modalités peuvent être détectées à divers endroits et distances.

transforment et l'appareil sensoriel est reconfiguré. Cette hypothèse est soutenue par une récente recherche menée au Massachusetts Institute of Technology (MIT) par Cosimo Accoto (2017, p. 43, traduction libre) :

> [G]râce à leur capacité à s'intégrer à l'écologie et à l'environnement dans lequel nous sommes plongés, à devenir envahissantes, continues et capillaires, et à interagir directement avec le système sensoriel (contournement de la conscience), les nouvelles technologies nous ouvrent une nouvelle ère pour nous contrôler et modifier la perception de manière beaucoup plus profonde et durable.

Ailleurs, Accoto (2017, p. 37, traduction libre) semble rejoindre ou épouser le projet de manière très explicite :

> [C]e qui nous concerne n'est pas tant la taille du marché ou l'émergence continue de technologies, dispositifs et pratiques, mais plutôt l'effet philosophique profond que cette perception de la réalité produit sur deux dimensions : a) *production de sens,* c'est-à-dire la redéfinition des concepts clés que nous utilisons pour produire la connaissance du monde ; et b) *production de monde*, à savoir la construction de notre réalité qui découle de l'introduction et de l'adoption de nouvelles technologies cognitives et sensorielles.

La distinction d'Accoto entre la production de sens et la production de monde ajoute une autre dimension aux considérations sur l'évolution sensorielle. Aujourd'hui, il s'agit de capteurs technologiques qui augmentent nos sens directement ou en les redistribuant dans l'environnement. Cependant, détecter, ce n'est pas simplement mesurer et comprendre une réalité existante, c'est créer et agir sur une nouvelle réalité. La question de l'adaptation sensorielle à la technologie doit être abordée par la recherche scientifique, bien sûr, mais cette responsabilité a été assumée par les arts depuis des temps immémoriaux.

L'art au travail

À long terme, nous pouvons voir que durant tout le cours de l'histoire, l'art a été en grande partie mobilisé pour accompagner et harmoniser de profonds changements sensoriels. Par exemple, le théâtre proposant un modèle de conscience, les romans proposant des modes d'emploi pour vivre sa vie, la musique alternant mélodie et rythme, l'architecture et l'urbanisme façonnant les mouvements des habitants, tout art contribue à l'expansion et à la direction sensorielles.

En ce qui concerne cette enquête, une question critique soulevée par la recherche est de savoir à quel niveau de *résolution* percevons-nous et vivons-nous la réalité. Une direction significativement *nouvelle* dans le projet est que, reconnaissant l'impermanence fondamentale de tous les êtres vivants et leur

transformation incessante, elle pourrait figurer parmi les premières tentatives d'examiner et de décrire ces modifications dans leur déroulement dynamique par opposition à une succession d'états statiques. C'est bien là que règne le monde des arts du spectacle.

En outre, il y a cette idée, déjà objet de différentes approches, mais encore insuffisamment reconnue par le grand public, voire par les universitaires, qu'en deçà, au-delà ou au cœur même de la dimension émotive, il y a aussi une fonction *cognitive* dans l'expérience somatique. Les mots choisis par Enrico Pitozzi pour désigner ce processus sont l'*incarnation cognitive*. L'idée que la cognition est incarnée est cohérente avec les observations et les recherches en psychologie suggérant l'existence d'un appareil de surveillance dans la programmation et l'exécution de tout geste physique. De même que la cognition joue son rôle préliminaire essentiel dans notre comportement intentionnel, inscrit plus profondément dans le corps, de même il serait nécessaire de représenter et de commander l'exécution de tout geste. Il y a une interaction constante entre l'expérience physiologique et la représentation parce que tous les gestes sont soumis à un préordonnancement inconscient et pourtant cognitivement nécessaire qui précède leur réalisation (Miller, Galanger et Pribram, 1960). La conclusion est que tout processus de réflexion n'est pas séparé, mais entièrement intégré dans la structure corporelle. C'est tellement vrai que tout ce dont nous sommes conscients est plus ou moins sous-muscularisé de la même manière que la pensée verbale ou la lecture sont subvocalisées à des niveaux d'intensité variables.

La notion de *pensée incarnée*, avancée par Pitozzi, va dans le même sens, de même que la notion de chorégraphie cognitive. Bien sûr, d'une certaine manière, la chorégraphie joue le même rôle de supervision, étant précisément la manifestation cognitive d'une performance physiologique. Pitozzi fonde son approche sur le thème de l'incarnation cognitive comme un moyen de réimaginer ou de représenter le corps. Il propose l'intelligence corporelle, ou encore l'intelligence somatique. Avec sa chorégraphie de la cognition, Pitozzi nous rappelle que nous traversons une crise épistémologique où le sens n'est plus déductif, mais donné comme un motif, une tapisserie de notions et de sensations. *Data Analytics* remplace les preuves par des statistiques et nous montre le monde vu d'en haut. Notre pensée procède hypertextuellement, balayant les moments présents pour des fragments de pertinence.

La vision de Pitozzi sur la façon dont les médias étendent le corps dans les réseaux résonne avec l'observation de Marshall McLuhan selon laquelle l'électricité retourne les humains à l'envers, comme des gants, projetant leur système nerveux et leur conscience partout à la fois. Ce renversement est évident dans les lunettes de réalité virtuelle (RV) comme *Oculus Rift* et ses

nombreux clones où non seulement le cadre de vision a disparu comme pour notre expérience visuelle normale, mais où également l'isolement que nous imposent de tels dispositifs garantit que toute notre conscience est, en effet, rassemblée juste devant nous, dans l'écran. L'inversion cognitive se produit également au regard des investigations intellectuelles ou simplement informatives. Avec nos têtes devant un écran huit heures par jour, nous devenons des moteurs de recherche pour un contenu sans fin, du tout extérieur. Ainsi virtualisés, nous devons plus que jamais nous accrocher à notre existence biologique.

Dans l'introduction, Isabelle Choinière affirme que sa « méthodologie propose un moyen de comprendre les processus créatifs analysés en tant que systèmes de *perception incarnée* exprimant l'intersection de la somatique et de la technologie tout en articulant une dynamique d'intelligences complémentaires où l'intelligence corporelle joue un rôle principal ».

La notion de *perception incarnée* de Choinière nécessite un peu d'élaboration, car toute perception est, par nature, incarnée. Ce qu'elle veut dire, cependant, c'est que tout le corps perçoit simultanément, par opposition au fonctionnement individuel et particularisé sollicité par les sens. Son interprétation fait écho à celle de Gaetano Mirabella, un autre contributeur à nos essais rassemblés sous le titre de *The Point of Being* (2014).

Mirabella examine comment les limites entre le corps et le monde disparaissent, dans le sens où elles fusionnent. Cela reflète aussi une dominance tactile. Dans les médias interactifs, l'intervalle spatial entre le corps et le monde cesse d'être un espace apparemment neutre. La vision est le seul sens qui peut voir et maintenir les choses à distance. Si vous fermez les yeux, tout votre corps est directement connecté à votre environnement immédiat (et il n'y a pas non plus de limite à cet environnement).

Mirabella propose une vision qui redéfinit le rôle du sujet par rapport à un espace sensorialisé, dans lequel la matière même est mise en réseau et connectée à Internet. Dans un tel contexte, nos environnements physiques commencent à *sentir* notre présence ainsi qu'à fournir des données sur eux-mêmes et sur nous. Nous devrions être prêts à resituer notre perception et notre conception de l'environnement et de la matière dans la phase actuelle du développement numérique. De cette manière, l'intervalle entre le corps et le monde est reconfiguré par un changement de perception dans lequel la sensibilité est élargie et le sujet (l'être) ne peut pas se sentir séparé de l'environnement. On se sent immergé dans un organisme vivant qui rend sa présence sensible, comme cela aurait été le cas pour certaines communautés tribales dans le passé.

Dans le quatrième chapitre de *The Point of Being* intitulé « L'intervalle comme une nouvelle approche de l'interface : à la rencontre d'un nouveau paradigme communicationnel, cognitif et esthétique dans les arts performatifs », Choinière se concentre sur l'intervalle d'espace neutre entre les corps sur scène et leur public. La neutralité de cet espace, bien que souvent démentie par les effets physiologiques intenses engendrés par une bonne performance, est le résultat des processus de distanciation, de dichotomie et de dualité présents dans la tradition théâtrale occidentale. La sensation de distanciation est très réduite sinon éliminée par la relation tactile entre les corps interagissant avec la technologie. L'auteure propose de dépasser l'héritage occidental et d'offrir une nouvelle logique d'interconnexion basée sur une approche intégrative et pluridisciplinaire. Elle explore comment le *point d'être* émerge pour combler l'intervalle entre les artistes et le public. La technologie devient alors le catalyseur du processus de renouvellement sensoriel en créant une réorganisation constante des cartographies sensorielles et un *espace vibratoire* permettant la connectivité. Ce sont aussi les conditions d'une *reconnaissance* entre les corps, qui elle-même dépend de la dissolution des barrières psychocorporelles. Le résultat est un dessin corporel nouveau et élargi dans lequel Choinière explore les possibilités d'aller au-delà de la distance dans la relation entre danseur, public et technologie. L'œuvre de Choinière souligne cette continuité entre la scène et le spectateur, entre le corps et ses extensions électroniques, entre l'imaginaire et la sensation. Ainsi, son travail donne vie à notre corps, pour ainsi dire.

Corrélant les aspects pratiques et théoriques de sa méthodologie, Andrea Davidson avance une notion de *perspective incarnée* à travers laquelle elle distingue les interfaces numériques comme de *nouveaux dispositifs du voir/sentir* proposant des expériences somatiques et, plus loin, une nouvelle forme de dramaturgie mettant en scène des modes différents de performativité et de réception.

En ce qui concerne la perspective, il convient de noter que les expériences de réalité virtuelle l'ont inversée. Alors que la perspective place les gens devant la scène, quelle qu'elle soit, la réalité virtuelle les situe au centre. Avec des lunettes sur votre visage ou simplement en traversant une zone encadrée par la réalité augmentée, vous êtes dans la scène, pas en face d'elle. Cela entraîne un changement non seulement épistémologique, mais aussi sensoriel, car votre appréhension du monde n'est plus guidée par vos yeux, mais par votre corps tout entier. C'est comme si, comme le suggère Thomas D'Aquin dans la *Summa Teologica*, la vision n'était autre qu'une très fine manière de toucher. Davidson se concentre sur la *somatique* et la *soma-esthétique*, et souligne la confluence des corps simultanément *médiés* et *médiateurs*, c'est-à-dire le corps en tant qu'interface et le corps en tant qu'objet de modification par le processus même.

Orbanisme

Un bon exemple de ce que peut être la perspective incarnée est l'interprétation par l'architecte brésilienne Rosane Araujo des trois espaces, physique, mental et virtuel, en un seul. Elle soutient de manière persuasive dans *The Point of Being* (Araujo, 2014) que la ville est une extension de soi. Elle prétend que *la ville est moi* et appelle cette condition l'*orbanisme* :

> [D]ans le monde contemporain, « être urbain signifie être connecté » […], non seulement au sens informatif, mais aussi au sens large de toutes les possibilités et utilisations des connexions disponibles. Dans ce contexte, au lieu de citoyen ou de citadin, le plus approprié est de retrouver le vieux concept de *cosmopolite*, « citoyen du monde » […] Les événements d'échanges matériels, personnels, mentaux et financiers, de mise en place de liens sociaux et d'insertion sociale, politique et économique se feront à travers l'interface créée par la disponibilité mentale, sociale, personnelle et aussi par les instruments disponibles. Comme la ville est le lieu de ces événements, nous pouvons dire que cela sera tel partout où la personne cosmopolite se trouvera. Par conséquent, l'urbanisme du XXI[e] siècle se transformerait en *orbanisme*[2], où, étant donné que nous n'aurions plus de frontières ou de limites, nous traiterions comme une ville non seulement le monde, mais aussi l'univers connu et encore à connaître (Araujo, 2001, p. 113-114, l'italique est de l'auteure, traduction libre).

L'idée est proche de celle de Mirabella, en ce qu'elle souligne aussi la continuité étrange que nous entretenons inconsciemment avec quoi que ce soit et où que nous soyons.

Tactilité globale

Ce qui est particulièrement ambitieux et révélateur à propos du projet, c'est qu'il est de nature globale, touchant trois environnements culturels et linguistiques très différents. Il tente ainsi d'éviter l'eurocentrisme et fait ressortir la relativité des perceptions et des concepts sur l'expérience commune de son propre corps.

Comme l'a suggéré Rosane Araujo, le corps global est une extension du corps personnel. Il est fait de toutes les connexions que chacun de nous a, latentes ou en temps réel, avec le monde en général. Il est vécu comme un sentiment ou une intuition, la plupart du temps dans un contexte donné. Chez beaucoup de gens, le corps global est vaguement, mais assurément et à

2. *Urbe* = cité ; *Orbe* = globe, monde, univers.

plusieurs reprises soutenu par la connaissance, l'idée et l'imagination de la Terre en tant qu'entité, visible dans la photographie, et expérimentée avec un sentiment tout aussi vague de stress.

Et l'imagination de ce sentiment est ce que je souhaite ajouter au discours passionnant de *À travers le prisme des sens* concernant le corps, son intelligence, sa capacité perceptuelle complexe et ses nouvelles perspectives. La façon dont les gens perçoivent, bien qu'à des niveaux de conscience extrêmement ténus, le monde dans son ensemble est d'une nature essentiellement tactile et étend l'extériorité bien au-delà des limites imposées par notre préjugé visuel d'autrefois.

Le terrorisme a rendu plus sensorielle – et sensible – notre relation personnelle avec le monde. La peur ou l'anxiété sont quelque chose que vous ressentez, ne voyez pas, n'entendez pas. Nous sommes à nouveau dans un âge d'angoisse réprimée, à cause non seulement de la scène géopolitique plus troublante que d'habitude, mais aussi de changements personnels et sociaux qui n'ont pas atteint la maturité ou l'équilibre. Je dis « réprimée » parce que tant que cette angoisse est là à l'arrière-plan de nos sentiments, nous préférons ne pas la reconnaître de peur qu'elle ne soit plus difficile à supporter.

Ce que nous intériorisons, c'est l'endolorissement de la planète dans le corps personnel. Le stress est internalisé. La vaine tentative de jeter le blâme sur quelqu'un ou quelque chose d'autre est intériorisée et refait surface comme un sentiment de responsabilité encore vague. Nous internalisons les sensations globales, comme nous le faisons dans la famille. Peu importe que mes images, mes actes et mes divers éléments soient dispersés dans tous les réseaux, quand tout a été dit et fait, tout revient à ce corps très réel, présent et physique. Mon corps est mon point d'être, l'origine de la sensation. C'est également là que commencent une nouvelle sensibilité et, peut-être, une nouvelle éthique.

Bibliographie

ACCOTO, COSIMO (2017). *Il mondo dato. Cinque brevi lezioni di filosofia digitale* (« The World of Data. Five Brief Lessons of Digital Philosophy »), Milan : Egea, coll. « Cultura e società ».

AKTYPI, MADELEINE, LOTZ, SUSANNE et QUINZ, EMANUELE (dir.) (2003). *Interfaces*, Orléans : Éditions Hyx.

ALBERGANTI, ALAIN (2013). *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, Paris : L'Harmattan.

ALEXANDER, BRYANT KEITH (2005). « Performance Ethnography. The Reenacting and Inciting of Culture », dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln (dir.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks : SAGE Publications, p. 411-441.

ALEXANDER, FREDERICK M. (1997). *The Books of F. Matthias Alexander*, New York : Irdeat.

ALIX, CHRISTOPHE (2001). « L'être connectif va remplacer le petit moi », *Libération*, 29 septembre, <https://www.liberation.fr/week-end/2001/09/29/l-etre-connectif-va-remplacer-le-petit-moi_378838>, consulté le 7 février 2018.

ALLOA, EMMANUEL (2010). « La phénoménologie comme science de l'homme sans l'homme », *Tijdschrift voor Filosofie,* n° 72, p. 79-100, <http://eikones.ch/fileadmin/documents/ext/publication/497/497_large.pdf>, consulté le 10 juillet 2014.

ALLSOPP, RICK et DELAHUNTA, SCOTT (dir.) (1996). *The Connected Body ? An Interdisciplinary Approach to the Body and Performance*, Amsterdam : Amsterdam School of Arts.

AMERIKA, MARK (1997). *Grammatron*, Storyspace.

_____ (2004). « Expanding the concept of writing : Notes on net art, digital narrative and viral ethics », *Leonardo*, vol. 37, n° 1, février, Cambridge et Londres : The MIT Press, p. 9-13.

ANDERSON, JANNA et RAINIE, LEE (2014). « The Internet of Things will thrive by 2025. About this Report », <http://www.pewinternet.org/2014/05/14/summary>, consulté le 3 octobre 2017.

