

UNIVERSITÉ NICE SOPHIA-ANTIPOLIS

U.F.R. DE LITTÉRATURE, ARTS et SCIENCES HUMAINES

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ NICE SOPHIA-ANTIPOLIS

Discipline : Arts, Mention Danse

présentée et soutenue publiquement
par

Claire Buisson

Titre :

Danse, espace et technologies :
Construction d'un environnement chorégraphique

Directeur de thèse :

Marina Nordera

Jury :

Jean-Pierre Triffaux (Université de Nice Sophia-Antipolis, LASH)

Viviano Gravano (Accademia di Belle Arti di Brera)

Daniel Tercio (Universidade Técnica de Lisboa, FMH)

Ramsay Burt (De Montfort University, Performance and Digital Arts Department)

Philippe Guisgand (Université de Lille 3, Arts et Culture)

RESUME en français

Ce projet de recherche est né d'un questionnement de la perception de la danse, dans l'espace du théâtre. Ce questionnement visait à saisir les implications du cadre défini par cet espace et d'appréhender les possibilités d'immerger le spectateur dans le corps dansant. Le questionnement s'est prolongé de la perception de la danse au corps dansant, plaçant la notion de « sensoriel » au centre de la problématique.

La « méthodologie » appliquée articule théorie et pratique et relève en ce sens d'une recherche *en* danse, et non *sur* la danse. Le projet de recherche se développe sur trois niveaux d'expérience, comme chercheuse, chorégraphe et danseuse. En effet, il s'élabore dans une proposition chorégraphique, où écriture corporelle et écriture textuelle sont parties prenantes d'un même projet : « immersive theatre ». C'est un projet chorégraphique que Claire Buisson développe depuis 2006, et plus particulièrement depuis 2007. Le projet repose sur trois registres de présence : la danseuse, le son et la vidéo. Il explore l'organisation de la perception afin d'élaborer un espace dans lequel immerger le public. Aussi la perception est investie à deux niveaux, la perception comme ressource pour une écriture chorégraphique et la perception du public à travers l'interrogation des possibilités d'immersion. Cela constitue le terrain de recherche.

Ce projet de recherche ne se définit pas comme un processus de création mais comme un processus d'apprentissage et de construction d'une connaissance, à travers la construction d'un corps.

L'enjeu de cette méthodologie réside dans un principe, celui d'« incorporation ». Face à des démarches réunissant la théorie et la pratique, la question la plus souvent posée est « en quoi le processus de création artistique intègre-t-il un niveau théorique ? ». Or ce projet pose la question à l'envers: comment la dimension théorique incorpore le processus performatif ? L'incorporation comme méthodologie renvoie à une tentative de dépassement des dualismes de la culture occidentale, qui passe par la pratique. La pratique, et donc l'expérience corporelle, sont valorisées au cœur du processus de production de la pensée. C'est par le corps, non comme objet, mais comme pratique, que se construit une pensée corporelle. Dans le cas de ce projet de recherche, cela implique plusieurs sujets d'énonciation (la chercheuse, la chorégraphe, la performer) et une constante circulation entre eux.

De plus, l'écriture ne se limite pas à un compte-rendu analytique d'un processus chorégraphique. Il s'agit de faire accéder le lecteur à cette 'pensée incorporée'. Il s'agit également de parvenir à produire une présence sensorielle, hors de la présence physique de la danseuse et de générer une dimension chorégraphique à travers l'écriture textuelle. Par cette démarche, la recherche est « chorégraphique » et constitue un processus d'agencement d'une pensée incorporée. « La recherche chorégraphique » devient un « terme » qui caractérise l'ensemble de l'activité de recherche, investie comme l'expérience d'un processus d'élaboration des cultures.

Dance, space and technologies :
Construction of a choreographic environment

RESUMÉ en anglais

This research project started with questioning the perception of dance within the space of theatre. It sought to figure out how the frame of this space conditions the construction of dance and dancing body, and how to disrupt this organisation in order to immerge the audience within the dancing body. This brings to the fore the « sensory » as the central issue of this research.

Its methodology articulates theory and practice. It is a *dance practice-based research*. It is based on three levels of experience : as researcher, choreographer and performer, involved in a choreographic proposal called « immersive theatre ». Claire Buisson develops this choreographic project since 2006-2007. It works on three sensory levels : the performer, the sound and the video. It explores the organisation of perception in order to create an environment to immerge the audience in. Perception is explored both as a tool for choreographic writing and as a field for immersion. This constitutes the research field.

This research project is not an artistic production. It is a process of learning and building up knowledge through the construction of a body.

It is concerned with « embodiment ». Practice-based projects are usually asked how they deal with theory. In this project, the question is the contrary : how does the theoretical work embody the performative ? Embodiment as a methodology is an attempt of blurring the dualism constitutive of the Western culture. It considers practice, and the corporeal, as central in the process of production of thinking. It is through the body, not as an object but as a practice, that an embodied thinking is generated. Within this study, it means there are various subjects speaking (the researcher, the choreographer, the performer)

Moreover, the writing is not only about giving an analysis of a choreographic process. It seeks to bring the reader within this embodied thinking and its process. It seeks to create a sensory presence out of the presence of the performer and to develop a choreographic writing.

In this way, the research is « choreographic » and constitutes a process of construction of an embodied thinking. Research is committed as the experience of the process of cultures construction.

DISCIPLINE
Arts, mention Danse

MOTS-CLES
Corps, espace, mobilité, perception, matière, sensoriel,
performatif, présence, environnement, chorégraphique, dispositif

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :

R.I.T.M

Remerciements

Je remercie en premier lieu Marina Nordera. Sans son soutien, son engagement et son ouverture, mon projet de recherche n'aurait pas pu exister dans le contexte français. Elle m'a permis de me construire en adéquation avec mes aspirations.

Je remercie également Joelle Vellet pour les discussions méthodologiques que nous avons partagé, et Philippe Guisgand pour son accueil au sein du Parcours Licence Danse à l'Université de Lille 3.

Je remercie également les différentes figures qui ont marqué mon parcours par des rencontres humaines, et ce faisant ont fait trace dans mon processus de recherche : Alessandra Sini et Antonella Sini et la compagnie Sistemi Dinamici (Roma), Myriam Gourfink, Ananda Ceballos, François Raffinot et Cécile Barra.

Également je remercie tous les collaborateurs d'« immersive theatre » qui ont fait confiance au projet et se sont investis pleinement dans ses questionnements: Daniele Segre Amar, Francesca Manzini, Marion Perrichet et Maiwenn Rebours.

Je remercie particulièrement Yannick Kergreis-Chabaud et Sandrine Fuchs (Direction Culturelle de la Ville de Strasbourg). Elles ont fait confiance à un projet de recherche et ont désiré lui donner la possibilité d'expérimenter. Sans leur soutien (accompagnement artistique et accueil en résidence), « immersive theatre » n'aurait pas pu se développer dans des conditions correctes et professionnelles. Je remercie également Florent Aziosmanoff (directeur du Cube-centre de création numérique, Issy les Moulineaux) dont les nombreux échanges ont enrichi la dynamique réflexive du processus.

Je remercie enfin toutes les personnes intimes qui par leur présence, leur accueil, leur lecture ont participé à la réalisation de cette thèse : Emmanuel et Monique, Diego, Arlène et Mathieu, Daniele, Pascale, Pauline, Jessica, Magali, Elsa, Sarah, Dominique, Mattia, Marie, Francesca.

Sommaire

INTRODUCTION – 10

MOBILITÉ – 24

Articulation entre les cadres perceptifs et l'expérience esthétique

ESPACE

Parcelle 1 Henri Lefèbvre _La Production de l'Espace, 25 - **Parcelle 2** La scène à l'italienne_Espace perspectiviste, 28 - **Parcelle 3** Scènes utopiques_Le Bauhaus : projets architecturaux, 30.

IMMERSION, premier essai- interpénétration des espaces - 35

Le projet chorégraphique : La mobilité du public, 37 - Les espaces, 38 - **Critique auto-réflexive** : Le « partage du sensible » et impertinences, 41 - Cela fait trop d'espaces, 42 - Premiers déplacements, 46.

MATIÈRE - 48

Registres de matérialité du corps dansant

PROJET DE CORPS

Projet anti-anatomique, degré zéro de physicalité, 49 - Commentaires sur le corps, 51- Le yoga, 55 – Neurophysiologie, 58.

ARCHITECTURE INSTABLE - 62

LA RESPIRATION

Source sonore et source du mouvement, 66 – Deuxièmes déplacements, 71 - Exercices de respiration, 72.

MATÉRIALISATION - 75

Pour une expérience performative

Préambule : Détour par Yves Klein, la présence immatérielle, 76

DISPOSITIF TECHNOLOGIQUE

Fiche technique, 81 - Les différentes configurations, 82 - L'usage des technologies, 84
> **Dispositif**, 86.

EFFACEMENT DES CADRES de la représentation

La perte, l'effacement du point de vue unique, 88 - L'effacement des contours, 90 -
L'effacement d'une hiérarchie: le "tissu multimédiatique", 94 > **Corporalité**, 97.

EFFACEMENT DES CADRES de la perception

Ce n'est pas une performance des sens , 100- Elle repose sur la performativité du
sensoriel, 101 > **Performativité**, 102 > **Présence**, 103

IMMERSION, deuxième essai – une expérience sensorielle

L'écriture, comme *mise en tension* d'un dispositif, 106 - L'environnement
chorégraphique, 108.

CONCLUSION – 112

Sous forme de passage

RECHERCHE CHORÉGRAPHIQUE

La résistance des cadres, 113 – L'interrogation de l'économie de production, 114 – La
théorisation est un processus d'incorporation, 116.

DÉPLACEMENT, la recherche chorégraphique est une production sociale

L'environnement chorégraphique est-il une « hétérotopie » ?, 118 – Post-scriptum :
comment désigner le « spectateur » ?, 125.

ANNEXES Immersive Theatre

Corporéalité, 128 – Témoignages, 160 – Visibilité, 167

BIBLIOGRAPHIE - 181

INTRODUCTION

Deep in the Wood, vidéo-danse de Thierry de Mey. Une première version est présentée à l'Opéra de Rouen en Janvier 2001. Trois écrans au-dessus de l'orchestre diffusent la vidéo. En dessous, l'orchestre interprète en accompagnement « La Mère L'Oie », de Maurice Ravel. Pour cette vidéo danse, Thierry de Mey a invité des danseurs et chorégraphes de la scène belge pour improviser à plusieurs ou seul dans une forêt. Chacun a dû choisir un personnage de conte de fée comme point d'entrée pour l'improvisation. 2002. Une nouvelle version, sous forme d'installation. Trois écrans de grande taille forment un triangle à l'intérieur duquel, le public, debout, peut rentrer et sortir à sa guise. Derrière chaque écran se trouve une enceinte. Au lieu de la composition de Ravel, l'accompagnement sonore est une composition de Thierry de Mey, réalisée à partir des sons enregistrés lors du tournage, bruits de pas sur les feuilles, clapotements de l'eau au contact de la main d'un danseur, etc. Le public n'est pas face au danseur, entendu comme le danseur physiquement présent. Il n'est pas dans la forêt avec le danseur. Pourtant, la perception kinesthésique est forte. Cette vidéo-danse installation m'a conduite en 2005 à me poser la question : comment se définit la présence du danseur dans une situation de médiation ? Sherill Dodds observe que la vidéo-danse a été considérée par certains chercheurs comme ne relevant pas d'une situation performative dans la mesure où elle ne repose pas sur la présence physique du danseur¹. Peggy Phelan considère que la présence se constitue seulement par rapport à un référent « physique » (*live*)². Mais cela signifie-t-il que ce référent, en l'occurrence le corps du danseur, doit être présent dans le même espace et temps que la réception ?

Thierry de Mey a travaillé la vidéo à travers un montage qui se déroule sur les trois écrans. Ainsi, dans cette installation, la chorégraphie me semble reposer sur plusieurs niveaux de mouvements opérés à différents moments: le mouvement du danseur, le mouvement de la caméra par rapport au danseur, le mouvement de la vidéo sur les trois écrans, et le mouvement inhérent à la composition sonore. Il y a un décrochage entre le corps du danseur et le corps dansant. Celui-ci est lié à un corps physique, mais il existe

¹ Dodds, Sherril, *Dance on Screen*, New-York, Palgrave, 2001.

² Phelan Peggy (ed.), *The Ends of Performance*, New York University Press, 1998, p.10.

hors de sa présence physique. Trois différentes dimensions participent de la construction du corps dansant, en l'absence du corps réel du danseur. Ces trois dimensions sont : le corps du danseur, la vidéo et la composition sonore. Dans cette installation, la présence du corps dansant, entièrement virtuelle, est inscrite concrètement dans les dimensions visuelle et sonore de la vidéo et de la composition sonore. C'est une présence qui vient immerger le corps spectateur dans une réception kinesthésique globale, accentuée par la construction spatiale de l'installation (trois écrans géants en triangle à l'intérieur duquel est situé le spectateur). Malgré l'absence du corps réel, ce corps dansant est. Par l'utilisation de technologies, la chorégraphie résulte donc comme une installation multimédia.

Cela met en avant que la situation technologique n'est pas une restriction des possibilités performatives. La danse se déploie sur un corps en mouvement constitué de différents registres de présence. L'organisation spatiale de la perception de la danse se développe dans une multidimensionnalité.

Aller-retour. J'ai rapporté cette expérience dans l'espace théâtral. Mon projet de recherche est né d'un questionnement de la perception de la danse, dans l'espace du théâtre. Cela m'a dans un premier temps conduit à saisir comment était conçu l'espace même du théâtre, espace physique, architectural, et espace conceptuel. En parallèle, j'ai voulu saisir comment cette construction conditionnait la manière dont le spectateur perçoit le corps dansant, et la danse qu'il déploie, ainsi que la manière dont l'espace du théâtre conditionnait la manière d'appréhender le corps dansant du point de vue du chorégraphe. Cela m'a amené à intégrer la position du chorégraphe, c'est-à-dire à me placer du point de vue du chorégraphe et à situer mon projet de recherche dans une proposition chorégraphique. Dans cette position, j'ai voulu saisir les possibilités esthétiques pour immerger le spectateur dans la danse. Comment perturber la perception du public de sorte qu'il se sente à l'intérieur de la danse, à l'intérieur du corps dansant. Aussi le questionnement originel sur la perception de la danse débouche sur un questionnement du corps dansant. Je pose une première question : comment (re)définir le corps dansant pour que danse et présence corporelle se confondent jusque dans la perception même du spectateur ? Quels sont les registres sensoriels à engager dans la matérialisation d'une présence corporelle chorégraphique ? Le projet de recherche se

développe sur trois niveaux d'expérience en tant que chercheuse, chorégraphe et danseuse. Ma « méthodologie » articule théorie et pratique et relève en ce sens d'une recherche *en* danse, et non *sur* la danse. Cette tentative de définition engage un processus de recherche, où écriture corporelle et écriture textuelle sont parties prenantes d'un même projet : « immersive theatre ».

« immersive theatre » est un projet chorégraphique que je développe depuis 2006, et plus particulièrement depuis 2007³. Il constitue mon terrain de recherche. A travers ce territoire d'expérimentation, je cherche à dégager des propositions performatives qui engendrent une expérience immersive du corps dansant. Le projet repose sur trois registres de présence : la danseuse, le son et la vidéo. Il explore l'organisation de la perception afin d'élaborer un espace dans lequel immerger le public. La perception est investie à deux niveaux, la perception comme ressource pour une écriture chorégraphique et la perception du public à travers l'interrogation des possibilités d'immersion. La perception est appréhendée dans sa dimension multisensorielle. Elle est explorée dans sa complexité fragmentée afin d'en dégager une matière corporelle libérée des cadres de la perspective. L'enjeu est de dépasser la prédominance d'une construction de la chorégraphie par rapport aux éléments constitutifs du cadre de l'espace théâtral : visible et frontalité. Par immersion, j'entends une incorporation par le public *de* la matière dansante. La notion d'immersion renvoie à de nombreuses possibilités, qui s'appuient sur les notions d'espace, de participation, en même temps qu'elle les déplace. Mon hypothèse s'est déplacée, de l'espace au sensoriel. Elle réside dans un ré-agencement des sens et du sensoriel, dans l'expérience artistique au cours du XX^{ème} siècle, et plus spécifiquement dans le champ chorégraphique. L'articulation que mon processus de recherche a fait apparaître entre la perception de la danse et la nécessité de redéfinition du corps dansant pose le sensoriel au centre de ma problématique. Les sens sont-ils constitutifs du corps, et du corps performatif? Peuvent-ils être, comme je le suppose, un point de singularité dans la constitution du corps performatif contemporain et des mobilités de la performance contemporaine ? Le terrain des sens, et du sensoriel, devient le terrain pour redéfinir le corps dansant dans une esthétique de la mobilité et de l'instable.

³ Le projet de recherche « immersive theatre » qui constitue le sujet de la thèse est né en 2006 dans le cadre de mon Master en Dance Anthropology, Roehampton University, London.

Cette exploration de la perception a été menée par ma propre expérience corporelle, comme positionnement méthodologique.

« *How do you want to work today ?* »⁴ La recherche *en* danse revêt plusieurs modalités. Mais elle s'appuie sur une dimension incorporée. Ma démarche s'inscrit dans l'interrogation sur l'implication du chercheur *dans* son objet d'études. C'est d'abord au détour du champ de l'anthropologie, et de la pratique ethnographique, que j'ai été sensibilisée à cette question. Parallèlement à une attention portée sur le corps comme un agent vivant dans les études anthropologiques, la perception est considérée comme une construction culturelle et partant de là comme terrain de recherche (Hall, 1971 ; Farnell, 2003). Cette remise en cause du corps et de la perception comme des notions « désincorporées », entités et systèmes fixes soumis aux lois des sciences biologiques, s'articule avec une interrogation méthodologique. Les critiques post-coloniales des années 80 ont fait germer la remise en question du « point de vue » de l'anthropologue par rapport à son terrain, comme rapport de distance, et comme aboutissant à une vision d'ensemble. La pratique ethnographique n'est pas seulement tournée vers l'autre, mais elle renvoie en même temps à la propre construction sociale et culturelle du chercheur. Elle participe du processus de construction culturelle. De plus, ce qui est présent dans le terrain n'est pas seulement visible, la méthodologie ethnographique ne peut reposer seulement sur la perception visuelle. La dimension sensorielle est valorisée dans le rapport du chercheur à son terrain (Stoller, 1989). L'implication « incorporée » de l'expérience du chercheur est aussi mise en avant dans les études en anthropologie de la danse (Novack, 1990; Ness, 1992 ; Skar, 2000). L'interrogation de la pratique du terrain débouche sur une interrogation de l'écriture ethnographique. En effet, la rencontre entre plusieurs voix, le dialogisme et la polyphonie sont reconnus, et deviennent constitutifs de la pratique ethnographique et de sa dimension textuelle. Désormais l'ethnographe cherche à rendre la poétique de la pratique à travers ses écrits, et tente de se constituer une langue empreinte de cette intersubjectivité. (Clifford et Marcus, 1986 ; Geertz,

⁴ Titre de l'article de Jeroen Peeters paru in Gehm Sabine, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion, Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 111-118.

