

EM FOCO

DE LA MÉDIATION
PHÉNOMÉNOLOGIQUE:
LE CORPS COLLECTIF
COMME FORME POÉTIQUE
PERFORMATIVE PERMISE
PAR LA DISSOLUTION
DE LA FRONTIÈRE
PSYCHOCORPORELLE

*MEDIAÇÃO FENOMENOLÓGICA:
O CORPO COLECTIVO COMO FORMA POETICA
PERFORMATIVA PERMITIDA PELA DISSOLUÇÃO
DA FRONTEIRA PSICOCORPORAL*

ISABELLE CHOINIÈRE

CHOINIÈRE, Isabelle.

De la médiation phénoménologique: le corps collectif comme forme poétique performative permise par la dissolution de la frontière psychocorporelle.

Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.134-165, 2017.1

RÉSUMÉ:

Cet article vise à examiner une approche de recherche-crédation qui avait pour but de développer une vision différente du corps performatif à travers son contact avec la technologie, et ceci en portant une attention particulière sur la réintroduction du corps et son intelligence spécifique dans la compréhension et la construction du rapport somatique et technologie. Cet article défend l'hypothèse que la technologie, utilisée dans ces expérimentations comme une physicalité (Leroi-Gourhan 1971, 1973), devient l'activateur d'un processus de reconfiguration sensori-perceptuel qui aura le potentiel de développer, non pas une seule corporéité, mais de multiples nouvelles corporéités issues de la modification physique et phénoménologique de l'effet de la technologie sur le corps performatif en mouvement. Pour faire l'examen de ces altérations et émergences, l'analyse se fera sous l'angle de la corporéité, soit une interprétation ontologique plus récente du corps performatif (Bernard, 2001; Perrin, 2006), qui propose de comprendre le corps comme une ouverture, un carrefour d'influences et de relations, une réalité mouvante faite de réseaux d'intensités (Deleuze; Guattari, 1980; Merleau-Ponty, 1945). Je propose d'analyser ces manifestations de la corporéité qui deviennent possibles par un déplacement ontologique du corps lorsqu'il est sous l'action, et activé, par la technologie. C'est donc une approche qui prend en compte une ontologie en mouvance. Le modèle performatif du 'corps collectif physique' a été développé pour expérimenter cette ontologie. Il s'est notamment inspiré du concept de dissolution de la frontière psychocorporelle développé dans les analyses de Suely Rolnik (2006, 2007a, 2007b) et de Guy Brett (2004) portant sur le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark (Luz, 1975; Rolnik; Diserens, 2005). En suivant ce processus analytique, nous serons en mesure de suggérer que ce déplacement ontologique du corps – rendant possible la prise en compte de sa médiation –, amène l'évolution de la corporalité d'où émergera différentes formes de corporéité.

MOTS CLÉS:

Art scénique. Performance.
Technologie. Somatique.
Corporéité.

RESUMO:

Este artigo pretende examinar uma abordagem de pesquisa-criação que visa desenvolver uma visão diferente do corpo performativo através do seu contato com a tecnologia, e isso com especial atenção para a reintrodução do corpo e sua inteligência específica na compreensão e na construção do relatório somático e da tecnologia. Este artigo defende a hipótese de que a tecnologia, usada nessas experiências como fisicalidade (Leroi-Gourhan, 1971, 1973), se torna o ativador de um processo de reconfiguração sensorial-perceptual que terá o potencial de desenvolver, não apenas um corporeidade, mas múltiplas novas corporeidades resultantes da modificação física e fenomenológica do efeito da tecnologia no corpo performativo em movimento. Para examinar essas alterações e emergências, a análise será feita a partir do ângulo da corporeidade, uma interpretação ontológica mais recente do corpo performativo (Bernard, 2001, Perrin, 2006), que se propõe a entender o corpo como uma abertura, uma encruzilhada de influências e relações, uma realidade itinerante composta de redes de intensidades (Deleuze, Guattari, 1980, Merleau-Ponty, 1945). Proponho analisar essas manifestações de corporalidade que se tornam possíveis através de um movimento ontológico do corpo quando está sob a ação e ativada pela tecnologia. É, portanto, uma abordagem que leva em consideração uma ontologia em movimento. O modelo performativo do "corpo físico coletivo" foi desenvolvido para experimentar esta ontologia. Em particular, ele se inspirou no conceito de dissolução da fronteira psicocorporel desenvolvida nas análises de Suely Rolnik (2006, 2007a, 2007b) e Guy Brett (2004) sobre o trabalho da artista brasileira Lygia Clark (Luz, 1975) Rolnik, Diserens, 2005). Ao seguir este processo analítico, seremos capazes de sugerir que esse deslocamento ontológico do corpo - permitindo levar em consideração sua mediação - produz a evolução da corporalidade a partir da qual surgirão diferentes formas de corporeidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Cênica. Performance.
Tecnologia. Somática.
Corporeidade.



INTRODUCTION : UNE CONCEPTION DIFFÉRENTE DU CORPS PERFORMATIF À TRAVERS SON CONTACT AVEC LA TECHNOLOGIE

LES EXPÉRIMENTATIONS que j'ai conduites entre 2006 et 2017 avaient pour but de développer une vision différente du corps performatif à travers son contact avec la technologie. Mon approche à cette recherche a été expérimentée sous l'angle de la corporéité, soit une interprétation ontologique plus récente du corps performatif (BERNARD 2001; PERRIN, 2006), qui propose de comprendre le corps comme une ouverture, un carrefour d'influences et de relations, une réalité mouvante faite de réseaux d'intensités (DELEUZE; GUATTARI, 1980; MERLEAU-PONTY, 1945; ROLNIK, 2006). Cet article démontre donc un processus artistique impliquant, ce que j'ai identifié comme étant un déplacement ontologique du corps qui se produit avec, et à travers son contact avec la technologie. Ceci m'amène à introduire dans le débat international parmi des critiques et théoriciens du spectacle vivant intégrant la technologie, deux concepts émergents que j'ai développé, premièrement, ce que j'ai nommé 'le corps collectif physique' et deuxièmement, le 'corps sonore', ou 'le corps collectif médié'. Ces modèles reflètent une approche artistique, à savoir, un modèle qui active des formes de potentialité corporelle (CHOINIÈRE, 2013, 2014).

Selon Michel Blay, philosophe et directeur de recherche au *Centre national de la recherche scientifique* (C.N.R.S.), Paris, le terme ontologie doit être compris au sens 'd'interroger une chose', afin de savoir si elle existe ou non (BLAY, 2006). Selon Dermot Moran (2000, p. 358), philosophe irlandais spécialisé en phénoménologie et en philosophie médiévale, «ontology is understood in phenomenological terms as not just what beings are, but as ways or modes of being; ontology considers how we come to be in a dynamic sense». Ces deux interprétations de l'ontologie sont en résonance avec la perspective de recherche que j'ai adoptée, qui examine un possible déplacement ontologique provoquée par son contact avec la technologie, – et qui enquête et propose une différente compréhension du corps performatif. Dans la recherche présentée dans cet article, cela a pris la forme d'une proposition d'un autre modèle esthétique qui révèle une forme émergente de corporéité résultant d'une *dissolution de la frontière psychocorporelle* (ROLNIK, 2006, 2007b). Cette dernière, dont l'analyse se distingue en tant que facteur menant à une intercorporéité, met en jeu la *disparition de l'opposition entre le sujet et l'objet* – par la considération de *la technologie comme un activateur du renouvellement sensoriel par la déstabilisation de la perception* et de la *cartographie sensorielle* qui conditionne l'expérientiel : ici, dans le contexte d'un environnement médiatisé et en prenant compte de la relation performeur/spectateur.



CONTEXTE GÉNÉRAL MENANT
À L'ÉMERGENCE DE LA
NOTION DE DISSOLUTION
DE LA FRONTIÈRE PSYCHO-
CORPORELLE DU CORPS ACTUEL

Si mon travail de recherche-crédation se situe dans le contexte des nouvelles scènes performatives intégrant la technologie, il reflète et est habité de notre nouvelle réalité : un contexte où la technologie fait partie de notre quotidien, une technologie qui agit ainsi directement sur notre corps et sa transformation. Aujourd'hui, la question de la médiation du corps au contact des

technologies revêt une importance majeure. Pour comprendre la relation du corps avec l'impact des technologies et des médias sur l'évolution de l'être humain dans ses rapports à l'environnement, on ne peut plus penser le corps seul, mais bien faisant partie d'un tout (DEBRAY, 2000, 2009).