ANDERSON, ROSEMARIE (2001). « Embodied writing and reflections on embodiment », *Journal of Transpersonal Psychology*, nº 33, p. 83-98.

ANDRIEU, BERNARD (1993). *Le corps dispersé : histoire du corps au XXe siècle*, Paris : L'Harmattan.

ANONYME (2016). « Postdigital Ecosystems 9/17-10/29 at Babycastles », *Reverse*, <http://reversespace.org/postdigital-ecosystems>, consulté le 5 novembre 2017.

_____ (2017). « exonomo, Milk on the Edge », *hpgrp Gallery,* New York, 5 mai-10 juin, <http://hpgrpgallery.com/cms/wp-content/files_mf/1492905046exonemo_pressrelease.pdf>, consulté le 5 novembre 2017.

ARAUJO, ROSANE (2001). *A Cidade Contemporânea e As Novas Technologias* (« The Contemporary City and the New Technologies »), dissertation de Master, Rio de Janeiro : PROURB, Faculté d'architecture et d'urbanisme, Université fédérale de Rio de Janeiro.

_____ (2014). « Orbanism », dans de Kerckhove, D. et Miranda de Almeida, C. (dir.), *The Point of Being*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholar Publishing, p. 61-78.

ARBIB, MICHAEL et HESSE, MARY BRENDA (1986). *The Construction of Reality*, Cambridge : Cambridge University Press.

ARCHIBALD, SAMUEL (2009). *Le texte et la technique*, Montréal : Quartanier.

ARON, JEAN-PAUL (2012). « La tragédie de l'apparence à l'époque contemporaine », *COMMU Communication*, vol. 91, nº 2, p. 181-190.

ASCOTT, ROY (dir.) (1999). *Reframing Consciousness*, Exeter : Intellect Books.

_____ (2002a [1967]). « Behaviourables and Futuribles », dans E. Shanken « Cybernetics and Art : Cultural Convergence in the 1960s », dans Stiles, K. et Selz, P. (dir.), *Theories and Documents of Contemporary Art : A Sourcebook of Artists Writings*, Berkeley : University of California Press, p. 489.

_____ (2002b [1994]). « Interactive Art » (manuscrit non publié), dans E. Shanken « Cybernetics and Art : Cultural Convergence in the 1960s », dans Clarke, B. et Dalrymple Henderson, L. (dir.), *Form Energy to Information*, Palo Alto : Stanford University Press, p. 155-177.

_____ (2003a [1966-1967]). « Technoetic Aesthetics : 100 Terms and definitions for the Post-biological Era », dans Shanken, E. (dir.), *Telematic Embrace : Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 375-382.

_____ (2003b [1966-1967]). « Behaviourist Art and the Cybernetic Vision », dans Shanken, E. (dir.), *Telematic Embrace : Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 109-156.

_____ (2003c). « Biophotonic Flux : Bridging Virtual and Vegetal Realities », <https://www.academia.edu/1081142/Biophotonic_Flux>, consulté le 22 octobre 2018.

_____ (2004). « Planetary Technoetics : Art, Technology and Consciousness », *Leonardo*, vol. 37, nº 2, p. 111-116, <http://www.jstor.org/stable/1577468>, consulté le 23 octobre 2017.

_____ (2005). « Syncretic Reality : Art, Process, and Potentiality », *Drain Magazine*, (novembre), <http://drainmag.com/index_nov.htlm>, <https://www.academia.edu/2590161/Syncretic_Reality_art_process_and_potentiality>, consultés le 9 février 2018.

ASCOTT, ROY, BAST, GERALD, FIEL, WOLFGANG, JAHRMANN, MARGARETE et SCHNELL, RUTH (dir.) (2009). *New Realities : Being Syncretic, IXth Consciousness Reframed Conference Vienna 2008*, Vienne et New York : Springer.

ATLAN, HENRI (1979). *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris : Seuil.

_____ (1990). « Ends and Meaning in Machine-like Systems », *Communication and Cognition*, nº 23, p. 143-156.

AUBERT, NICOLE (dir.) (2004). *L'individu hypermoderne*, Ramonville Saint Agne : Érès.

_____ (2006). « Entretien avec Denis Failly », *Culture Next*, 10 janvier, <http://culture.nextmodernity.com/archive/2006/01/10/l-individu-hypermoderne.html>, consulté le 5 juin 2018.

AUDOUZE, JEAN, CASSÉ, MICHEL et CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE (1988). *Conversations sur l'invisible*, Paris : Belfond.

AUMÔNIER, BÉATRICE (2015). *La pensée Sensible. Modalités de pensée et expérience du Sensible. Analyse secondaire de données qualitatives issues de quarante-et-un journaux*, Porto : Universidade Fernando Pessoa.

AUSLANDER, PHILIP (1996). « Liveness, Performance and the Anxiety of Simulation », dans Diamond, E. (dir.), *Performance & Cultural Politics*, New York : Routledge, p. 198-218.

BACHELARD, GASTON (1949). *Le rationalisme appliqué*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (1953). *Le matérialisme rationnel*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (1958). *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (1971). *On Poetic Imagination and Reverie*, New York : Bobbs-Merrill.

BADLEY, GRAHAM FRANCIS (2013). « Un-Doing a Title », *Qualitative Inquiry*, vol. 20, nº 3, p. 287-295, <http://dx.doi.org/10.1177/1077800413489269>, consulté le 28 février 2019.

BAINBRIDGE COHEN, BONNIE (2018). *Basic Neurocellular Patterns : Exploring Developmental Movement*, El Sobrante : Burchfield Rose Publishers.

BALZAC, HONORÉ DE (1953 [1833]). *Théorie de la démarche*, Paris : Didier.

BARBER, DANIEL (2008). « Somaesthetic awareness and artistic practice : A review essay », *International Journal of Education & the Arts*, nº 9, Review 1, 20 septembre, <http://www.ijea.org/v9r1>, consulté le 10 octobre 2017.

BARRY JR., JAMES (1991). « The Technical Body. Incorporating Technology and Flesh », *Philosophy Today*, hiver, p. 390-401.

BARTHES, ROLAND (1977). *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil.

BATESON, GREGORY (1972). *Steps to an Ecology of Mind : Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago : The University of Chicago Press.

_____ (1991). *A Sacred Unity : Further Steps to an Ecology of Mind*, New York : Harper Collins.

BATSON, GLENNA (1995). « Somatic Studies and Dance », *International Association for Dance Medicine and Science*, <https://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/imported/info/somatic_studies.pdf>, consulté le 18 mai 2014.

_____ (2010). « L'éducation somatique dans le milieu de la danse », *International Association for Dance Medicine and Science*, <http://www.iadms.org/?302>, consulté le 18 mai 2014.

BAUDRILLARD, JEAN (1976). *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard.

_____ (1981). *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée.

BELL, ELIZABETH (2008). *Theories of Performance*, Los Angeles : SAGE Publications.

BENKIRANE, RÉDA (2002). *La complexité, vertiges et promesses. Dix-huit histoires de sciences*, Paris : Le Pommier.

BERBARY, LISBETH (2015). « Creative Analytic Practices : Onto-episto-theoretical Attachments, Uses, and Constructions within Humanist Qualitative Leisure Research », *International Leisure Review*, n° 2.

BERGER, ÈVE et AUSTRY, DIDIER (2013). « Le singulier et l'universel dans le paradigme du Sensible : un entrelacement permanent à chaque étape de la recherche », *Recherches qualitatives*, n° 15, p. 78-95.

BERGER, ÈVE et PAILLÉ, PIERRE (2011). « Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : de l'implication à l'explication », *Recherches qualitatives*, n° 11, p. 68-90.

BERNARD, MICHEL (1993). « Sens et fiction ou les effets étranges des trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse*, n° 17, p. 56-64.

_____ (2001). *De la création chorégraphique*, Paris : Éditions Centre national de la danse.

BERNAS, STEVEN et BOUKO, CATHERINE (dir.) (2012). *Corps et immersion*, Paris : L'Harmattan.

BERTHOZ, ALAIN (1997). *Le sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob.

_____ (2002). *La décision*, Paris : Odile Jacob.

_____ (2009). *La simplexité*, Paris : Odile Jacob.

_____ (2013). *La vicariance. Le cerveau créateur de mondes*, Paris : Odile Jacob.

BERTHOZ, ALAIN et JORLAND, GÉRARD (dir.) (2004). *L'empathie*, Paris : Odile Jacob.

BERTHOZ, ALAIN et PETIT, JEAN-LUC (2006). *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris : Odile Jacob.

BERTRAND, MÉLISSA (2017). « Entremêler corps et technologies : des vagues perceptives nouvelles – Analyse de Phase 5 d'Isabelle Choinière », *Archée, revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture*, <http://archee.qc.ca/images/edito-2017-02/Archee_2017_02_EntremelerCorpsetTech.php> et <https://www.academia.edu/37207697/Entremêler_corps_et_technologies_des_vagues_perceptives_nouvelles_Analyse_de_Phase_5_dIsabelle_Choinière>, consultés le 27 mars 2018.

BHABHA, HOMI K. (1994). *The Location of Culture*, Londres et New York : Routledge.

BIANCHINI, SAMUEL (2002). « Theater of Operations », dans Latour, B. et Weibel, P. (dir.), *Iconoclash—Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe, Cambridge : ZKM et The MIT Press, p. 483-485.

_____ (2012). « La performation. Quand faire c'est dire », dans Fourmentraux, J.P. (dir.), *L'ère post-media. Humanités digitales et cultures numériques*, Paris : Hermann, p. 137-162.

BIANCHINI, SAMUEL et FOURMENTRAUX, JEAN-PAUL (2007). « Médias praticables. Interactivité à l'œuvre », *Sociétés* vol. 2, n° 96, p. 91-104.

BIGÉ, ROMAIN (2015). « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse*, n° 4, *Danse(s) et politique(s)*, <http://danse.revues.org/1135>, consulté le 30 septembre 2018.

BIRRINGER, JOHANNES (2003). « Dance, the Body and the Internet », <http://people.brunel.ac.uk/dap/bodynet.html>, consulté le 29 novembre 2017.

_____ (2010). « (Re)Traces/Is You Me ? Reflections on real-time performance and prototyping », <http://people.brunel.ac.uk/dap/Re_Traces.pdf>, consulté le 15 novembre 2017.

_____ (2011). « Re-scripting the stage : Performance and interactivity », *Cine Qua Non*, n° 5, hiver, p. 72-97.

BISHOP, CLAIRE (2005). *Installation Art : A Critical History*, Londres et New York : Routledge.

BLAY, MICHEL (dir.) (2006). *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse et CNRS Éditions.

BÖHME, GERNOT (2001). *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (« L'esthétique. Conférences sur l'esthétique comme théorie générale de la perception »), Munich : Wilhelm Fink Verlang.

_____ (2010 [1994]). « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans *Penser l'image*, Dijon : Presses du Réel, p. 27-47.

BOISCLAIR, LOUISE (2007). « Isabelle Choinière de Corps Indice ; autour des Demoiselles d'Avignon », *Art Actuel*, n° 98, p. 52-56.

_____ (2015). *L'installation interactive*, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique ».

BOISSIER, JEAN-LOUIS (1998). « Dramaturgie de l'interactivité », dans Popper, F. (dir.), *Actes du colloque Vers une culture de l'interactivité*, Paris : Espace SNVB International, coll. « *Déchiffrages* », n. p.

BOREL, FRANCE (1987). *Le corps-spectacle*, Bruxelles : Université de Bruxelles.

BOTTINEAU, DIDIER (2011). « Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives », *Intellectica – La revue de l'Association pour la Recherche sur les sciences de la Cognition*, p. 187-220.

BOUCHARD, AUDREY-ANNE (2011). *La rencontre : corps de chair et corps projeté*, dissertation de Master, Étude du spectacle vivant, Université de Nice-Sophia Antipolis, France.

BOUCHARDON, SERGE (2009). *Littérature numérique, le récit interactif*, Paris : Lavoisier.

_____ (2014). *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris : Hermann.

BOURDIEU, PIERRE (1994). *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris : Seuil.

BRADLEY, RIZVANA (2015). « Other Sensualities – An introduction to the Haptic : Textures of Performance », <https://www.womenandperformance.org/ampersand/rizvana-bradley-1>, consulté le 18 juillet 2018.

BRAIDOTTI, ROSI (2011). *Nomadic Theory : The Portable Rosi Braidotti*, New York : Columbia University Press.

BRANNIGAN, ERIN (2011). *Dancefilm : Choreography and the Moving Image*, New York : Oxford University Press.

BRETT, GUY (2004). *Carnival of Perception ; Selected Writings on Art Guy Brett*, Londres : Institute of International Visual Art.

BREWSTER, ANNE (2009). « Beachcombing : A Fossicker's Guide to Whiteness and Indigenous Sovereignty », dans Smith, H. et Dean, R.T. (dir.), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Édimbourg : Edinburgh University Press, p. 126-149.

BRIDGES, DONNA et HIGGS, JOY (2009). « Writing practices », dans Higgs, J., Horsfall, D. et Grace, S. (dir.), *Writing Qualitative Research on Practice*, Rotterdam : Sense Publishers, p. 51-60.

BROADHURST, SUSAN (2004). « The Jeremiah Project : Interaction, Reaction, and Performance », *TDR/The Drama Review*, vol. 48, nº 4, hiver, p. 47-57.

_____ (2007). *Digital Practices. Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.

_____ (2010). « Digital Practices : New Writings of the Body », dans Broadhurst, S. et Machon, J. (dir.), *Sensualities/Textualities and Technologies : Writings of the Body in 21st Century Performance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 9-22.

_____ (2014). « Neuroaesthetics, Technoembodiment », dans Reynolds, B. (dir.), *Performance Studies : Key Words, Concepts and Theories*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 65-75.

BROADHURST, SUSAN et MACHON, JOSEPHINE (dir.) (2011). *Performance and Technology : Practices of Virtual Embodiment and Interactivity,* Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan.

BROCKMAN, JOHN (1999). « "Philosophy in the Flesh". A Talk with George Lakoff », <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/interview.pdf>, consulté le 8 octobre 2017.

BROUDOUX, EVELYNE, DESEILLIGNY, ORIANE, GHITALLA, FRANCK et BOUCHARDON, SERGE (dir.) (2007). *Un laboratoire de littératures, littérature numérique et internet*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Georges Pompidou.

BROWN, CAROL (2006). « Learning to Dance with Angelfish : Choreographic Encounters Between Virtuality and Reality », dans Broadhurst, S. et Machon, J. (dir.), *Performance and Technology : Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 85-99.

BROWN, JOHN SEELY, COLLINS, ALLAN et DUGUID, PAUL (1989). « Situated Cognition and the Culture of Learning », *Educational Researcher*, vol. 18, n° 1, p. 32-42.

BRUHN, JORGEN, GJELSVIK, ANNE et HANSSEN, EIRIK FRISVOLD (dir.) (2013). *Adaptation Studies, New Challenges, New Directions*, Londres et New York : Bloomsbury.

BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE (2001). *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris : Galilée.

_____ (2003a). *Esthétique de l'éphémère*, Paris : Galilée.

_____ (2003b). « Interview par Emanuele Quinz », dans Quinz, E. (dir.), *Interfaces*, Orléans : Éditions Hyx, p. 88-97.

BUISSIÈRE, EVELYNE (2005). « *Cours sur le corps* », Département de philosophie, Académie de Grenoble, France, <http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/file/cours_corps_ebuissiere_pdf>, consulté le 14 avril 2014.

BUKATMAN, SCOTT (1993). *Terminal Identity. The Virtual Subject in Post-modern Science Fiction*, Durham : Duke University Press.

BURNHAM, JACK (1973 [1968 ; 1969]). *Beyond Modern Sculpture : The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York : George Braziller.

BURNS, SOPHIA (2009). « La parole de l'artiste chercheur », dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche-création ; pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 57-64.

BUTLER, JUDITH (1993). *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of « Sex »*, New York : Routledge.

CAILLOIS, ROGER (1950). *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard.

CALVO-MERINO, BEATRIZ, GLASER, DANIEL E., GRÈZES, JULIE, PASSINGHAM, RICHARD E. et HAGGARD, PATRICK (2005). « Action observation and acquired motor skills : An FMRI study with expert dancers », *Cerebral Cortex*, vol. 15, n° 8, 1er août, p. 1243-1249, <https://doi.org/10.1093/cercor/bhi007>, consulté le 27 mars 2018.

CANTY, DANIEL, BONIN, VINCENT et CHATONSKY, GRÉGORY (2010). *Angles arts numériques Elektra 10_ Essais*, Montréal : Elektra.

CAREY, JAMES (2004). « Introduction », dans Harold Innis (dir.), *Changing Concepts of Time*, Lanham : Rowman & Littlefield, p. vii-xx.