1988 ; Csordas, 1994). La théorisation s'inscrit donc dans un processus d'incorporation (Csordas, 1994 ; Hastrup, 1995).

Ma démarche méthodologique s'est décidée comme recherche *en* danse dans le contexte anglo-saxon. Les contextes anglais et américain diffèrent dans leur structuration et dans les raisons qui ont conduit à ces structures au cours de la deuxième partie du vingtième siècle. Mais ils ont en commun d'avoir articulé dans un même lieu, l'université, la pratique et la théorie. En Angleterre, où j'ai réalisé mon Master⁵, l'université propose des programmes de formation undergraduate et postgraduate en danse (BA), en chorégraphie (MFA) et depuis les années 90 des Phd intitulés *dance-practice as research*⁶.

L'articulation de cette question méthodologique réside dans un principe : celui d'« embodiment », ou d'« incorporation ». Le terme français « incorporation » me semble mener à une acception réduite de la notion d'« embodiment ». Pourtant cette notion est centrale dans ma démarche et elle reviendra plusieurs fois au cours de cette recherche. Aussi il est important de poser dès maintenant les enjeux que les termes anglais *embodiment*, *embodied*, *embedded* constituent. Comme le souligne Susan Bordo dans l'introduction de son ouvrage *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, le développement de ces pratiques incorporées est lui-même une construction culturelle en tant que manifestation d'un déplacement qui vise à dépasser les dualismes de la culture occidentale⁷. En ce sens, la notion d'« incorporation » devient une méthodologie⁸. Le dépassement de ces dualismes doit passer par la pratique. Ainsi l'issue pour dépasser la distinction entre corps et mental, vécu et conçu est de développer une pensée incorporée, ou pensée corporelle (« an *embodied point of view* »⁹). D'une certaine manière, même les approches post-modernistes ont participé en

⁵ MA Dance Anthropology, Roehampton University, London, 2005-2006.

⁶ Quelques exemples de projets de doctorat aboutis : Brown, Carol (1995) *Inscribing the Body: Feminist Choreographic Practices*, Dance Studies Department-University of Surrey ; Paris, Helen (2000) « Visceral/Virtual: Performance An Investigation, Through Embodied Practice, of the Relationships between Live and Mediated Formats in Performance », Dance Studies Department-University of Surrey ; Henry, Daniel (2005), "Dance, Performance and Technology: A Discourse in Seven Chapters and Seven Choreographic Works", Faculty of Arts - Department of Drama: Theatre, Film, Television-University of Bristol. Egalement un lien sur le projet PARIP, Practice as Research in Performance, 2001-06, financé par the Arts and Humanities Research Board : <http://www.bristol.ac.uk/parip/index.htm>.

⁷ Bordo, Susan, *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, 2003 (First Version 1993), p.35.

⁸ Csordas, Thomas J. (ed.), *Embodiment and Experience, The existential ground of culture and self*, Cambridge University Press, 1994, p.4.

⁹ Bordo, Susan, *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, *op. cit.*, p.40.

certain moments à la reproduction de ces dualismes. L'enjeu est de parvenir à définir une autre métaphysique. C'est ce que Henri Lefèbvre désigne sous le terme « métaphilosophie »¹⁰. Je reviens plus longuement sur la proposition de Lefèbvre dans l'introduction de la première partie. Mais il y a en germe dans sa pensée la valorisation de la pratique, et donc l'expérience corporelle, au cœur du processus de production de la pensée. Ceci afin qu'il n'y ait pas un écart entre la modalité d'appréhender les changements opérants dans la société et la réalité de ces changements, qu'il n'y ait pas un écart entre le discours théorique et l'expérience pratique. C'est une manière d'accéder à la réalité et à une connaissance de la réalité qui en saisisse la complexité multidimensionnelle et de parvenir à une connaissance qui ne se développe pas hors de la matérialité du corps. Il s'agit de dégager une créativité qui croisse, se déploie avec et par la matérialité du corps¹¹ et de ne pas être dans un corps idéal, une idée du corps, dont la réalité serait plus dans le discours, et moins dans la matière corporelle. « Incorporer »/ « incorporation » en français peuvent renvoyer au corps comme contenant qui viendrait recevoir un contenu. Or *embodiment* sous-entend un corps qui n'est pas objet mais sujet de connaissance, non comme entité mais comme une matière par laquelle s'opère le processus. *Embodiment*, dont je garde la traduction « incorporation », c'est accéder à cette matière corporelle. *An embodied thinking* n'est pas une pensée dans un corps, mais une pensée constituée de la matière corporelle. C'est par le corps, non comme objet, mais comme pratique, que se construit une connaissance. Cette attention pour appréhender la réalité, portée sur le corps dans sa matérialité, est présente aussi dans le champ chorégraphique depuis les années 60 et 70. Pour André Lepecki, cela est caractéristique d'une certaine danse¹². Le champ de la danse au vingtième siècle est traversé par des crises de la représentation. Le mouvement est inscrit dans une matérialité issue de la réalité sociale et culturelle. Laban a élaboré son système d'analyse du mouvement à partir de l'observation des gestes fonctionnels de l'ouvrier. A partir des années 50 se développent des recherches chorégraphiques à travers le geste quotidien desquelles émerge une danse (Halprin, Paxton, Bausch). Dans le contexte chorégraphique français, je me positionne dans le courant émergé dans les

¹⁰ Lefebvre, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (4^e édition, édition originale 1974), pp. 467-468.

¹¹ Bordo, Susan, *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, op. cit., pp.38-40.

¹² Lepecki, André, « Concept and Presence: the Contemporary European Dance Scene », in A. Carter (ed.) *Rethinking Dance History*, Routledge, London, 2004, pp. 170-181.

années 90¹³. Je m’inscris dans ce courant en relation à la critique de l’économie de la création chorégraphique exprimée par les acteurs de ce courant : l’organisation institutionnelle des espaces de création, diffusion et formation et le système de financement ; les rapports de pouvoir à l’intérieur de processus de création ; la standardisation des formats de création¹⁴. D’un point de vue du langage artistique, je m’inscris dans la remise en cause d’une standardisation du corps dansant et de la gestuelle dans la danse contemporaine, et d’une « esthétisation » du mouvement dansé. Cela conduit à une interrogation de la perception, comme ressource chorégraphique (Myriam Gourfink, Pedro Pauwels, Emmanuelle Huynh), à une critique de la représentation dans une démarche de déconstruction réflexive des codes (Jérôme Bel, Jennifer Lacey), à l’exploration de comportements inscrits dans les technologies numériques et l’univers des jeux vidéos (Mylène Benoit), à la déconstruction de l’espace scénique (François Raffinot) ou encore au questionnement de la mémoire corporelle (Rachid Ouramdane). La danse ne se déploie pas dans une gestuelle issue d’un vocabulaire. La danse n’est pas un lexique unique. Elle est une pratique réflexive incorporée.

Ainsi cette recherche s’inscrit dans un dépassement de tout dualisme pour accéder à une pensée mobile et non figée, une pensée de la multiplicité. Le processus d’« immersive theatre » s’articule dans un jeu de définition, redéfinition et traduction pour saisir la matérialité d’une expérience multisensorielle dans un déplacement à travers les notions de danse, danseuse, corps dansant, spectateur, perception, présence, performer, performativité, performance.

La question et la difficulté de la traduction sont récurrentes dans cette recherche du fait qu’elle soit née dans le contexte anglo-saxon, c’est-à-dire dans la langue anglaise mais également dans des orientations conceptuelles propres à cette langue et à sa culture. Au cours du texte, je fais une tentative de définition et de traduction en français des termes clefs (*embodiment* : incorporation, *corporeality* : corporalité), et je maintiens parfois le

¹³ Je me réfère en partie aux chorégraphes associés aux Signataires du 20 août, 1997.

¹⁴ Le lien entre institution, les modes de production et le champ chorégraphique est ici nommé pour rappeler les points de critique que les artistes ont formulé dans les années 90. Cela mériterait un approfondissement. Une étude a été menée par Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l’institution, Genèse et premiers pas d’une politique de la danse en France (1970-1990)*, Paris, L’Harmattan, 2001.

terme anglais tout en exposant ma propre définition (*performer*). Ainsi la traduction du terme « corporeality » a un temps conduit à « corporéité ». Mais ce terme renvoie à Merleau-Ponty et à la définition que lui donne ensuite Michel Bernard et ne renvoie pas à la réalité que je veux désigner. Par le biais de la théorisation de Michel Bernard, il devient un terme associé à la danse, comme champ, et à la phénoménologie, alors que je cherche à ne pas enraciner le projet de corps et le travail sur la matière dans une pratique, à ne pas l'enraciner dans la danse (à partir de la partie *matière*, je ne parle plus de la danseuse mais du « performer »). Pour désigner la réalité du corps, comme matière immatérielle, je choisis donc le terme « corporalité », qui permet de ne pas créer de confusion avec le concept de Michel Bernard. « Corporalité » n'est pas une proposition pour se substituer au « corps » comme catégorie¹⁵. Etant dans une démarche qui repose sur la multiplicité et sur l'instable, dans une démarche incorporée, je n'associe pas « corps » à une catégorie, réductrice, qu'il faut systématiquement dépasser par l'utilisation d'un autre terme – corporéité- qui, me semble-t-il, aboutit finalement à réifier la réalité qu'il désigne. Selon ce que je veux désigner, je parle de corps, de corporalité et de corporéité, de corps performer, ou de corporel. Il existe plusieurs corps qui émergent dans notre manière d'être en relation avec la réalité : le corps social, le corps privé, mais aussi le corps visible ou le corps sensible (Kaufmann , 68), le corps primitif ou le corps technologique (Baxmann, 1998, 249), le corps vivant ou le corps vécu (Andrieu, 2006, 5). Je parle de(s) corps.

Judith Lynne Hanna a cherché une définition du concept de « danse » qui puisse inclure des pratiques variées, observées dans différentes cultures¹⁶. Ce qui est intéressant c'est qu'elle pose la danse comme étant un « concept », autrement dit une pratique qui n'est pas figée, qui se définit à l'articulation avec une pensée, dans un processus. La danse n'est pas homogène. Dans sa tentative de définition du concept de danse, Judith Lynne Hanna nous renvoie à ces cultures pour qui la danse est à la fois les danseurs et les musiciens, le mouvement et la musique. Ou inversement à des pratiques qui ne sont pas considérées par ces pratiquants comme étant de la danse, bien que par leurs pas et leurs mouvements elles pourraient être reconnues comme telle¹⁷. Ce qui m'intéresse dans cette discussion, c'est l'instabilité du concept de danse, et de ce qui le constitue.

¹⁵ Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001, pp.17-25.

¹⁶ Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication* , The University of Chicago Press, 1987.

¹⁷ *Ibid.*, p.18-19.

Ainsi le jeu de définition, redéfinition et traduction que je mène cherche à ne pas créer des catégories. Pas *un* danse, pas *un* corps dansant, pas *un* corps ; ni *la* danse, *le* corps dansant, *le* corps.

A travers le projet « immersive theatre », j'ai développé mon « corps dansant », et j'ai développé ma pensée du « corps dansant ». Le processus de recherche d'« immersive theatre » et de la thèse, avant d'être un processus de création représente un processus d'apprentissage, de construction d'une connaissance, et d'élaboration d'un corps, c'est-à-dire d'une pensée incorporée. C'est un parcours. Ce parcours est constitué d'une trame continue : le projet chorégraphique « immersive theatre ». Ce parcours, quatre années, est ponctué de rencontres avec plusieurs pensées, plusieurs pratiques qui ont nourri mon processus, et dans lesquelles j'ai puisé pour poursuivre l'élaboration d'une singularité. Pour cette raison, cette recherche *incorpore* dans son corpus à un même niveau des ressources de natures différentes (projets artistiques, parcours artistiques, approches philosophiques). Certaines ont été abordées par l'expérience corporelle (la rencontre avec Alessandra Sini de Sistemi Dinamici ou avec Myriam Gourfink, la pratique du yoga), d'autres relèvent d'expériences intellectuelles (les principes de la perception comme « action simulée » en neurophysiologie, la démarche d'Yves Klein sur l'immatériel, la notion de CsO de Deleuze et Guattari). Mais elles sont toutes parties intégrantes de la construction de la subjectivité du projet, en tant que celle-ci relève d'une réalité incorporée. Elles sont des expériences, qui ont sollicité des réflexions ressenties, éprouvées et ont débouché sur la production d'une pensée.

Dans cette démarche, je mène deux niveaux d'écriture. Je suis à la fois chercheur, chorégraphe et danseuse, développant une écriture textuelle et une écriture performative. Pour moi, la distance et la séparation entre théorie et pratique ont fondu dès lors que j'ai abordé mes lectures et l'écriture textuelle comme une expérience esthétique. J'entends par esthétique une dimension corporelle. Face à la singularité de cette démarche, il est nécessaire que je prenne le temps ici d'exposer les questions qu'elle a posées : comment s'articulent les deux niveaux d'écriture à l'intérieur du processus ? A quel moment intervient l'écriture textuelle ? Comment se fait le lien entre création et recherche, entre

pratique et théorie ? Et comment se fait ce lien à travers le corps du chercheur qui est aussi le corps du performer ? Par cette démarche je cherche à réduire l'écart, dans une écriture incorporée, où l'écriture chorégraphique et textuelle sont autant de médiation, ou de non médiation, d'un même phénomène chorégraphique. L'expérience du chercheur, devenu lui-même performer dans son processus, se prolonge dans l'incorporation de cette expérience dans les modalités de la communiquer. En fait, l'écriture devient un « terme » qui caractérise l'ensemble de l'activité de recherche, car tout cela demeure une construction : l'expérience du processus d'élaboration des cultures¹⁸. Par rapport à la démarche réunissant théorie et pratique, la question la plus souvent posée est « en quoi le processus de création artistique intègre-t-il un niveau théorique ? » Or face à ce questionnement, je pose aujourd'hui la question à l'envers: comment la dimension théorique incorpore le processus performatif ? quelles en sont les implications ? Etant dans une démarche sur la perception et de remise en cause des cadres de la représentation, c'est l'ensemble de ma pratique qui est engagée dans ces nouvelles modalités. L'écriture textuelle n'est pas seulement un mode pour communiquer *au sujet de* ma pratique artistique. C'est une pratique en soi également, une pratique esthétique. Il n'y a pas de division entre le travail corporel et le travail écrit, en ce sens que le second ne devra pas être seulement une description et une analyse théorique du travail corporel. Par l'écriture textuelle, je poursuis l'écriture performative, je la prolonge. L'écriture textuelle est une trace d'une pensée corporelle, sensorielle déployée dans un espace-temps. Elle convoque une mémoire sensorielle. Le moment de l'écriture textuelle est un moment de mémorisation et en même temps un moment de projection. Dans le double mouvement de mémoire et projection sensorielle, il s'opère une mise à distance avec le corps construit qui révèle la dimension tangible des présupposés conceptuels. Et dans le même temps renforce, clarifie, précise les concepts. Mais le corps qui en émerge n'est ni une copie du corps passé (celui de la performance) ni une annonce d'un corps futur. Il *est* en lui-même, habitant 'l'écrivain' et s'incarnant dans la page. Par l'acte de mémorisation et de projection qu'appelle l'écriture, je poursuis l'écriture de mon corps dansant.

¹⁸ Clifford, James, Georges E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.

Exemple : souvenir de Cannes, Atelier de la danse n°4, « Traces : (dé)racines », 29-30 novembre 2009. Question du public suite à la présentation du dispositif d' « immersive theatre » : « qu'est-ce que le travail avec le son m'a apporté ? ». Deux semaines après, je me pose la question dans un instant d'écriture. Je la retranscris ici :

En travaillant sur un geste sonore qui dialogue avec un deuxième niveau de présence sonore, j'ai construit ma corporéité dansante. A travers cette démarche s'est construit mon architecture du corps dansant, les appuis, la respiration, les tensions dynamiques, une matière sans dimension, une matière à modeler, la relation à l'espace, l'extension du corps hors de sa limite charnelle.

Quand je frôle le microsurface, et que le frottement de mon pantalon retentit quelque part autour, cette zone de mon corps s'emplit d'une intensité qui me retient et en même temps sur laquelle je m'appuie, me renforce pour pousser ma marche. Alors cette intensité se propagera dans tout mon corps, marchant, et dans l'espace qui peu avant était habité par le son de ce frottement .

Je finis d'écrire ce souvenir, je réalise qu'en l'écrivant je sens dans mon corps ce phénomène, que je me perçois dans la salle de conférence à Cannes, marchant, alors que ce que j'ai écrit est en train d'opérer dans cet instant, 7 décembre 2009, à une table de café sur la place de l'Opéra de Lille.