De la manipulation et l'appropriation féroce de la corporalité (DUARTE, 2016) au spectre des usages contemporains de la corporéité en lien avec la technologie – dans les arts performatifs, les productions culturelles, la littérature, et plus largement, dans notre quotidien telles les transformations inconscientes que notre corps subit –, cette problématique soulèvent de nombreux enjeux épistémologiques, anthropologiques (TURKLE, 2015), philosophiques (NANCY, 2000), éthiques, cognitifs, juridiques et esthétiques (LA CHANCE, 2005). Quelles sont ces nouvelles possibilités physiologiques ? Quelles configurations sensori-perceptuelles (BERTHOZ 1997; CHOINIÈRE 2013, 2014, 2015; GODARD 1993, 1995; PITOZZI 2009, 2010a, 2010b, 2014), sensibilités, subjectivités et valeurs mutantes (GUATTARI, 1992) suscitent-elles? Quelles idéologies sous-tendent ou véhiculent ces pratiques, ces postures, ces représentations, ces imaginaires et prospectives post-humaines, hyperhumaines et transhumaines (CERQUI, 2008; LLEDO 2017; MAESTRUTTI 2011; MAGNIN 2017; MARCHESINI, 2002)? Sommes-nous face à un nouveau droit d'expression morphologique? Comment les processus cognitifs en sont-ils affectés et quels risques d'atrophies – générationnelles – existent pour des habiletés désormais reléguées aux technologies telles la perte du sens du repère, la perte d'habiletés sociales ou la perte de capacité mnémonique ?

Ainsi, cet article propose notamment de réfléchir sur l'impact successif de l'électricité, de l'électronique et des réseaux numériques sur la *sensorialité* et la sensibilité comme d'une *transition de la perception* du point de vue, concept qui a dominé la pensée occidentale à travers l'écriture, l'imprimerie et la représentation depuis la renaissance (De KERCKHOVE & MIRANDA De ALMEIDA, 2014), au point d'être où le corps joue un rôle central. Si cette contextualisation a pour but de cerner un enjeu plus général, il a aussi pour but, d'introduire/souligner un lien avec ce nouvel environnement technologique qui doit être pris en compte urgemment et pour lequel, l'art performatif pourrait être un outil de révélation dû à la prise en compte d'intelligences, sensibilités,

d'ordre corporels – dont l'intuition et l'auto-organisation sensorielle ne sont qu'un aperçu de ses différentes références expérientielles.

Il faut donc, maintenant, réévaluer le statut du corps médié/médiatisé (CHOINIÈRE; DAVIDSON; PITOZZI, 2018), et réalisé que ce corps, – dont il est question –, est bien le nôtre et non pas celui d'un objet que l'on observe à distance et dont nous sommes à l'abri. Ce corps, le mien, le vôtre, est en transformation continue et est impliqué dans une interrelation permanente avec un environnement maintenant médié. Si une réflexion est déjà amorcée durant les vingt dernières années en réponse à l'importance de ce phénomène en tant que thématique et pour rendre compte de cette nouvelle réalité à l'ère du numérique (ASCOTT, 2003a, 2003b), peu de recherches n'ont jusqu'ici abordé l'enchevêtrement des questions, enjeux, mais aussi, opportunités avec une approche transdisciplinaire et multimodale apte à en traiter la complexité, – et peu d'artistes ont abordé cette problématique par la somatique en lien avec la technologie.

L'évolution des technologies numériques aura non seulement permis de relier les personnes (et donc les corps médiés), les médias et les choses, mais elle a aussi provoqué une *réorganisation de la sensorialité dans sa totalité* (PALLASMAA, 2012), dans laquelle le toucher, notamment mais non exclusivement, exerce un rôle de premier plan (NANCY, 1993). Il est donc urgent de réfléchir au-delà des impacts sur la production, la reproduction et la distribution de l'information, – sur comment sont affectées nos identités, nos perceptions du temps, de l'espace, de la matière, des sens et des autres (GUATTARI; ROLNIK, 2007; DE KERCKHOVE, 2014; NOË, 2012). Cette problématique avait été introduite par Lévy (1998, p. 20) alors qu'il réexaminait la notion d'espace-temps, qu'il replaçait dans son nouveau contexte: celui que les technologies ont amené, mettant ainsi en évidence la pluralité des temps et des espaces que les moyens de transport ou de télécommunication peuvent amener. Ainsi une multitude de types de spatialisation et de durée sont créés car ces moyens font en sorte que nous avons l'impression que des espaces qui étaient lointains maintenant se rapprochent. Il se crée donc 'une situation où plusieurs systèmes de proximités, plusieurs espaces coexistent'. Ainsi, par l'utilisation de différents systèmes de communication nous construisons des rythmes, des vitesses différentes. Nous vivons donc des espaces-temps mutants où chaque machine – ou dispositif technosocial – inventée ajoute un espace-temps nécessitant des

adaptations supplémentaires avec la conséquence que les possibles d'existence des êtres vivants se multiplient, se diversifient et s'enchevêtrent. Lévy fait cette proposition d'un point de vue de la philosophie et de l'hypermédial, positionnant l'être humain dans le système plus global de son environnement social et techno-urbain. Suely Rolnik – critique culturelle, docteure en psychologie sociale et directrice de la Chaire de subjectivité contemporaine à l'Université catholique de Sao Paulo et spécialiste du travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark –, quant à elle, reprend l'analyse de l'espace-temps médié pour la développer et l'appliquer au corps dans sa réalité "psycho-corporelle", dans le contexte de recherches menées en collaboration avec Félix Guattari à la clinique psychiatrique expérimentale La Borde, où la paire classique analyste/analysé était suspendue pour un engagement dans une confrontation ouverte en thérapie de groupe. Ceci leur a permis d'étudier la dynamique de sujets en interaction processuelle complexe et conceptualisé les machines techniques et sociales, investissant le processus d'une dimension politique, sociale et culturelle. Rolnik (2006, 2007b) avance donc l'idée que la technologie devient l'activateur du processus d'un renouvellement sensoriel qui se trouverait accéléré par la mise en place d'une déstabilisation permanente que les médias électroniques ont rendue possible grâce aux rapprochements des univers différents et multiples. Comme conséquence, il en résulte une réorganisation constante des sens les uns par rapport aux autres et, plus globalement, de notre perception. Les changements induits par les technologies numériques ont un effet direct sur le corps et l'être humain dans son organisation sociale et son rapport à l'environnement, et cette réorganisation/déstabilisation permanente – qu'elle nomme l'état de fragilité – sont également une des causes de pathologies telles des maladies mentales, la dépression (ROLNIK, 2006, 2007b), et caetera, ce qui nous oblige également à nous poser la question du prix de ces transformations.