CASSAR, LEÏLA (2017). « Structure mouvante du collectif, identité fluide : la corporéité en jeu dans Phase 5 d'Isabelle Choinière et sa remise en question du lien humain-environnement » (« The Moving Structure of the Collective, Fluid Identity : Corporeality at Stake in Isabelle Choinière's Phase 5 and Its Questioning of the Human-Environmental Link »), *Archée revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture*, <http://archee.qc.ca/images/edito-2017-02/Archee_2017_02_StructMouvCollectif.php> et <https://www.academia.edu/37204766/Structure_mouvante_du_collectif_transindividualité _fluide_la_corporéité_en_jeu_dans_Phase_5_d_Isabelle_Choinière_et_sa_remise_en_question_du_lien_humain-environnement>, consultés le 27 mars 2018.

CAUNE, JEAN (2014). « Le corps, objet de discours, moyen de relation », *Hermès : Cognition, communication, politique*, vol. 68, nº 1, p. 53-58.

CAUQUELIN, ANNE (2006). *Fréquenter les incorporels*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (2010). « Parler du lieu », *Communications*, nº 87, Paris : Seuil.

CAUSEY, MATTHEW (1999). « The Screen Test of the Double : The Uncanny Performer in the Space of Technology », *Theatre Journal*, vol. 51, nº 4, p. 383-394.

_____ (2006). *Theatre and Performance in Digital Culture : From Simulation to Embeddedness*, Londres : Routledge.

CERTEAU, MICHEL DE (1980). *L'invention du quotidien. Volume 1 : Arts de Faire*, Paris : Union générale d'éditions.

CHABERT, GHISLAINE (2012). « Les espaces de l'écran », *Écrans et Médias*, nº 34, <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/2015/03/MEI_34_14.pdf>, consulté le 23 mai 2016.

CHANGEUX, JEAN PIERRE (1983). *L'homme neuronal*, Paris : Fayard.

CHAPPLE, FREDA et KATTENBELT, CHIEL (dir.) (2006). « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam : Rodopi Press, p. 11, 18, 19.

CHÂTILLON, JEAN (1969). « L'union hypostatique chez les théologiens du début du XIIIe siècle : Guillaume d'Auxerre et Alexandre de Halès », *CCMED Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 12, nº 46, p. 161-164.

CHATONSKY, GRÉGORY (2008). « La répétition des limites : diffusion, projection et immersion », <http://chatonsky.net/files/pdf/ecran.pdf>, consulté le 29 mai 2016, p. 5.

CHATZICHRISTODOULOU, MARIA, JEFFERIES JANIS et ZERIHAN, RACHEL (2009). *Interfaces of Performance*, Londres : Routledge.

CHEMERO, ANTHONY (2009). *Radical Embodied Cognitive Science*, Cambridge (MA) et Londres : The MIT Press.

CHION, MICHEL (1982). *La voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma.

CHOINIÈRE, ISABELLE (2013). « For a methodology of transformation : At the crossing of the somatic and the technology, to become other… », dans Davidson, A. et Rubidge, S. (dir.), *Somatics and Technology*, numéro spécial, *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 5, nº 1, p. 95-112.

_____ (2014). « The interval as a new approach to interfaces : Toward a cognitive and aesthetic paradigm of communication in the performing arts », dans de Kerckhove, D. et Miranda de Almeida, C. (dir.), *The Point of Being*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholar Publishing, p. 103-145.

_____ (2015). « The complexification of self : At the crossroads of concepts of flux and "living at risk" », dans Choinière, I., Miranda de Almeida, C., da Nóbrega, C. et Fragoso, M.L. (dir.), *Moistmedia*, numéro special : *Technoetic Arts : A Journal of Speculative Research*, vol. 13, n^{os} 1-2, p. 25-44.

CHOINIÈRE, ISABELLE, PITOZZI, ENRICO et DAVIDSON, ANDREA (2020). *Through the Prism of the Senses : Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance. Technology, Cognition and Emergent Research-Creation Methodologies*, Bristol, Royaume-Uni : Intellect Books.

CHOINIÈRE, ISABELLE, PITOZZI, ENRICO, DAVIDSON, ANDREA *et al.* (2020). *A través del prisma de los sentidos : Mediación y nuevas realidades del cuerpo en las artes perfomativas. Tecnologías, conocimiento y metodologías emergentes de investigación-creación*, dans Londoño, Felipe (dir.), Manizales, Colombie : Centro Editoral Universidad de Caldas.

CHOMSKY, NOAM (1980). *Rules and Representations*, New York : Columbia University Press.

CLARK, ANDY (1997). *Being There : Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge : The MIT Press.

CLARK, ANDY et CHALMERS, DAVID (1998). « The Extended Mind », *Analysis*, vol. 58, n^{o} 1, p. 7-19.

CLAYCOMB, RYAN (2017). « *Shattering Hamlet's Mirror : Theatre And Reality* by Marvin Carlson », review, *Theatre Journal*, vol. 69, n^{o} 2, p. 281-282.

CLOUGH, PATRICIA et HALLEY, JEAN (dir.) (2007). *The Affective Turn : Theorizing the Social*, Durham : Duke University Press.

COËFFÉ, THOMAS (2018). « Les chiffres clés des réseaux sociaux en avril 2018 », *Le Blog du modérateur*, 18 avril, <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-cles-reseaux-sociaux-avril-2018/>, consulté le 5 juin 2018.

COLLARD, CHRISTOPHE (2015). « Mediation in motion : Performing permanent presence », *Studies in Theatre and Performance*, vol. 35, n^{o} 2, p. 140-149.

COLOMBETTI, GIOVANNA (2014). *The Feeling Body : Affective Science Meets the Enactive Mind*, Cambridge : The MIT Press.

COLYAR, JULIA (2009). « Becoming Writing, Becoming Writers », *Qualitative Inquiry*, vol. 15, n^{o} 2, p. 421-436.

CONNERTON, PAUL (1989). *How Societies Remember*, Cambridge : Cambridge University Press.

CONQUERGOOD, DWIGHT (1998). « Beyond the text : Toward a performative cultural politics », dans Dailey, S. (dir.), *Performance Studies : Visions and revisions*, Annandale, VA : National Communication Association, p. 25-36.

CONSTANTINIDÈS, YANNIS (2013). *Le nouveau culte du corps : dans les pas de Nietzsche*, Paris : François Bourin Éditeur.

COOKE, GRAYSON (2011). « Liveness and the Machine, Improvisation in Live Audio-Visual Performance », *Screen Sound,* nº 2.

COOPER, BRIDGET (2011). « Furuhashi Teiji : Dumb Type », *Kyoto Journal*, <http://www.kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/furuhashi-teiji-dumb-type/>, consulté le 14 novembre 2017.

CORBIN, JULIET et STRAUSS, ANSELM L. (1990). *Basics of Qualitative Research : Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Los Angeles : SAGE Publications.

CORIN, FLORENCE (2001). « Le sens du mouvement. Interview d'Alain Berthoz », *Nouvelles de danse*, nos 48-49, automne-hiver, p. 80.

CORNIS-POPE, MARCEL (dir.) (2014). *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression, Crossing Borders, Crossing Genres*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company.

COUCHOT, EDMOND (2007). *Des images du temps et des machines dans les arts et la communication*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon.

COURCHESNE, LUC (2014). « De l'obscurité à la projection sphérique : l'immersion comme posture et manière d'être au monde », dans Gervais, B. et Bourassa, R. (dir.), *Figures de l'immersion*, Cahier ReMix, nº 4, février, Montréal : Figura, n. p.

CSORDAS, THOMAS J. (1990). « Embodiment as a Paradigm for Anthropology », *Ethos*, vol. 18, nº 1, p. 5-47.

CULLER, JONATHAN (1982). *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY : Cornell University Press.

CYBERCORPORÉITÉS : SUBJECTIVITÉS NOMADES EN CONTEXTE NUMÉRIQUE (2018). Colloque international bilingue organisé par Isabelle Choinière, Joanne Lalonde, Anne-Laure Fortin-Tournès et Joanne Lalonde/Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 27-29 septembre, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://oic.uqam.ca/fr/evenements/colloque-cybercorporeites-subjectivites-nomades-en-contexte-numerique>, consulté le 12 novembre 2018.

DAMASIO, ANTONIO (1994). *Descartes' Error : Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York : Avon Books.

DA NOBREGA, CARLOS A.M. (2009). *Art and Technology ; Coherence, Connectedness and the Integrative Field*, thèse de doctorat, Plymouth : University of Plymouth.

DARRIULAT, JACQUES (2006). « Esthétique », dans Blay, M. (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse et CNRS Éditions, p. 278-280.

DAVEY, NICHOLAS (2006 [1994]). « Art and theoria », dans Macleod, K. et Holdridge, L. (dir.), *Thinking Through Art : Reflections on Art as Research*, Londres et New York : Routledge, p. 20-39.

DAVIDSON, ANDREA (2013). « Somatics : An orchid in the land of technology », dans Davidson, A. et Rubidge, S. (dir.), *Somatics and Technology*, numéro spécial, *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 5, nº 1, p. 3-15.

_____ (2015). « Extending the Discourse of Screendance : Dance and New Media », dans Rosenberg, D. (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford et New York : Oxford University Press, p. 389-420.

_____ (2016a). « Mediated bodies and Intercorporeality : Isabelle Choinière's *Flesh Waves* », *Archée revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture*, <http://archee.qc.ca/archives/sommaire_2016_11.php>, consulté le 27 mars 2018.

_____ (2016b). « ONTOLOGICAL SHIFTS : Multi-sensoriality and embodiment in a third wave of digital interfaces », dans Ashley, T. et Meehan, E. (dir.), *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 8, nº 1, p. 21-42.

DAVIS, MARC (2003). « Theoretical Foundations for Experiential Systems Design », *Proceedings of the ACM SIGMM 2003 Workshop on Experiential Telepresence*, 11th Annual ACM International Conference on Multimedia, Berkeley, CA, ACM Press, p. 45-52.

DE ANDRADE, OSWALD et ROLNIK, SUELY (2011). *Manifeste anthropophage/Anthropophagie Zombie*, Paris : Presses du Réel.

DEBOUT-CARON, FRÉDÉRIQUE (2006). « Le corps au travail. De l'instrumentalisation à l'instrumentalité », *Champ psychosomatique*, vol. 44, nº 4, p. 93-107.

DEBRAY, RÉGIS (2000). *Introduction à la médiologie*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (2009). *Les cahiers de médiologie*, Paris : CNRS Éditions.

DECETY, JOHN (2004). « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », dans Berthoz, A. et Jorland, G. (dir.), *L'empathie*, Paris : Odile Jacob, p. 53-88.

DEKENS, OLIVIER (2015). *« Méditations métaphysiques », René Descartes : avec le texte intégral des « Méditations » I et II*, Rosny : Bréal.

DE KERCKHOVE, DERRICK (1991). *Brainframes : Technology, Mind and Business*, Utrecht : Bosch and Keuning.

DE KERCKHOVE, DERRICK et MIRANDA DE ALMEIDA, CRISTINA (dir.) (2014). *The Point of Being*, Newcastle-upon-Tyne, RU : Cambridge Scholars Publishing.

DELAHUNTA, SCOTT (2004). « Choreography and cognition : A joint research project », *Art and Science : Proceedings of the XVIIIth Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, IAEA2004, Lisbonne, septembre, p. 169-173.

DELAHUNTA, SCOTT, BARNARD, PHIL et MCGREGOR, WAYNE (2009). « Augmenting Choreography : Using Science », dans Butterworth, J. et Wildschut, L. (dir.), *Choreography in Contexts : Critical Perspectives on Choreographic Practice*, Londres : Routledge, p. 431-448.

DELAHUNTA, SCOTT, MCGREGOR, WAYNE et BLACKWELL, ALAN (2004). « Transactables », *Performance Research*, vol. 9, nº 2, p. 67-72.

DELAIN, PIERRE (2011-2017). *Derridex*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>, consulté le 5 juin 2018.

DELANDA, MANUEL (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Londres : Continuum.

DELEUZE, GILLES (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris : Éditions de Minuit.

_____ (1981). *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris : Éditions de la différence.

_____ (1984 [1978]). « Le temps musical », *Gendai shisō*, vol. 12, nº 11, p. 294-298.

_____ (1985). *L'image-temps : Cinéma 2*, Paris : Éditions de Minuit.

_____ (1988 [1970]). *Spinoza : Practical Philosophy*, trad. par Robert Hurley, San Francisco : City Lights Books.

_____ (1996 [1977]). « L'actuel et le virtuel », dans Deleuze, G. et Parnet, C. (dir.), *Dialogues*, Paris : Flammarion, p. 177-186.

_____ (1999). *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris : Éditions de Minuit.

DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FÉLIX (1975). *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit.

_____ (1980). *Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit.

_____ (1983). *Anti-Oedipus*, trad. par Robert Hurley, Mark Seem et Helen Lane, Minneapolis : University of Minnesota Press.

_____ (1987 [1980]). *A Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia*, trad. par Brian Massumi, Minneapolis : University of Minnesota Press.

_____ (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit.

DE LIMA, CECILIA (2013). « Trans-meaning-Dance as an Embodied Technology of Perception », dans Davidson, A. et Rubidge, S. (dir.), *Somatics and Technology*, numéro spécial, *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 5, nº 1, p. 17-30.

DENZIN, NORMAN K. (2001). « The reflexive interview and a performative social science », *Qualitative Research*, vol. 1, nº 1, p. 23-46.

_____ (2016 [2003]). « The Call to Performance », *Symbolic Interaction*, vol. 25, p. 187-207.

DENZIN, NORMAN K. et LINCOLN, YVONNA S. (2011 [1994]). « The discipline and Practice of Qualitative Research », dans Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks : SAGE Publications, p. 1-32.

DE OLIVEIRA, NICOLAS, OXLEY, NICOLA et PETRY, MICHAEL (2004). *Installation Art in the New Millennium : The Empire of the Senses*, Londres : Thames and Hudson.

DEPRAZ, NATALIE (2006). *Comprendre la phénoménologie : une pratique concrète*, Paris : Armand Colin.

DERRIDA, JEAN (1967a). *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit.

_____ (1967b). *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil.

_____ (1993). *Spectres de Marx*, Paris : Éditions Galilée.

_____ (2001). « Le cinéma et ses fantômes », *Les Cahiers du Cinéma*, avril.

_____ (2010). *La naissance du corps* (*Plotin, Proclus, Damascius*), Paris : Éditions Galilée.

DERRIDA, JACQUES et STIEGLER, BERNARD (1996). *Échographies de la télévision*, Paris : Galilée-INA.

DÉRY, MARK (1997). *Vitesse virtuelle. La cyberculture aujourd'hui*, Paris : Abbeville.

_____ (2015). « Des chiffres et des lettres, les humanités numériques », dans *Critique*, août-septembre, tome LXXI.

DESPRÉS, AURORE (1998). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, thèse de doctorat, Saint-Denis : Université Paris VIII, Esthétique, sciences et technologies des arts (option Danse).

DEUTSCH, DAVID (1997). *The Fabric of Reality*, Londres : Penguin Press.

DI BENEDETTO, STEPHEN (2013). « Embodying Scenography », *Performance Research*, vol. 18, nº 3, p. 190, <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2013.818333>, consulté le 24 octobre 2017.

DIXON, STEVE (2007). *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MA : The MIT Press.

DOIDGE, NORMAN (2007). *The Brain that Changes Itself : Stories of Personal Triumph from the Frontiers of Brain Science*, New York : Viking Press.

DOLPHIJN, RICK et TUIN, IRIS VAN DER (2012). *New Materialism : Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, University of Michigan Library, Open Humanities Press.

DOURISH, PAUL (1999). « Embodied Interaction : Exploring the Foundations of a New Approach to HCI », *Transactions on Computer-Human Interaction*, <http://www.dourish.com/embodied/embodied99.pdf>, consulté le 3 novembre 2017.

DUBÉ, VALÉRIE (2008). « Une lecture féministe du "souci de soi" de Michel Foucault : pour un retour à la culture différenciée du genre fémnin », *Recherches féministes*, vol. 21, nº 1, p. 79-98.

DYENS, OLLIVIER (2008). *La condition inhumaine, essai sur l'effroi technologique*, Paris : Flammarion.

DYSON, FRANCES (2014). *The Tone of Our Times : Sound, Sense, Economy, and Ecology*, Cambridge, MA : The MIT Press.

EAGLETON, TERRY (1988). « The Ideology of the Aesthetic », *Poetics Today*, *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, vol. 9, nº 2, Durham : Duke University Press, p. 327-338.

EAST, ALI (2013). « Sensuous interfaces – Dancing Anima in Aotearea New Zealand », dans Davidson, A. et Rubidge, S. (dir.), *Somatics and Technology*, numéro spécial, *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 5, nº 1, p. 57-71.

EASTON, ELEONORE (2011). « Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène », *La Manufacture*, <http://www.hetsr.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=869&Itemid=131>, consulté le 15 avril 2019.