L'écriture textuelle n'est donc pas seulement mémoire. Elle est également performative. Je poursuis l'écriture performative du corps dansant, à travers le texte, c'est-à-dire les mots, mais également à travers l'agencement du texte. Je vais organiser mon propos, le fragmenter, l'agencer, l'intituler, le développer, le mettre en forme et le conclure. La structuration de l'écriture textuelle dégage le squelette du corps conçu. Le propos devient habité de la matière corporelle chorégraphique. Cet agencement du corps textuel s'effectue à travers plusieurs stratégies : spatiale, typographique, linguistique, structurelle. Cela implique également une multiplicité de sujets d'énonciation et une constante circulation entre eux. Il y a le « je » personnel qui renvoie à mon expérience personnelle par rapport à la construction de mon propre corps dansant. Il y a le « je » performer qui rend compte de l'expérience du corps-performer. Il y a le « je » analytique à travers lequel apparaissent les différents questionnements, comme hypothèse ou comme critique auto-réflexive. Il y a également parfois un « nous » qui renvoie à l'ensemble des collaborateurs d' « immersive theatre ». Pour le lecteur, l'écriture n'est pas illustrative. Il s'agit de le faire accéder à cette 'pensée incorporée', à la dimension

corporelle de la pensée présentée, à sa subjectivité et à sa poétique. Il s'agit également de parvenir à produire une présence sensorielle, hors de la présence physique de la danseuse. Il y a une dimension chorégraphique de l'écriture textuelle. Le « chorégraphique » est un processus d'agencement d'une pensée incorporée. Dans une démarche qui articule théorie et pratique, l'écriture textuelle et l'écriture chorégraphique à proprement parlé sont en réalité des modalités différentes d'un même processus : *la recherche chorégraphique*, la traduction à laquelle j'aboutis de l'expression anglosaxonne « *dance practice based research* ».

Le projet a plusieurs identités que je peux agencer selon trois groupes¹⁹. Le premier groupe est géographique. En effet, le processus d' « immersive theatre » a été nomade, et a connu des phases de recherche et d'avancées dans plusieurs territoires. Certains de ces territoires ont conduit à des rencontres avec différentes figures qui ont été amenées dès lors à collaborer au projet et ont participé à insuffler de nouvelles orientations. Le deuxième groupe est constitué des présentations publiques du projet, qui ont eu lieu sous forme de performance, de présentation d'une étape de travail, ou de conférence dansée. Ces présentations par l'enjeu de la confrontation et du partage avec un public ont également participé à des avancées conceptuelles du projet. Le troisième groupe correspond à des écrits, issus de la participation à des conférences, des écrits rédigés après une phase d'expérimentation en studio, et des témoignages recueillis auprès des collaborateurs du projet. Ces textes ont constitué des phases dans la théorisation de la recherche artistique. Certains de ces écrits sont introduits sans modification dans ce recueil.

L'organisation structurelle de la thèse cherche à rendre compte de la construction de la pensée à laquelle le processus a porté. Aussi elle s'articule sur deux niveaux, un niveau chronologique et un niveau thématique. Le déroulement chronologique s'applique sur l'ensemble de la structure, de la première partie *mobilité* dans laquelle je présente les questionnements de départ du projet en relation à l'espace théâtral formulés en 2006, jusqu'à la dernière partie *matérialisation*, qui se conclut par la présentation de la performance dans son aboutissement actuel comme « environnement chorégraphique ».

¹⁹ En Annexes, « immersive theatre > visibilité », il y a un calendrier de l'ensemble des activités liées au projet immersive theatre depuis 2006 qui s'articule sur ces trois groupes.

En traversant les trois parties, il s'opère un glissement lexical au fur et à mesure que j'avance dans l'exposé des questionnements et de la construction de ma pensée. Les termes danse, danseur, spectateur vont peu à peu disparaître pour laisser place aux termes chorégraphique, performer, performance, sujet, environnement. La dimension chronologique du processus est également dégagée dans chacune des trois parties. Elle est signifiée par l'intégration de textes écrits au cours des quatre années. Ils sont identifiables dans la mise en page par des paragraphes en retrait et introduits par une **couleur**. A l'intérieur des parties, ces allers-retours dans le déroulement chronologique du processus permettent de rendre compte des différents endroits par où le projet est passé, et de sa progression. Ils sont accompagnés d'un deuxième niveau d'analyse auto-critique réalisé dans le temps de l'écriture. Il y a donc plusieurs chronologies qui se superposent, celle du processus de création de 2006 à aujourd'hui, et la chronologie de l'analyse qui fait se croiser des bribes d'analyse opérées au fur et à mesure du processus, et l'analyse opérée dans le dernier temps de l'écriture.

La dimension chronologique est articulée avec une dimension thématique, également rendue explicite par le titre des trois parties : **mobilité, matière, matérialisation**. La partie **mobilité** porte essentiellement sur le rapport à la notion d'espace. Le pré-supposé est que l'espace théâtral conditionne la perception par rapport au *cadre* qu'il détermine. Quel espace produire pour dégager la perception de la danse de cet encadrement ? Comment le processus s'est déplacé de l'espace théâtral à une situation de performance qui renonce à cet espace ? Espace et perception semblent toujours inter-reliés dans la construction d'une situation de spectateur. Leur articulation se module au fur et à mesure des changements de la société, manifestant des modalités de relation singulières. A quelles modalités perceptives renvoie une expérience de l'immersion ? De cette interrogation émerge alors le cœur de l'expérience « esthétique » en tant qu'expérience perceptive. L'évolution de la conception de l'espace de la représentation s'associe à une évolution de la conception de l'esthétique. La partie **matière** porte essentiellement sur le corps de la danseuse et sur la définition du sensoriel. Le questionnement du corps a délaissé peu à peu l'approche phénoménologique et s'est approfondi à travers une approche somatique. Le processus a cherché à définir une matière, constituée du sensoriel et constitutive d'un corps polymorphe et mobile. Cela repose sur plusieurs niveaux de corps, il y a le corps comme projet, il y a mon corps personnel à travers lequel le projet fait l'exploration nécessaire pour dégager le corps-performer, et le *corps-*

performer. La partie **matérialisation** expose les modalités d'écriture chorégraphique qui émerge du dispositif multimedia mis en place. Comment matérialiser l'immatériel pour parvenir à une expérience du corporel et non à l'encadrement du corps ? Je ne traite pas de « l'art numérique » ou d'une « danse numérique ». Je considère les technologies en tant qu'elles dégagent d'autres possibilités de définir le corps dansant et l'écriture permettant ainsi une expérience inscrite dans le sensoriel. Andrew Murphie²⁰ fait un parallèle entre ce que les technologies actuelles apportent et ce que le silence de Cage a apporté : la construction de nouveaux registres esthétiques. Je rappelle que ce projet de recherche est un processus. La théorisation ne conduit pas à objectifier les éléments en jeu ni à produire un objet. La partie matérialisation présente une modalité avec laquelle la matière du projet « immersive theatre » a été agencée et proposée pour une expérience esthétique, c'est-à-dire une performance. Mais elle constitue une manifestation parmi des possibles.

Pour circuler entre les différentes parties, j'ai fait le choix de ne pas utiliser la hiérarchisation conventionnelle et la numérotation des parties et sous-parties. Chacune des trois parties est signalée en **MAJUSCULE**, et le titre est rappelé dans l'en-tête. Les principales entrées à l'intérieur de chaque partie sont signalées en **MAJUSCULE ITALIQUE** et leurs titres sont précédés de « ». Enfin, les sous-parties sont introduites en **gras**.

²⁰ Murphie, Andrew, « Negotiating presence : performance and new technologies », in Auslander, Philip, *Performance, IV*, London, Routledge, 2003, pp. 353 : « There is however another approach outside the dichotomy between Brechtian alienation or Wagnerian total theatre, both of which foreground the separation of elements as a theatrical means of reaching 'truth'. This approach is that which regard the performance of the new technologies *themselves* as events simply existing among other events. In John Cage's terms, they produce 'just another noise in the silence' ».

MOBILITÉ

Articulation entre les cadres perceptifs et l'expérience esthétique.

La mobilité renvoie à une mobilité physique (mouvoir, le mouvement, les flux migratoires). Elle renvoie également à une mobilité perceptive (émouvoir, le mouvement de la pensée, le mouvement des yeux, les sensations). Penser la mobilité, c'est aussi penser la réalité comme une construction culturelle et historique. Les notions d'espace et de perception, qui sont au cœur de cette première partie, n'existent pas en soi. Elles sont des constructions qui sont définies et se redéfinissent selon des espaces et selon des périodes. La mobilité que je convoque pour qualifier cette partie renvoie à un état de disponibilité constamment engagé dans la négociation avec les mouvements de ce qui constitue la réalité.

Dans cette partie *mobilité*, celle-ci est convoquée à différents niveaux comme possibilités esthétiques et comme méthode d'analyse. L'expérience esthétique que je recherche relève d'une mobilité, une expérience qui ne soit pas enfermée dans des cadres, qui n'« encadre » pas, au sens de « mettre dans un cadre unique et figé », la relation entre le spectateur et la danse. En interrogeant la mobilité des cadres de la représentation et de son espace, l'espace théâtral, j'explore les conditions de la perception de la danse. Ainsi la mobilité est envisagée comme possibilité pour penser le public, et les conditions de son immersion dans le corps dansant. Cela relève d'un projet pour *activer* une perception subjective. La mobilité du public a été interrogée (Lepecki, 2000), sollicitée (Schechner, 1969), ou critiquée (Kaplan, 1968 ; Rancière, 2008) depuis les années 1970. Ce qui constitue l'enjeu de ces questionnements est la portée de l'expérience performative pour le public.

La mobilité est aussi présente ici comme méthodologie. Ainsi je pose dans cette partie *mobilité* le contexte de mon questionnement, et les premières perspectives esthétiques qui ont été envisagées au début du processus de recherche. Mise en application de cet intitulé, cette partie débouchera sur les premiers déplacements qui ont été opérés dans le processus.

.....

ESPACE

Première parcelle. Henri Lefèbvre, *La Production de l'Espace*²¹. Je présente en préambule les principes de Henri Lefèbvre dans une dynamique rétro-active. Tout en portant les conditions du projet social auquel je tends, ils ont également mis en lumière les limites de la démarche initiale que j'ai adoptée. Je reviendrai en détail sur ces limites lorsque je présenterai les premières expérimentations liées à "immersive theatre".

« L'espace (social) est une production (sociale) »²². Dans cette affirmation, deux termes sont à retenir: social et produit. L'espace comme relevant d'une production sociale implique que chaque société conduit à son propre espace. L'espace n'est pas un concept abstrait. Il est inscrit dans une réalité sociale et culturelle. L'espace n'est pas non plus une donnée objective: comme "produit", il ne désigne pas un objet. L'espace ne se limite donc ni à une abstraction ni à une réification. Il est un ensemble de relations liées au mode de production d'une société donnée. En même temps que le système de production d'une société change, l'espace change également. C'est ainsi que s'établit une histoire de l'espace²³. Aussi pour accéder à la complexité de la réalité de l'espace, Lefèbvre propose une triplicité: la pratique de l'espace, la représentation de l'espace et l'espace de la représentation²⁴. Ces trois moments spatiaux renvoient à trois moments "corporels": le *perçu*, le *conçu*, le *vécu*.

²¹ Lefèbvre, Henri, *La Production de l'Espace*, Paris, Anthropos, 2000 (4^{ème} édition, édition originale : 1974).

²² *Ibid.*, p.35

²³ *Ibid.*, p.XXII.

²⁴ « (I.15.) Ainsi prend figure une triplicité sur laquelle on reviendra à maintes reprises :

- a) *la pratique spatiale*, qui englobe production et reproduction, lieux spécifiés et ensembles spatiaux propres à chaque formation sociale, qui assure la continuité dans une relative cohésion. Cette cohésion implique pour ce qui concerne l'espace social et le rapport à son espace de chaque membre de telle société, à la fois une *compétence* certaine et une certaine *performance*.
- b) *Les représentations de l'espace*, liées aux rapports de production, à l'« ordre » qu'ils imposent et par là, à des connaissances, à des signes, à des codes, à des relations « frontales ».
- c) *Les espaces de représentation*, présentant (avec ou sans codage) des symbolismes complexes, liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art, qui pourrait éventuellement se définir non pas code de l'espace mais comme code des espaces de représentation. »

Ibid., pp.42-43.

Pour poursuivre, l'espace est donc social, et chaque société produit son propre espace, à la fois espace mental et espace concret (Lefèbvre parle d'espace mental et d'*espace social*). Car pour Lefèbvre, l'espace ne peut être « lu » hors de l'expérience par le corps. C'est en ce sens que la triplicité « *perçu-conçu-vécu* » renvoie au corps, et que j'ai qualifié ces trois pôles de moments "corporels". Je *perçois* le monde extérieur par mon corps. Les représentations identifient le perçu et le vécu au *conçu*, et le corps est saisi dans cette identification: l'anatomie, les maladies, l'espace, etc... Enfin le *vécu* corporel est ce qui demeure le plus complexe à discerner, car souvent étranger au *conçu* qu'on lui a attribué²⁵. En prenant en compte le corps, dans sa totalité et pas seulement comme corps abstrait, Lefèbvre revendique une nouvelle possibilité de connaissance. Il s'inscrit en cela dans une pensée marxiste, proche de la première phase de la philosophie de Marx, celle humaniste, qui prône la valorisation de la *praxis* comme activité de transformation²⁶. En effet, Lefèbvre défie la métaphysique cartésienne, en privilégiant la matérialité du corps sur le *Logos*. Toute sa démarche est une proposition de dépassement de la tradition occidentale et de ses dualismes qui séparent le mental et le physique, le conçu et le vécu, qui privilégie la représentation sans penser la pratique.

«La philosophie occidentale a trahi le corps ; elle a contribué activement à la grande métaphorisation qui abandonne le corps ; elle l'a désavoué. Le corps vivant étant à la fois « sujet » et « objet » ne supporte pas la séparation des concepts, et les concepts philosophiques font partie des « signes du non-corps ». Avec le Logos-Roi, avec l'espace vrai, le mental et le social se séparèrent, comme le vécu et le conçu, comme le sujet et l'objet. Il y eut toujours quelque projet visant à réduire l'extérieur à l'intérieur, le social au mental, par une ingénieuse topologie. En vain ! La spatialité abstraite et la spatialité pratique se regardèrent de loin, dans l'empire du visuel. Par contre, dans la raison d'Etat, promue par la philosophie hégélienne au rang suprême, le savoir et le pouvoir contractèrent une alliance solide, légitimée. Le subjectivisme du désir et l'objectivisme des représentations respectèrent cette alliance et ne touchèrent pas au Logos.²⁷»

²⁵ *Ibid.*, I.17, pp.46-57.

²⁶ Cette phase dite « humaniste » correspond essentiellement aux premiers écrits de Marx : *Manuscrits*, 1844 et *Thèses sur Feuerbach*, 1845.

²⁷ Lefèbvre, Henri, *op. cit.*, pp.467-468

L'espace vrai est celui produit par la philosophie occidentale, qui le pose (ou l'impose) comme la tendance dominante et officialisée. Il est seulement représentation (*conception visuelle*), et la pratique spatiale est laissée impensée. Lefèbvre situe la perspective dans ce principe de l'espace vrai, traduction en pratique d'une représentation « à la fois intellectuelle et visuelle, entraînant le primat du regard dans une sorte de « logique de la visualisation »²⁸. L'espace vrai est l'inverse de la « vérité de l'espace », qui « le rattache à la pratique sociale d'une part, de l'autre à des concepts élaborés et enchaînés théoriquement par la philosophie, mais la dépassant comme telle, précisément par la connexion avec la pratique. L'espace social relève d'une théorie de la production, qui établit sa vérité »²⁹. Dans ce positionnement, il ne s'agit pas de fixer la réalité dans un modèle. Mais de laisser la réalité se structurer de manière momentanée, en lien avec les particularités d'un moment, en laissant place à la mobilité nécessaire pour appréhender les changements. La « vérité de l'espace » réside dans la capacité à discerner ce qu'il y a de commun et ce qu'il y a de différent entre l'espace mental et l'espace social. Autrement dit, la « vérité de l'espace » ne produit pas de séparation³⁰.

L'apport des travaux de Lefèbvre se situe dans la 'méthodologie' qui est à l'œuvre dans sa pensée, méthodologie non seulement pour lire les différents modes de production, mais pour produire un espace. Ainsi, la perspective est considérée en tant qu'elle renseigne sur un mode de concevoir la perception³¹. Elle ne se confond pas avec elle.

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p.459.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Bleeker, Maaïke, *The Locus of Looking > Dissecting Visuality in the Theatre*, The Hague, ANDO BV, 2002, pp.34-36.

Deuxième parcelle. La scène à l'italienne, espace perspectiviste.

L'espace théâtral est le lieu par rapport auquel la démarche d' « immersive theatre » s'est élaborée. Cet espace me semblait imposer un rapport réduit entre le spectateur et la danse, et contraindre la perception en conditionnant la conception du corps dansant. L'espace théâtral peut être lu comme un espace de séparation : d'un côté la scène et de l'autre côté l'auditorium, d'un côté les performers et de l'autre côté le public, d'un côté la performance et de l'autre côté la réception. Ces deux pôles se rencontreraient dans la vision, laquelle s'incorpore au sein d'une frontalité. Cela conduit à un confinement du corps, tant du performer, que du spectateur. Ceux-ci sont contenus dans un vécu *visuel* concentré sur le « devant » par rapport auquel se structurent tant le mouvement du performer que la perception du spectateur.

Cette conception de l'espace théâtral se complète par d'autres binarités : sujet/objet, soi/autre, esprit/corps, extérieur/intérieur, masculin/féminin, devant/derrière, voir/toucher. Ces binarités sont à l'œuvre dans l'espace théâtral en tant qu'elles sont reliées avec un concept : la perspective³². Cela constitue ce qui est nommé « la scène à l'italienne ». Avec l'émergence de la scène à l'italienne se met en place une certaine articulation entre la vision et l'organisation spatiale dans l'espace théâtral. C'est à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle que la perspective est pensée comme technique pour la restitution optique de l'espace physique³³. Dans son ouvrage *Lo Spazio Scenico, Teorie e Tecniche scenografiche in Italia dall'età Barocca al 700'*, Ferruccio Marotti décrit l'apparition de la perspective dans la conception de l'espace scénique selon trois phases. Dans un premier temps, il n'existe pas de technique pour représenter fidèlement de manière optique l'espace. L'espace physique et l'espace scénique se superposent. C'est une conception active de l'espace. Il ne peut être représenté. Telle est la conception qui prévaut au Moyen-Âge. Une seconde phase qu'il nomme « humaniste »³⁴ correspond à la naissance de la perspective en peinture. Elle commence à être utilisée

³² au sujet de l'articulation entre espace théâtral, perspective et subjectivité, je renvoie à l'introduction de l'ouvrage de Valerie Briginshaw, *Dance, space and subjectivity*, London, Palgrave, 2001, pp.1-23.