Mais ces changements pourraient également ouvrir la voie à penser les effets positifs de la technologie sur l'évolution de l'être humain et Rolnik avance que les artistes seraient les mieux outillés pour faire face et évoluer dans cet univers de déstabilisation perpétuel. Il devient donc essentiel de se pencher sur les dimensions psychophysiologiques des façons dont les gens font l'expérience de leur présence dans le monde et de la présence du monde en eux et de remettre en question le clivage sujet/objet positiviste au profit d'une dissolution de la frontière psychocorporelle (BRETT, 2004; De KERCKHOVE & MIRANDA De

ALMEIDA, 2014; ONG, 1967; ROLNIK, 2006) permise notamment par certaines approches récentes de la médiatisation du corps (CHOINIÈRE 2015; DAVIDSON, 2013; RIEUSSET-LEMARIÉ, 2006), dont la mienne. Dépassez les dichotomies sujet/objet, corps/esprit, naturel/artificiel héritées de la tradition dualiste de la pensée occidentale (ONIAN, 1951) qui ont pour conséquence la polarisation de la cognition et l'exclusivité du cerveau comme siège de la cognition et de la conscience (NOË, 2012) *permet de réinterpréter les relations – en modifications permanentes – entre corporalité et corporéité*. C'est donc une approche intégrative qui est défendue à la fois dans cet article et dans ma démarche de recherche-création. La notion pivot de corporéité remet en question la vision/conception du corps dans la pensée occidentale (COURTINE, 2006; DERRIDA, 2010) ainsi que le dualisme corps/esprit qui la soutient. Par conséquent, «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» (PERRIN, 2006, p. 101) ou anthropomorphique du corps où la peau serait une paroi de séparation entre l'intérieur du corps/moi – et l'extérieur – les autres/l'environnement ici la technologie (LEROI-GOURHAN, 1971, 1973). Cette récente interprétation ontologique du corps permet de le comprendre tantôt comme ouverture, carrefour d'influences et de relations (BERNARD, 2001; PERRIN, 2006), *réalité mouvante faite de réseaux d'intensités* (DELEUZE; GUATTARI, 1980; MERLEAU-PONTY, 1945); et espace de liberté offrant la possibilité d'une "*dissolution de la frontière psychocorporelle*". Cette conception est le reflet de notre culture et d'une organisation sociale et politique qui a été pensée par les artistes Cézanne, Artaud, Kandisky, Bacon, Cage et par des intellectuels tels que Mauss, Merleau-Ponty, Deleuze et Guattari. Par conséquent, cette dissolution de la notion de surface – rendue possible par cette remise en question d'une conception du corps non matérialiste/anthropomorphique – *favoriserait une expérience de communication en mode de dialogue* (De KERCKHOVE & MIRANDA De ALMEIDA, 2014; LUZ, 1975; ROLNIK; DISERENS, 2005;); *d'échange expérientiel d'ordre multisensoriel et multimodal*, qui peuvent s'appliquer dans différents contextes dont celui de ma recherche-création en art performatif, et qui a été expérimenté également par Lygia Clark dans un contexte relié aux arts visuels et à l'art thérapie. Ces nouveaux modes d'échange ont en commun le renouvellement de l'interrelation entre la phénoménologie de l'émission et celle de la réception, – qui dans le contexte de

ma recherche-création est exp eriment e initialement entre le danseur/performeur (ph enomenologie d'émission) et le public (ph enomenologie de réception), mais qui à travers l'évolution de cet échange exp erientiel, se complexifie et se dynamise tantôt par une inversion ou une interrelation/enchevêtrement de ces rôles.



LES INTELLIGENCES MULTIPLES POUR FAIRE FACE   CETTE COMPLEXITÉ

Ceci m'amène à délaisser une conception de la cognition dominée par une seule intelligence basée sur la logique et le langage, pour prendre en compte les nouvelles complexités du corps contemporain au contact de technologies numériques. Les études de Gardner (2006) sur les intelligences multiples sont pertinentes dans mon projet de recherche-création pour supporter cette approche multimodale en vue de s'outiller pour faire face à ces nouvelles complexités. Gardner différencie les intelligences en 'modalités' spécifiques – apprentissage, sensorielle – plutôt que d'approcher l'intelligence dominée par une capacité unique. L'implication qu'il en résulte, est qu'une *modalit  d'apprentissage pourrait passer par la sensorialité ou par le mouvement*, plutôt que seulement par le langage ou la logique – *c.a.d que la référence/connaissance première se fait par la sensation* (ex. chez le danseur ou l'acteur) et qu'il peut appuyer/interférer avec la théorie/la conception par la suite, *d'où une autre organisation du savoir*. Ceci sous-entend également que l'on réinvestit l'ensemble de la sensorialité, soit la vue qui a été priorisée à la renaissance, mais également l'ouïe, le toucher, le sens du mouvement, *et caetera*. Ainsi, la réintroduction de la valorisation de l'intelligence corporelle, dans le processus exp erientiel et d'analyse – qui seront en interaction – ont pour but de générer un changement de comportements de ma part ainsi que celle des performeurs/concepteurs/publics, *pour provoquer cette autre organisation du savoir – et ainsi, développer à la fois ces nouveaux savoirs et envisager de nouvelles formes de compréhension* (EASTON, 2011). Celles-ci rendu possible par l'entrecroisement de ces différentes intelligences et par la prise en compte d'une perspective multi/intermodale.

SOMATIQUE ET TECHNOLOGIE

Dans le cadre de ma recherche-création, la somatique est un élément principal d'exploration. Plus spécifiquement, elle est utilisée comme technique corporelle et *intégrée à l'acte, au processus créatif*. Les pratiques somatiques sont des pratiques 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 mouvement et *l'environnement – un environnement qui est maintenant technologique*. Elles peuvent être décrites comme constituant *l'étude expérientielle de la corporéité*. Les pratiques somatiques (Alexander Technique, Bartenieff Fundamentals, Body-Mind Centering, et caetera), étant une méthode d'éducation corporelle, amène à développer *une intelligence dite somatique qui est considérée comme un autre type d'intelligence du corps* (GARDNER, 2006). Selon Davidson (2013, p. 6, emphase ajoutée), «[f]or dance practitioners, somatic intelligence constitutes a mode of corporeal experience: a form of embodied knowledge that can also be described as a *skill for sensing, relating and “revealing”*».

Ma démarche de recherche-création propose donc une réévaluation de la relation entre le corps en mouvement et la technologie dans le cadre de perspectives récentes dans les arts performatifs qui révèlent de nouvelles manifestations, dynamiques et inter-pollinisations entre la somatique et les technologies (BATSON, 2009; DAVIDSON, 2013; FRALEIGH, 1996; HACKNEY, 1998). Elle s'engage dans l'expérience et la conception du corps performatif dans le lien qu'il entretient avec la technologie, à la lumière d'une approche phénoménologique inhérente à la somatique (KOZEL, 2007; PITOZZI, 2010a; SHARIR, 2012).

Mon approche créative découlant de 'cette rencontre' expérientielle – celles de la somatique et des technologies – franchit ainsi le 'spectre de la contamination agitée par la peur de chaque art de perdre son identité' (RIEUSSET-LEMARIÉ, 2006, p. 87) pour s'inscrire dans une démarche profondément transdisciplinaire et évolutive. Si la recherche en danse et technologie a des racines dans le courant interdisciplinaire de la danse post-moderne américaine et en arts visuels (1960 – fin 1970), elle s'actualise cependant aujourd'hui dans la recherche des rapports

entre la somatique et la technologie (1995 – aujourd’hui). Selon une analyse d’Andrea Davidson (2013, p. 3), artiste, théoricienne et professeur spécialisé en danse et nouveaux médias, et co-organisatrice de la conférence internationale *Somatics and Technology*, mon travail d’expérimentation artistique 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’. Elle témoigne donc d’une approche artistique récente et qui émane spécifiquement d’une pratique de la danse avec la technologie qui est fermement ancrée dans la somatique.

Mes expérimentations ont de spécifique qu’elles abordent le corps comme étant le terrain et la base pour la création dite “chorégraphique”, ainsi que pour l’expérimentation de l’effet que la technologie aura sur celui-ci. Cette approche suppose que la technologie doit d’abord être “vécue”¹ pour être comprise (LEROI-GOURHAN, 1971, 1973). Cela reflète une approche fondamentalement phénoménologique à la technologie, *qui implique d’emblée à la fois le corps dans sa dimension de corporalité –et sa transformation– et son évolution vers d’autres formes de corporalités*, et ce, par le corps alors qu’il expérimente dans un environnement technologique dans lesquels performeurs et spectateurs tous deux sont immergés.