ECKERSALL, PETER (2014). « Dumb Type – The Birth of New Media Dramaturgy : Points of departure for the Interweaving Performance Cultures symposium », *Textures*, nº 17, <http://www.textures-platform.com/?p=3752>, consulté le 3 novembre 2017.

ECKERSALL, PETER, GREHAN, HELENA et SCHEER, EDWARD (2017). *New Media Dramaturgy : Performance, Media and New Materialism*, Londres : Palgrave Macmillan.

EDDY, MARTHA (2017). *Mindful Movement : The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Bristol : Intellect Books.

ELDER, R. BRUCE (1998). *The Body of Vision : Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

ELIASSON, OLAFUR (2015). « Interdisciplinary Approaches and their Interplay with his Art. In dialogue with Else Marie Bukdahl », *The Journal of Somaesthetics,* vol. 1, nº 1, p. 8-18.

ELIZABETH, VIVIENNE (2008). « Another String to Our Bow : Participant Writing as Research Method », *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum : Qualitative Social Research*, vol. 9, nº 1, art. 31.

ELLINGSON, LAURA L. (2006). « Embodied Knowledge : Writing Researchers Bodies Into Qualitative Health Research », *Qualitative Health Research*, vol. 16, nº 2, p. 298-310.

ELLIS, CAROLYN, ADAMS, TONY E. et BOCHNER, ARTHUR P. (2010). « Autoethnography. An Overview », *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum : Qualitative Social Research*, vol. 12, nº 1, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>, consulté le 28 février 2019.

ELLIS, CAROLYN et BOCHNER, ARTHUR P. (2000). « Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject », dans Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, p. 733-768.

ENRÍQUEZ, LAURA ELIZA (2018). « Perfume : A sensory Journey through contemporary Scent », *The Senses and Society*, vol. 13, nº 1, p. 126-130.

EXONEMO BODY PAINT SERIES (2014-). Site Web officiel, <http://www.exonemo.com/works/bodypaint>, consulté le 3 novembre 2017.

FANSTEN, MAÏA, FIGUEIREDO-BITON, CRISTINA, PIONNIÉ-DAX, NANCY et VELLUT, NATACHA (2014). *Hikikomori, ces adolescents en retrait*, Paris : Armand Colin.

FARNELL, BRENDA (2012). *Dynamic Embodiment for Social Theory. « I Move Therefore I Am »*, Londres et New York : Routledge.

FELDENKRAIS, MOSHE (1949). *Body and Mature Behavior : A Study of Anxiety, Sex, Gravitation and Learning*, Londres : Routledge.

FELTZ, BERNARD, CROMMELINCK, MARC et GOUJON, PHILIPPE (dir.) (1999). *Auto-organisation et émergence dans les sciences de la vie*, Bruxelles : Les Éditions Ousia.

FÉRAL, JOSETTE (2013). « Avant propos », dans Féral, J. et Perrot, E. (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 2-8.

FIGOLS, FLORENCE (2000). *Parcours sensible d'un processus de composition chorégraphique [microforme] : sensation, improvisation, interprétation*, mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, <https://archipel.uqam.ca/10983/>, consulté le 22 février 2018.

FINGARETTE, HERBERT (1972). *Confucius. The Secular as Sacred*, Longworth, IL : Waveland Press.

FLICHY, PATRICE (2001). *L'imaginaire d'Internet*, Paris : La Découverte.

FODOR, JERRY ALAN (1986 [1983]). *La modularité de l'esprit : essai sur la psychologie des facultés*, trad. par A. Gerschenfeld, Paris : Éditions de minuit.

FONTAINE, GEISHA (2004). *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, France : Éditions Centre national de la danse, coll. « Recherches ».

FONTANILLE, JACQUES (2015). *Corps et sens*, Paris : Presses universitaires de France.

FOOK, JAN (2012). « Developing Critical Reflection as a Research Method », dans Higgs, J., Titchen, A. et Horsfall, D. (dir.), *Creative Spaces for Qualitative Researching : Living Research*, Rotterdam : Sense Publishers, p. 55-64.

FOREST, FRED (2006). *L'œuvre-système invisible*, Paris : L'Harmattan.

FORMIS, BARBARA (dir.) (2009). *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris : L'Harmattan.

FORTIER, MARIE-SOLEIL (2016). *L'influence de la pratique approfondie de méthodes d'éducation somatique sur la pratique musicale de musiciens professionnels : deux études de cas*, thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://www.archipel.uqam.ca/9266/>, consulté le 28 février 2019.

FORTIN, SYLVIE (2009a). « Apport possible de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche-création ; pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 97-110.

_____ (2009b). *Danse et santé : du corps intime au corps social*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

FORTIN-TOURNÈS, ANNE-LAURE (2015). « New approaches to the body, performance, expérimentations », *Angles*, n° 2, <http://angles.saesfrance.org/index.php?id=91>, consulté le 14 avril 2019.

_____ (2017a). « Experimental art », *Angles*, n° 5, en codirection avec Brigitte Félix et Hélène Lecossois, <http://angles.saesfrance.org>, consulté le 14 avril 2019.

_____ (2017b). « Confluence du corps et des signes dans la fiction électronique hypertextuelle : le cas de *253* de Geoff Ryman », *Études britanniques contemporaines*, n° 52, n. p.

_____ (2018). « L'expérimental en littérature et dans les arts », *Miranda*, n° 16, en codirection avec Brigitte Félix, Stéphane Vanderhaeghe et Hélène Lecossois.

FOUCAULT, MICHEL (1969). *Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard.

_____ (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard.

_____ (1983). *Corps écrit. 5*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (2001 [1994]). « Les intellectuels et le pouvoir », entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze, dans *Dits et écrits 1954-1975, tome 1*, Paris : Gallimard, p. 1174-1183.

FOUCAULT, MICHEL, MARTIN, LUTHER H., GUTMAN, HUCK et HUTTON, PATRICK H. (1988). *Technologies of the Self : A Seminar with Michel Foucault*, Londres : Tavistock.

FRADET, PIERRE-ALEXANDRE et GARCIA, TRISTAN (2016). « Petit panorama du réalisme spéculatif », *Spirale*, n° 255, p. 27-30.

FRALEIGH, SONDRA HORTON (1996 [1987]). *Dance and the Lived Body : A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, PA : University of Pittsburgh Press.

FRANK, ROSLYN M., DIRVEN, RENÉ, ZIEMKE, TOM et BERNARDEZ, ENRIQUE (dir.) (2008). *Body, Language, and Mind. Volume 2 : Sociocultural Situatedness*, Berlin et New York : Mouton de Gruyter.

FRAU-MEIGS, DIVINA (2011). *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

FREUD, SIGMUND (2011). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. par Bernard Féron, Paris : Gallimard.

FROW, JOHN (1995). *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford : Clarendon Press.

GADAMER, HANS-GEORG (1976 [1960]). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : Seuil.

GALINON-MÉLÉNEC, BÉATRICE (2008). *Le corps communicant : le XXI^e siècle, civilisation du corps ?*, Paris : L'Harmattan.

GALLAGHER, SHAUN (1995). « Body Schema and Intentionality », dans Bermudez, J.L., Marcel, A. et Eilan, N. (dir.), *The Body and the Self*, Cambridge, MA : The MIT Press, p. 319-333.

GALLAGHER, SHAUN et JEANNEROD, MARC (2002). « From action to intention », *Journal of Consciousness Studies*, n° 9, p. 3-26.

GALLAGHER, SHAUN et MELTZOFF, ANDREW (2008 [1996]). « The earliest sense of self and others : Merleau-Ponty and recent developmental studies », *Philosophical Psychology*, 1er mars, vol. 9, n° 2, p. 211-233, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3845406/>, consulté le 3 octobre 2017.

GALLESE, VITTORIO (2006). « Embodied Simulation : From Mirror Neuron Systems to Interpersonal Relations », dans Bock, G. et Goode, J. (dir.), *Novartis Foundation Symposium 278. Empathy and Fairness*, Parme, 21 juillet, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9780470030585.ch2>, consulté le 27 mars 2018, p. 3-19.

_____ (2007a). « Il corpo teatrale : mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata » (« The Theatrical Body : Mimicry, Mirror Neurons, Embodied Simulation »), *Culture Teatrali*, n° 16, p. 13-37.

_____ (2007b). « Commentary on "Toward a Neuroscience of Empathy : Integrating Affective and Cognitive Perspectives" », *Neuropsychoanalysis*, vol. 9, n° 2, p. 146-151.

GARDNER, HOWARD (2006 [1983]). *Frame of Minds : The Theory of Multiple Intelligences*, New York : Basic Books.

GARDNER, HOWARD et HATCH, THOMAS (1989). « Multiple Intelligences Go to School : Educational Implications of the Theory of Multiple Intelligences », *Educational Researcher*, novembre, vol. 18, n° 8, p. 4-10.

GARDNER, HOWARD, HOWARD, VERNON et PERKINS, DAVID (1974). « Symbol Systems : A Philosophical, Psychological and Educational Investigation », dans Olson, D. (dir.), *Media and Symbols : The Forms of Expression, Communication, and Education*, Chicago : University of Chicago Press, p. 37-55.

GARDNER, HOWARD et WOLF, DENNIE (1983). « Waves and Streams of Symbolisation », dans Rogers, D.R. et Sloboda, J.A. (dir.), *The Acquisition of Symbolic Skills*, Londres : Plenum, p. 19-42.

GATENS, MOIRA (1996). *Imaginary Bodies : Ethics, Power and Corporeality*, Hove : Psychology Press.

GAUTHIER, BENOÎT (2010). *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

GAUTHIER, CLERMONT (1986). « Les rapports entre la théorie et la pratique et la recherche-action », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 12, nº 3, p. 331-343.

GELB, MICHAEL (2004). *Body Learning : An Introduction to the Alexander Technique*, Londres : Aurum.

GENDRICH, CYNTHIA et HOOD, WOODROW (2000). « Noise and Nudity : Kyoto's Dumb Type », *Theatre Forum*, nº 18, hiver-printemps, décembre, p. 3-11.

GERGEN, MARY M. et GERGEN, KENNETH J. (2000). « Qualitative Inquiry : Tensions and Transformations », dans Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, p. 1025-1046.

_____ (2011). « Performative social science and psychology », *Forum Qualitative Social Research*, vol. 12, nº 1.

GERRING, JOHN (1999). « What Makes a Concept Good ? A Criterial Framework for Understanding Concept Formation in the Social Sciences », *Polity*, vol. 31, nº 3, p. 357-393, <http://dx.doi.org/10.2307/3235246>, consulté le 28 février 2019.

GIANNACHI, GABRIELLA (2004). *Virtual Theatres : An Introduction*, Londres et New York : Routledge.

GIANNACHI, GABRIELLA, KAYE, NICK et SHANKS, MARK (2012). *Archaeologies of Presence*, Londres et New York : Routledge.

GIBBS, ANNA (2005). « Fictocriticism, Affect, Mimesis : Engendering Differences », *Text : Journal of Writing and Writing Courses*, vol. 9, nº 9.

GIBSON, PRUDENCE (2015). « "*The New Time and Space*" by John Potts (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015) », review, *Performance Paradigm*, vol. 12, p. 122-125.

GIBSON, WILLIAM (1984). *Neuromancer*, New York : Ace Science Fiction Edition.

GIL, JOSÉ (1997). *Metamorfoses do corpo* (« Métamorphoses du corps »), Barcelone : Relógio D'Água.

_____ (2000). « La danse, le corps, l'inconscient », *Danser*, numéro spécial, *Revue terrain,* nº 35, p. 57-74, <http://terrain.revues.org/index1075.html>, consulté le 12 février 2012.

GINOT, ISABELLE (2009). « Discours, techniques du corps et technocorps », dans Gioffredi, P. (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris : L'Harmattan, p. 265-293.

GINSBURG, CARL (2006). « Le mouvement et l'esprit : une critique en forme d'essai », *Nouvelles de danse*, nº 53, p. 34-55.

GLASER, BARNEY G. et STRAUSS, ANSELM L. (2010 [1967]). *La découverte de la théorie ancrée stratégies pour la recherche qualitative*, Paris : Armand Colin.

GODARD, HUBERT (1993). « Le déséquilibre fondateur » (entretien avec Laurence Louppe), numéro spécial, *Art Press*, nº 13, p. 141-145.

_____ (1995). « Le geste et sa perception », dans Michel, M. et Ginot, I. (dir.), *La danse au XXe siècle*, Paris : Bordas, p. 224-229.

GOLDBERG, MARIAN (1996). *Beginning From the Beginning : The Growth and Understanding of Skill*, Washington, DC : Alexander Technique Center of Washington.

GOLDEN-BIDDLE, KAREN et LOCKE, KAREN D. (1997). *Writing Matters : Crafting Theoretical Points from Qualitative Research*, Londres : SAGE Publications.

GOLDMAN, ALVIN (2008). *Simulating Minds : The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford : Oxford University Press.

GOODMAN, STEVE (2012). *Sonic Warfare : Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge MA : The MIT Press.

GOURINAT, VALENTINE (2015). « Le corps prothétique : un corps augmenté ? », *Revue d'éthique et de théologie morale*, vol. 286, nº 4, p. 75.

GRAY, CAROLE et PIRIE, IAN (1995 [1993]). « "Artistic" Research Procedure : Research at the Edge of Chaos ? », Communication présentée à *European Academy of Design, Proceedings of Design Interface Conference*, Salford : University of Salford, p. 1-21.

GREENWALD SMITH, RACHEL (2011). « Postmodernism and the Affective Turn », *Twentieth Century Literature*, vol. 57, nos 3-4, p. 423-446.

GROMALA, DIANE J. (2007). *Towards a Phenomenological Theory of the Visceral in the Interactive Arts*, thèse de doctorat, Plymouth : University of Plymouth.

GROSZ, ELIZABETH (2001). *Architecture from the Outside : Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2008). *Chaos, Territory, Art : Deleuze and the Framing of the Earth*, New York : Columbia University Press.

GUATTARI, FÉLIX (1992). *Chaosmose*, Paris : Éditions Galilée.

_____ (1995). *Chaosmosis*, trad. par Paul Bains et Julian Pefanis, Bloomington : Indiana University Press.

_____ (1996). *The Guattari Reader*, dans Genosko, Gary (dir.), New York : Routledge.

_____ (2015). *Psychoanalysis and Transversality*, trad. par Ames Hodges, New York : Semiotexte.

GUATTARI, FÉLIX et ROLNIK, SUELY (2007). *Micropolitique*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.

GUBA, EGON G. (1994). « The Alternative Paradigm Dialog », dans Guba, E.G. (dir.), *The Paradigm Dialog*, Newbury Park, CA : SAGE Publications, p. 17-30.

GUBA, EGON G. et LINCOLN, YVANNA S. (1989). *Fourth Generation Evaluation*, Newbury Park, CA : SAGE Publications.

_____ (2011 [1994]). « Competing Paradigms in Qualitative Research », dans Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (dir.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, p. 105-117.

GUILET, ANAÏS (2018). « Maureen, ses écrans, ses spectres », dans *Colloque international bilingue Cybercorporéités : subjectivités nomades en contexte numérique*, colloque organisé par Isabelle Choinière, Joanne Lalonde, Anne-Laure Fortin-Tournès et Anaïs Guilet/Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 29 septembre, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://oic.uqam.ca/fr/communications/maureen-ses-ecrans-ses-spectres>, consulté le 12 novembre 2018.

GUILLEMETTE, FRANÇOIS et LUCKERHOFF, JASON (2013). *Méthodologie de la théorisation enracinée, fondements, procédures et usages*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

GUYER, PAUL (2004). « The Origins of Modern Aesthetics : 1711-1735 », dans Kivy, P. (dir.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Victoria et Malden, MA : Blackwell, p. 15-45.

HAMMOND, ADAM (2016). *Literature in the Digital Age, and Introduction*, Cambridge : Cambridge University Press.

HANNA, THOMAS (1970). *Bodies in Revolt : A Primer in Somatic Thinking*, New York : Holt, Rinehart and Winston.

_____ (1995). « What is Somatics ? », dans Johnson, D.H. (dir.), *Bone, Breath and Gesture*, Berkeley, CA : North Atlantic Books, p. 341-352.

_____ (2017 [1995]). « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en Danse*, <https://journals.openedition.org/danse/1232?lang=en>, consulté le 28 février 2019.

HANSEN, MARK B.N. (2000). *Embodying Technesis : Technology beyond Writing*, Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.

_____ (2004). *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2006). *Bodies in Code : Interfaces with Digital Media*, New York : Routledge, Taylor & Francis Group.

_____ (2015). *Feed-Forward : On the Future of Twenty-First-Century Media*, Chicago : The University of Chicago Press.

HARAWAY, DONNA (1984). « A Cyborg Manifesto », dans Bell, D. et Kennedy, B.M. (dir.), *The Cybercultures Reader*, Londres et New York : Routledge, p. 291-324.