³³ Marotti, Ferruccio, *Lo Spazio Scenico, Teorie e Tecniche scenografiche in Italia dall'età Barocca al 700'*, Bulzoni Editore, 1974, p. 19. Concernant la période baroque, il s'appuie en particulier sur quatre traités : « *Perspectivae Libri Sex* » de Giubaldo Santa Maria Bourbon del Monte (1600), « *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* » de Giulio Troili (1672), « *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* » de Fabrizio Carini Motta (1676) et « *Perspectiva pictorum et architectorum* » de Andre Pozzo (1693).

³⁴ « umanistica ».

dans la construction de l'espace scénique, avec une fonction uniquement figurative. La troisième phase qu'il nomme « rinascimentale », de la Renaissance, renvoie au développement de la perspective comme technique, mais encore dépourvue de la portée illusionniste. L'organisation perspectiviste est utilisée dans l'élaboration de l'espace scénique afin d'amplifier l'espace physique. Ce n'est qu'avec l'acceptation culturelle de la conception galiléenne de l'espace que la perspective comme technique est alors intégrée dans une transformation des représentations de l'espace. Dès lors l'espace scénique est un espace perspectiviste³⁵. La perspective est articulée à la vision et au centre optique. Aussi le principe optique structure l'espace qui n'est plus conçu comme actif. C'est un espace illusionniste.

Le « point de vue » naît. Avec l'espace perspectiviste, je retiens trois notions qui déterminent la réception dans l'espace théâtral : cadre, frontalité, vision. La perspective pense la réception d'un point de vue purement théorique dans une projection cohérente de la géométrie de la vision. C'est un point qui ne privilégie aucune position dans l'espace et est défini par rapport à un axe central. Je remets en cause cet "encadrement" par rapport au corps dansant sur lequel il débouche, c'est-à-dire un corps dansant "spatialisé" de manière unidimensionnelle, par rapport à une frontalité. De plus, pour reprendre les termes de Marotti, c'est également un point non praticable, qui définit un "spectateur impossible"³⁶. Dans cet espace théâtral, la perspective incarne un mode encadré de "voir" le monde. La scénographie baroque est constituée d'effets visuels et sonores³⁷ pour générer une certaine spectacularité. Elle ne construit pas un espace, elle représente des paysages fantastiques. C'est un projet qui ne considère pas le spectateur comme sujet corporel. Il le dénie, sujet de l'invisible. L'auditorium est l'espace d'où le regardeur *regarde*, sans être vu. De plus, ce projet nie le spectateur dans sa présence corporelle. Ma remise en cause de l'organisation perspectiviste de l'espace théâtral porte sur le corps dansant mais aussi sur le spectateur qu'elle suppose, et par-delà le spectateur, l'être social même.

³⁵ Marotti, Ferruccio, *Lo Spazio Scenico, Teorie e Tecniche scenografiche in Italia dall'età Barocca al 700'*, *op. cit.*, p.18.

³⁶ *Ibid.*, p.84 : « l'apparato prospettico è predisposto per essere osservato da un punto che risulta di fatto non praticabile (...) Lo schema prospettivo rivendica apertamente la propria autonomia ponendosi in funzione di uno 'spettatore impossibile' ».

³⁷ Avec la fin du dix-septième siècle une attention commence à être portée également sur la dimension acoustique de l'espace architectural, *ibid.*, p.80.

Troisième parcelle. Les scènes utopiques. Projets architecturaux au *Bauhaus*.

Un des aspects fondamentaux des modernistes, quelle que soit leur géographie, est la nécessité de trouver des modalités d'amplifier la perception de la réalité³⁸. L'espace théâtral est investi de cette nécessité. La scène et la relation avec le public doivent « s'organiser », se développer à travers une dimension organique³⁹. Les modernistes refusent la conception de l'espace théâtral selon laquelle le public regarde le performer (acteur ou danseur) sur scène comme un corps-objet.

Le *Bauhaus* est engagé dans un projet social d'éducation du peuple, qui doit passer par l'élaboration de conditions de perception nouvelles. Le *Bauhaus* veut participer à l'émergence d'une nouvelle vie harmonieuse, qui touche l'ensemble du peuple. Pour ce faire, il est prêt à se lancer dans une éducation qui inculquera à tous le sens et la nécessité de la Beauté. Un tel projet implique une interrogation des modalités de représentation, dont l'interrogation de l'architecture théâtrale fait pleinement partie⁴⁰. Outre le "Théâtre Total" conçu par Gropius pour Piscator (1927)⁴¹, plusieurs projets d'architecture théâtrale ont été élaborés au *Bauhaus*: le *U-Theatre* de Farkas Molnar (1924), le *Théâtre sphérique* d'Andreas Weisinger (1926). Aucun de ces projets n'a pu être réalisé, en grande partie en raison des difficultés économiques de la période. Pour autant, ils présentent un intérêt certain tant sur le plan architectural que sur la conception même de l'expérience esthétique.

*Le travail du théâtre expérimental du Bauhaus, à Dessau, se réfère plus ou moins fortement à l'utopie- la réalité de demain: la construction scénique ultra-moderne. Le Théâtre du Bauhaus compte avec les réalités de demain ou en ouvre les chemins*⁴².

³⁸ Rush, Mikael, *New media in art*, London, Thames and Houdson, 2005, 19.

³⁹ Drain, Richard, *Twentieth-century theatre : a sourcebook*, London, Routledge, 1995.

⁴⁰ Michaud, Eric, *Théâtre au Bauhaus, (1919-1929)*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p.102.

⁴¹ Gropius, Walter, « La construction des théâtres », in *Architecture et Société*, Paris, Editions du Lintreau, 1995, pp.137-151.

⁴² Schlemmer, Oskar, « La construction scénique moderne et la scène » in *Théâtre de l'abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p.62.

À travers ces projets, le *Bauhaus* repense l'espace théâtral, dans sa totalité. C'est l'architecture du lieu, le théâtre, qui est conçu différemment. L'espace théâtral n'est pas envisagé dans la seule réalité de l'espace scénique. Il est envisagé comme phénomène spatial et c'est l'espace tout entier qui est scène, incluant l'espace du public et l'ensemble de l'architecture du théâtre. C'est ainsi que Schlemmer parle de la notion de "scène spatiale"⁴³. L'expérience recherchée doit être spatiale et totale. Ce sont ces deux conditions qui sont les garantes des objectifs du *Bauhaus*: "éduquer les hommes pour les amener à de nouvelles façons de penser en créant de nouveaux rythmes de mouvements"⁴⁴. Ces théâtres visent à une excitation physiologique du spectateur actualiser dans un projet spatial dynamique. Car derrière ce projet spatial dynamique, il y a les sens.

« Le phénomène de l'espace est déterminé par une limite finie dans un champ d'action infini, par le mouvement des corps mécaniques ou organiques et les variations de lumière ou des sons à l'intérieur de cet espace délimité. La création de l'espace animé, vivant, c'est-à-dire artistique, suppose une maîtrise supérieure de toutes les exigences naturelles de la statique, de la mécanique, de l'optique et de l'acoustique nécessaires pour donner corps et vie à l'idée »⁴⁵

⁴³ Schlemmer, Oskar, « La scène » in *Théâtre de l'abstraction*, op. cit., p.47 :

« Comme les tendances du Bauhaus sont aussi celles de notre scène, ce sont naturellement les éléments suivants qui retiennent d'abord notre intérêt : l'espace, comme partie du plus grand complexe d'ensemble qu'est le bâtiment [Bau]. L'art de la scène est un art de l'espace et le sera plus encore à l'avenir. Car le théâtre, la salle comprise, est avant tout un organisme spatial architectonique où tout événement est déterminé spatialement pour et par lui. La forme, la forme place, la forme plastique, est un élément de l'espace ; la couleur et la lumière sont des éléments de la forme. Nous attachons cependant une plus grande importance à la lumière, parce que nous sommes avant tout des hommes du regard [Augenmenschen] et pouvons donc déjà trouver satisfaction dans ce qui est purement visuel ; parce que nous pouvons transformer, métamorphoser l'espace au moyen de formes, de couleurs, de lumière ; et l'on peut dire que le *Schau-Spiel* deviendrait une réalité si tous ces éléments apparaissaient comme une totalité, et qu'ainsi ait lieu la grandiose « fête des yeux ». Si l'on brisait l'étroit espace scénique, et si l'on transposait la notion d'espace à l'architecture en général (et non plus à la seule architecture intérieure, mais à la totalité de l'architecture – idée particulièrement fascinante au vu des nouveaux bâtiments du Bauhaus), ainsi pourrait-on démontrer la notion de scène spatiale d'une façon presque encore inconnue ».

⁴⁴ Weininger, Andreas, légende de son *Théâtre Sphérique* in *Bauhaus*, n°3, 1927, p.2

⁴⁵ Gropius, Walter, « La construction des théâtres », in *Architecture et Société*, op. cit., p.139.

Par-delà l'énonciation de tous les éléments contribuant à l'espace vivant, cet énoncé pose un nouveau rapport du spectateur à l'espace. Par rapport à l'architecture de la scène à l'italienne, ce n'est pas la dimension optique de l'espace qui est remise en cause. Il s'agit au contraire de l'améliorer et de l'articuler à une dimension sensorielle plus large qui participe d'une conscience de l'espace interpénétré chez le spectateur. Les éléments suivants: forme, couleur, lumière, corps, son constituent l'espace. Et c'est le mouvement, c'est-à-dire l'activation de ces différents éléments, qui marque la singularité de ces projets spatiaux. L'architecture de ces théâtres repose ainsi sur de nombreux dispositifs techniques permettant une mobilité. L'espace total est fragmenté (plusieurs plateaux, les dépendances de la scène, les espaces des spectateurs) et ces différents fragments sont articulés et mobiles (systèmes mécaniques d'ascenseur, de pivot, etc.). Dans le *U-Theatre* de Molnar, comme dans le *Theatre Sphérique* de Weininger, les sièges des spectateurs sont mobiles.

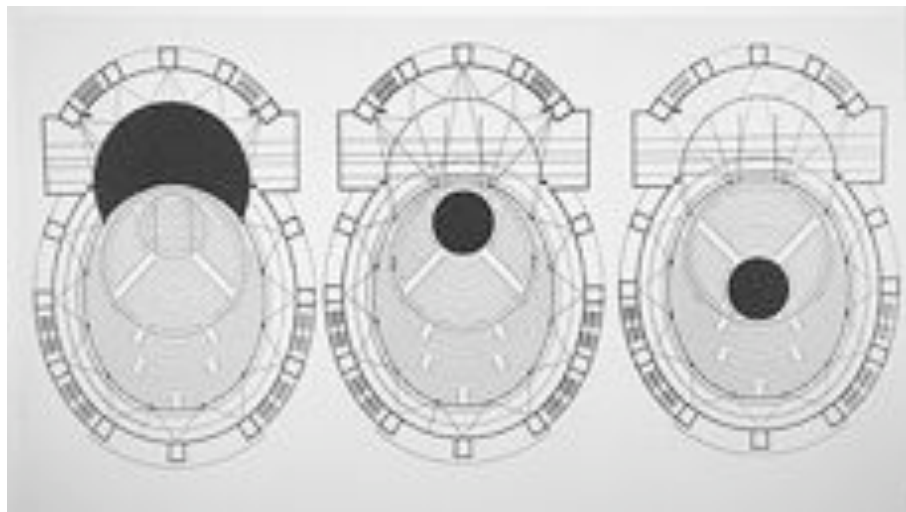


Figure 1. Le Théâtre Total, Walter Gropius⁴⁶

⁴⁶ Gropius, Walter, « La construction des théâtres », in *Architecture et Société*, op. cit., p. 138.

L'édifice renvoie au principe central du *Bauhaus*, la construction. Mark Franko le nomme « lieu utopique de la synthèse »⁴⁷. Et Gropius pose d'ailleurs l'architecture comme un art unissant toutes les autres pratiques. Les propos de Gropius, Schlemmer, Weininger ou Molnas sur la “sensation”, “sensation physiologique” ou les dimensions “psychique, optique, acoustique” me renvoient à l'organisation de la perception globale (multidimensionnelle) et multisensorielle (qui convoque consciemment une multitude de médiums). Ils n'ont pas à ma connaissance utilisé le terme d'*immersion*, parlant plutôt de *soumettre* le public à des sensations fortes. Pour autant, leurs propos s'actualisent dans ma réflexion. Car dans le principe d'« édifice », il y a une manière d'appréhender les différentes pratiques, sonore, corporelle, de la lumière, du costume etc... comme une totalité pour garantir la construction d'un espace qui résonne dans le corps du spectateur. Il n'y a pas de séparation disciplinaire, mais une expérience collaborative et relationnelle. Les modes de production de l'espace sont appréhendés selon une pensée du collectif.

C'est par ce principe que le *Bauhaus* aspire à modifier le corps social dans son ensemble, et à générer une intégration de ces différents constituants. Les projets évoqués n'ont pas été réalisés, mais ils ont permis d'envisager de nouvelles conceptions de l'expérience esthétique dans le spectacle vivant. Ils projettent des cadres perceptifs et sociaux différents, renforçant la dimension esthétique, entendue en tant qu'expérience perceptive, globale et englobante. Vouloir porter le spectateur à une conscience de l'espace interpénétré, c'est vouloir le porter à une conscience unifiée, ni segmentée, ni duelle, ni hiérarchisée. La totalité recherchée dans ces projets ne vise pas à une illusion, mais elle vise à la redéfinition du sujet, et sa relation au collectif. Dans le projet du *Bauhaus*, il y a une portée politique pour faire renaître un sens du collectif, et de la communauté. L'être ensemble, être un ensemble, à travers un ressenti collectif actualisé dans ces projets architecturaux.

Mon propos n'est pas de faire une histoire de l'organisation perceptive de l'espace architectural du théâtre, mais plutôt de donner des exemples de production d'espace. Dans les deux parcelles, le projet de construction tend à construire une perception. Aussi la distinction entre les deux ne se fait pas sur l'exclusion ou l'intégration de la dimension

⁴⁷ Franko, Mark, « Peut-on habiter une danse ? », in Rousier, Claire (ss dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, CND, 2001, p. 128.

perceptive. La différence réside dans la modalité de projeter la perception. Dans les projets du *Bauhaus* évoqués, la distinction hiérarchique de la vision par rapport aux autres sens est remise en question. Comme je l'ai déjà souligné, le fait de cette reformulation de la vision est un projet social. L'interrogation ne se porte pas tant sur la scène, le performer sur scène, mais sur l'espace et le spectateur. Ou plus exactement l'attention demeure portée sur la scène dans la mesure où la scène n'est plus une entité distincte et distante du spectateur. Le projet social ne se construit pas par rapport à la figure visible de l'acteur, mais sur la construction de la figure invisible et jusqu'à présent périphérique du spectateur. La hiérarchie entre spectateur/acteur tombe, ainsi que la hiérarchie entre leurs deux espaces. Il n'y a pas un centre dominant par rapport à une périphérie. L'expérience théâtrale n'est pas seulement un projet d'action mais aussi projet de perception. La perception est mouvement. Elle englobe le performer et le spectateur. De plus dans les deux cas, le projet de construction relève d'une projection. Dans le cas de la scène à l'italienne, il s'agit de la projection d'une géométrie, qui s'est concrétisée dans des théâtres qui sont encore présents aujourd'hui⁴⁸, et a posé un modèle pour les théâtres construits après la période baroque. Dans le cas des scènes du *Bauhaus*, il s'agit d'une projection d'un espace, vivant, mais qui n'a jamais existé. Ces projections impliquent un projet de spectateur, qu'il soit impossible et dénié, ou mobile et communautarisé. La représentation de l'espace des théâtres du *Bauhaus* repose sur une pratique qui définit le sujet comme être corporel. Au contraire de la représentation de l'espace de la scène à l'italienne qui dénie le spectateur. Chacune révèle des constructions culturelles, c'est-à-dire des conceptions qui visent à structurer un vécu. Pour reprendre les termes de Lefèbvre, l'espace est un produit social.

⁴⁸ Quelques exemples : Teatro Comunale di Bologna (1763), Teatro Scientifico di Mantova (1767-1769), Opernhaus di Bayreuth (1748)

.....

IMMERSION, premier essai_ interpénétration des espaces

Projet chorégraphique.

« immersive theatre » est né d'une interrogation de l'espace théâtral et des conditions de perception de la danse dans cet espace. Il est né comme projet de recherche et projet de création chorégraphique, dans une tentative de développement d'un processus articulant théorie et pratique. Le processus a commencé en 2006 à Londres dans le cadre de mon Master en Dance Anthropology. Il a connu diverses phases de travail, en diverses géographies⁴⁹, avec divers collaborateurs⁵⁰ et diverses implications. Le processus d'« immersive theatre » est donc avant tout en soi un processus mobile.

Extrait Conférence Dansée- Juin 2006⁵¹.

Qu'est-ce que l'espace du théâtre pour la danse ?

Le théâtre est-il un espace approprié pour une danse qui privilégie le corps et l'expérience du corps ?

Comment la danse peut-elle contaminer l'espace du théâtre et être inscrite dans l'ensemble de cet espace, sans que ni le public ni le danseur ne sortent de leur espace respectif ?

Tentative pour amplifier les possibilités perceptives d'immerger le public dans la danse au sein de l'espace du théâtre.

⁴⁹ Londres (2006), Rome (janvier 2007), Bruxelles (août 2008), Nice (2008-2009), Turin (janvier 2009), Strasbourg (2009-10), Paris (2009-2010), Lille (2010), Rome (2010)

⁵⁰ Lumières : Annie Leuridan (depuis août 2010), Vidéo – Image : Francesca Manzini (depuis octobre 2006), Scénographie : Marion Perrichet (depuis août 2009), Composition – Programmation Sonore : Daniele Segre Amar (depuis octobre 2009), Manuel Rosas Gutierrez (de décembre 2007 à mars 2009), Chargée de Diffusion : Sandrine Fuchs (à partir de novembre 2010), Chargée de Communication : Maiwenn Rebours (depuis septembre 2009).