Par ailleurs, la notion d’environnement constitue l’un des fondements de la somatique. Ceci entraîne non seulement *le corps comme environnement percepteur*, mais cela prend aussi en compte, *le développement d’une conscientisation de son corps en relation et en interaction active avec cet environnement dans son ensemble*. Dans mon travail, ceci s’exprime à la fois par la mise en valeur de deux de mes axes principaux : soit la prise de conscience de la nature expérientielle du corps; et en *s’exposant à une complexification grandissante et une multiplication des formes de corporalités émergents au contact de la technologie* (CHOINIERE, 2015). Cette considération primordiale de l’expérientiel – ici, comme motif de base de la création d’un travail artistique et comme l’un des axes principaux de ma recherche – peut permettre le renvoi à la *définition que les Grecs anciens ont donné de l’esthétique* qui réfère à la *sensation* et à la *capacité de percevoir*. Mes expérimentations cherchaient

1 L’auteur présente le phénomène de l’évolution technique et de l’évolution humaine comme une combinatoire absolue: soit 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 au besoin du corps. En conséquence, ‘[...] le groupe humain assimile son milieu à travers un rideau d’objets (instruments, outils)’ (1973, p. 332). Il appelle l’étude de cette enveloppe superficielle: la technologie. Leroi-Gourhan associe le développement technique au geste et étudie donc la technologie par le geste qui y est associé. Leroi-Gourhan (1973, p. 112-113) construit son argumentation du point de vue du corps et de l’expérience: ‘La machine apparaît comme un dispositif qui incorpore non seulement fréquemment un outil, mais avant tout un ou plusieurs gestes’.

donc à développer une conscience sensorielle et perceptuelle plus accrue et, parallèlement, à investir la relation 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 qui pourrait possiblement jouer un rôle pour favoriser un enrichissement de l'expérientiel dans ce projet, et non au contraire, provoquer son appauvrissement ou une soumission du corps à la technologie. Ceci pour sortir d'un rapport d'instrumentalisation qui caractérise souvent la relation entre le corps performatif et la technologie (CHOINIERE, 2013, 2014). Mon idée était plutôt que *la dimension somatique, intermodale, relationnelle et interdisciplinaire de la danse* pourrait générer et permettre de mettre en lumière de nouvelles caractéristiques créatives, c'est aussi par une telle conception et utilisation de la technologie que le discours 'chorégraphique' peut s'ouvrir à l'émergence de nouveaux comportements performatifs et modèles esthétiques.

L'intégration de la somatique – soit dans le processus de recherche-crédation pratique ou dans des analyses théoriques – comme technique corporelle pour revisiter la relation entre la danse et la technologie, constitue non seulement une contribution particulière à la compréhension de ses rapports en particulier, mais aussi nous informe sur les *potentialités de l'évolution technologique* en général (LEROI-GOURHAN, 1973). De plus, il confère une perspective différente aux paradigmes esthétiques, philosophiques et scientifiques associés à la technologie. Selon l'avis de Davidson, «[f]rom the point of view of practical research, [new directions in research on the somatic and technology relationship] confirm 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). *Ces récentes prises de position intégrant la somatique, en impliquant une priorisation de la notion de "body knowledge" ainsi qu'un maillage des sens en lien avec l'expérience médiée, ouvrent la voie à un engagement profond de certains artistes dans l'expérimentation et l'émergence de diverses formes de médiatisations incarnées et de nouvelles interprétations de l'"embodiment"*.

LA POTENTIALITÉ CORPORELLE

La *potentialité corporelle* est un concept qui a été introduit théoriquement par Enrico Pitozzi² (2008, 2010a) et que j'ai développé tant pratiquement que théoriquement à travers mes dernières expérimentations et mes recherches faites en partie en collaboration avec lui dans un contexte concernant les arts performatifs. *C'est un élément d'activation qui mène à une complexification de soi.* Ayant déjà écrit sur la question (CHOINIÈRE, 2013, 2014), je ne ferais qu'en présenter ses principaux éléments. *La potentialité corporelle est la dimension du virtuel qui est déjà à l'œuvre dans le corps réel* (DELEUZE; GUATTARI, 1980; PITOZZI, 2008, 2010a). *Elle est latente, présente et se manifeste à différents niveaux d'intensité, de gradation – et nous renvoie au concept de corporéité qui a été introduit.* On peut donner l'exemple de la graine qui va devenir arbre utilisé par Lévy (1998), ou encore de l'œuf qui va devenir une poule utilisée par Rolnik (2007c) ainsi que par Deleuze et Guattari (1980). *Cette potentialité est prête à être stimulée et constitue, un ancrage à 'l'intervalle' au sens où Christine Buci-Glucksmann (2001, 2003) – philosophe française et professeure Emeritus à l'Université Paris 8 - l'entend.* *La technologie utilisée dans mes expérimentations est perçue par le corps performatif comme une physicalité (car il le vit comme son nouvel environnement), telle une vibration qui traverse le corps.* Cela oblige le corps (du performeur) à se réorganiser constamment au niveau sensoriel (sa cartographie sensorielle selon la terminologie de Rolnik) et perceptuel. Dans ma démarche, l'extéroception – l'environnement technologique – renouvelle l'expérience sensorielle et perceptuelle pour créer une nouvelle référence interne, qui devient médiée. Cela devient la nouvelle référence 'connue' auquel le corps va se référer pour agir, bouger, s'exprimer.

Pour Pitozzi, cette réorganisation a le plus grand intérêt dans le renouvellement et la création du geste au sens où Bernard (2001) ou Quinz et Menicacci (2006) l'entendent. Selon mes recherches, cela va beaucoup plus loin et au-delà du geste qui se renouvelle, c'est la possibilité de l'émergence de différents nouveaux comportements performatifs qui est en cause. De plus, à cause de cette réorganisation sensori-perceptuelle constante qui a été observée dans mes expérimentations avec les danseurs, le performeur (notion incluant le spectateur

2 Pitozzi est un théoricien chercheur qui enseigne les formes de la scène multimédiale à l'Université de Venise.

dans le contexte de déstabilisation et d'environnement immersif) *développe de nouveaux liens sensoriels et kinesthésiques et doit se les approprier, les développer, apprendre à les reproduire et apprendre à changer constamment de repère dans un univers qui l'amène dans des changements constants*, et propre à la culture du flux à laquelle Buci-Glucksmann se réfère. C'est un environnement qui agit sur la réactivité du corps et qui demande les qualités d'attention, *d'absorption, d'intégration, d'appropriation et de transformation* propres à ma compréhension de la dynamique du *cannibalisme du Brésil*. Moi-même et Pitozzi parlons des technologies qui interviennent directement sur le corps du performeur, pour renouveler son organisation perceptive et ainsi engendrer de nouvelles partitions du geste ou des comportements performatifs émergents. Ici, la technologie est vécue comme une extéroception (un environnement) et en parallèle, est reçue/vécue par le corps d'une façon physiologique (proprioceptive).



L'INTERVALLE ET LA CULTURE DU FLUX

Sur ce concept d'intervalle, Buci-Glucksmann avance l'idée d'une transition de la 'culture de l'objet' à une 'culture du flux', basant son idée sur le concept du 'flux vital' développé par la pensée orientale – et *présente ainsi l'idée d'une fluidité qui remet en question les anciennes frontières entre le corps et l'esprit*. Si cette idée de flux n'est pas neuve en art médiatique, l'intérêt de la proposition de Buci-Glucksmann se retrouve dans le fait qu'elle l'associe avec le concept japonais du *Mâ* et de l'intervalle. Selon Buci-Glucksmann (2001, p. 36-37), le *Mâ*:

[...] est à la fois intervalle, vide et espacement, "entre" au sens fort. Il sépare, relie, et installe une respiration, une fluctuation et une incomplétude, qui engendrent cette relation du temps à l'infini propre au Japon [...] Le *Mâ* est la forme même du temps. Un temps non maîtrisé et non maîtrisable .

Selon Buci-Glucksmann (2003, p. 89), l'intervalle, quant à lui, est l'équivalent du *Mâ* au sens japonais du terme. *L'intervalle est la potentialité latente qui est déjà présente dans le virtuel, le virtuel faisant partie du réel et du corporel.* Elle définit ensuite des éléments importants qui me permet de mieux situer la notion de la dissolution de la frontière psychocorporelle dans le contexte des arts performatifs soit, les concepts du *Mâ* et de l'intervalle comme étant un *espace instable, un espace où les frontières se défont* : '[...] Par opposition à toute une pensée de la forme en Occident où la forme, c'est la plénitude, la finalité et ce qu'il faut atteindre'. Dans ses voyages, elle a rencontré, principalement en Chine et au Japon,

'[...] l'idée que le virtuel était l'actualisation d'une force et donc que le virtuel était du côté de la puissance de la forme et qu'il fallait mettre fin à une sorte de cécité à l'égard du transitionnel, du microscopique, du passage des arts'.³ (BUCI-GLUCKSMANN, 2003).