_____ (1991). « A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century », dans *Simians, Cyborgs and Women*, Londres : Routledge, p. 149-181.

HARDWIG, GEORGE S. (2009). *Dance Hacking : Digital Technology and the Performing Body*, dissertation de Master, Salt Lake City : The University of Utah.

HARMAN, GRAHAM (2009). *Prince of Networks : Bruno Latour and Metaphysics*, Prahran (AU) : Re.press.

_____ (2013). *Bells and Whistles : More Speculative Realism*, Winchester et Washington : Zero Books.

HARNEY, STEFANO et MOTEN, FRED (2013). The Undercommons : Fugitive Planning and Black Study, Minor Compositions, <http://www.minorcompositions.info/?page_id=21>, consulté le 15 juillet 2018.

HAYLES, N. KATHERINE (1993). « The Materiality of Informatics », *Configurations*, vol. 1, nº 1, p. 147-170.

_____ (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press.

_____ (2002). « Flesh and Metal : Reconfiguring the Mindbody in Virtual Environments », *Configurations*, vol. 10, nº 2, p. 297-298.

_____ (2011). « H– : Wrestling with Transhumanism », *Metanexus*, <http://www.metanexus.net>, consulté le 17 octobre 2017.

HEGARTY, PAUL (2014). *Rumour and Radiation : Sound in Video Art*, Londres et New York : Bloomsbury Academic.

HEIDEGGER, MARTIN (2014 [1954 ; 1980]). *La question de la technique*, *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », nº 52, p. 9-48.

HEINRICH, FALK (2012). « Flesh as communication – Body art and body theory », *Contemporary Aesthetics*, vol. 10, <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0010.0120?view=text;rgn=main>, consulté le 28 février 2019.

HENRY, MICHEL (2000). *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris : Seuil.

HERNÁNDEZ-RAMIREZ, RODRIGO (2017). « Technology and self-modification : Understanding technologies of the self after Foucault », *Journal of Science and Technology of the Arts*, vol. 9, nº 3, p. 45-57.

HO, MAE-WAN (1993). *The Rainbow and the Worm : The Physics of Organisms*, Singapour : World Scientific.

HOFSTADTER, DOUGLAS R. (1979). *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, New York : Basic Books.

HOLLIDAY, ADRIAN (2016). *Doing & Writing Qualitative Research*, Los Angeles : SAGE Publications.

HÖRL, ERICH (2008). « Knowledge in the Age of Simulation : Metatechnical Reflections », dans Gleininger, A. et Vrachliotis, G. (dir.), *Simulation : Presentation Technique and Cognitive Method*, Basel : Birkhäuser, p. 93-105, <http://www.degruyter.com.sci-hub.tw/view/books/9783034609951/9783034609951.93/9783034609951.93.xml> et <http://www.ruhrunibochum.de/ifm/_downloads/hoer>, consultés le 14 décembre 2014.

HOWES, DAVID (dir.) (1991). *The Varieties of Sensory Experience*, Toronto : University of Toronto Press.

_____ (dir.) (2005). *Empire of the Senses, The Sensual Culture Reader*, Oxford : Berg Publishers.

_____ (2015). « The Art of Scenting : On the Aesthetics and Power of Smell Across Cultures », dans *Belle Haleine – The Scent of Art : Interdisciplinary Symposium*, Basel : Museum Tinguely en association avec Press Kehrer Verlag, p. 59-71.

_____ (2016). « Music to the Eyes : Intersensoriality, Culture and the Arts », dans Truax, B. *et al.* (dir.), *Routledge Companion to Sounding Art*, Londres et New York : Routledge, p. 161-178.

HOWES, DAVID et CLASSEN, CONSTANCE (2014). *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*, Londres et New York : Routledge.

HOWES, DAVID et SALTER, CHRIS (2015). « Mediations of Sensation : Designing Performative Sensory Environments », *NMC Media-N*, vol. 11, nº 3, <http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/mediations-of-sensation-designing-performative-sensory-environments/>, consulté le 1er août 2018.

HUSSERL, EDMUND (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, Dordrecht et Londres : Kluwer Academic Publishers.

_____ (1989). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Second Book (Ideas II)*, trad. par Rojcewicz, R. et Schuwer, A., Dordrecht : Kluwer Academic.

IACOBONI, MARCO, MOLNAR-SZAKACS ISTVAN, GALLESE, VITTORIO, BUCCINO, GIOVANNI, MAZZIOTTA JOHN C. et RIZZOLATTI, GIACOMO (2005). « Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System », *PLoS,* Biol vol. 3, nº 3, e79, <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0030079>, consulté le 3 décembre 2017.

IACONESI, SALVATORE (2015). « The Third Infoscape : Data, Information and Knowledge in the city. New paradigms for urban interaction », <https://www.researchgate.net/publication/279196590_The_Third_Infoscape_Data_Information_and_Knowledge_in_the_city_New_paradigms_for_urban_interaction>, consulté le 29 mars 2018.

IBANEZ BUENO, JACQUES (2002). « Problématiques et perspectives internationales de recherche sur les usages et contenus d'Internet », dans *Actes de la 3e Rencontre Europe-Amérique latine sur la formation technologique et professionnelle*, La Havane, 3-9 novembre, CD-ROM édité.

IHDE, DON (1979). *Technics and Praxis : A Philosophy of Technology*, Dordrecht, Hollande : D. Reidel Publishing.

_____ (1990). *Technology and the Lifeworld*, Bloomington : Indiana University Press.

_____ (2001). *Bodies in Technology*, Minneapolis MN : University of Minnesota Press.

_____ (2009). *Postphenomenology and Technoscience : The Peking University Lectures*, Albany, NY : State University of New York Press.

_____ (2011). « Postphenomenological Re-embodiment », *Foundations of Science*, vol. 17, nº 4, novembre.

_____ (2016). *Husserl's Missing Technologies*, New York : Fordham University Press.

INTERNATIONAL FLAVORS AND FRAGRANCES (IFF) (2017). *Avant-Garden* [catalogue d'exposition], New York : International Flavors and Fragrances.

ISER, WOLFGANG (1974). *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press.

JAKOBSON, ROMAN (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris : Seuil.

JAKOVLJEVIC, BRANISLAV (2006). « "*Theatricality as Medium*" by Samuel Weber », review, *TDR*, vol. 50, nº 1, p. 179-183.

JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR (1978). *Quelque part dans l'inachevé*, Paris : Gallimard.

JEANNEROD, MARC (1994). « The Representing Brain : Neural Correlates of Motor Intention and Imagery », *Behavioural Brain Sciences*, vol. 17, nº 2, p. 187-202.

_____ (2009). *Le cerveau volontaire*, Paris : Odile Jacob.

_____ (2011). *La fabrique des idées*, Paris : Odile Jacob.

JEFFERS, CAROL S. (2009). « On empathy : The Mirror Neuron System and Art Education », *International Journal of Education & the Arts,* vol. 10, nº 15, p. 1-17, <http://www.ijea.org/v10n15>, consulté le 10 février 2010.

JEWITT, CAREY et TRIGGS, TEAL (2006). *Screens and the Social Landscape. Visual Communication*, Londres : SAGE Publications.

JOCHUM, ELIZABETH ANN et MURPHEY, TODD (2014). « Programming Play », dans Posner, D.N., Orenstein, C. et Bell, J. (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres : Routledge, p. 318-319.

JONES, CAROLINE, A. (dir.) (2006). *Sensorium : Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2010). « Senses », dans Mitchell, W.J.T. et Hansen, M.B.N. (dir.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press.

_____ (2013). « Anthropophagy São Paulo's Cold War », *MIT Press Journals,* <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/ARTM_a_00031>, consulté le 9 février 2018.

JONES, HOLMAN STACY, ADAMS, TONY E. et ELLIS, CAROLYN (2013). *Handbook of Autoethnography*, Walnut Creek, CA : Left Coast Press.

JOOS, JEAN-ERNEST (1997). « "Le corps décentré". Entrevue sur Internet avec Judith Butler », *Spirale*, nº 154.

JUHAN, DEANE (1998). *Job's Body : A Handbook for Bodywork*, Barrytown, NY : Station Hill Press.

JULLIEN, FRANÇOIS (2015). *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris : Gallimard.

KATTENBELT, CHIEL (2006). « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Culture, Language y Representation* VI, *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I/Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, p. 9-29.

KATZ, STEFANIE (2004). *L'écran de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable*, Paris : L'Harmattan.

KENNEDY, JOHN B. (1926). « When Woman is Boss, An interview with Nikola Tesla », *Colliers*, 30 janvier, <http://www.tfcbooks.com/tesla/1926-01-30.htm>, consulté le 8 octobre 2017.

KESNER, LADISLAV (2014). « The predictive mind and the experience of visual art work », *Front Psychology*, vol. 5, p. 1-13, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4267174/>, consulté le 5 octobre 2017.

KIRBY, MICHAEL (1972). « On Acting and Not-Acting », *TDR : The Drama Review*, vol. 16, p. 3-15.

KLEIN, MICHAEL (2008). *Choreography as an Aesthetics of Change*, thèse de doctorat, Édimbourg : Edinburgh College of Art.

KLICH, ROSEMARY et SCHEER, EDWARD (2011). *Multimedia Performance*, Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan.

KOCH, CHRISTOF et TONONI, GIULIO (2008). « Can machines be conscious ? », *IEEE Spectrum*, vol. 45, nº 6, p. 55-59.

KOENEMANN, JONAS, BURGET FELIX et BENNEWITZ, MAREN (2014). « Real-time Imitation of Human Whole-Body Motions by Humanoids », *Robotics and Automation (ICRA), 2014 IEEE International Conference on Robotics and Automation (ICRA)*, Hong Kong, 31 mai-7 juin, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.487.8136&rep=rep1&type=pdf>, consulté le 17 novembre 2017.

KOESTLER, ARTHUR (1970). « Beyond Atomism and Holism –The concept of the Holon », dans Koestler, A. et Smythies, J.R. (dir.), *Beyond Reductionism, New Perspectives in the Life Sciences : Proceedings of the Alpbach Symposium 1968*, Boston : Beacon Press, p. 192-232.

_____ (1989). *The Ghost in the Machine*, Londres : Arkana.

KOZEL, SUSAN (2007). *Closer : Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge, MA : The MIT Press.

KUNST, BOJANA (2009). « The Voice of the Dancing Body », *Frakcija*, <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/>, consulté le 1er février 2015.

KURIYAMA, SHIGEHISA (1999). *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*, Cambridge, MA : The MIT Press.

KUSAHARA, MACHIKO (2007a). « Device Art : A New Approach in Understanding Japanese Contemporary Media Art », dans Grau, O. (dir.), *MediaArtHistories*, Cambridge, MA : The MIT Press, p. 277-307.

_____ (2007b). « What is Device Art », *Proceedings of Externalising Our Body : Device Art and its Experimental Nature*, Prague, novembre 8-10, *MutaMorphosis : Challenging Arts and Sciences*, <http://mutamorphosis.wordpress.com/2009/02/24/externalising-our-body-device-art-and-its-experimental-nature>, consulté le 5 mars 2016.

KUYPERS, PATRICIA (2006). « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *Nouvelles de Danse,* nº 53, p. 56-75.

LABAN, RUDOLF VON (2007). *La maîtrise du mouvement*, Arles : Éditions Actes Sud.

LAFLAMME, YVONNE (2009). « La science de l'art/l'art de la science : une synergie propre à un nouvel esprit scientifique en recherche création », dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche-création ; pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 65-76.

LAGANIER, VINCENT (2015). « De "Corps est graphique" à "Pixel", l'art de Mourad Merzouki », *Light ZOOM Lumière*, <https://www.lightzoomlumiere.fr/realisation/de-corps-est-graphique-a-pixel-art-de-mourad-merzouki>, consulté le 22 novembre 2017.

LAKOFF, GEORGE et JOHNSON, MARK (dir.) (1999). *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York : Basic Books.

LALONDE, JOANNE (2010). *Le performatif du web. Performativity and the Web*, Québec : La Chambre blanche.

_____ (2018). « Le tournant matériel et corporel du numérique », dans Gervais, B. (dir.), *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal : Éditions Nota bene, p. 175-195.

LAURIER, DIANE (2009). « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique : quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs », dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche-création ; pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 77-94.

LAVE, JEAN (1988). *Cognition in Practice. Mind, Mathematics and Culture in Everyday Life*, Cambridge : Cambridge University Press.

LAW, JOHN (2004). *After Method : Mess in Social Science Research*, Londres et New York : Routledge.

LE BIHAN, DENIS (2012). *Le cerveau de cristal*, Paris : Odile Jacob.

LE BRETON, DAVID (1999). *L'adieu au corps*, Paris : Métailié.

_____ (2004 [2002]). « Vers la fin du corps, cyberculture et identité », *Revue internationale de philosophie*, nº 222, p. 491-509.

_____ (2014). « Le corps entre significations et informations », *Hermès : Cognition, communication, politique*, vol. 68, nº 1, p. 21-30.

LEHMANN, HANS-THIES (2006). *Postdramatic Theatre*, Londres : Routledge.

LEIBNIZ, GOTTFRIED W. (1990 [1921]). *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris : Flammarion.

LEPECKI, ANDRÉ (2001). « Dance without distance », *Ballet-Tanz*, 1er février, <http://sarma.be/docs/606>, consulté le 5 mars 2014.

_____ (dir.) (2004). *Of the Presence of the Body : Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, CT : Wesleyan University Press.

_____ (2006). *Exhausting Dance : Performance and the Politics of Movement*, New York et Londres : Routledge.

LÉPINE, JOSETTE (2012). *Le coaching somatique ou L'intelligence du corps en mouvement*, Ville-d'Avray : Éditions Valeurs d'avenir.

LEROI-GOURHAN, ANDRÉ (1971 [1943]). *L'homme et la matière. Évolution et techniques*, Paris : Éditions Albin Michel.

_____ (1973 [1945]). *Milieu et techniques. Évolution et techniques*, Paris : Éditions Albin Michel.

LESAGE, MARIE-CHRISTINE (2008). « Théâtre et interdisciplinairité », dans Lesage, M.C. (dir.), *Registres*, nº 13, Paris : Édition Sorbonne Nouvelle, p. 11-26.

LEVINE, PETER A. et GABOR, MATÉ (2010). *In an Unspoken Voice : How the Body Releases Trauma and Restores Goodness*, Berkeley : North Atlantic.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (2010 [1962]). *La pensée sauvage*, Paris : Pocket.

LÉVY, PIERRE (1998). *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris : Éditions La Découverte et Syros.

LEWIS, C. S. (1955). *The Magician's Nephew*, Londres : The Bodley Head Press.

LIBET, BENJAMIN (2005). *Mind Time. The Temporal Factor in Consciousness*, Cambridge MA : Harvard University Press.

LIPOVETSKY, GILLES et SERROY, JEAN (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Éditions Seuil, coll. « La couleur des idées ».

LIVET, ANNE (1978). *Contemporary Dance*, New York : Abbeville Press Inc.

LLINÁS, RODOLFO R. (2001). *I of the Vortex : From Neurons to Self*, Cambridge, MA : The MIT Press.

LUCIANI, ANNIE (2011). « Mobile points », dans *Les Cahiers de l'atelier arts-sciences*, Meylan : Hexagone Scène nationale et Atelier Arts-Sciences, p. 12-13.

LUCIANI, ISABELLE (2013). « Prélude. Expérience et écriture du corps : du récit de soi comme forme de savoir », *Rives méditerranéeennes*, nº 44.

LUCRÈCE (1993). *De la nature. De rerum natura*, Paris, Aubier.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1974). *L'économie libidinale*, Paris : Éditions de Minuit.

MACHON, JOSEPHINE (2011 [2009]). *(Syn)aesthetics, Redefining Visceral Performance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.

MACLURE, MAGGIE (2003). *Discourse in Educational and Social Research*, Buckingham : Open University Press.

MAHÉ, EMMANUEL (2012). « Les pratiqueurs », dans Fourmentraux, J.-P. (dir.), *L'ère post-media. Humanités digitales et cultures numériques*, Paris : Hermann, p. 117-136.

MALLOZZI, CHRISTINE A. (2009). « Voicing the Interview. A Researcher's Exploration on a Platform of Empathy », *Qualitative Inquiry*, vol. 15, nº 6, p. 1042-1060.

MANNING, ERIN (2009). *Relationscapes : Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2013). *Always More Than One. Individuation's Dance*, Durham : Duke University Press.

MANOVICH, LEV (2001). *The Language of New Media*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2012). « Media After Software », <http://softwarestudies.com/cultural_analytics/Manovich.Media_after_software.2012.pdf>, consulté le 5 janvier 2014.

_____ (2013). « The Algorithms of Our Lives », <http://manovich.net/index.php/projects/the-algorithms-of-our-lives>, consulté le 1er novembre 2017.

MARTIN-JUCHAT, FABIENNE (2008). *Le corps et les médias. La chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur.