⁵¹ Ces questions sont une traduction des premiers questionnements que j'ai posé lors de l'essay « immersive theatre », réalisé au printemps 2006 dans le cadre de mon Master en Dance Anthropology à l'Université de Roehampton à Londres. Ces questions sont tirées du texte qui accompagnait la conférence dansée présentant mes recherches. Cette conférence dansée a été présentée à deux reprises : juin 2006, Roehampton University et juin 2007, Symposium SHDS/CORD au Centre National de la Danse à Pantin. Une retranscription du texte original en anglais est donnée en annexes.

« What is the space of theatre for dance? Is theatre an appropriate space for a dance which would privilege the body?

How can the dance contaminate the space, and being incorporated within it, without you or I moving properly from our areas? An attempt of heightening the perceptive possibilities to immerse the audience into the dance within the space of theatre. »

Les premières réflexions s'appuyaient sur un présupposé : le théâtre n'est pas un espace pour la danse. Il ne lui correspond pas et la contamine d'une conception qui n'est pas la sienne. Mais qu'est-ce que cela sous-entend ? Y a-t-il une essence de la danse ? Une conception univoque qui la définisse et en tant que tel la positionne par rapport aux autres arts ? Cette question est partagée et a conduit à plusieurs constructions architecturales dont je donne quelques exemples : le théâtre et le plateau extérieur du Jacob's Pillow (Massachusetts- Etats-Unis), le Plateau du Mas de la Danse (Fontvieille- France), le bâtiment du Centre National de la Danse (Pantin- France), le Siobhan Davies Studio (Londres- Angleterre). Ces lieux ont en commun d'avoir voulu créer un espace *de la* danse, un espace qui, dans son usage, lui soit réservé, et surtout qui, dans sa construction, lui soit spécifique. Créer un espace qui signifie l'autonomie de la danse par rapport aux autres arts. Malgré la grande curiosité que ces lieux ont suscitée chez moi, le défi d' « immersive theatre » a dans un premier temps résidé dans la tentative de construire une autre perception, sans sortir du théâtre. Autrement dit de trouver des ressources dans la danse même qui, en dépassant le corps codifié et « objectifié », parviennent à désencadrer la perception. Pour cela, je voulais dégager le corps dansant d'une « certaine manière d'être vu ». Comme je l'ai exposé en présentant la scène à l'italienne, le cadre de cet espace conditionne la conception du corps et de la perception sur l'articulation des deux principes : vision et frontalité. Cela m'a conduit à formuler deux principes : multisensorialité et multidimensionnalité. « Multisensorialité » : dégager le vécu de la danse du primat du registre visuel. Pour cela, l'exploration de la dimension sonore de la danse a constitué dès le début du processus un des aspects clefs du projet. « Multidimensionnalité » : dégager le corps de la construction spatiale hiérarchisée, accéder à un corps polymorphe. Le travail avec la vidéo, et la vidéoprojection, soutient ce principe.

Sur ces bases, le projet tend à la construction d'une relation corporelle⁵² entre la danse et le public. L'immersion du public serait ainsi relative à la matière corporelle de la danse. Les premières tentatives de réalisation des enjeux posés ont été centrées sur la question

⁵² Dans les premiers textes de la recherche, écrits en anglais, je parlais d'une « embodied relationship ». Il se pose un problème de traduction. La traduction littérale voudrait que je parle en français d'une relation « incorporée ». Or les termes « incorporation »/ « incorporé » ne me conviennent pas. Ils maintiennent une dichotomie entre l'extérieur et l'intérieur, l'idée du corps comme contenant. Alors que l'acceptation de « embodiment »/ « embodied » me renvoient au corps comme matière, et qualifient les relations. Pour cela je choisis comme traduction le terme « corporel » car il me permet de signifier une qualité de la relation.

spatiale, à deux niveaux différents : l'espace *par* le public et *des* espaces perceptifs. Je présente ici les stratégies qui ont été envisagées entre 2007 et 2010, pour pouvoir en dégager ensuite une auto-critique sur la base de laquelle le processus a pu se matérialiser. Avant de poursuivre, je dois immédiatement formuler une première critique. Il est maladroit de parler des « ressources de la danse » car cela ne renvoie à rien de spécifique. Une étape dans le renouvellement du processus, sujet de la seconde partie *matière*, a consisté précisément à découvrir la *matière* sur laquelle produire un espace d'immersion.

Et s'il bougeait, le public ? L'enjeu d'immerger le public dans la danse a donc été d'abord posé par rapport à lui-même: faire se mouvoir le public pour qu'il accède/entre dans le corps multisensoriel et multidimensionnel de la danse. Questionner la frontière entre la scène et le public, dans une quête d'immersion de celui-ci, m'a conduite à vouloir faire se confondre l'espace de la scène et l'espace du public. Ainsi dans les présentations publiques de 2006 et de 2007⁵³, j'invite le public à venir sur scène par la voix et la parole. En mars 2010, avec Marion Perrichet la scénographe, nous envisageons une stratégie d'implication mobile du public, qui ne nécessiterait pas la voix, ni le discours mais découlerait de l'installation scénographique même. Dans toutes ces tentatives, questionner la frontière entre les espaces débouche sur la remise en cause de la notion de public, en questionnant la fixité du spectateur, sa position assise, palliée par l'activation d'une mobilité du public et des stratégies pour y parvenir. La question de la séparation des espaces, et de la structuration de l'espace du corps est 'résolue' dans le déplacement physique du public⁵⁴. Le public accède au corps multidimensionnel en tournant autour du corps dansant.

⁵³ Il s'agit des présentations au Mikaelis Theatre de l'université de Roehampton-Londres en juin 2006, et au CND-Pantin dans le cadre du symposium du SHDS-CORD en juin 2007.

⁵⁴ Fenemore, Anne, "On Being Moved by Performance", in *Performance Research* 8(4), Taylor&Francis, 2003, pp.107-114. Dans cet article, elle analyse à travers la phénoménologie husserlienne deux pièces: *Highway 101* de Meg Stuart et *Secret Services* de Felix Ruckert. Elle questionne les systèmes perceptifs engagés dans la démarche performative et la possibilité de 'toucher' le spectateur au sens corporel. Elle fait la distinction entre "to move" emotion et "to move" motion, dégageant les implications épistémologiques de cette distinction. Pour elle, cela marque un passage de la "optical-visual performance" à la "visceral-visual performance".

Ou si c'était plutôt l'espace qui bougeait ? Dans un même principe de manipulation des espaces, l'immersion sensorielle du public dans la danse a longtemps été envisagé à travers un jeu de construction spatiale. Ainsi jusqu'en 2009, l'espace est le moyen par lequel la performance est projetée: projection géométrique, cohérente, qui se recompose en fonction des lieux qui accueillent la performance⁵⁵.

Les ESPACES – Juillet 2009

Dans *Immersive Theatre #2* apparaissent divers espaces, espaces physiques et espaces perceptifs, espaces fixes et espaces mouvants. Au fur et à mesure des expérimentations, la dimension temporelle, dans un premier temps négligée, est apparue comme élément fondamental dans la perception. Elle contribue aussi bien à l'écriture du corps dansant qu'à l'organisation de l'expérience perceptive du spectateur. En analysant les différents contextes performatifs expérimentés, il se dégage plusieurs espaces : l'espace du lieu, l'espace de captation, l'espace de diffusion, l'espace du public, l'espace du visible, l'espace de l'invisible, l'espace acoustique. Certains de ces espaces peuvent se superposer ou peuvent se recouper. Ainsi dans le dispositif du Mamac, l'espace de diffusion correspond à l'espace du public, alors que dans l'installation à Turin, l'espace de captation recoupe l'espace de visibilité- l'espace éclairé et l'espace d'invisibilité. Ainsi l'espace comme catégorie devient un élément pour l'écriture de la corporéité, dans un jeu de construction et de déconstruction, de déplacement.

La multidimensionnalité du corps est projetée dans la multiplication des espaces. Une fois ces différents espaces identifiés, il s'agit de projeter la manière de les faire coexister, par superposition, croisement, succession, juxtaposition. Cela serait un moyen de fragmenter, distordre, étendre le corps, en jouant non seulement sur la dimension spatiale mais également sur des registres sensoriels. Pour les nécessités de ce jeu de construction, il est permis de modifier la fiche technique : combien de microphones, combien d'enceintes, les microphones sont-ils sur pieds, ou suspendus, y a-t-il la possibilité d'un espace dans l'obscurité ?

Premier exemple, la présentation au Festival Inside/Off⁵⁶ (Janvier 2009)

Le lieu est organisé comme une petite salle théâtrale traditionnelle ; il est entièrement noir, il possède un espace scénique et un espace gradin pour le public, il est rectangulaire. Dans l'espace scénique, nous avons défini un espace de captation délimité par 4 microphones, un espace de visibilité, éclairant seulement 2 des 4 microphones ; au-delà de cet espace, il y a l'espace du public, frontal. L'espace de diffusion du son est tourné vers le public, il englobe une partie de l'espace scénique et l'espace du public.

⁵⁵ dans le cadre d'un accueil studio à P.A.R.T.S (Bruxelles) en août 2008, achevé par une présentation publique le 14 août 2008 ; présentation d'un working-process pour le Festival Inside/Off (Turin) en janvier 2009 ; performance-installation au Musée d'Art Contemporain de la Ville de Nice (MAMAC) en mars 2009. Cette dernière présentation a permis d'expérimenter la spatialisation et une organisation non frontale par rapport au public.

⁵⁶ Festival Inside/Off, Turin, janvier 2009 : présentation d'une étape de travail.

Autre exemple, autre situation, la présentation au Musée d'Art Contemporain de Nice (MAMAC- mars 2009) ⁵⁷

Le lieu dans lequel est effectuée la performance a une forme hexagonale, et est coupé en deux parties (2/3-1/3) par un mur. Le dispositif est composé de 10 enceintes réparties circulairement dans l'espace. L'espace de captation est délimité dans l'espace 2/3, par 6 microphones sur pieds. Il y a deux musiciens, l'un pour le traitement en temps réel, l'autre pour la spatialisation. Ils sont situés au pied du mur de séparation, face à l'espace de captation dans lequel évolue le corps-performer. Il n'y a pas dans cette configuration un espace de visibilité et un espace d'invisibilité ; l'ensemble de la salle est éclairé, seul l'espace correspondant à celui des captations a une lumière renforcée. L'espace de diffusion du son immerge le public en l'encerclant, mais ne se confond pas avec l'espace de captation.

Dans les deux exemples cités, la performance s'actualise selon les lieux, en modulant le dispositif technologique. Cela relève essentiellement d'une projection scénographique, dans laquelle l'espace de la performance est organisé par rapport à des objets. Ces objets sont conçus comme les garants d'une matérialité de la danse. La scénographie dans cette pratique rejoint le principe de scénographie baroque, c'est-à-dire une manipulation de mécanismes techniques pour créer l'illusion d'un espace global d'immersion.

Ecrits Juillet 2009

Quelle que soit l'installation (scène théâtrale ou non, microphones suspendus ou sur pieds), les microphones font partie intégrante de l'espace de la danse. La contrainte technique de leur présence a été intégrée comme parti pris à l'espace scénographique et de fait ils contribuent également à l'espace chorégraphique. Concernant les microphones à la lumière, ces différences de hauteur ont également une incidence visuelle pour le spectateur ; ils participent directement de la construction de l'espace scénographique. Comment alors cet espace scénographique peut-il contribuer à déplacer la perception du spectateur, et à créer une situation d'immersion pour le spectateur ?

Exemple de la présentation du Mamac : les six micros sur pieds. Compte tenu des contraintes techniques du lieu, il n'était pas possible de suspendre les microphones ; ceux-ci ont donc été mis sur pieds. Cela a permis de délimiter des espaces : à l'intérieur du rectangle créé par les microphones sur pieds, l'espace de la danseuse, et de part et d'autre de cet espace, l'espace du public. Les deux autres faces du rectangle étaient fermées par la présence de deux murs ; les deux musiciens se situaient sur l'un des côtés. Toutefois, il y avait une grande proximité entre espace de la danseuse et espace du public qui se situait à seulement cinquante centimètres des pieds de micro. Dans cette configuration, l'espace de captation correspond à l'espace de la danseuse. Il détermine un rectangle, sur un plan vertical et orthogonal. C'est la proposition initiale qui s'applique aux deux premières séquences : « guttural » et « percussif ». Au cours de la troisième séquence, le plan de l'espace de captation va s'incliner, passant sur un plan horizontal et changer de direction,

⁵⁷ Cf. Annexes > Corporéalité > implantations du dispositif sonore, MAMAC- mars 2009.

passant sur un plan diagonal. Il entraîne avec lui l'espace de la danseuse. En effet, à la fin des respirations vocales, c'est-à-dire dans la transition vers la voix continue, la danseuse accompagne cette voix tenue par un abaissement lent et continu d'un premier microphone sur le sol. Elle se relève, poursuit avec la voix continue dans une marche très lente en descendant la rangée des micros. Elle arrive au troisième microphone qu'elle va à son tour abaissée sur le sol. Ainsi de suite, jusqu'à ce que les quatre microphones situés aux angles du rectangle soient tous couchés au sol. La séquence vocale s'achève ainsi, la danseuse est assise au sol les jambes étendues devant elle. Elle se tait alors que peu à peu la nappe sonore disparaît. Commence alors la quatrième et dernière séquence, du « glissé ». De par la nature du « glissé » et de l'effet résonateur qui lui correspond, cette séquence engage essentiellement l'espace horizontal au sol, pour le glissement des pieds sur le sol, des mains sur le sol, ou de l'ensemble du corps. Dans cette dernière séquence, la danseuse est principalement sur le plan horizontal, créant parfois des remontées sur le plan vertical dans lesquelles elle se rapproche des deux microphones omnidirectionnels restés debout, avant de se fondre à nouveau au sol.

Dans cet exemple, il y a un double changement de l'espace, du vertical à l'horizontal, de l'orthogonal à la diagonale. Ce changement engage à la fois l'espace de captation et l'espace de la danseuse et par conséquent l'espace du corps-performer. L'espace de captation, qui dans un premier temps définissait l'espace de la danseuse, est à son tour déterminé par l'espace de la danseuse. Il y a un déplacement de l'espace scénographique sur un autre ordre spatial. Cela implique également un changement de relation par rapport à l'espace du public. Il n'est plus dans un rapport frontal à l'espace de la danseuse, mais dans un rapport oblique ; il n'est plus au-dessous de l'espace de la danseuse, mais à la même hauteur : au sol. Ces changements spatiaux engagent la perception du spectateur dans un déplacement et une mobilité.

Le changement spatial décrit ci-dessus devient opérant car il est le prolongement de la voix continue, c'est-à-dire une vibration projetée dans l'espace qui devient en quelque sorte matérialisée par le prolongement dans le mouvement des microphones. Cette vibration, source sensorielle invisible, est ainsi sculptée. Ce dernier exemple contraste avec les exemples jusqu'à présent convoqués. La scénographie et la chorégraphie semblent s'actualiser dans un projet incorporé commun dont se dégage des spatialités sensorielles.

Malgré tout, il se dessine dans ces premières tentatives des points de réflexion critique. En appréhendant la question de la perception de la danse *par* l'espace, de manière détachée et selon une succession, il semblerait que l'espace serait a-sensoriel, ou a-perceptif. Comme si c'était en projetant dans un premier temps l'espace que pouvait ainsi se dégager dans un deuxième temps une situation perceptive donnée. Comme je l'ai souligné, cela conduit à une illusion d'immersion, mais dans quelle mesure est-ce une réalité perceptive ?

« **immersive theatre** » : **critique auto-réflexive**. Je me pose donc plusieurs questions. Où est le corps et le corporel dans ces manipulations spatiales ? L'illusion de l'immersion renvoie-t-elle à une réalité corporelle pour le spectateur ? La mobilité du public est-elle pertinente ? Et finalement dans quelle mesure le cadre du corps dansant est-il déconstruit ? J'é mets alors une autre hypothèse : l'enjeu perceptif se situe ailleurs que dans ces réponses évidentes. Il se situe dans un ailleurs moins visible, plus subtil, « à la rencontre avec ce qui se passe dans l'invisible perceptif »⁵⁸. Plutôt que par d'« ingénieuses topologies »⁵⁹, c'est dans le développement d'une écoute de la matière sensorielle que le projet d'immersion peut s'actualiser. La lecture critique des considérations spatiales des premières phases du processus permet ensuite de dégager et saisir cet « ailleurs »⁶⁰.

L'immersion est-elle liée à une non distance physique ? Dans le processus d'« immersive theatre », la mobilité du spectateur n'apparaît plus comme une nécessité, ni même comme pertinente. Cela devient un élément en trop, redondant. Surtout, une fausse évidence, et une réponse facile, par rapport à la question de départ du projet sur la perception de la danse. À trop vouloir questionner les cadres et les conventions, il se dégage parfois des propositions simplistes et une surenchère des stratégies mises en place qui mettent encore plus de distance entre l'expérience recherchée et la concrétisation du projet. Chercher à immerger le spectateur dans la danse, à casser le principe de distance inscrit dans l'organisation de l'espace théâtral ne se réduit pas à rendre actif le spectateur par sa mobilité physique, ou à intégrer l'espace du public dans l'espace de la danse. Avant tout, la posture assise du spectateur n'implique pas

⁵⁸ Bois, Danis, *Le sensible et le mouvement*, Paris, Editions Point d'Appui, 2001, p.34.

⁵⁹ J'emprunte cette expression à Lefèbre, « Ouvertures et Conclusions. VII.3 ». Dans ce paragraphe, il prône une « métaphilosophie », c'est-à-dire une pensée « au-delà de la philosophie et du discours et de la théorie du discours. La pensée théorique, portant au delà des anciens concepts la réflexion sur le sujet et l'objet reprend le corps avec l'espace, dans l'espace, comme générateur, (producteur) de l'espace. Au delà du discours, ce qui veut dire : en tenant compte pour une pédagogie du corps d'un vaste non-savoir inclus dans la poésie, la musique, la danse, le théâtre. », Lefèbre, Henri, *La production de l'espace, op. cit.*, p.468.