Buci-Glucksmann (2003) poursuit en affirmant que le concept restreint d'interface est celui du concept technologique et qu'un *concept élargi d'interface* lui paraît être celui qui inclut le virtuel. *Si la potentialité corporelle peut être stimulée par l'action de la technologie vécue comme une physicalité, soit un nouvel environnement sensoriel pour le corps performatif, on peut ainsi annoncer qu'un corps – une corporalité en mouvement et en processus d'évolution – peut devenir la nouvelle interface, donc être le lieu et l'acteur d'un nouveau processus d'évolution et de communication entre le performeur et le spectateur.* Par ce processus de transformation où la corporalité se modifie sous l'action de la technologie pour évoluer et faire émerger la corporéité, on assiste à la mise en place d'un nouveau paradigme communicatif qui est possible par l'expérimentation d'un paradigme cognitif qui implique les intelligences corporelles dont font partie l'empathie, l'intercorporéité (l'intersubjectivité de type corporel), l'intuition et l'auto-organisation du corps par la sensation (un des principes de l'éducation somatique).

3 Idée que nous retrouvons également chez Lévy (1998) et chez Kuriyama (1999).

DE LA DISSOLUTION DE LA FRONTIÈRE PSYCHOCORPORELLE AU CORPS 'VIBRATOIRE'

Si l'on revient sur cette notion *d'espace instable, espace où les frontières se défont* que Buci-Glucksmann introduit, j'aimerais revenir sur le point de vue de Suely Rolnik qui s'intéresse plus particulièrement à la question de la surface dans le contexte performatif. Selon Rolnik (2006), – dans une conférence qu'elle a prononcée à Sao Paolo, au Brésil en 2006 où j'étais présente en tant que co-conférencière invitée – et qui posait un regard sur ces questions autour de la relation du performeur et du spectateur dans les arts vivants, – la technologie devient l'activateur du processus de renouvellement sensoriel en l'accélégrant par la mise en place d'une déstabilisation permanente que les médias électroniques ont rendue possible grâce aux rapprochements de plusieurs univers (ROLNIK, 2007b). *Il en résulte une réorganisation constante de nos sens les uns par rapport aux autres – nos cartographies 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 nomme 'l'état de fragilité', – état qui résulte de ces réorganisations – et qui sera la condition de l'expérientiel.*

Cet état de fragilité est essentiel pour permettre la communication dite 'vibratoire' (ROLNIK, 2007c) ou 'résonnante'. Cette forme de communication a des points en commun avec le concept japonais du Mâ, soit un espace-temps mouvant, un espace vide à habiter, un possible. Pour les Japonais, c'est dans cet espace que réside toute la potentialité, celui d'un devenir. Pour Suely Rolnik, la potentialité réside, elle, dans l'état de fragilité, de résonance psychocorporelle réciproque. Dans les arts performatifs, cet état de fragilité – Rolnik fait référence ici aux corps de ces performeurs ainsi que de ceux du public – provoque 'la dissolution de la frontière psychocorporelle', donc provoque la 'dissolution de la surface' et permet ainsi une communication qui va m'amener à proposer le corps en transformation comme l'élément principal de l'interface.

Appliquée à mes expérimentations, cette dissolution de cette surface crée une intersubjectivité grâce au développement de liens psychocorporels que Rolnik

nomme de type 'vibratoire'. Ce processus implique une intercommunication et l'organisation d'un corps collectif vibratoire (incluant les performeurs et le public) qui peut mener à un autre type de paradigme communicationnel qui, dans ma dernière recherche-crédation, permettra d'établir une *intercorporéité de type interfacée*. Cette intercorporéité de type interfacée est donc en fait, *une corporalité en transformation (corporéité) qui communique avec une autre corporalité dans le même état de fragilité*, qui est possible par une autre approche de l'interface où *le corps physique, par son état de réorganisation sensori-perceptuel, est dans un état transitionnel où est activé sa potentialité corporelle* – potentialité corporelle latente déjà présente dans la dimension virtuelle qui fait partie du corps.

Ceci conduira à la proposition de la possibilité d'un nouveau schéma corporel élargi (ce que Bernard appelle la corporéité et que ma recherche élargie au concept d'*intercorporéité*) qui s'active par la revalorisation et la réintégration de l'intelligence spécifique du corps et dont le corps collectif est une concrétisation en tant que nouveau modèle esthétique performatif.



LES CONCLUSIONS SUR LA DISSOLUTION DE LA SURFACE: LA MISE À RISQUE PERSONNELLE

L'espace entre les performeurs entre eux et entre les performeurs et le public n'est donc pas vide, mais bien rempli de cette vibration communicationnelle. Pour entrer dans cette communication vibratile, les performeurs et les spectateurs doivent accepter de se mettre dans cet état de fragilité, qui est aussi un état d'ouverture psychocorporel et un état de mise à risque personnel qui fait écho à l'attitude performative.

L'attitude performative (ROUX, 2007) est définie comme une attitude existentialiste où l'artiste se positionne, à un certain moment de sa vie, au centre de sa pratique artistique. Il n'est donc plus simplement dans une action de représentation, mais

s'engage dans un acte où il se met à risque personnellement, impliquant ainsi sa corporéité. *C'est donc un acte où il s'engage dans une transformation de soi.* Ce sont ses sensations à lui, pas celles d'un personnage, qui sont mises en jeu. Ainsi, c'est en tant qu'individu, qu'il exhibe, organise et exécute des actions qui vont affecter son propre corps. Par conséquent, l'artiste devient l'agent dans l'expérience de sa propre 'réalité' et met en place une situation qui peut potentiellement stimuler sa propre transformation.

L'état de fragilité, que cet article vient d'introduire, est donc une forme issue de l'attitude performative. C'est une dynamique ancrée dans une perte de repère, une déstabilisation sensoriperceptuelle, qui est effectif d'une 'reconnaissance' entre les corps, est conditionnel à la dissolution de la barrière psychocorporelle, et s'expliquerait en partie, par le phénomène des 'neurones miroirs' développé par l'équipe neuroscientifique italienne composée entre autres de Calvo-Merino (2005), Gallese (2006, 2007), Gallese et Freedberg (2007), Jeffers (2009) et Rizzolatti (2005) ainsi que par le phénomène de l'empathie que Berthoz et Jorland (2004) identifie comme étant l'intersubjectivité.

Ainsi l'état de communication qui en résulte entre les performeurs, et également entre les performeurs et le public, est une forme d'empathie et génère une intercorporéité – une intersubjectivité de type corporelle.



UNE RECHERCHE BASÉE SUR LA PERTE DE REPÈRE ET LA DÉSTABILISATION SENSORIPERCEPTUELLE

Lors de ces dernières années, j'ai orienté ma démarche de recherche-crédation sur des stratégies de déstabilisation sensoriperceptuelle. Elles ont recentré mon intérêt sur la sensation pure, sur les sens et ont également formé la base d'expérimentation d'une 'dé-hiérarchisation des sens'. Ma recherche

implique donc une distanciation des codes déjà établies. Plus particulièrement, cette déstructuration des codes corporels a menée à une forme performative que j'ai nommé 'le corps collectif' et qui se réalise par l'état d'auto-organisation sensoriel expérimenté. Avec ce principe, le corps s'organise lui-même par la sensation. Les principes de ce nouveau modèle esthétique performatif que j'appelle 'corps collectif' m'a été inspirée par les recherches de l'artiste brésilienne Lygia Clark qui décrit son travail, «[...] like entering each other's bodies [...]» (BRETT, 2004, p. 40). Le processus de Clark implique "an experimental dissolution of the psycho-corporeal boundaries between people" (BRETT, 2004, p. 41). Brett (2004, p. 47) un critique qui a étudié le travail de Clark, poursuit en affirmant que Clark, avec son travail, "[...] 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"



FIGURE 1: *Cannibalistic Drool* (1973) Lygia Clark⁴.