MARTINS, SERGIO BRUNO (2010). « Hélio Oiticica. Mapping the Constructive », <https://www.academia.edu/2455427/Hélio_Oiticica_Mapping_the_Constructive>, consulté le 9 février 2018.

MASSUMI, BRIAN (1995). « Interface and Active Space. Human-Machine Design », <http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/interface.htm>, consulté le 22 août 2010.

_____ (2002). *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*, Durham et Londres : Duke University Press.

_____ (2008). « The Thinking-Feeling of What Happens », *Proceedings of Inflexions 1.1 « How is Research-Creation ? »*, International Symposium of Electronic Arts 2010, Université de Montréal, mai, <http://www.inflexions.org>, consulté le 5 octobre 2017.

_____ (2012). *Semblance and Event*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2015). *Ontopower : Wars, Powers and the State of Perception*, Durham : Duke University Press.

MATURANA, HUMBERTO et VARELA, FRANCISCO (1974). « Autopoietic Systems », dans *Biosystems 5*, Santiago du Chili : Universidad de Santiago Press, p. 187-196.

_____ (1987). *The Tree of Knowledge : The Biological Roots of Human Understanding*, San Diego : New Science Library.

MAUSS, MARCEL (1980 [1936]). « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. XXXII, nos 3-4.

MCCORMACK, DEREK P. (2014). *Refrains for Moving Bodies : Experience and Experiment in Affective Spaces*, Durham : Duke University Press.

MCLUHAN, MARSHALL (1964). *Understanding Media : The Extensions of Man*, Cambridge, MA et Londres : The MIT Press.

MEILLASSOUX, QUENTIN (2012). *Après la finitude : essai sur la nécessité de la contingence*, Paris : Seuil.

MELLIER, DENIS (2002). *Les écrans meurtriers. Essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège : Éditions du Céfal.

MELROSE, SUSAN (2006). « Bodies Without Bodies », dans Broadhurst, S. et Machon, J. (dir.), *Performance and Technology : Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, p. 1-17.

_____ (s. d.). Site Web officiel, <http://www.sfmelrose.org.uk>, consulté le 5 octobre 2017.

MENICACCI, ARMANDO et QUINZ, EMANUELE (dir.) (2001). *La scena digitale* (« La scène digitale »), Venise : Marsilio.

MERLEAU-PONTY, MAURICE (1942). *La structure du comportement*, Paris : Gallimard.

_____ (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

_____ (1960). *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard.

_____ (1962). *Phenomenology of Perception*, trad. par C. Smith, Londres : Routledge.

_____ (1964). « The Child's Relations with Others », dans Merleau-Ponty, M. (dir.), *The Primacy of Perception*, trad. par W. Cobb, Evanston : Northwestern University Press, p. 96-155.

_____ (1988 [1964]). *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.

_____ (2010 [1964]). *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris : Gallimard.

MILIANI, MAHMOUD (1998). « L'écriture du corps », *Corps et culture*, n° 3.

MILLER, GEORGE A., GALANTER, EUGENE et PRIBRAM, KARL H. (1960). *Plans and Structures of Behavior*, New York : Holt, Rinehart & Winston.

MINSKY, MARVIN (1991). « Conscious Machines », dans actes du colloque *Machinery of Consciousness, the 75th Anniversary Symposium on Science in Society*, National Research Council of Canada, Ottawa, juin.

MIRABELLO, GAETANO (2014). « Toward the Reunion of sense ans Sensibility : The Body in the Age of Electronic Trans-nature », dans de Kerckhove, D. et Miranda de Almeida, C. (dir.), *The Point of Being*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholar Publishing, p. 79-102.

MITCHELL, WILLIAM J.T. (1987). *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago : The University of Chicago Press.

_____ (1994). *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago : The University of Chicago Press.

MITCHELL, WILLIAM J.T. et HANSEN, MARK B.N. (dir.) (2010). *Critical Terms for Media Studies*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press.

MOKOTOW, ANNIE (2009). « Signposting Bodies : Rethinking intentions », *Dance Dialogues : Conversations across Cultures, Artforms and Practices*, Ausdance National Website, <https://www.ausdance.org.au/?ACT=73&file=989>, consulté le 20 février 2012.

MOLNÁR, ZSÓFIA (2014). « Oriza Hirata & Seinendan & Osaka University Robot Theatre Project Theater Company », discussion après spectacle, Trafó Theatre Hall, Budapest, 7 novembre, <http://trafo.hu/en-US/metamorphosis>, consulté le 23 novembre 2017.

MONTAIGNE, MICHEL DE (2006 [1580]). *The Essays of Montaigne, Complete*, trad. par Charles Cotton, dans Hazlitt, W.C. (dir.), Project Gutenberg Ebook #3600.

MONTFORT, NICK (2005). *Twisty Little Passages, An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge et Londres : The MIT Press.

MORAN, DERMOT (2000). *Introduction to Phenomenology*, Londres et New York : Routledge.

MORAN, DERMOT et JENSEN, RASMUS THYBO (dir.) (1998). *The Phenomenology of Embodied Subjectivity*, Heidelberg, New York, Dordrecht et Londres : Springer.

MORAVEC, HANS (1990). *Mind Children, The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge MA : Harvard University Press.

MORIE, JACQUELYN F. (2007). *Meaning and Emplacement in Expressive Immersive Virtual Environments*, thèse de doctorat, Londres : University of East London.

MORIN, EDGAR (1977). *La méthode. Tome 1 : La nature de la nature*, Paris : Seuil.

_____ (1982). *Science avec conscience*, Paris : Seuil.

_____ (2008). *Mon chemin. Entretiens avec Djénane Kareh Tager*, Paris : Fayard.

MYERS, KAYLA D., BRIDGES-RHOADS, SARAH et CANNON, SUSAN OPHELIA (2017). « Reflection in constellation. Post theories, subjectivity, and teacher preparation », *Journal of Early Childhood Teacher Education*, vol. 38, nº 4, p. 326-341, <http://dx.doi.org/10.1080/10901027.2017.1389789>, consulté le 28 février 2019.

NANCY, JEAN-LUC (1992). *Corpus*, Paris : A.M. Métailié.

_____ (1993). *The Birth of Presence*, Palo Alto, CA : Stanford University Press.

NETTL-FIOL, REBECCA (2006). « Alexander Technique and Dance Technique : Applications in the Studio », *Journal of Dance Education*, vol. 6, nº 3, Abingdon : Taylor & Francis, p. 78-85.

NETTL-FIOL, REBECCA et VANIER, LUC (2011). *Dance and the Alexander Technique*, Champaign : University of Illinois Press.

NGAO, ERICA (2018). « Caribou Heard », *The Walrus*, 1er juillet, Toronto : Publisher The Walrus.

NICOLELIS, MIGUEL (2011). *Beyond Boundaries : The New Neuroscience of Connecting Brains with Machines – and How It Will Change Our Lives*, New York : Times Books.

NICOLINI, DAVIDE (2017). « Practice Theory as a Package of Theory, Method and Vocabulary : Affordances and Limitations », dans Jonas, M., Littig, B. et Wroblewski, A. (dir.), *Methodological Reflections on Practice Oriented Theories*, Cham (Suisse) : Springer International Publishing.

NIETZSCHE, FRIEDRICH W. (1947 [1883]). *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Gallimard.

_____ (1977 [1872]). *La naissance de la tragédie*, Paris : Gallimard.

NIEZEN, RONALD (2017). *Truth and Indignation : Canada Truth and Reconciliation Commission on Indian Residential Schools*, Toronto : University of Toronto Press.

NOË, ALVA (2004). *Action in Perception*, Cambridge, MA : The MIT Press.

NOLAND, C. et PENNY, S. (2014). « Embodiment », dans Kelly, M. (dir.), *Embodiment. In Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford : Oxford University Press, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-259>, consulté le 28 février 2019.

PAILLÉ, PIERRE (1994). « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherche sociologique*, nº 23, p. 147-181.

PAILLÉ, PIERRE et MUCCHIELLI, ALEX (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin.

PALLASMAA, JUHANI (2008). *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*, Chichester : John Wiley and Sons.

PARAT, HÉLÈNE (2011). « Le corps de l'amour », *Revue française de psychosomatique*, vol. 40. nº 2, p. 53-67, <http://dx.doi.org/10.3917/rfps.040.0053>, consulté le 28 février 2019.

PARK, ALICE (2016). « Cell-Phone Distracted Parenting Can Have Long-Term Consequences : Study », *Time Magazine*, <http://time.com/4168688/cell-phone-distracted-parenting-can-have-long-term-consequences-study/>, consulté le 7 juillet 2018.

PASCAL, BLAISE (1937 [1669]). *Pensées* suivi de *Écrits sur la grâce*, dans Chevalier, J. (dir.), Paris : Gallimard.

PAVIS, PATRICE (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

PAYEN, PASCAL (2002). « L'exil, cité de l'historien », dans *Terres promises, terres rêvées*, Toulouse : Université de Toulouse – Le Mirail, p. 39-49.

PÉQUIGNOT, ADRIEN (2016). « Corps et transhumanisme », *Le Portique*, nos 37-38, p. 10.

PERRIN, JULIE (2008). « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », dans Marchal, H. et Simon, A. (dir.), *Actes du colloque Projections : des organes hors du corps*, Paris, 13-14 octobre, p. 101-107, <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>, consulté le 9 juin 2010.

PERRY, BRUCE D. (2014). « Social & Emotional Development in Early Childhood », dans *Chicago Humanities Conference*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=vkJwFRAwDNE>, consulté le 7 juillet 2018.

PHELAN, PEGGY et LANE, JILL (1998). *The Ends of Performance*, New York et Londres : New York University Press.

PITOZZI, ENRICO (2008). « Sismographies de la présence », dans *Journées d'études : effets de présence, effets du réel*, Université du Québec à Montréal, 6 juin.

_____ (2009a). « Spazio stereoscopico per corpo sonoro. Conversazione con Isabelle Choinière », *Art'O*, nº 28, été, p. 58-65.

_____ (2009b). « Espace stéréoscopique pour corps sonore. Conversation avec Isabelle Choinière », *Archée revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture*, <http://www.archee.qc.ca>, consulté le 27 mars 2018.

_____ (2010a). « Étendre la peau : scène, perception, dispositifs technologiques », dans Poissant, L. et Tremblay, P. (dir.), *Ensemble ailleurs/Together elsewhere*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 321-340.

_____ (2010b). « Corpo sonoro collettivo. Verso una tattilita uditiva » (« The Collective Sound Body. Towards an Auditory Tactility »), *Digimag*, nº 51, février.

_____ (2013). « De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative : perception et technologies », dans Bourassa, R. et Poissant, L. (dir.), *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 195-229.

_____ (2014a). « The Perception is a Prism : Body, presence and technologies », *Brazilian Journal on Presence Studies*, vol. 4, nº 2, p. 174-204, <http://www.isabellechoiniere.com/PressTexts_fichiers/DDA_FW_BrazilPresenceStudies_E.Pitozzi_ENG_2014_JAUNE.pdf>, consulté le 4 octobre 2016.

_____ (2014b). « Della corporeità. Studio sulla scena contemporanea » (« On Corporeality. A Study of the Contemporary Stage »), *Culture Teatrali*, nº 23, p. 207-237.

_____ (2014c). « Les particules élémentaires du geste : formes de cognition sonore », Conversation avec Isabelle Van Grimde, *Corps secrets*, *Archée*, septembre, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=466>, consulté le 4 octobre 2016.

_____ (2015). *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker/La composition chorégraphique de Cindy Van Acker/The choreographic composition of Cindy Van Acker*, Macerata : Quodlibet.

POISSANT, LOUISE (1995). *Esthétique des arts médiatiques*, vol. 2, Québec : Presses de l'Université du Québec.

_____ (dir.) (2003). *Interfaces et sensorialité*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

POLANYI, MICHAEL (1962). « Tacit knowing : Its bearing on Some Problems of philosophy », *Reviews of Modern Physics*, vol. 34, nº 4, p. 600-616.

PORTANOVA, STAMATIA (2013). *Moving Without a Body*, Cambridge, MA : The MIT Press.

PRESSMAN, JESSICA (2014). *Digital Modernism. Making it New in New Media*, Oxford : Oxford University Press.

PRIGOGINE, ILYA et STENGERS, ISABELLE (1979). *La nouvelle alliance : métamorphose de la science*, Paris : Gallimard.

QUARANTA, DOMENICO (2011). « The Postmedia Perspective », *Media, New Media, Post-Media*, Milano : Postmediabooks, <https://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective>, consulté le 4 octobre 2017.

QUÉAU, PHILIPPE (1993). *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Seyssel : Champ Vallon.

QUINZ, EMANUELE (2003a). « Éditorial », dans Quinz, E. (dir.), *Interfaces*, Orléans : Éditions Hyx, p. 8-9.

_____ (2003b). « Seuil de mutation : notes sur la notion d'interface », dans Quinz, E. (dir.), *Interfaces*, Orléans : Éditions Hyx, p. 10-15.

_____ (2006). « Les strates de l'interface », *Bil BO K*, nº 27, p. 14-18.

QUINZ, EMANUELE et MENICACCI, ARMANDO (2005). « Sclérose de la répétition. Conversation avec Hubert Godard », *Quant à la danse*, nº 2, p. 42-47.

_____ (2006). « Étendre la perception ? Biofeedback et transferts intermodaux en danse », *Nouvelles de Danse*, nº 53, p. 76-96.

RAINEE, LEE et ANDERSON, JANNA (2017). « The internet of things connectivity binge : What are the implications ? », 6 juin, <http://www.pewinternet.org/2017/06/06/the-internet-of-things-connectivity-binge-what-are-the-implications/>, consulté le 3 octobre 2017.

RAJEWSKY, IRINA O. (2010). « Border Talks : The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », dans Elleström, L. (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 51-68.

RAULT, JULIEN (2015). *Poétique du point de suspension, essai sur le signe du latent*, Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut.

_____ (2016). Présentation de l'essai *Poétique du point de suspension*, soirée « Clinique du point de suspension », 27 janvier, Rennes 2, Groupe de recherche *Actualités de la névrose et de l'angoisse*, <https://cliniquenevrose.sciencesconf.org/conference/cliniquenevrose/pages/Julien_Rault_Presentation_de_l_essai_Poetique_du_point_de_suspension.pdf>, consulté le 18 juin 2018.

REED, EDWARD (1982). « An Outline of Theory of Action Systems », *Journal of Motor Behavior*, vol. 14, nº 2, p. 98-134.

REILLY, KARA (dir.) (2013). *Theatre, Performance and Analogue Technology*, Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan.

REMSHARDT, RALF (2008). « Beyond Performance Studies : Mediated Performance and the Posthuman », *Cultura, Lenguaje y Representacion/Culture, Language and Representation, Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I/Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, vol. 6, p. 47-64.

RENAULT, ALAIN, BILLIER, JEAN-CASSIEN, SAVIDAN, PATRICK et THIAW-PO-UNE, LUDIVINE (2006). *La philosophie*, Paris : Odile Jacob.

REYNOLDS, DEE (2007). *Rhythmic Subjects : Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham, and Merce Cunningham*, Alton, Hants : Dance Books.

REYNOLDS, DEE et REASON, MATTHEW (dir.) (2012). *Kinesthetic Empathy : Creative and Cultural Contexts*, Bristol : Intellect Ltd.

RICHARD, SÉBASTIEN (2015). « Sherry Turkle, Seuls ensemble », *Lectures*, Les comptes rendus, <http://journals.openedition.org/lectures/17697>, consulté le 3 février 2018.

RICHARDSON, LAUREL (1994). « Writing : A Method of Inquiry », dans Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (dir.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, p. 516-529.

_____ (2000). « Writing : A Method of Inquiry », dans Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (dir.), *The Handbook of Qualitative Research*, vol. 2, Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, p. 923-948.

RIEUSSET-LEMARIÉ, ISABELLE (2006). « À la recherche du corps perdu : au-delà des malentendus, le dialogue privilégié entre danse et arts numériques », dans Davidson, A. (dir.), *Bains numériques #1 : Danse et nouvelles technologies*, Enghien-les-Bains : Éditions Centre des arts d'Enghien-les-Bains, p. 87-98.

RIZZOLATTI, GIACOMO et SINIGAGLIA, CORRADO (2008). *Mirrors in the Brain. How we Share Actions and Emotions*, New York et Oxford : Oxford University Press.

ROCHAT, PHILIPPE (2003). « Five levels of self-awareness as they unfold early in life », *Consciousness and Cognition*, vol. 12, nº 4, Amsterdam : Elsevier, p. 717-731.

_____ (2009). *Others in Mind : Social Origins of Self-consciousness*, Cambridge : Cambridge University Press.

ROLNIK, SUELY (1998). « Anthropophagic Subjectivity », *Arte Contemporânea Brasileira : Um e/entre Outro/s*, São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, p. 1-22, <http://corner-college.com/udb/cproPe0yM7Suley_Rolnik.pdf>, consulté le 25 janvier 2018.