⁶⁰ c'est dans cette ouverture que le projet de recherche s'actualise, et accède ainsi à des enjeux plus profonds. Cela est développé dans les parties suivantes *matière*, registres de matérialité du corps dansant et *matérialisation*, pour une expérience performative.

nécessairement une passivité, au sens de distance. Sinon cela conduirait à ce que Jacques Rancière a nommé le « partage du sensible »⁶¹, “une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions”. Dans ce partage, le voir est systématiquement associé à ‘passivité’, ‘distance’, ‘objet’, ‘désincarnation’. Rancière pose la même question que celle à laquelle je suis arrivée: parfois, n’est-ce pas “justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance?” Effectivement il ne s’agit pas dans ma démarche de changer les termes de la perception, passant du ‘voir’ au ‘toucher’ par exemple, mais de déplacer l’agencement de ces termes. Il faut parvenir à ce que le processus performatif garantisse une dimension corporelle de l’expérience du spectateur. C’est cela qui lui permettra une expérience sensorielle, globale et englobante. Il y a un danger à appréhender l’espace et la perception comme deux phénomènes séparés à articuler l’un avec l’autre. Ils sont réunis dans la pratique par une dynamique dialectique. L’immersion ne sous-entend pas nécessairement une activité du public, pas plus qu’il s’agit d’opposer activité à passivité. Au mieux l’immersion tend à une *activation* de la présence du public. Mais cette présence, tout comme la présence dans la vidéodanse installation de Thierry de Mey, n’engage pas le mouvement du spectateur mais des registres sensoriels. À travers l’impertinence des stratégies d’immersion tentées réapparaissent les dualismes qui sous-tendent le modèle scène / spectateur : action/perception, faire/voir, activité/passivité, acte artistique/ expérience esthétique. Autrement dit, tendre à l’immersion n’est pas seulement un questionnement scénographique. C’est aussi l’expression d’un refus des principes binaires et la volonté d’accéder à la réalité dans sa complexité et sa mobilité.

En fait cela fait beaucoup d’espaces. Ainsi, il n’est pas suffisant de multiplier les éléments spatiaux pour dépasser les dualismes. L’immersion du public dans la danse n’implique pas nécessairement l’interpénétration de l’espace physique du public avec l’espace performatif. Car en fait l’espace perceptif peut excéder l’espace de représentation. Il ne s’agit pas tant de créer un nouvel espace, en plus de ceux déjà

⁶¹ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008, p.18 : « Mais ne pourrait-on verser les termes du problème en demandant si ce n’est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? Qu’est ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l’opposition radicale préalablement posée entre l’actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l’image et à l’apparence en ignorant la vérité qui est derrière l’image et la réalité à l’extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l’action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions ».

existants, ou se substituant aux anciens, mais de modifier les modalités de relation. Dans ce principe de l'immersion, la logique soutenant la perception n'est plus celle des cadres, mais de la relation. Il y a un glissement de la conception de l'« espace géométrique » à l'« espace anthropologique ». D'un espace fixé, délimité à un espace mouvant qui se génère au fur et à mesure. C'est en ce sens que l'espace architectural n'est plus posé comme une limite structurante à l'expérience performative. On peut en jouer, l'intégrer ou le dépasser ; l'espace physique de la représentation n'est pas une boîte restrictive. Je pense par exemple à la pièce *Foray Forêt* de Trisha Brown (1990), où un groupe de musique joue en marchant autour du théâtre de sorte que le spectateur est pris entre l'action sur scène des danseurs et l'action hors du théâtre des musiciens. L'intention de Trisha Brown dans cette pièce est d'élargir l'espace de la scène, dans une démarche qui ne porte pas tant sur la question de l'espace que sur la perception du spectateur.

Car ce n'est pas le concept d'espace en soi qui n'est pas pertinent pour aborder le phénomène de perception. Ce qui n'est pas pertinent c'est la modalité avec laquelle il est articulé à la perception et comment il est produit. Penser l'espace comme principe structurant et premier de la démarche m'a conduit à un blocage. Plus je cherchais à sortir des cadres spatiaux, comme limitant la perception, plus ils me conditionnaient et m'enfermaient. Sortir des cadres, désencadrer, oui mais quoi? Dans les différentes tentatives présentées jusqu'en 2009, je suis dans une projection théorique d'une géométrie d'espaces, comme construction rationnelle. J'ai identifié divers espaces, dont je cherche mentalement à trouver comment les imbriquer pour répondre au dess(e)in d'un espace global, multisensoriel et multidimensionnel. Ce faisant, je ne suis pas dans un espace qualitativement sensoriel, je suis dans une projection formelle du sensoriel. Je suis dans une appréhension quantifiable de l'espace. Je suis dans une *représentation de l'espace de la représentation*. Or je dégage une critique car cela ne correspond pas au projet qui sous-tend « immersive theatre ». Cette première phase de travail illustre parfaitement un des travers mis en avant par Lefèbvre dans les projets relatifs à l'« espace »: « une contradiction remarquable et cependant peu remarquée entre les théories de l'espace et la pratique spatiale »⁶². Ma démarche était conditionnée par une attention sur la représentation de l'espace, mais dénuée d'une investigation dans la réalité du *vécu*

⁶² Lefèbvre, Henri, *La production de l'espace, op. cit.*, pp.XVIII-XIX.

de l'espace. Cela pointe le danger à considérer espace et perception de manière distincte. Ces deux concepts s'élaborent, comme réalité subjective, ensemble⁶³.

Il est également peu pertinent et limitant d'articuler l'espace avec la vision⁶⁴ et le visible. La perception n'est pas exclusivement organisée par rapport à la vision, l'expérience esthétique ne réside pas seulement dans le registre du visible.

Le projet *Secret Services*, Felix Ruckert, mai 2010-Berlin.

Un numéro à tirer. On attend son tour dans une salle d'attente. Deux par deux, le spectateur est appelé. Installée dans un espace clos, on nous demande de s'alléger au maximum de nos pulls, chaussettes ou collants. On vient me bander les yeux, à moi et à l'autre personne. Je ne vois plus. Une main me prend, m'invite à me lever et me conduit ailleurs et me « passe » à un autre performer. Il me prend la main à son tour, me manipule. Me conduit au sol. Me fait marcher. Je perçois par le toucher ou par le poids que je change de performer : un homme chauve, une jeune femme petite. Encore une personne nouvelle, ou peut-être est-ce à nouveau la première personne. Contact, manipulation, je peux également manipuler le performer, le conduire, le pincer. Un autre corps. Je perçois la présence d'autres personnes autour, qui ? D'autres performers et d'autres membres du public certainement. Je joue. Je me sens par le corps partie prenante d'un tout, d'un organisme mouvant constitué de plusieurs corps. Cette sensation passe par le déplacement dans l'espace, par le contact avec l'autre corps, par la communication des poids, par le son que nous générons mon couple et les autres corps présents. Mon partenaire commence à me faire courir, en cercle. Lentement puis de plus en plus vite. Je cède, je suis dans un lâché prise total. J'ai confiance et mon corps glisse dans cette course qui pourtant ne cesse de s'accélérer. Je n'arrive pas à distinguer si nous sommes les seuls à courir ainsi, ou si les autres corps sont aussi engagés dans ce cercle... Puis nous nous arrêtons. Passage de la main à la main de mon partenaire à un autre partenaire. Je comprends qu'on m'éloigne. La nouvelle main me fait asseoir, un instant passe. Puis on me donne un verre d'eau. Puis on m'invite à ôter le bandeau quand je le souhaiterai. Je l'ôte après un certain temps. Je suis à nouveau dans la salle où on m'avait assise au début. Il y a d'autres personnes assises également. Certaines ont encore leur bandeau, d'autres sont les yeux découverts. Je laisse reposer en moi les sensations, l'écho de ce lâcher prise que j'ai traversé et qui me donne une sensation de légèreté. Presque droguée. De l'autre côté du rideau, je comprends que cela continue, avec d'autres spectateurs désormais. Spectateur ? Non voyant. J'ai la tentation d'aller derrière ce rideau pour voir ce que tous ces corps manipulés et manipulants rendent visuellement. Mais j'y renonce. C'est cela qui est envoûtant. Personne de nous spectateurs ne sera jamais à quoi cela ressemble.

⁶³ "Aujourd'hui le corps s'établit avec certitude, come base et fondement : *au-delà de la philosophie* et du discours et de la théorie du discours. La pensée théorique, portant au delà des anciens concepts la réflexion sur le sujet et l'objet, reprend le corps avec l'espace, dans l'espace, comme générateur, (producteur) de l'espace⁶³". Lefèbvre, Henri, *La Production de l'Espace*, *op. cit.*, p.468.

⁶⁴ De Certeau, Michel, « une expérience anthropologique, poétique et mythique de l'espace ». Il cherche à identifier des pratiques de l'espace qui ne correspondent pas à l'ordre géométrique établi par la vision mais à des pratiques de l'espace 'opérantes', renvoyant à une autre spatialité. En pré-supposé, il y a la distinction posée par Merleau-Ponty entre l'espace géométrique et l'espace anthropologique. De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, I. Arts de Faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.142.

Chorégraphie invisible, chorégraphie incorporée, qui réside dans les corps et leurs sensations, mais qui ne peut aboutir à aucune représentation visuelle. Qui n'aspire ni à être visible, ni à être visuelle.

Ce projet incarne mon questionnement sur la relation entre espace, espace perceptif, vision, espace de la représentation et expérience esthétique. La performance est constituée par l'immersion corporelle du public dans un dialogue avec les corps des performers, la relation de moi avec le partenaire et la relation de l'ensemble de ces couples (combien étaient-ils ?). La performance réside dans l'expérience sensorielle que ces relations en constant mouvement génèrent.

Comme je l'exposerai dans la dernière partie *matérialisation*, le processus est parti d'une interrogation de la perception de la danse dans l'espace théâtral, et a abouti à l'élaboration d'un environnement chorégraphique. Conception différente de l'espace et de son articulation avec la perception, à l'intérieur de laquelle se redéfinissent les notions de corps, de danse, d'écriture. C'est surtout l'expérience qui est appréhendée différemment. Le projet ne tend pas à une représentation, mais à la création d'un environnement à partager avec le public. A partir de février 2010, le projet est décrit dans ces termes : « Ecrire une corporéité à la rencontre entre le corps sonore, le corps physique, le corps vidéo pour immerger le public dans un environnement sensoriel »⁶⁵. En termes de production d'espace, la production d'un « environnement chorégraphique » est une substitution à l'espace théâtral. Dans cette substitution c'est l'ensemble de la pratique de l'espace et des modes de production de l'espace qui sont définis autrement. La préoccupation du cadre et de l'espace est délaissée. La recherche se concentre sur le travail corporel pour trouver et dégager une matière. C'est en passant par le sensoriel, que le processus va trouver finalement un projet spatial, immatériel, concret et immersif.

⁶⁵ Texte de communication publié sur la page Facebook de dolce punto (D_P), sur le blog de dolce punto (D_P) <http://dolcepunto.blogspot.com/>, sur le site du Cube, Centre de Création Numérique www.lecube.com/.

Premiers déplacements :

Le projet « immersive theatre » garde son nom, mais change sa localisation. Le choix est pris de ne pas être présenté sur scène, ni nécessairement dans un théâtre. Le choix est celui de présenter aussi le projet dans des lieux qui ne sont pas spécifiques à la représentation ni à la danse. Cela peut être une galerie, un Fond Régional d'Art Contemporain, un hangar, et tout autre lieu à inventer comme lieu où installer la performance. Si c'est dans un théâtre, cela ne sera pas dans la salle scénique mais dans un espace autre du théâtre, studio, black box, hall d'entrée. Cela peut être dans le cadre traditionnel d'une programmation de saison d'un lieu ou d'un festival artistique. Mais cela peut être également dans le cadre d'une conférence, d'un événement, d'un atelier. Cela est également induit par le choix lexical pour identifier le projet. Il ne s'agit pas d'un spectacle mais d'une performance, il n'est pas question du danseur mais du performer.

Présentation du projet- août 2010 ⁶⁶:

Le projet chorégraphique « immersive theatre » peut dans un premier temps être résumé ainsi: utopie d'une expérience esthétique, multisensorielle et multidimensionnelle, où les contours s'effacent, où les cadres disparaissent. Utopie d'une expérience d'immersion du spectateur dans le corps dansant, dans un corps qui dépasse le corps chair. Projet de perception. Projet d'une danse élargie, pas seulement visible, qui convoque trois niveaux de corps : le corps de la danseuse, le corps sonore et le corps vidéo.

⁶⁶ Présentation résumée du projet « immersive theatre » dans l'introduction de l'article « Prolonger la danse : hétérotopie sensorielle », à paraître fin 2010 dans la revue en ligne Agon, pour son dossier « Utopies de la scène/scènes de l'utopie ».

MATIÈRE

Registre de matérialité du corps dansant

Quel corps ? Corps sans organe, corps sans peau. En questionnant la perception de la danse, j'aboutis à interroger le corps dansant, le corps anatomique, le corps social et culturel, le corps visible. Un questionnement du corps de la danseuse. Au fur et à mesure du processus de recherche, je me suis déplacée d'une approche anthropologique à une approche esthétique, qui s'est traduit par une réflexion moins inscrite dans le corps physique, mais plus ouverte vers un corps sensoriel, vers une autre forme de matérialité. Dans le projet d'immersion du public dans la danse, je pars du présupposé d'une danse qui se déploie par-delà la peau du corps de la danseuse. Le travail en relation avec le son et la vidéo vise ce déploiement extra-épidermique de la danse. Le corps vers lequel je tends est en fait à la fois matière et immatériel. Et la matérialité que je veux en dégager est sensorielle. Dans un premier temps, je peux définir ainsi ce que j'entends par « sensoriel » : l'ensemble des propriétés et des qualités perceptives du corps et les potentialités qui en découlent. Le corps relèverait alors d'une matière immatérielle.

En posant le sous-titre « registre de matérialité du corps dansant », ce n'est pas exclusivement le corps de la danseuse que je considère. C'est en définissant le territoire perceptif sur lequel repose le projet, qu'il sera possible ensuite d'exposer la matérialité qui constitue la danse dans « immersive theatre » et comment celle-ci est articulée en relation avec le public⁶⁷. Or cela nécessite de saisir comment le corps constitue une matière et de quoi elle est constituée.

⁶⁷ Cela sera exposé dans la partie suivante, intitulée *matérialisation*.

.....

PROJET DE CORPS

Anti-anatomique, le degré zéro de physicalité

Au XXème siècle, le corps est valorisé au cœur de l'expérience⁶⁸, y compris l'expérience de la subjectivité. La subjectivité et toute pratique réflexive opère à travers un processus dont le corps est le territoire. Mais un territoire qui n'est pas limité, qui n'a pas de frontières, qui n'est pas fixe ni unique. Je dirais plutôt que le corps est matière, et en cela j'aborde le corps comme malléable et polymorphe (ou *informe*, c'est-à-dire sans forme et perpétuellement modelable). Cette non fixité dans la manière de projeter le corps me garantit son instabilité, entendue comme un échappement à une normativité pour sortir d'un corps dont l'organisation serait fixée, décidée, réglée, normée.

La lecture de *Mille Plateaux* (1980) de Deleuze et Guattari a alimenté la formulation de mon projet de corps, à partir d'une notion : *intensité*, associée au principe de 'corps sans organe'.

“Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. Encore le CsO n'est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. Rien à voir avec un fantasme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un spatium lui-même intensif, inétendu. Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré- au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0, mais il n'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires.”⁶⁹

⁶⁸ Weiss, Allen S. (2007), « Artaud's Anatomy » in Lepecki, André, Sally Banes (eds.), *The Senses in Performance*, New York, Routledge, pp. 200-209. Pour l'auteur, cette valorisation du corps dans l'expérience subjective est indiquée par le passage de la notion cartésienne de « doute » à celle nietzschéenne « d'angoisse », p. 201.

⁶⁹ Deleuze, Gilles et Felix Guattari (1980), *Milles Plateaux*, p.189.

Le corps que j'interroge, et que je tente de faire émerger à travers « immersive theatre » est un corps qui échappe à la codification des langages dansés. C'est un corps dansant, mais qui ne s'appuie pas sur un vocabulaire de la danse déjà existant. C'est un corps dont je veux qu'il échappe à l'architecture induite par les techniques de danse. En ce sens la matérialité de la danse relève du corps de la danseuse et de ses ressources. Car elle puise sa qualité en relation avec les manières de pratiquer le corps. C'est une pratique du corps instable, nomade et qui explore constamment. Le corps de la danseuse devient alors le corps du *performer*. Je définis pour l'instant ce terme ainsi : 'performer', comme source opérante sur la matière.

Je poursuis la présentation de mon projet de corps en écho au principe du CsO. Je pense une qualité de corps que je nomme « degré zéro d'intensité ». Ce degré zéro n'est pas un vide. De même le CsO n'est pas l'absence des organes. Ce n'est pas vider le corps. Car le corps n'est pas contenant mais *est*, il est « matrice », il est matière. Le CsO est la non organisation, non hiérarchisée et non figée d'un système. C'est l'absence de cadres, de limites. L'intensité 0 du CsO n'est pas l'absence de corps ni de sa physicalité. Au contraire, c'est le niveau de physicalité au plus près de sa matière et de toutes ses potentialités. Ni plus : code, intention, tension, élan ; ni moins : affaissement, disparition, confusion. Le degré zéro de l'intensité est en fait le niveau le plus puissant de la matière corporelle. Le niveau à partir d'où tout est possible. Dans les mots suivants de André Lepecki, je retrouve ce que je nomme « degré zéro de physicalité » :

*« Dance as critical theory and critical praxis proposes a body that is less an empty signifier (executing preordained steps as it obeys blindly to structures of command) than a material, socially inscribed agent, a non-univocal body, an open potentiality, a force-field constantly negotiating its position in the powerful struggle for its appropriation and control ».*⁷⁰

Le corps que je cherche dans « immersive theatre » n'est pas une boîte vide, n'est pas un mécanisme exécuteur. Il est une matière à déployer, dans l'instant et dans l'inconnu, une matière polymorphe. Je refuse qu'il soit limité et pré-conditionné par une gestuelle, par une organisation spatiale. C'est un corps qui explore au fur et à mesure, à chaque fois.