FIGURE 2: *Lunettes* (1968) Lygia Clark, relational object⁵.

4 Consulté le 11 avril 2017, en ligne: <http://www.artsetsocietes.org/ff-danesidon.html>

5 Consulté le 11 avril 2017, en ligne: <http://dautresregards.free.fr/Transmis.html>



Máscaras sensoriais - Abismo, 1968



Eu e Tu, 1967

FIGURE 3: Lygia Clark, *Máscaras sensoriais*, 1968⁶.



FIGURE 4: Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1970⁷.

⁶ Consulté le 24 avril 2017, en ligne: http://www.panoramacritico.com/007/ensaaios_05.php

⁷ Consulté le 24 avril 2017, en ligne: <http://raposasasul.blogspot.ca/2012/03/carta-de-lygia-clark-para-o-seu-filho.html>

Forte des conclusions de Clark, j'ai expérimenté ces principes dans le contexte qui m'intéresse, soit celui des arts performatifs intégrant les technologies. Ainsi, ce 'corps collectif' que j'ai expérimenté, est possible par l'application de principes d'auto-organisation du corps par la sensation qui prennent leurs sources dans mon apprentissage de la somatique. Le 'corps collectif' a été ainsi expérimenté comme une *forme performative émergence créée par l'écoute de l'évolution et de la découverte de nouvelles sensations, qui deviendront de nouveaux repères multisensoriels.*



FIGURE 5: Isabelle Choinière, phase #4, 2013.

LE CORPS CHARNEL, UN NOUVEL ESPACE DE COEXISTENCE

Dans le cadre de mon travail pratique, tous ces constats ont orienté le processus créatif, notamment en relation au développement de ce que je nomme des 'stratégies de déstabilisations sensori-perceptuelles' et une 'dé-hiérarchisation des sens'. Ces stratégies avaient pour but de permettre l'activation du corps physique ou corporel à travers l'expérience et le contact direct avec la technologie. Dans ce contexte particulier, le corps devient une condition permanente de l'expérience et une référence, car c'est par le médium de la perception incorporée que l'individu découvre son monde – ici, ceci implique l'environnement technologique ou médiatisé – ainsi que l'autre et soi-même par le biais de la sensation. L'expérience perceptive du performeur implique inévitablement sa physicalité (corporalité) ainsi que sa corporéité (médium par lesquelles il découvre, puis s'approprie de nouvelles informations, changement d'état, et sensations dans son espace intérieur ainsi que l'environnement de la performance). Au cours de ces expérimentations et par le contact avec la technologie, le concept du 'corps charnel' devait émerger et incarner une reconfiguration sensori-perceptuelle du corps physique, provoquant des conséquences et modifications subséquentes à la corporalité, qui a son tour, a générée une corporéité particulière et modifiée.

Le corps charnel peut être décrit comme un lieu de rencontre qui tisse et crée un sentiment de co-appartenance à un même monde. Dans ce contexte, on doit penser la 'chair' constituante du danseur non pas comme un obstacle, *mais comme le lieu de rencontre*, car la 'chair' est l'élément permettant la *transduction* entre les corps – *physiques et médiés* – et il fonde la dimension même du sensible/ de l'expérience. Reconfiguré sous l'action de la technologie, le corps charnel devient le lieu de rencontre à la fois du corps physique et de cette potentialité qui génère cette dynamique de transformation. La corporéité résultante devient un état de fusion, d'altération des forces présentes, et est provoquée, dans mon processus artistique, par l'application des stratégies de déstabilisations sensori-perceptuelles qui concerne tant le corps collectif physique que médié. *Ces stratégies provoquent notamment la réorganisation de l'intériorité du corps – une intériorité ou cartographie sensorielle modifiée qui devient médiatisée* – qui,

à son tour, pourrait probablement être interprété comme faisant valoir *un corps charnel du vingt-et-unième siècle*.

Revenant au contexte de mes expérimentations où la technologie est perçue comme une forme de physicalité provoquant une réorganisation/complexification de la perception et une modification de la physicalité, le processus créatif m'a amené à investir un *mode de composition synesthésique* (CHOINIÈRE; DAVIDSON; PITOZZI, 2018) qui implique à la fois la stimulation et la déstabilisation de plusieurs sens à la fois (toucher, vue, ouïe, mouvement, et *caetera*). Les stratégies de déstabilisations que j'ai mise en place ont été conçues dans le but de provoquer et de produire de nouvelles modalités de perception – par leurs complexifications. Spécifiquement, ceci implique une dé-structuration des codes corporels et perceptuels – ou encore une restructuration de sa cartographie sensorielle devenue médié – dans lesquels, pour paraphraser Berthoz, “[c]haque sens décompose la réalité sensible en composantes qui sont ensuite recomposées, liées” (BERTHOZ, 1997, p. 288, emphase ajoutée).

Plus concrètement, la recherche pratique a développée un ‘corps collectif’ composé de cinq danseurs évoluant telle une masse interreliée de corps en état d’auto-organisation. Dans cette forme collective, le corps s’organise par la sensation elle-même, l’état d’auto-organisation est un moyen aussi d’atteindre un état second, et il produit également une perte de repères. C’est précisément cette perte de repère qui permet la création d’un espace corporel et psychologique en mouvance comme une forme d’intersubjectivité corporelle ou d’intercorporité. Cette recherche implique donc une distanciation aux codifications établies.



FIGURE 6: phase
#3, Morph, 2008



FIGURE 7: phase
#3, Morph, 2008

LE CORPS COLLECTIF: UNE DESCRIPTION SCHÉMATIQUE ET LES PHASES D'EXPÉRIMENTATION

Le 'corps collectif' a été conçu comme une entité hybride : une sculpture tridimensionnelle en mouvement mettant en scène cinq danseuses en contact presque permanent, presque nues. Cette forme prend comme 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 sensori-perceptuelles continues*. La tactilité, comme stratégie de recherche principale, a été utilisée pour bouleverser la logique de la sensation basée sur le schéma sensori-moteur seulement, ou sur la séparation de la passivité et de l'activité, de l'intérieur et l'extérieur, – ce qui provoque par conséquent la dissolution de la relation entre l'objet et le sujet. *Ce corps collectif physique a été également pourvu d'une dimension sonore*. Ici, le son y est produit en temps réel par les danseurs et il est relié étroitement à diverses dynamiques de leurs mouvements. Le corps sonore a la particularité d'être créé dans une dynamique sonore collective, donc il s'agit d'un corps collectif sonore et cette entité joue le rôle du 'sixième danseur' avec sa dynamique particulière, sa temporalité et son rapport à l'espace.

Pour être en mesure de faire le lien entre le corps collectif physique et le corps collectif sonore, des dispositifs technologiques ont été utilisés qui se voulaient invisibles. Ils sont composés d'une part par des systèmes de transmission sans fil munis d'un micro porté par chaque danseuse, dissimulés sur leur tête à l'aide d'un genre de turban noir, et d'une autre part, d'un logiciel original créé pour spatialiser le son. Les expressions gestuelles et sonores émises des danseuses et captées par des microphones sans fil, sont ensuite transmises à un ordinateur pour être transformées en signaux audio et aussitôt transmis en direct (traités et spatialisés) dans l'environnement de la performance. *Ensuite, les sons et les gestes produits par chaque performeuse en temps réel reviennent à elle comme l'écho ('feedback') d'une manifestation corporelle médiatisée du corps, puis s'étendent aux autres performeuses, intensifiant, complexifiant et définissant les cinq corps comme un même corps collectif charnel qui est au même moment physique et sonore.*

Aussi sur le plan physique, je constate que le *temps réel* – ici relié au retour ('feedback') sonore que j'ai expérimenté plus spécifiquement par le corps collectif sonore – était un élément central dans le développement de différents comportements performatifs que j'ai expérimentés. *Le temps réel provoque une complexification du corps physique, soit de la corporalité, car l'intériorité du corps se médiatise* (le son émis et perçu en temps réel) *constituant ainsi un nouveau repère sensoriel interne qui aura la spécificité d'être 'médié' et qui devient, par le fait même, la nouvelle 'réalité' du performeur.* Le corps physique ne fait plus qu'une seule chose à la fois; il fait des choses en simultané. Il ajoute et intègre d'autres aptitudes corporelles touchant à la fois la corporalité, qui de ce fait se modifie, et ainsi développe différents types de corporalités. La conséquence du développement de la corporalité est, le développement d'autres paradigmes esthétiques, cognitifs et communicatifs, ainsi que l'expérimentation d'autres types de présences (comportements performatifs) qui ont été testés dans mon processus de recherche-crédation. Ces types de présences témoignent de cette évolution de la corporalité_en corporalité_en intercorporalité, qui est due en partie à l'effet des environnements technologiques.