_____ (1999). « Molding a Contemporary Soul : The Empty-Full of Lygia Clark », traduction inédite de « Molda-se uma alma contemporânea : o vazio-pleno de Lygia Clark », dans Rina Carvajal y Alma Ruiz (dir.), dans *The Experimental Exercise of Freedom : Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Los Angeles : The Museum of Contemporary Art.

_____ (2006). « O outro faz parte da obra ou a obra faz parte do outro ? » (« L'autre fait-il partie de l'œuvre ou est-ce l'œuvre qui fait partie de l'autre ? »), dans *Forum F.A.Q. – Perguntas Sobre Arte, Consciência e tecnologia* (« Forum F.A.Q. – Questions d'art, de conscience et de technologie »), Social Service of Commerce/Sergio Motta Award for Art and Technology, São Paulo, Brésil, 30 novembre.

_____ (2007). *The Body's Contagious Memory – Lygia Clark's Return to the Museum*, trad. inédite par R. Nunes et S. Rolnik (non publié dans la version anglaise), <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en>, consulté le 10 juillet 2018.

_____ (s. d.a). « Figures nouvelles du Chaos ; les mutations de la subjectivité contemporaine », <http://caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm>, consulté le 22 février 2018.

_____ (s. d.b). « L'hybride de Lygia Clark », <http://caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm>, consulté le 22 février 2018.

ROLNIK, SUELY et DISERENS, CORINNE (2005). « Le corps est la maison : sexualité, envahissement du "territoire" individuel », dans *Lygia Clark, De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle* [catalogue d'exposition], 8 octobre-31 décembre, Nantes : Musée des Beaux-arts, p. 247-249.

RORTY, RICHARD (1967). *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago : The University of Chicago Press.

ROSEAU, CATHERINE (2013). « Le corps dansant, un art de l'immatérialité », *Psychosomatique relationnelle*, vol. 1, n° 1, p. 25-29.

ROSENBLUETH, ARTURO, WIENER, NORBERT et BIGELOW, JULIAN (1943). « Behavior, Purpose and Teleology », *Philosophy of Science*, vol. 10, Chicago : University of Chicago, p. 18-24.

ROSENBLUM, LAWRENCE D. (2010). *See What I'm Saying : The Extraordinary Powers of Our Five Senses*, New York : Northon and Company.

ROUX, CÉLINE (2007). *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, Paris : L'Harmattan.

RUBIDGE, SARAH et SCHILLER, GRETCHEN (2014). « Practising Place », dans Rubidge, S. et Schiller, G. (dir.), *Choreographic Dwellings : Practising Place*, Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, p. 11-26.

RYAN, ANNE B. (2006). « Post-Positivist Approaches to Research », dans Antonesa, M. (dir.), *Researching and Writing Your Thesis : A Guide for Postgraduate Students*, Maynooth : NUI Maynooth, p. 12-26.

SAKAMOTO, RYUICHI et TAKATANI, SHIRO (2007). *Life. Invisible, inaudibile…*, Tokyo : NTT Publishing.

_____ (2010). *Life. TEXT*, Tokyo : NTT Publishing.

SALTER, CHRIS (2010). *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2015). *Alien Agency : Experimental Encounters with Art in the Masking*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (2018). « Disturbance, Translation, Enculturation : Necessary Research in New Media, Technology and the Senses », *Visual Anthropology Review*, vol. 34, nº 1, p. 87-97.

SARCO-THOMAS, MALAIKA (2013). « Excitable Tissue in Motion Capture Practices : The Improvising Dancer as Technogenetic Imagist », dans Davidson, A. et Rubidge, S. (dir.), *Somatics and Technology*, numéro spécial, *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 5, nº 1, p. 81-93.

SCARRY, ELAINE (1985). *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, New York : Oxford University Press.

SCHATZKI, THEODORE R. (2001). « Introduction Practice Theory », dans Schatzki, T.R., Knorr-Cetina, K. et Savigny, E. von (dir.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Londres et New York : Routledge, p. 10-23.

SCHEPER-HUGHES, NANCY et LOCK, MARGARET (1987). « The Mindful Body : A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology », *Medical Anthropology Quarterly*, nº 1, p. 6-41.

SCHILLER, GRETCHEN (2006). « Kinaesthetic Traces Across Material Forms : Stretching the Screen's Stage » dans Broadhurst, S. et Machon, J. (dir.), *Performance and Technology, Practices of Virtual Embodiment and Interactivity,* Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 100-111.

SCHIPHORST, THECLA H.H.M. (2009). *The Varieties of User Experience Bridging Embodied Methodologies From Somatics and Performance to Human Computer Interaction*, thèse de doctorat, Plymouth : University of Plymouth.

SCHÖN, DONALD A. (1994 [1982]). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal : Éditions Logiques.

SEITZ, HANNE (2012). « Performative Research », dans Fink, T. (dir.), *Die Kunst, ber Kulturelle Bildung zu forschen : Theorie- und Forschungsansatze*, Munchen : Kopaed, p. 81-95.

SERRES, MICHEL (1977). *La distribution. Hermes IV*, Paris : Éditions de Minuit.

SHANKEN, EDWARD (2002). « Art in the Information Age : Technology and Conceptual Art », *Leonardo*, vol. 35, nº 4, p. 433-438.

SHAUGHNESSY, NICOLE (dir.) (2013). *Affective Performance and Cognitive Science : Body, Brain and Being*, Londres : Bloomsbury.

SHAW, JEFFREY (1997). « The Dis-Embodied Re-Embodied Body » dans Duguet, A.-M., Klotz, H. et Weibel, P. (dir.), *A User's Manual – Jeffrey Shaw : From Expanded Cinema to Virtual Reality*, Ostfildern : Hatje Cantz, p. 155-157.

SHEETS-JOHNSTONE, MAXINE (1999). *The Primacy of Movement*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing.

_____ (2015). « Embodiment on trial : A phenomenological investigation », *Continental Philosophy Review*, vol. 48, nº 1, p. 23-39.

SHERRINGTON, CHARLES S. (1961 [1906]). *The Integrative Action of the Nervous System*, New Haven : Yale University Press.

SHIELDS, DAVID (2010). *Reality Hunger*, New York : Knopf.

SHIKATA, YUKIKO (2000). « White-Out. Dumb Type's Image Machine », *Art Asia Pacific*, nº 27, p. 40-45.

SHILLING, CHRIS (2013). *The Body and Social Theory*, Londres, Thousand Oaks et New Delhi : SAGE Publications.

SHUSTERMAN, RICHARD (1997). *Practicing Philosophy : Pragmatism and the Philosophical Life*, New York : Routledge.

_____ (2002). « Intellectualism and the field of aesthetics », *Revue internationale de philosophie*, vol. 220, nº 2, p. 327-342, <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-2-page-327.htm>, consulté le 22 février 2018, p. 1-21.

_____ (2006). « Thinking Through the Body, Educating for the Humanities : A Plea for Somaesthetics », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 40, nº 1, printemps.

_____ (2008). *Body Consciousness : A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press.

SIMONDON, GILBERT (2001 [1958 ; 1969 ; 1989]). *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Éditions Aubier.

SKLAR, DEIRDRE (1991). « Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance », *Dance Critics Association*, <http://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary_sources/texts/ecologiesofbeauty/five_premises.pdf>, consulté le 22 novembre 2017.

SLOTERDIJK, PETER (2000). *La domestication de l'être*, Paris : Mille et une nuits.

SMYTHIES, JOHN R. (1970). « Aspects of consciousness », dans Koestler, A. et Smythies, J.R. (dir.), *Beyond Reductionism, New Perspectives in the Life Sciences : Proceedings of the Alpbach Symposium 1968*, Boston : Beacon Press, p. 133-257.

SOLO DATE (2015a). « [QARing-Solo Date] Rehearsal-1 on 22nd Sep, 2015 », répétition documentée, <https://www.youtube.com/watch?v=0BoNsYDWjSk>, consulté le 10 novembre 2017.

_____ (2015b). « [QARing-Solo Date] Rehearsal-2 on 22nd Sep, 2015 », répétition documentée, <https://www.youtube.com/watch?v=FUBCIdU6TCY&t=260s>, consulté le 10 novembre 2017.

_____ (2015c). « [QARing-Solo Date] After Show Discussion on Nov, 2015 », discussion après spectacle, <https://www.youtube.com/watch?v=KYRNLxUvPFY&t=61s>, consulté le 10 novembre 2017.

SONTAG, SUSAN (2003). *Regarding the Pain of Others*, New York : Farrar, Straus & Giroux.

SPARROW, TOM (2014). *The End of Phenomenology. Metaphysics and the New Realism*, Édimbourg, R.-U. : Edinburgh University Press.

_____ (2015). *Plastic Bodies. Rebuilding Sensation After Phenomenology*, Londres : Open Humanities Press.

SPATZ, BEN (2015). *What a Body Can Do : Technique as Knowledge, Practice as Research*, Londres et New York : Routledge.

_____ (2017). « Embodiment as First Affordance. Tinkering, Tuning, Tracking », *Performance Philosophy*, vol. 2, nº 2, p. 257-271.

SPENCER, RENÉE, PRYCE, JULIA M. et WALSH, JILL (2015). « Philosophical Approaches to Qualitative Research », dans Leavy, P. (dir.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford, Oxford University Press, p. 81-98.

SPINOZA, BARUCH (1989 [1677]). *Ethics*, trad. par R.H.M. Elwes, Amherst, NJ : Prometheus Books.

SPRY, TAMY (2006). « A "performative-I" copresence : Embodying the ethnographic turn in performance and the performative turn in ethnography », *Text and Performance Quarterly*, vol. 26, nº 4, p. 339-346.

STELARC (2014). « Alternate Anatomical Architectures », TEDx Vienna, <https://www.youtube.com/watch?v=Cx0dOOIbQAI>, consulté le 27 novembre 2017.

_____ (2016). Interview YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=s80ZjumSA08>, consulté le 26 novembre 2017.

_____ (2017). « Ear on Arm : Engineering Internet Organ », site Web de l'artiste, <http://stelarc.org/?catID=20242>, consulté le 4 janvier 2018.

STERN, NICHOLAS (2008). « Implicit Bodies Through Explicit Action », *Perspectives : International Postgraduate Journal of Philosophy*, vol. 1, <http://www.ucd.ie/philosophy/perspectives/resources/stern_implicit_bodies.pdf>, consulté le 10 octobre 2017.

_____ (2013). *Interactive Art and Embodiment : The Implicit Body as Performance*, Londres : Gylphi Limited.

ST-JEAN, MATHIEU (2008). « La représentation contemporaine du corps comme allégorie de la société », *Lien social et politiques*, nº 59, p. 139.

STONE, ALLUCQUÈRE ROSANNE (1991). « Will the Real Body Please Stand Up ? Boundary Stories about Virtual Cultures », dans Bell, D. et Kennedy, B.M. (dir.) (2007), *The Cybercultures Reader*, 2e éd., Londres et New York : Routledge, p. 433-455.

_____ (1995). *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge et Londres : The MIT Press.

STORKERSON, PETER (2003). « Information and cognitive process : A communication theory for design », *International Journal of Design Sciences & Technology*, vol. 11, nº 2.

STREB, ELIZABETH (2017). « 5 Artists on Working with Trisha Brown », *New York Times*, 20 mars, <https://www.nytimes.com/2017/03/20/arts/dance/5-artists-on-working-with-trisha-brown.html?_r=0>, consulté le 7 avril 2017.

SUQUET, ANNIE (2006). « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », dans Courtine, J.J. (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris : Seuil, p. 407-430.

SWAIN, MERRILL (2006). « Languaging, Agency and Collaboration in Advanced Second Language Proficiency », dans Byrnes, H. (dir.), *Advanced Language Learning : The Contribution of Halliday and Vygotsky*, Londres : Bloomsbury Academic, p. 95-108.

SWEIGARD, LULU (1996). « Le mouvement imaginé : un facilitateur idéokinétique », *Nouvelles de Danse*, nº 28, p. 31-42.

THOM, RENÉ (1979). *Théorie des catastrophes et biologie : plaidoyer pour une biologie théorique*, København : Munksgaard.

THOMAS, ÉRIC (2007). « Le spectre de la métathéorie. Alexander Wendt serait-il hanté par ses propres engagements ? », *Études internationales*, vol. 38, nº 3, p. 383-404.

THOMPSON, EVAN et VARELA, FRANCISCO (2001). « Radical embodiment : neural dynamics and consciousness », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 5, p. 418-425.

THOMPSON, MARIE et BIDDLE, IAN (dir.) (2013). *Sound, Music, Affect : Theorizing Sonic Experience*, Londres et New York : Bloomsbury Academic.

TISSERON, SERGE (2008). « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle », *Champ psychosomatique*, vol. 52, nº 4, <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-4-page-47.htm>, consulté le 11 octobre 2018.

TRENTINI, BRUNO (2014). « Pour une immersion non transparente », dans Gervais, B. et Bourassa, R. (dir.), *Figures de l'immersion*, Montréal : Figura, Cahier Remix, nº 4, février.

TROTT, ABBIE V. (2015). *"Being With" : Establishing Co-presence Between Multimedia Images and Performers in Multimedia Performance*, thèse de doctorat, Saint Lucia, Australie : The University of Queensland, p. 22.

TUAN, YI FU (1977). *Space and Place, The Perspective of Experience*, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.

TURKLE, SHERRY (2015). *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*, Paris : L'Échappée.

TURNER, BRYAN S. (1984). *The Body and Society : Explorations in Social Theory*, Oxford : Blackwell.

_____ (1992). *Regulating Bodies : Essays in Medical Sociology*, Londres et New York : Routledge.

ULMER, GREG (2003). *Internet Invention : From Literacy to Electracy*, New York : Longman.

VAN DER KOLK, BESSEL (2014). *The Body Keeps the Score : Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York : Penguin Books.

VAN KERKHOVEN, MARIANNE (2009). « European Dramaturgy in the 21st Century », *Performance Research*, vol. 14, nº 3, p. 7-11, <http://dx.doi.org/10.1080/13528160903519476>, consulté le 8 novembre 2017.

VARELA, FRANCISCO (1979). *Principles of Biological Autonomy*, New York : Elsevier and North-Holland.

VARELA, FRANCISCO, THOMPSON, EVAN et ROSCH, ELEANOR (1992). *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA : The MIT Press.

_____ (1993 [1991]). *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris : Seuil.

_____ (2000). « The specious present : A neurophenomenology of time consciousness », dans Petitot, J., Varela, F., Pachoud, B. et Roy, J.M. (dir.), *Naturalizing Phenomenology : Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science,* Stanford : Stanford University Press, p. 266-329.

VERA, ADOLFO (2014). « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil*, nº 14, <http://appareil.revues.org/2115>, consulté le 21 juin 2018.

VIAL, STÉPHANE (2013). *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris : Presses universitaires de France.

VIGARELLO, GEORGES (2006). « S'entraîner », dans Courtine, J.J. (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris : Seuil, p. 169-208.

VINGE, VERNOR (1993). « The Coming Technological Singularity », *Whole Earth Review*, hiver, p. 88-95.

WALL, SARAH (2006). « An Autoethnography on Learning About Autoethnography », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 5, nº 2, p. 146-160.

WALSER, RANDY (1992). « Autodesk Cyberspace Project », dans Rucker, R., Sirius, R.U. et Mu, Q. (dir.), *Mondo 2000, A Users Guide to the New Edge*, New York, Harper Perennial.

WALTERS, JOSEPH et GARDNER, HOWARD (1986). « The Theory of Multiple Intelligences : Some Issues and Answers », dans Sternberg, R.J. et Wagner, R. K. (dir.), *Practical Intelligence*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 163-182.

WASKUL, DENNIS D. et VANNINI, PHILLIP (2006). *Body/embodiment : Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*, Aldershot : Ashgate.

WATERWORTH, JOHN A. et WATERWORTH, EVA L. (2014). « Distributed Embodiment. Real Presence in Virtual Bodies », dans Grimshaw, M. (dir.), *The Oxford Handbook of Virtuality*, New York : Oxford University Press, chap. 35.

WEBER, SAMUEL (2004). *Theatricality as Medium*, New York : Fordham University Press.

WEGENSTEIN, BERNADETTE (2006). *Getting Under the Skin*, Cambridge, MA : The MIT Press.

WEIBEL, PETER (2005). « The Migration and Preservation of Media », *Refresh ! 1st International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*, Banff, 29 septembre-1er octobre, <http://www.mediaarthistory.org>, consulté le 5 novembre 2009.

WEISSBERG, JEAN-LOUIS (1989). « Le concept réel/virtuel », dans Weissberg, J.-L. (dir.), *Les Chemins du virtuel. Simulation informatique et création industrielle*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, numéro spécial des *Cahiers du CCI*, p. 60.