⁷⁰ Lepecki, André, « Introduction, Presence and Body in Dance and Performance Theory », *On the presence of the body*, Wesleyan University Press, 2004, p.6.

D'où le terme *corps-performer*, et non « le corps de la danseuse ». Tout d'abord en supprimant la préposition d'appartenance « de », cela signifie l'unité du corps sujet. De plus, le terme « performer », que j'ai pour l'instant posé comme source opérante, permet de se détacher de l'inscription dans la danse et de renvoyer en revanche à l'agent en constante négociation avec la matière corporelle. Le *corps-performer*, un CsO donc. C'est-à-dire un corps qui est immanent à lui-même, qui ne répond pas d'une organisation extérieure, qui n'est pas soumis au « jugement de Dieu »⁷¹.

Commentaires sur le corps

Je retiens deux commentaires qui m'ont été faits au cours du processus de recherche. Ils ont généré des questionnements grâce auxquels j'ai réussi à me dégager des cadres et conceptions qui limitaient mon « attitude perceptivo »⁷² et ce faisant limitaient mon accès au « corps matérialisé »⁷³.

Premier commentaire. Durant l'année 2008-09, après plusieurs présentations publiques d'étapes de travail⁷⁴, on m'a fait remarquer que le corps semblait échapper à mes considérations. Je me concentrais sur le dispositif technologique, sur des considérations scénographiques et sur la construction de l'environnement sonore. Mais la matière corporelle, pourtant au centre de la relation que je cherchais à instaurer avec le public, était peu interrogée. Ce commentaire, qui est revenu dans les propos de plusieurs personnes, m'a conduite à décider de prendre un temps de travail, seule, en studio, afin de prendre plus conscience du *corps-performer* dans la singularité de sa matière, par mon propre corps, et de saisir la manière d'appréhender cette dimension du projet performatif. Dans ces premières phases de travail⁷⁵ qui portaient exclusivement sur le corps, j'ai

⁷¹ « Le CsO ne s'oppose pas aux organes, mais, avec ses « organes vrais » qui doivent être composés et placés, il s'oppose à l'organisme, à l'organisation organique des organes. Le *jugement de Dieu*, le système du jugement de Dieu, le système théologique, c'est précisément l'opération de Celui qui fait un organisme, une organisation d'organes qu'on appelle organisme, parce qu'IL ne peut pas supporter le CsO, parce qu'IL le poursuit, l'éventre pour passer premier, et faire passer premier l'organisme ». Deleuze, Gilles et Felix Guattari, *Milles Plateaux*, op. cit., p.196

⁷² Bois, Danis, *Le sensible et le mouvement*, op. cit., 2001, p.66

⁷³ *Ibid.*, p.53.

⁷⁴ En février 2009, résidence au Centre Chorégraphique de la Ville de Strasbourg ; et suite à la présentation au MAMAC à Nice, en mars 2009.

⁷⁵ Périodes du 17 au 20 février 2009 et du 23 au 29 août 2009, au CND-Pantin (mise à disposition de studio)

travaillé les yeux fermés pour parvenir à me détacher du référent frontal, inscrit dans le cadre de la perspective. Me couper de la vision est un moyen de me couper de la prédominance du « devant », repère par rapport auquel je marche, je me présente, je m'inscris dans un lieu. En outre, pendant ces séances d'improvisation yeux fermés, j'ai porté mon attention sur l'arrière, le latéral, l'en dessous afin d'ouvrir mon corps à une disponibilité multidirectionnelle. Cela a constitué une première phase d'appropriation de mon corps pour le conduire vers la matière polymorphe du *corps-performer*.

De plus, j'ai recentré le terrain d'exploration. Etant dans une démarche de recherche incorporée, et pour parvenir à identifier les possibilités de l'immersion, j'ai pris conscience qu'il fallait remettre en cause les principes de la danse, du spectacle et de la perception. Mais avant toute chose, je devais interroger l'organisation du corps dansant⁷⁶. Cela a abouti à une demande encore jamais apparue dans le processus: quels outils ou principes permettraient de dégager une nouvelle présence du corps 'dansant' ?

Deuxième commentaire. Parallèlement à ce premier commentaire, j'ai aussi décidé de participer à des workshops pour découvrir par le corps le travail de chorégraphes dont la démarche esthétique résonnait avec ma sensibilité⁷⁷. Cela m'a conduit à rencontrer Myriam Gourfink, dans un workshop en avril 2009, puis à travers des entretiens individuels à partir de juin 2009. Le stage reposait sur la proposition de sa pièce « Les Temps Tirillés »⁷⁸. Sur la base de la cinétopographie de Rudolf Laban, elle développe un principe de composition à partir de vingt séquences pré-écrites. Pour chaque représentation, elle choisit sept séquences. Les danseuses les lisent sur des écrans qui sont réparties sur sept zones – une partition par zone. Gourfink, présente sur scène, complète en temps réel les partitions par rapport à ce que les danseuses élaborent. C'était un stage d'une semaine, six heures par jour. Il était organisé en deux temps. Trois heures de yoga le matin, et trois heures de travail sur la partition de la pièce l'après-midi. Il m'a permis

⁷⁶ Notes du 29 août 2009.

⁷⁷ Odile Duboc (Avril 2009-Ménagerie de Verre), Myriam Gourfink-stage de répertoire sur « Les temps tirillés » (Avril 2009-CND), Alban Richard (Mai 2009-Ménagerie de Verre), Meg Stuart (Juillet 2009-Ponderosa Tanz Festival).

⁷⁸ « Les Temps Tirillés », 2009, chorégraphie : Myriam Gourfink, musique : Georg Friedrich Haas, basson : Pascal Gallois, altos : Garth Knox, Geneviève Strosser, danseuses : Clémence Coconnier, Céline Debysier, Carole Garriga, Déborah Lary, Julie Salgues, Cindy Van Acker,, Véronique Weil, réalisation informatique musicale Ircam : Robin Meier, costumes : Kova, vidéaste : Anne Delrieu, lumière et dispositif scénique : Zakariyya Cammoun

de découvrir la démarche de Myriam Gourfink par rapport à la pratique du yoga et à l'écriture. En effet, dans cette pièce, elle travaille au croisement entre la labanotation et les fondamentaux du yoga. Je développerai plus tard les principes du yoga comme philosophie et comme pratique. Pour l'instant je me contente de donner la définition des *indriya*, sur lesquels s'articulent la pièce « Les Temps Tirillés ». Les *indriya* sont les facultés individuelles qui forment le monde subjectif. Ils sont au nombre de dix : les facultés cognitives (l'ouïe, le toucher, la vue, le goût, l'odorat qui correspondent aux organes de l'oreille, la peau, l'œil, la langue et le nez) et les facultés d'action (la parole, la préhension, la locomotion, l'excrétion et la génération dont les organes correspondants sont la voix, les mains, les pieds, l'anus et le sexe). Ces dix facultés sont appelées les « sens externes ». Elles sont complétées par la faculté mentale (*manas* dont l'organe est le cerveau), la faculté intellectuelle (*buddhi* dont l'organe est le cœur) et la notion du « moi » (*ahamkâra*)⁷⁹. Ils constituent le *sharîra*, qu'on trouve également nommé *lingadeha* ; il s'agit du « corps subtil ». Dans la pièce « Les Temps Tirillés », Myriam Gourfink s'intéresse spécifiquement aux facultés cognitives, les cinq facultés sensorielles. En portant l'attention sur ces cinq facultés sensorielles, il se dégage des qualités sensibles qui sont les fondements de la réalité. Ainsi la matière corporelle est modelée singulièrement selon chaque *indriya* sollicité. Par exemple dans le travail sur l'*indriya* du goût, j'ai éprouvé la sensation de la langue. Cela m'a conduit à une qualité de corps plus épaisse, qui m'offrait plus d'appuis. Cela m'a également conduit à une temporalité moins continue et plus saccadée. Il est intéressant de noter comment l'attention portée sur un sens débouche sur une qualité corporelle. Pour Myriam Gourfink, cela génère des espaces-temps poétiques. Ce travail est associé aux principes d'analyse du mouvement de Laban et à l'organisation de l'espace du corps qu'il définit : les subdivisions fondamentales du corps correspondants aux articulations (tête, épaule, coude, poignet, mains, doigts, tronc partie supérieure, tronc partie inférieure, hanche, genou, cheville, pieds, orteils)⁸⁰, les directions (en avant, en avant-gauche/droite, à gauche/droite, en arrière gauche/droite, en arrière) et les différents niveaux (bas, moyen, haut)⁸¹. La partition des « Temps Tirillés » combine les éléments sensoriels du yoga et les éléments spatiaux de Laban. Il se dégage ainsi une pratique du corps à la rencontre entre une architecture symbolique (la

⁷⁹ Michael, Tara, *Yoga*, Paris, Seuil, Collection Points, Sagesses, 1995, p.43.

⁸⁰ Laban, Rudolf, *La Maîtrise du Mouvement*, traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, 1988 « The Mastery of Movement », Arles, Actes, Sud, 1994, p.55.

⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

labanotation) et une architecture sensorielle (les *indriya*). Cela rejoint évidemment mon projet de « construction d'une corporéité multisensorielle et multidimensionnelle »⁸².

Outre le contenu même de la pièce, le workshop m'a apporté une réflexion relevant de la méthode. En effet, j'ai saisi qu'il était nécessaire d'expérimenter mon projet de corps comme matière en studio et de ne pas privilégier uniquement l'analyse théorique. Cela peut paraître une évidence, mais à cette époque, j'étais encore bloquée dans la séparation entre théorie et pratique et j'abordais la pratique du corps par la théorie. Lors du stage, Myriam Gourfink a souligné combien elle percevait en me regardant travailler que j'avais une habitude de penser mon corps mais que je manquais d'un « corps pratiqué » ou d'une « pensée incorporée ». Je me posais alors la question : comment travailler la matière du corps ? Comment accéder à l'architecture sensorielle ? En discutant de cela avec Myriam Gourfink, aux vues de ma démarche chorégraphique, elle m'a fait une demande qui a largement contribué à la direction que j'ai ensuite prise pour mon travail corporel : « Est-ce vraiment dans la danse, comme technique, que se situe la matière corporelle qui t'intéresse ? ».

Les deux commentaires dont je viens de retracer le contexte se rejoignent sur la question suivante : comment aborder le corps par rapport à la matière que je souhaite développer ? Quels principes corporels permettront de dégager une présence basée sur une matérialité sensorielle ? Face à ces demandes, la nécessité de travailler hors d'un corps codifié, hors d'une gestuelle attachée à un vocabulaire de la danse devient évidente. Deux approches, que je vais maintenant présenter, ont apporté des instruments pour porter le projet de corps à une concrétisation. Il s'agit de yoga et de la neurophysiologie.

⁸² Principes de départ de la démarche d'immersive theatre, introduits dans premier essai > projet chorégraphique.

mobilité > immersive theatre,

Le yoga.

Suite à la rencontre avec Myriam Gourfink, et l'initiation au yoga qu'elle m'a permis d'expérimenter, j'ai décidé d'approfondir cette direction de recherche. Dans un premier temps, j'ai considéré le yoga par rapport à l'approche du corps qu'il déploie. Cette approche constituait pour moi une pratique du corps qui ne soit pas inscrite uniquement dans un mouvement déterminé. Une pratique du corps comme globalité. Une pratique du corps qui n'est pas de la danse. Car je trouve finalement par cette pratique une nécessité au mouvement, nécessité de la matière, organique, squelettique, musculaire et « subtile ». Un mouvement comme transformation de la matière corporelle, et non un mouvement comme mise en forme du corps. La ressource fondamentale que constitue le yoga dans ma manière de pratiquer le corps est son principe combinatoire et multiple. Il ne repose pas sur une anatomie fixe et unique. Les postures elles-mêmes ne sont pas formelles ni finies. Elles sont un point d'appui sur lequel accéder à une matière infinie. Dans un deuxième temps, je me suis intéressée aux principes philosophiques auxquels renvoie cette matière infinie. Mon lien avec le yoga est une source d'inspiration et d'appropriation pour élargir la possibilité de déploiement du corps.

Le yoga tend à une auto-gestion de l'activité psychosomatique. Le yoga comme pratique est la cessation de l'activité mentale⁸³. Le parcours du yogin repose sur huit étapes pour atteindre la délivrance. Ces huit étapes, ou degrés, s'appellent *anga*. Il s'agit des réfrènements (*yama*), les disciplines (*niyama*), les attitudes et positions du corps (*âsana*), le rythme de la respiration (*prânâyâma*), l'émancipation de l'activité sensorielle de l'emprise des objets extérieurs (*pratyâhâra*), la concentration (*dhâranâ*), la méditation yogique (*dhyâna*) et la concentration suprême (*le samadhi*). Les quatre premières étapes sont des pratiques corporelles fortes pour conduire le yogin à se concentrer, à s'immobiliser et à laisser place à l'énergie mentale. Celle-ci se dissoudra grâce aux sixièmes et septièmes étapes pour enfin atteindre la concentration suprême, *le samadhi*, la huitième étape.

⁸³ « *Yogashchittavrittinirodhah* » : « le yoga est la cessation de l'activité automatique du mental », in Pantanjali, *Yoga-Sutras*, I.2 (traduction du sanskrit et commentaires par Françoise Mazet, Paris, Albin Michel, 1991).

Un principe fondamental dans le yoga est celui de l'analogie entre le microcosme et le macrocosme. Il existe des correspondances entre le corps et le cosmos, et leurs composantes. Sur ce principe, rien ne peut être exclu ou renié. Selon le *Samkhya*, il existe la conscience pure (*purusha*) et la *prakrti*, base matérielle du monde. Mais cela s'inscrit dans un principe évolutif, non oppositif, qui va de la matière primitive à la conscience pure⁸⁴. Cela implique que l'esprit (ou conscience pure) n'est pas immatériel. Il est plus subtil que d'autres niveaux corporels. Mais il n'y a pas de séparation radicale entre le matériel et l'immatériel, la conscience et le corps⁸⁵. Le corps fait partie d'un tout et cela contribue à sa définition. Inversement l'expérience corporelle donne un sens à ce tout. Il s'agit d'une progression d'un plan à un autre, sans rupture ou changement de nature, mais vers toujours plus de subtilité⁸⁶. Le corps physique est fragile et imparfait⁸⁷. Mais il n'est pas renié dans sa réalité. Ce sont en effet les disciplines corporelles qui portent à la délivrance. Il s'agit de réaliser pleinement son corps physique pour atteindre un état supérieur.

La notion de corps au sens physique n'est pas complète. Le yoga conçoit plusieurs corps : le corps grossier et le corps subtil (*linga-sarira*). Ces différents niveaux constituent tous une même réalité, un même corps sans discontinuité d'un plan à un autre⁸⁸. Les *indriya*, dont j'ai donné une première définition en présentant la démarche de Myriam Gourfink, renvoient à l'architecture symbolique présente dans le yoga. C'est une architecture imaginale, qui n'a pas de correspondances directes avec le corps physique et des points anatomiques. Cette architecture que je qualifie d'« imaginale » est constituée des centres (*cakra*), des canaux (*nadi*) et des *mandalas*. Ce sont avant tout les *cakra* que je sollicite dans mon travail, aussi je me contente de définir cette dimension de l'architecture imaginale. *Cakra* signifie dans le corps subtil « centre ». Il a la forme du lotus. Le nombre de *cakra* varie selon les textes et les pratiques. Dans le yoga que je pratique⁸⁹, ils

⁸⁴ Bouiller, Véronique et Gilles Tarabout (ss la dir.), *Images du corps dans le monde hindou*, Paris, CNRS Editions, 2002, p.28.

⁸⁵ *Ibid.*, pp.10

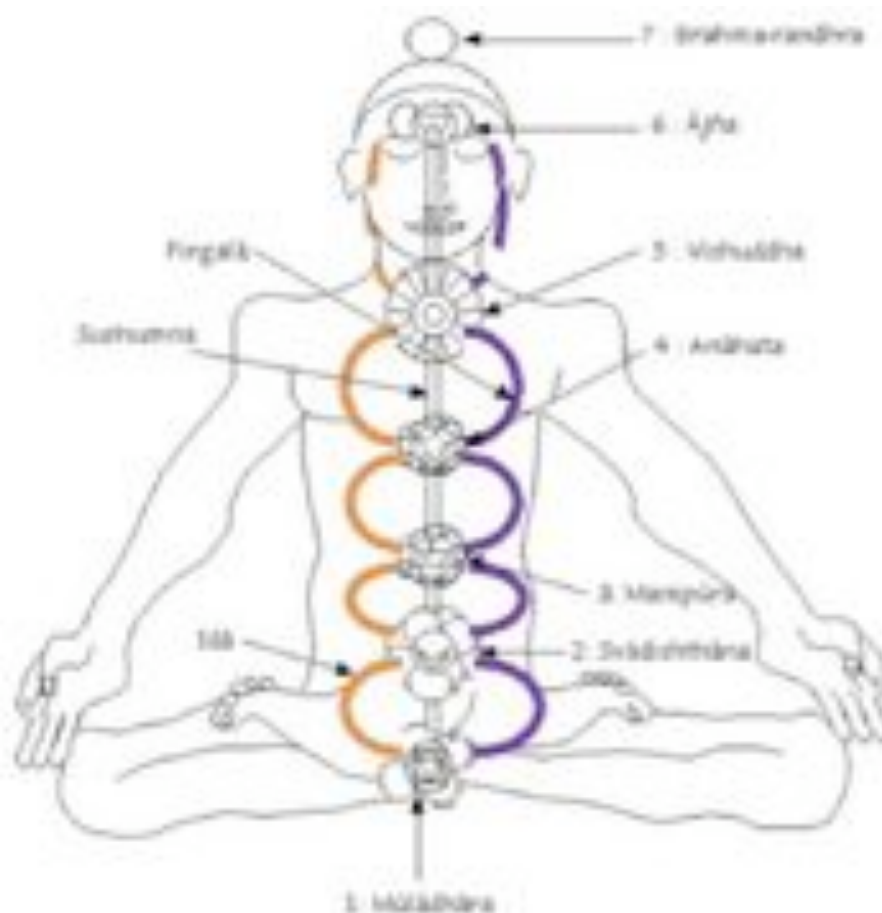
⁸⁶ *Ibid.*, p.29.