Cette recherche-crédation avait pour but la mise en scène de la présence et de la 'chair' de cette masse humaine : *à la fois dans sa dimension matérielle et interconnectée.* C'est une vision incarnée de la vision du monde de Merleau-Ponty en tant que chair (*la chair du monde*), intégrant 'le corps propre' par son principe de *coexistence*. La dynamique d'intercorporalité est au centre de ma recherche pratique, avec ce principe de coexistence qui met au monde l'entrelacement de l'être et du monde, l'interpénétration du dedans et du dehors. 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. C'est une réflexion qui fera écho aux recherches de Merleau-Ponty sur la sensorialité, sur la perception et sur sa capacité de communiquer avec l'Autre de manière intersubjective et empathique.

Ma recherche pratique implique ainsi une réflexion sur l'orgiaque, au sens mythologique et Nietzchien du terme : une expérience du corps vers les différentes formes qui résultent de ces pertes de repères.

Que nous réserve donc le savoir et le vécu somatique pour élargir les futurs possibles de champs d'action du corps performatifs pour embrasser une *nouvelle réalité* qui intègre maintenant, dans son quotidien, la technologie?

'Pointant vers le cycle infini du mouvement de la vie et ses mutations, cette configuration de corps sensibles, connectés et médiatisés, ne serait-elle pas aussi l'augure de la danse au vingt-et-unième siècle?' (DAVIDSON, 2015).

Note: Ce processus de recherche-crédation a été étudié par plusieurs universités et centres d'art à travers le monde. Des essais sont disponibles:

http://arcee.qc.ca/images/edito-2016-11/Arcee_2016_11_MeditatedBodies.php

http://arcee.qc.ca/images/edito-2017-02/Arcee_2017_02_StructMouvCollectif.php

http://www.isabellechoiniere.com/PressTexts_fichiers/MP_Davidson_FR_PARCOURS%202015.pdf

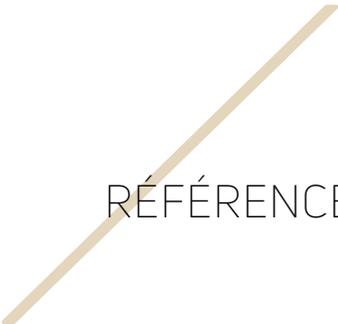
http://arcee.qc.ca/images/edito-2017-02/Arcee_2017_02_EntremelerCorpsetTech.php

http://www.isabellechoiniere.com/PressTexts_fichiers/DDA_FW_BrazilPresenceStudies_E.Pitozzi_ENG_2014_JAUNE.pdf

http://www.isabellechoiniere.com/PressTexts_fichiers/DDA_MP_Digimag51_Pitozzi_origANG_February%202010.pdf

<http://www.arcee.qc.ca/ar.php?page=article&no=342&mot=decembre%202009>

http://www.isabellechoiniere.com/PressTexts_fichiers/MP_Inter_LouiseBoisclair_FR_2008.pdf



RÉFÉRENCES

ASCOTT, Roy. Biophotonic Flux: bridging virtual and vegetal realities. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON VIRTUAL SYSTEMS AND MULTIMEDIA, 9., 2003. Montréal, 2003a.

ASCOTT, Roy. *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003b.

BATSON, Glenna. *Somatic Studies and Dance*. 2009. Resource paper of International Association for Dance Medicine and Science. Disponible en: <http://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf>. Accès: 15 oct. 2014.

BATSON, Glenna. 'L'éducation somatique dans le milieu de la danse'. 2010. Document de référence of International Association for Dance Medicine and Science. Disponible en: <<http://www.iadms.org/?302>>. Accès: 18 mai 2014.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. France: Édition Centre national de la danse, 2001. (Collection Recherches).

BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.

- BERTHOZ, Alain; JORLAND, Gérard. *L'empathie*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2004.
- BLAY, Michel. (Ed.). *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris: Larousse: CNRS Editions, 2006. (Collection-In Extenso).
- BOISCLAIR, Louise. Isabelle Choinière de Corps Indice; Autour des Demoiselles d'Avignon. *Inter, art actuel*, 'Espaces Sonore', Québec, n. 98 , p. 52-56, hiver, 2007.
- BRETT, Guy. *Carnaval of perception: Selected Writings on Art Guy Brett*. Londres: Institute of international visual Art inIVA, 2004.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'esthétique du temps au Japon. Du Zen au Virtuel*. Paris: Galilée, 2001.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Interview par Emanuele Quinz. In: QUINZ, Emanuele. (Ed.). *Interfaces, arts no. 3*, Clermont-Ferrand: Anomalie, Digital, p. 88-97.
- BURNHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York: George Braziller, 1973. p. vii-x.
- CALVO-MERINO, Beatriz. et al. Action Observation and Acquired Motor Skills: An FMRI Study with Expert Dancers. *Cerebral Cortex*, Royaume-Uni, v. 15, n. 8, p. 1243-1249, 2005.
- CERQUI, Daniela. Une anthropologue chez les cybernéticiens: esquisse de dialogue entre imaginaires concurrents. In: FINTZ, C. (Dir.). *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*. Paris: l'Harmattan, 2008. p. 367-379.
- CHOINIÈRE, Isabelle. For a methodology of transformation: at the crossing of the somatic and the technology, to become other.... *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, Royaume-Uni, v. 5, n. 1, p. 95-112, 2013.
- CHOINIÈRE, Isabelle. The interval as a new approach to interfaces: toward a cognitive and aesthetic paradigm of communication in the performing arts. In: De KERCKHOVE, Derrick; ALMEIDA, Cristina Miranda de (Ed.). *The Point of Being*. New Castle upon Tyne, Royaume-Uni: Cambridge Scholar Publishing, 2014. p. 103-145.
- CHOINIÈRE, Isabelle.. The complexification of self: At the crossroads of concepts of flux and "living at risk" . *Technoetic Arts*, Bristol, Royaume-Uni, v. 13, n. 1+2, p. 25-44, 2015.
- CHOINIÈRE, Isabelle; DAVIDSON, Andrea; PITOZZI, Enrico. *Le prisme des sens: Médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologie, cognition et méthodologies émergentes de recherche-crédation*. In: POISSANT, Louise (Ed.). Québec, Canada: Les presses de l'université du Québec – PUQ, 2018. (Collection Esthétique).
- COURTINE, Jean-Jacques. *Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- DARRIULAT, Jacques. Esthétique. In: BLAY, Michel (Ed.). *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris: Larousse : CNRS Éditions, 2006. p. 278-280.
- DAVIDSON, Andrea. Somatics: An orchid in the land of technology. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 5, n. 1, p. 3-15, 2013.
- DAVIDSON, Andréa. 'Isabelle Choinière: Corps médiatisés. *Parcours L'Informateur des Arts*, Montréal, n. 86, p. 58-59, déc. 2015.
- DEBRAY, Régis. *Introduction à la médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2000.
- DEBRAY, Régis.. *Les cahiers de médiologie*. Paris: C.N.R.S., 2009.