_____ (1999). *Présences à distance*, Paris : L'Harmattan.

WHEELHOUSE, FRANCES et SMITHFORD, KATHALEEN S. (2001). *Dart : Scientist and Man of Grit*, Sydney : Transpareon Press.

WHITEHEAD, ALFRED NORTH (1925). *Science and the Modern World*, Londres : Macmillan.

_____ (1964 [1920]). *The Concept of Nature*, Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press.

_____ (1968 [1938]). *Modes of Thought*, New York : Free Press.

_____ (1978 [1929]). *Process of Reality*, New York : Free Press.

_____ (1989). *Cybernetics*, Londres : Free Association Books.

WHITEKNIGHT, HOLLY (2015). « The Effects of Digital Media Use on Early Childhood Brain Development and Self-Regulation », *Kingston Integrated Healthcare*, <http://kihc.ca/the-effects-of-digital-media-use-on-early-childhood-brain-development-and-self-regulation/>, consulté le 7 juillet 2018.

WIENER, NORBERT (1948). *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris : Hermann.

WILBER, KEN (2000). *Sex, Ecology, Spirituality : The Spirit of Evolution*, Boulder, CO : Shambhala.

_____ (2001). *A Theory of Everything*, Boulder, CO : Shambhala.

WITTGENSTEIN, LUDWIG (2004 [1934]). *Le cahier bleu et le cahier brun*, trad. par C. Imbert, M. Goldberg et J. Sackur, Paris : Gallimard.

WOLF, WERNER (2011). « Narratology and Media(ity) : The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences », dans Olson, G. (dir.), *Current Trends in Narratology*, Berlin et New York : De Gruyter, p. 146-180.

WOLPERT, DANIEL (2011). « The real reason for brains », *TED : Ideas Worth Spreading*, <https://www.ted.com/talks/daniel_wolpert_the_real_reason_for_brains>, consulté le 8 juillet 2018.

WOODRUFF, DIANNE (1989). *Training in Dance : Mechanistic and Holistic View*, Gloucester, CAHPER Journal.

YI, HUANG (2018). « Huang Yi and Kuka », <https://huangyistudio.com/project/huangyiandkuka/>, consulté le 5 novembre 2017.

ZARKA, YVES CHARLES (2016). « La marchandisation du corps humain : réalité du corps fétichisé », *Cités*, vol. 65, nº 1, p. 33.

Notices biographiques

Isabelle CHOINIÈRE, Ph. D., est chercheuse transdisciplinaire postdoctorale (boursière FRQSC 2017-2019 – Fonds de recherche du Québec – Société et Culture) (Faculté des arts) et professeure associée (2016) à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle détient un doctorat du Planetary Collegium – Transdisciplinary Space Research/Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, University of Plymouth (R.-U.). Elle a été professeure invitée à l'Universidade de Chile (2017) et a enseigné à l'UQAM, Brunel University (R.-U.), University of Toronto, Universidade of Caldas (Colombie), à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (Brésil). En 2015, invitée par Roy Ascott, elle a été principale éditrice invitée pour la revue *Technoetic Arts*, *Intellect Journals* (R.-U.), pour un numéro double qui examine les conséquences et l'incidence des *moistmedia* dans l'émergence de nouvelles pratiques artistiques. En 2014, invitée par Derrick de Kerckhove, elle a rédigé un chapitre dans *The Point of Being*. Ses recherches ont été largement publiées et traduites en français, en anglais et en portugais. En anglais, à Intellect Press, Royaume-Uni (2006, 2013, 2015, 2019), *The IATC Journal-Critical Stages #16*, États-Unis/Europe (2017), *ISEA2017 Manizales*, Colombie (2017), Cambridge Scholars Publishing, Royaume-Uni (2009, 2014), *The Journal of Transdisciplinary Knowledge Design*, Corée (2009) ; en français : *Sillages critiques-Revue numérique*, Université Paris-Sorbonne 3 (2019), *Revista Repertório*, Brésil (2017), *Revue Art&Fact 36,* France (2017), *Archée*, Canada (2016, 2017) ; ainsi qu'en portugais dans *Revista Vis #17:1* (2018) et *CENA #17*, Brésil (2015). Elle est l'initiatrice, l'organisatrice principale et la conceptrice d'un projet international de recherche-création : les premières étapes étant 1) ce projet de publication, dont elle est l'auteure principale : *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création* (Livre-réseau), 2) et le colloque international bilingue « Cybercorporéités : subjectivités nomades en contexte numérique » (UQAM/Montréal, 27-29 septembre 2018). Conférencière principale à l'étranger (2017 Universidade de Chile [Chili], 2013 *METABODY EU Research*

Project/CynetArt [Allemagne], 2012 University of Chichester [Royaume-Uni]), elle participe à plusieurs projets de recherche sur l'impact des médias sur le corps en Europe, au Canada et en Amérique latine pour son expertise comme artiste et chercheuse. Artiste internationale (1994-), ses recherches-créations ont été présentées majoritairement en ouverture de festivals internationaux et sont étudiées en études de cas (*Case Studies*) à travers le monde depuis 1994.

<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/colloque-cybercorporeites-subjectivites-nomades-en-contexte-numerique>

<http://www.isabellechoiniere.com>

Andrea DAVIDSON, Ph. D., est *Senior Lecturer* à l'University of Chichester, chorégraphe, vidéaste et artiste des nouveaux médias. Elle est lauréate du Grand Prix international de vidéodanse de l'UNESCO, du Prix du jury du Festival *Napolidanza "Il Coreografo Elettronico"* et du Prix de l'Écriture multimédia de la Fondation Beaumarchais. Auteur de *Bains Numériques # 1 : Danse et nouvelles technologies* (2007) et de nombreux articles et chapitres sur le sujet de la danse et les nouveaux médias, elle a organisé le colloque international *Somatics and Technology* (2012, University of Chichester, R.-U.).

Derrick DE KERCKHOVE, Ph. D., est professeur *Emeritus* à l'University of Toronto, ancien directeur du programme McLuhan en culture et technologie (1983-2008) et ancien professeur au Département de français. Il a été associé au Centre for Culture and Technology de 1972 à 1980 et a travaillé avec Marshall McLuhan pendant plus de dix ans comme traducteur, assistant et coauteur. Il est également l'auteur de plus d'une douzaine de livres dont *The Skin of Culture*, *Connected Intelligence* et *The Point of Being*, qui ont été publiés dans plus de dix langues. Il est un expert international dans les domaines de la recherche neuroculturelle, des arts et technologies de la communication, de l'intelligence connectée, ainsi que de la cognition tactile.

Anne-Laure FORTIN-TOURNÈS, Ph. D., est professeure de littérature britannique contemporaine à Le Mans Université. Son travail de recherche interroge la représentation du corps dans la littérature et les arts britanniques contemporains. Elle a publié des ouvrages sur Martin Amis et le postmodernisme (2003), les figures de la violence (2005), la relation texte-image (2008), des numéros speciaux de revue sur la question de la performance corporelle, de la littérature expérimentale et du rapport de l'art au temps, et plusieurs articles sur la littérature hypertextuelle. Ses projets actuels sont centrés sur la notion de corps nomade dans la cyberculture.

Anaïs GUILET, Ph. D., est maîtresse de conférences en littératures comparées et en sciences de l'information et de la communication à l'Université Savoie Mont Blanc. Elle est rattachée au laboratoire de recherche LLSETI où elle codirige l'équipe 3 de l'axe 2 consacré au « Corps en question ». Elle est membre associée

du laboratoire FIGURA (UQAM). Spécialisée dans les humanités numériques, elle consacre ses recherches aux esthétiques et poétiques numériques et transmédiatiques, à la place du livre dans la culture contemporaine ainsi qu'aux représentations du corps en contexte numérique.

<http://www.cyborglitteraire.com>

David HOWES, Ph. D., is Professor of Anthropology and the Co-Director of the Centre for Sensory Studies at Concordia University, Montreal. His main fields of research include sensory anthropology, multisensory aesthetics, constitutional studies, and the anthropology of law. His latest publications include *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society* (with Constance Classen) (2014), and the four volume *Senses and Sensation: Critical and Primary Sources*, compendium (2018).

Elizabeth JOHNSON is an Assistant Professor in the School of Theatre and Dance at the University of Florida. She is a performer, choreographer, educator, Laban Movement Analyst and certified Teacher of the Alexander Technique. Her research integrates somatic, developmental, and feminist perspectives into dance/movement pedagogies and choreography.

Joanne LALONDE, Ph. D., est professeure titulaire au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et directrice adjointe du Laboratoire NT2. Elle a publié deux essais sur la culture hypermédiatique, *Le performatif du Web* (Chambre Blanche, 2010) et L'*Abécédaire du Web* (PUQ, 2012), et conçu l'exposition en ligne du même nom. Elle a été cocommissaire de l'exposition *Uchronia What if?* pour le #HyperPavilion, consacré à l'art postinternet, à la biennale de Venise 2017.

<http://uchroniawhatif.org/>

Erin MANNING, Ph. D., is a professor in the Faculty of Fine Arts at Concordia University (Montreal, Canada). She is also the director of the SenseLab (<http://www.senselab.ca>), a laboratory that explores the intersections between art practice and philosophy through the matrix of the sensing body in movement. Her current art projects are focused around the concept of minor gestures in relation to colour and movement. Her art exhibitions include the Sydney and Moscow Biennales, Glasshouse (New York), Vancouver Art Museum, McCord Museum (Montreal) and House of World Cultures (Berlin) and Galateca Gallery (Bucarest). Her publications include *For a Pragmatics of the Useless* (Duke UP, forthcoming), *The Minor Gesture* (Duke UP, 2016), *Always More Than One: Individuation's Dance* (Duke UP, 2013), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2009) and, with Brian Massumi, *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience* (Minnesota UP, 2014).

Louis-Claude PAQUIN, Ph. D., est professeur titulaire à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et membre fondateur d'Hexagram Réseau international dédié à la recherche-création en arts médiatiques, design, technologie et culture numérique. Après avoir longtemps enseigné la rhétorique et la création de multimédias interactifs, il enseigne depuis dix ans l'épistémologie et la méthodologie de la recherche-création. Ses travaux récents portent sur le tournant performatif de la recherche en sciences humaines et sociales.

Enrico PITOZZI, Ph. D., est professeur à l'Università di Bologna au Dipartimento delle Arti – visive, performative, mediali où il enseigne les relations entre la scène performative et les technologies. Il a enseigné dans les universités de Venise, Padoue, Montréal, Paris et Valencia. Il a été *senior research* du projet ERC Starting Grant « INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979) ». Ses publications comprennent : « De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative : perception et technologies », dans R. Bourassa et L. Poissant (dir.), *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013 ; « Topologies des corps », dans J.P. Massuet et M. Grosoli (dir.), *La capture de mouvement, ou le modelage de l'invisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 ; « Body-soundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance », dans Yael Kaduri, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, Oxford University Press, 2016 ; *Akousma. Figure and Voice in the Acoustic Theatre of Ermanna Montanari*, Macerata, Quodlibet, 2018.

Luc VANIER is the Founding Director of the School of Dance at the University of Utah. He has lectured and presented his research extensively nationally and internationally and his co-authored book *Dance and the Alexander Technique* was published by University of Illinois Press. He founded the Integral Movement Lab, which combines the Alexander Technique within product and curriculum designs where he co-created *Framework for Integration*, a movement analysis system.

COLLECTION

ESTHÉTIQUE

Les peuples ont déposé leurs conceptions les plus hautes dans la production de l'art, les ont exprimées et en ont pris conscience par le moyen de l'art.
HEGEL

Lumières de la ville
Sous la direction de Louise Poissant
2018, ISBN 978-2-7605-4808-4, 320 pages

L'installation interactive – Un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur
Louise Boisclair
2015, 978-2-7605-4188-7, 240 pages

Avatars, personnages et acteurs virtuels
Sous la direction de Renée Bourassa et Louise Poissant
2013, 978-2-7605-3778-1, 348 pages

Personnage virtuel et corps performatif – Effets de présence
Sous la direction de Renée Bourassa et Louise Poissant
2013, 978-2-7605-3774-3, 368 pages

Résine et complexité matérielle – Traité sur la manœuvre de la résine en sculpture
Laurent Pilon
2013, ISBN 978-2-7605-3599-2, 350 pages

Bioart – Transformations du vivant
Sous la direction d'Ernestine Daubner et Louise Poissant
2012, ISBN 978-2-7605-3374-5, 398 pages

Art et politique – La représentation en jeu
Sous la direction de Lucille Beaudry, Carolina Ferrer et Jean-Christian Pleau
2011, ISBN 978-2-7605-2976-2, 168 pages

Esthétique des arts médiatiques – Ensemble ailleurs/*Together elsewhere*
Sous la direction de Louise Poissant et Pierre Tremblay
2010, ISBN 978-2-7605-2485-9, 468 pages

Esthétique des arts médiatiques – Prolifération des écrans/*Proliferation of screens*
Sous la direction de Louise Poissant et Pierre Tremblay
2008, ISBN 2-7605-1541-3, 448 pages

Art et biotechnologies
Sous la direction de Louise Poissant et Ernestine Daubner
2005, ISBN 2-7605-1328-9, 390 pages

Esthétique des arts médiatiques – Interfaces et sensorialité
Sous la direction de Louise Poissant
2003, ISBN 2-7605-1212-6, 332 pages

Esthétique des arts médiatiques – Tome 1
Sous la direction de Louise Poissant
1995, ISBN 2-7605-0808-0, 456 pages dont 16 planches couleur

Esthétique des arts médiatiques – Tome 2
Sous la direction de Louise Poissant
1995, ISBN 2-7605-0838-2, 488 pages dont 28 planches couleur

Dictionnaire des arts médiatiques
Sous la direction de Louise Poissant
1997, ISBN 2-7605-0807-2, 444 pages

Sous la direction de

Isabelle Choinière (éditrice principale)

Enrico Pitozzi (éditeur associé)

Auteurs principaux

Isabelle Choinière

Enrico Pitozzi

Andrea Davidson

Avec la collaboration de

Derrick de Kerckhove

Erin Manning

Louis-Claude Paquin

Joanne Lalonde

David Howes

Luc Vanier

Elizabeth Johnson

Anne-Laure Fortin-Tournès

Anaïs Guilet

« C'est un ouvrage monumental. Il est signé par plusieurs auteurs, mais tous sont sur la même longueur d'onde, faisant de multiples renvois aux chapitres des uns et des autres ainsi qu'aux concepts clés qu'ils partagent et cherchent à élaborer tout au long de ce livre. Par conséquent, il y a un très haut degré de cohésion et de cohérence dans ce livre. Il […] témoigne de façon convaincante de la puissance du collectif – ou si vous préférez – d'une érudition et d'une recherche distribuée qui fait encore cruellement défaut dans l'académie d'aujourd'hui.

[…] Ce manuscrit élève la conversation à un autre niveau et, ce faisant, brise de nombreuses barrières, en particulier par ce qu'il avance à propos de l'intégration des arts. […] [l]l amène le corps en mouvement dans la discussion [ainsi que] l'« *embodiment* » […]. L'ouvrage est destiné à avoir de multiples répercussions non seulement dans les arts, mais également dans les études sonores, sensorielles, corporelles, de la communication ainsi que dans les études de l'interaction homme-machine. »

Jury international de lecture d'Intellect Books

Au cours de la dernière décennie, les nouvelles technologies ont influencé la rupture épistémologique fondamentale qui a transformé les notions de « performativité » et de « représentation » dans les arts. La médiation a remis en question les conventions de la corporéité, de l'*embodiment*, de la cognition et de la perception des spectateurs et des interprètes. Centré sur les œuvres contemporaines synesthétiques et multimodales, *Par le Prisme des sens* examine les nouvelles théories et pratiques des arts corporels et de la performance contemporaine. Trois chapitres principaux présentent des volets distincts de la recherche méthodologique, chacun tissant un lien transdisciplinaire avec les autres chapitres, créant ainsi une œuvre qui résonne avec la recherche artistique et philosophique. Le présent ouvrage est une contribution essentielle aux discussions autour de la recherche-création et du corps en relation avec les médias numériques, soulignant les façons dont les nouvelles technologies touchent le corps sensoriel et somatique et révèlent le nouveau statut contemporain du corps. Une version anglaise est publiée par Intellect Books et une version espagnole par le Centro Editoral Universidad de Caldas.

ISABELLE CHOINIÈRE, Ph. D., est professeure associée et chercheuse transdisciplinaire postdoctorale à l'Université du Québec à Montréal. Les recherches-créations de cette artiste internationale sont étudiées à travers le monde et ont été présentées en ouverture de festivals internationaux (1994-).

ENRICO PITOZZI, Ph. D., est professeur et chercheur à l'*Università di Bologna* au *Dipartimento delle Arti*.

ANDREA DAVIDSON, Ph. D., est *Senior Lecturer* à l'*University of Chichester* et lauréate de prix internationaux.

PUQ.CA