- De KERCKHOVE, Derrick; MIRANDA De ALMEIDA, Cristina. (Dir). *Point of Being*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Milles Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les éditions de Minuit, Collection Critique, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *La Naissance du corps (Plotin, Proclus, Damascius)*. Paris: Éditions Galilée, 2010.
- EASTON, Leonore. *Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène*. Suisse: La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande, 2011.
- FRALEIGH, Sondra Horton. *Dance and lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1996.
- GALLESE, Vittorio. Commentary on Toward a Neuroscience of Empathy: Integrating Affective and Cognitive Perspectives, [2007]. p. 146-151. Available in: <<http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Neuropsychanalysis%202007.pdf>>. Access: 12 Jan. 2013.
- GALLESE, Vittorio. Embodied simulation: from mirror neuron systems to interpersonal relations. *Novartis Foundation Symposium 278. Empathy and Fairness*, Wiley, Chichester, juillet 21, p. 3-19, 2006.
- GALLESE, Vittorio; FREEDBERG, David. Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *TRENDS. Cognitive Sciences*, v.11, n. 5, p. 197-203, 2007.
- GARDNER, Howard. *Frame of Minds: The Theory of Multiples Intelligences*. États-Unis: Edition Gardner, 2006.
- GODARD, Hubert. 'Entrevue avec Laurence Louppe: Le déséquilibre fondateur. *Art Press*, hors série, n. 13, 138-143, 1993.
- GODARD, Hubert. Le geste et la perception. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. (Dir). *La danse au XXe siècle*. Paris: Edition Bordas, 1995.
- GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolitique*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- JEFFERS, Carol S. On empathy: The mirror neuron system and Art Education. *International Journal of Education & the Arts*, v. 10, n. 15, p. 1-17, 2009. Disponible en: <<http://www.ijea.org/v10n15/>>. Accès: 12 févr. 2010>.
- KOZEL, Susan. *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- KURIYAMA, Shigehisa. *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- LA CHANCE, Michael. *Frontalités : Censure et provocation dans la photographie contemporaine*. Montréal : VLB, 2005.
- LEROI-GOURHAN, André. *L'homme et la matière. Évolution et techniques*. Paris: Éditions Albin Michel, 1971. (Collection Sciences d'aujourd'hui, no. I).

- LEROI-GOURHAN, André. *Milieu et techniques. Évolution et techniques*. Paris: Éditions Albin Michel, 1973. (Collection Sciences d'aujourd'hui, no. II).
- LÉVY, Pierre. *Qu'es-ce que le virtuel ?*. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 1998. (Collection Poche).
- LLEDO, Pierre-Marie. *Le Cerveau, la machine et l'humain*. Paris : Odile Jacob, 2017.
- LUZ, Celia. Lygia Clark na Sorbonne. *Vida das Artes*, v. 1, n. 3, p. 64, 1975.
- MAESTRUTTI, Marina. Humain, transhumain, posthumain. Représentations du corps entre incomplétude et amélioration. *Journal International De Bioethique*, v. 22, 2011.
- MAGNIN, Thierry. *Penser l'humain au temps de l'homme augmenté*. Paris : Albin Michel, 2017.
- MARCHESINI, Roberto. *Post-humain. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Édition Gallimard, 1945.
- MORAN, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. London; New York: Routledge, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *The Birth of Presence*. California: Stanford University Press, 1993.
- DUARTE, Bárbara Nascimento. La construction du corps de l'être et du paraître à travers le piratage corporel. *Anthropologie et Sociétés*, v. 40, n. 1, p. 251-268, 2016.
- NOË, Alva. *Varieties of Presence*. Harvard: Harvard University Press, 2012.
- ONIAN, Richard Broxton. *The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Cambridge: University Press, 1951.
- ONG, Walter J. World as view and world as event. *American Anthropologist*, v. 71, n. 4, p. 169-170, 1967.
- PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley & Sons, 2012.
- PERRIN, Julie. Les corporités dispersives du champ chorégraphique: Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche. In: MARCHAL, Hugues; SIMON, Anne. (Ed.). *Actes du colloque international Projections: des organes hors du corps*. Paris : Université Paris 8, 2006. Disponible en : <<http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>>. Accès : 9 juin 2010.
- PITOZZI, Enrico. Sismographies de la présence. *Journées d'études Effets de présence, effets du réel*. Montréal, 6 juin 2008.
- PITOZZI, Enrico. Espace stéréoscopique pour corps sonore. Conversation avec Isabelle Choinière. *Archée-périodique électronique*, Montréal, déc. 2009. Projets, section entretiens, . Disponible en: <<http://www.archee.qc.ca/>>
- PITOZZI, Enrico. Étendre la peau; Scène, perception, dispositifs technologiques. In: POISSANT, Louise; TREMBLAY, Pierre. (Ed.). *Ensemble ailleurs; Together elsewhere*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2010a. (Collection Esthétique des arts médiatiques).
- PITOZZI, Enrico. Corpo sonoro collettivo. Verso una tattilità uditiva / A collective resounding body. Aiming towards an auditory tactility. *Digimag*, Milan, n. 51, févr. 2010b.

- PITOZZI, Enrico. The Perception is a Prism: body, presence and technologies. *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 174-204, mai/août, 2014. Disponible en: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>
- QUINZ, Emanuele; MENICACCI, Armando. Étendre la perception? Biofeedback et transferts intermodaux en danse. In: CORIN, Florence. *Nouvelles de Danse*, no. 53, *Scientifiquement Danse; Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*. Bruxelles: Contredanse, 2006. p. 76-96.
- RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle. À la recherche du corps perdu: au-delà des malentendus, le dialogue privilégié entre danse et arts numériques. In: DAVIDSON, Andrea (Ed.). *Bains numériques #1: Danse et nouvelles technologies. Enghiens les Bains/2005, Biennale internationale de la scène numérique*. Madrid: Éditions Centre des arts d'Enghien-les-bains, 2006. p. 87-98.
- RIZZOLATTI, Giacomo. Grasping the intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System. *PLoS Biology*, v. 3, n. 3, e79, mars 2005.
- ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne. (Org.). *Lygia Clark, De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. [Catalogue d'exposition]. Nantes : Musée des Beaux-arts, 2005.
- ROLNIK, Suely. O outro faz parte da obra ou a obra faz parte do outro ?. Conférence présentée au Forum F.A.Q. – Perguntas Sobre Arte, Consciência e tecnologia, SESC. /Premio Sergio Motta de Arte e tecnologia, São Paulo, Brésil, 30 novembre 2006. Não publicado.
- ROLNIK, Suely. *Anthropophagic Subjectivity*. 2007a. Disponible en: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm>>. Accès: 22 mai 2007.
- ROLNIK, Suely. *Figures nouvelles du Chaos; les mutations de la subjectivité contemporaine*. 2007b. Disponible en: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm>>. Accès: 22 mai 2007.
- ROLNIK, Suely. *L'hybride de Lygia Clark*. 2007c. Disponible em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm>>. Accès: 22 mai 2007.
- ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*. Paris: L'Harmattan, 2007. (Collection le corps en question).
- SHARIR, Yacov. *Beyond the Electronic Connection. The Technologically Manufactured Cyber-Human and Its Physical Human Counterpart in Performance: A Theory Related to Convergence Identities*. Ph.D. thesis, Plymouth: University of Plymouth, 2012.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier, 2001.
- TURKLE, Sherry. *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*. Paris: L'Échappée, 2015.

ISABELLE CHOINIÈRE: PhD (2015) du Planetary Collegium, Plymouth University (RU), Isabelle Choinière est une artiste internationale, chercheuse et professeur des nouvelles scènes performatives contemporaines intégrant la technologie. Ses oeuvres ont tournées internationalement et sont étudiées comme étude de cas dans les universités à travers le monde depuis 1994. Ses recherches sont publiées et traduites en français, anglais et portugais. En 2018/2019, son livre: Le prisme des sens: médiation et nouvelles 'réalités' du corps dans les arts performatifs, sera publiée en 3 langues par Intellect Books (RU), Presses de l'Université du Québec (Canada) et Edición Universidad de Caldas (Colombie). Elle est professeure associée (École des médias), chercheuse postdoctorale (Faculté des arts) à l'Université du Québec à Montréal, ainsi que professeure invitée à l'Universidad de Chile. isabellechoiniere@gmail.com | www.isabellechoiniere.com