⁸⁷ Varenne, Jean, « Introduction », in *Upanishads du Yoga*, Traduites du sanskrit, présentées et annotées par Jean Varenne, Connaissance de l'Orient, Gallimard/Unesco, 1971, p.21 : « la précarité de son existence [le corps] n'implique pas que celle-ci soit une illusion ».

⁸⁸ Padoux, André, « Corps et cosmos : l'image du corps du yogin tantrique », in Bouiller, Véronique et Gilles Tarabout (ss la dir.), *Images du corps dans le monde hindou*, *op. cit.*, p.172.

⁸⁹ J'ai initié avec Cécile Barra un parcours de Ashtanga Yoga, qui s'inscrit dans la tradition de l'enseignement de Patanjali-Vyasa. J'ai également approché avec Myriam Gourfink et par l'enseignement de Ananda Ceballos, le Kundalini Yoga, exposé dans les Upanishads du Yoga. Cela relève de pratiques

sont au nombre de sept tels qu'ils sont nommés dans le schéma ci-dessous. A chaque cakra correspond un élément grossier ou niveau de réalité (les *tattva* : Terre, Eau, Feu, Air, Ether), une couleur du *tattva*, un couleur du lotus et un nombre de pétales, une syllabe, une divinité et un monde. Ils sont répartis le long de l'axe cérébro-spinal, du plus grossier en bas (*muladhara cakra*) au plus subtil en haut⁹⁰. Je dirais que le yoga repose sur un corps fait de plusieurs « anatomies » qui se recourent, l'anatomie du corps physique, et les différents éléments « imaginaires » constitutifs du corps subtil.



tantriques, c'est-à-dire portées par la dévotion à la déesse (*devi*), personnification de la puissance divine (*sakti*) : l'énergie cosmique. Ces textes tantriques célèbrent la joie (*ananda*) et la paix (*santi*) éprouvée par l'âme libérée. Je vous renvoie à l'introduction de Jean Varenne, in *Upanishads du Yoga*, *op. cit.*, 1971.

⁹⁰ Michael, Tara, *Yoga*, *op. cit.*, pp.187-193.

En neurophysiologie

J'ai trouvé dans cette approche scientifique du corps et de la perception des connaissances qui m'ont aidé à la fois pour formuler après coup mon travail corporel mais également à le situer par rapport à des réalités du fonctionnement humain étudiées par ce champ⁹¹. Je présente ici les éléments qui m'ont été utiles.

La perception repose sur un ensemble de *capteurs sensoriels*. Il y a les capteurs situés dans les muscles, les tendons et les articulations. Il y a les capteurs du système vestibulaire situés dans l'oreille interne : 3 canaux semi-circulaires et 2 otolithes. Il y a la vision, constituée de plusieurs systèmes visuels pour analyser la forme, la vitesse, les couleurs, etc. Et enfin les capteurs tactiles de la peau. Ces capteurs sont complétés par d'autres éléments, qui nous permettent de nous situer dans l'espace. Ces éléments sont appelés « *référentiels* ». Le premier est la gravité. Elle est évaluée au niveau de la tête grâce au système vestibulaire. La tête agit comme une « plate-forme stabilisée »⁹², à partir de laquelle peut s'organiser de manière contrôlée et équilibrée notre locomotion. Le second référentiel est lié à la vision, et se constitue de deux références : horizontale et verticale. Le dernier référentiel est l'axe du corps, appelé également « vecteur idiotropique ». Il détermine « la verticale subjective ». De plus, le cerveau est capable d'intégrer des éléments extérieurs et les utilise comme « *référentiel local* ». C'est le cas par exemple de la barre utilisée dans certains échauffements en danse. Elle opère en tant que point d'appui et devient pour le cerveau un des référentiels par rapport auquel l'individu pourra se situer dans l'espace, par rapport à l'axe vertical.

Le concept de référentiel est articulé à celui d'espace. Alain Berthoz affirme que « le cerveau construit donc une extension spatialement correcte du corps »⁹³. Autrement dit, l'organisation spatiale du corps en mouvement est une construction du cerveau, en relation à la situation perceptive dans laquelle le corps se trouve. Par exemple, la notion de verticale est en fait liée à la gravité. Hors de la gravité, dans une situation d'apesanteur, elle ne veut rien dire. La perception de l'espace et de la position dans

⁹¹ Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2008 ; Berthoz Alain, « Interview : le sens du mouvement », in *Nouvelles de Danse, Vu du corps : Lisa Nelson. Mouvement et perception*, Bruxelles, Contredanse, 2001, n°48-49 ; Rizzolatti, Giacomo et Corridò Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

⁹² Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, p.112.

⁹³ *Ibid.* p.109.

l'espace impliquent les capteurs vestibulaires et la vision. Aussi, si la vision est absente, par ce que j'ai un obstacle devant les yeux, ou parce que j'ai décidé de fermer les yeux, le ressenti de l'organisation spatiale change. Cela implique qu'il existe une possibilité de moduler la perception de l'espace, en même temps que la manière d'organiser spatialement le corps en mouvement.

Le cerveau a donc plusieurs *référentiels* à sa disposition, qu'il va choisir selon la nécessité liée à une situation donnée. Il n'utilise pas systématiquement l'ensemble des référentiels. Le cerveau fait des choix momentanés et ciblés. C'est donc un fonctionnement mobile et non unique, flexible et dynamique. De plus, cela implique que le cerveau est actif. L'organisme ne fonctionne pas sur un principe de réponse ou réaction à des stimuli. Il est pleinement actif dans la construction de la perception. Il sollicite les informations dont il a besoin : face à une situation nouvelle, il peut aller chercher dans le réel un élément qui deviendra un nouveau référentiel. La configuration des capteurs, et les changements de ces configurations modèlent la perception et donc le schéma corporel⁹⁴.

Le cerveau ne traite pas les informations des sens de manière indépendante les unes des autres. La perception est multisensorielle. Ainsi, lorsque les aveugles lisent en braille, les informations tactiles activent également des aires du cortex visuel⁹⁵. De plus, les informations sont traitées par des « configurations », c'est-à-dire des groupements de capteurs spécifiés selon l'action⁹⁶. Ces configurations renvoient à des « schèmes perceptifs », c'est-à-dire des structures liées à des situations données dont le cerveau a la mémoire. Le cerveau parvient à reconnaître une action, cela va alors susciter l'organisation neuronale correspondante. La conséquence est que sans accomplir l'action, mais seulement en la projetant, je peux en ressentir toutes les implications sensorielles. Berthoz décrit une expérience réalisée avec des singes pour démontrer l'articulation entre le visible et le tangible. Il y a dans le cerveau des zones où les champs récepteurs spatiaux visuels et tactiles sont équivalents. C'est le cas du putamen, de l'aire corticale frontale et de l'aire pariétale 7b. En faisant l'expérience

⁹⁴ Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, p.115.

⁹⁵ Berthoz, Alain, « Interview par Florence Corin : Le Sens du Mouvement », in *Nouvelles de Danse*, 2001, n°48-49, p.91.

⁹⁶ *Ibid.*, p.10-11.

avec un singe d'approcher un doigt dans le champ récepteur visuel, on se rend compte que cela active le même neurone que lorsque je touche le singe dans une zone donnée de la joue. Aussi, lorsque le doigt s'approche dans cette zone visuelle sans toucher la peau, pour autant le singe aura une impression de contact⁹⁷. Dans cette expérience, outre l'inter-relation entre le sens visuel et le sens tactile, ce qui retient mon attention est la possibilité d'une expérience tangible, hors du toucher. Cette expérience ouvre un terrain pour envisager la matérialité sensorielle, hors de situations matérielles propres. De plus, la perception est une dynamique flexible. Le cerveau construit une perception cohérente, en mettant en place des systèmes de compensation. Lorsque la compensation n'opère pas, il y a gêne pour l'individu. C'est l'hypothèse dite du « conflit sensoriel ». C'est l'exemple du mal des transports : je lis en voiture, j'ai la nausée. Mes capteurs vestibulaires perçoivent un mouvement, mais cette information ne correspond pas avec les informations émises par la vision, stabilisée dans l'acte de lecture⁹⁸. Dans beaucoup de cas, il faut un certain temps pour que le cerveau reconstruise la perception en fonction de la situation nouvelle. Mais il parviendra peu à peu et il n'y aura plus de gêne. La perception est tournée vers l'action, aussi face à une situation nouvelle au lieu d'insister dans le schéma auquel il est habitué, ou de demeurer dans le conflit, il va chercher à dégager une nouvelle solution. Il va chercher à élaborer une nouvelle référence. Alain Berthoz cite à ce sujet le chercheur américain Michael A. Arbib : « La tâche de la perception n'est pas de reconstruire un modèle euclidien de l'environnement. La perception est orientée vers l'action, combinant des stimuli actuels et une connaissance mémorisée pour déterminer un décours de l'action approprié à l'action en cours »⁹⁹. Cela a des implications intéressantes dans le travail chorégraphique car cela signifie qu'il existe une mobilité de l'organisation corporelle. Cela est enrichissant pour saisir les possibilités d'aborder le corps comme une réalité polymorphe et sensorielle.

Ces qualités flexible, multiple et immatérielle de la perception me semblent converger dans le principe que pose Berthoz, c'est-à-dire : « la perception est une action simulée ». Les neurophysiologues préfèrent ne pas parler de « représentation » mais de

⁹⁷ *Ibid.*, p.95-96.

⁹⁸ Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, pp.271-272.

⁹⁹ Arbib, M.A « Interaction of multiple representations of space in the brain » in Paillard J. (ed.) *Brain and Space*, Oxford, Oxford University Press, 380-403, p.385, cité par Berthoz in *ibid.*, p.120.

« simulation ». Ils veulent échapper à la séparation entre mental et physique. Car les neurones relèvent de la réalité physique. Ils projettent des situations, en accord avec le monde physique. Simulation non au sens de calculs mathématiques, mais au sens de modèles constitués de la réalité physique¹⁰⁰. Autrement dit, l'activité cérébrale qui détermine la perception est une activité de simulation réelle. Selon ce principe de « simulation », on peut articuler le matériel et l'immatériel dans la production de la matière corporelle et de l'expérience perceptive.

C'est en cela que la perception est le territoire d'exploration de mon processus de création et que se rejoignent sensoriel et esthétique. Dans ce potentiel de modulation de l'expérience corporelle et perceptive. Dans quelque chose qui se confond d'ailleurs car la perception est corporelle. La perception, appréhendée à travers cette notion de « simulation » est le territoire du corporel, de la matière, mais dans un mode de production qui repose sur l'immatériel. Il me semble qu'il existe des articulations entre les principes inhérents au corps subtil yogique et les principes liés à la perception du point de vue neuronal qui vont aider pour conceptualiser le travail sur le corps du performer¹⁰¹. De ces principes exposés, je définis deux concepts qui vont structurer ma pratique du corps : celui de « centres référentiels » et celui de « référentiels immatériels ». Le centre est un « principe de référence » par rapport auquel s'organise le schéma corporel. Ce n'est pas une réalité anatomique unique. Il n'y a pas un emplacement unique du centre. Le « centre référentiel » est une projection et il peut être « emplaced » et déplacé dans différentes zones du corps. Il joue localement comme un point d'appui. Par la notion de « référent immatériel », je complète la notion de « centre référentiel » en intégrant le principe de la « simulation ». Le corps s'élabore dans la combinaison entre des éléments matériels et des éléments immatériels. C'est ce principe combinatoire qui en détermine la matérialité.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.28.

¹⁰¹ « Il n'y a pas un seul référentiel égocentré mais de multiples représentations du corps, alors il faut construire une théorie qui explique l'unité de la perception de corps propre. Il faut expliquer comment ces différents sous-systèmes neuronaux locaux sont intégrés dans un schéma corporel » Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob, 2008, 123. Dans la suite de la situation, il constate : « Voilà une grande question actuellement sans réponse. La situation de notre science ressemble un peu à la situation politique du monde. Après des idéologies qui voulaient imposer un modèle unique, nous assistons à un véritable éclatement des nationalismes. Il n'y a plus de référentiel unique mais au contraire une fascination pour la multiplicité des cultures. Comment arriverons-nous à retrouver une planète qui tienne compte à la fois des particularités et de ce que l'on peut appeler « l'unité de l'homme » : voilà le grand défi qui est aussi celui des sciences du cerveau ! ».

.....

ARCHITECTURE INSTABLE

J'expérimente dans ma pratique du corps ces possibilités combinatoires. Ainsi le corps qui se construit à travers le dispositif d' « immersive theatre » est un corps aux architectures multiples. Il ne repose plus seulement sur l'organisation gravitationnelle de la posture érigée, inscrite sur l'axe vertical et les deux appuis des pieds au sol, par rapport au centre de gravité : centre exclusif et localisé dans le corps. Il repose sur une instabilité de l'architecture corporelle.

L'instabilité développée est liée à un principe fondamental, celui de l'appui. L'appui est un point ou une zone dans le corps, qui en étant sollicité le structure. Cela agit comme un *référentiel*.

La notion d' « appui » ne renvoie pas seulement aux appuis dans le sol, les pieds ou quelque autre partie du corps en contact avec le sol quand on est au sol. Tout point dans le corps est susceptible d'être un point d'appui, sans contact nécessairement avec un élément extérieur. Les appuis peuvent être de différentes natures. Cela peut être un élément anatomique, un muscle ou une articulation. Mais cela peut être également un élément imaginal, par exemple un cakra (*ajna cakra* par exemple, localisé dans la tête, dans la zone entre les deux sourcils). Cela peut être également une zone, par exemple la zone pelvienne.

L'appui peut être sollicité de différentes manières selon sa nature. Cela peut être une contraction, d'un muscle ou d'une articulation. Par exemple, cela peut être la contraction de l'épaule ou une aspiration du périnée. Un appui peut être aussi sollicité par projection, c'est-à-dire en portant l'attention sur une zone du corps. Dans ce cas, cela reprend le principe du « référentiel immatériel », un référent simulé qui ne correspond pas à un élément anatomique. Par cet appui vient se définir un centre momentané du corps, par rapport auquel il va s'organiser. Si j'opère une contraction de l'épaule, l'ensemble du corps vient s'appuyer sur cette zone. Il se *dépose* sur cette zone, qui devient ainsi un centre. Le reste du corps est relâché. Cela définit une zone d'intensité localisée.

L'appui est donc le fait d'une intensité. Le point ou la zone sollicitée peut être habitée de manière plus ou moins dense et cela déterminera l'ampleur du déploiement du corps par rapport à ce point. Il devient une matière, qui s'étend, se rétrécit, dans n'importe quelle direction, sans aucune direction prédéterminée.

L'instabilité, et donc les possibilités de transformation du corps, renvoient à un jeu de déplacement des appuis, par concentration ou dispersion des zones d'intensité. C'est en cela que le corps repose sur une architecture instable, au sens d'une architecture non unique, non schématique. Cette nouvelle architecture est basée sur une dynamique circulatoire. Ces points d'appui, ces zones d'intensité n'ont pas de localisation prédéterminée. Ils se révèlent dans un flux qui contribue à la transformation du corps hors d'une anatomie.

C'est une matière qui ne relève pas seulement d'une matérialité pondérale car l'exploration du corps n'est plus construite autour du poids. Il est évident que le poids du corps ne disparaît pas. Mais la donnée du poids par rapport à la gravité n'est plus le principe structurant unique dans le mouvement. Le principe sur lequel le mouvement se développe est l'exploration du corps, dans une négociation constante entre différents référentiels. La composante pondérale, sans disparaître de la réalité corporelle, n'est plus ce qui détermine la matérialité du corps dansant.

En ne plaçant pas le poids au centre de l'organisation corporelle, c'est aussi la spatialité qui est étendue. L'intention est d'être «*comme* » dans une situation d'apesanteur, où il n'y a plus un bas et une verticale fixés par rapport à la force de gravité. L'espace du corps n'est plus fragmenté, encadré et organisé. Le corps d'«*immersive theatre* » veut échapper à l'organisation de son espace, et de son ordre hiérarchique. Cette attention pour un corps polymorphe implique de s'extraire de l'organisation géométrique qui fixe le devant, le derrière, les côtés, le bas et le haut, selon un ordre hiérarchique qui privilégierait le devant, sur le derrière.

Pour accéder à une multidimensionnalité, le corps doit parvenir à une mobilité inhérente la plus ample possible. Cela implique de pouvoir mouvoir les micros éléments qui le composent de manière indépendante. La colonne vertébrale est propice à cette disponibilité mobile. De nombreux chorégraphes du vingtième siècle l'ont investie (Doris Humphrey, José Limon, Trisha Brown, Steve Paxton). Au cours de mon parcours corporel à l'intérieur de cette recherche, j'ai exploré à mon tour la colonne vertébrale, en portant l'attention sur le prolongement de la colonne jusqu'à la

tête. Reposant sur la première vertèbre cervicale, l'atlas, la tête parvient avec facilité à circuler dans toutes les directions à 360 degrés. J'ai cherché à travailler la tête avec la même qualité de fragmentation et d'indépendance que les vertèbres de la colonne vertébrale. Les yeux, chacune des oreilles, le menton, le crâne (l'occiput, les zygomatiques, etc) sont engagés de manière indépendante dans le mouvement. Chacun des éléments peut initier un mouvement, prolonger ou dévier un mouvement initié ailleurs dans le corps. Le second aspect important pour porter la mobilité multidirectionnelle à tout le corps est l'articulation de la tête avec la colonne vertébrale. Le travail de mobilité de la tête remet en cause un élément de la structuration perceptive du corps dans l'espace: la tête comme "plateforme stabilisée", que j'ai déjà évoqué parmi les principes neurophysiologiques¹⁰². En effet, par ce travail sur le prolongement de la colonne vertébrale, j'ôte à la tête sa fonction structurante. Le corps se déploie dans un espace qui ne dépend pas de la verticale, mais dans une mobilité qui parcourt toute la colonne du coccyx jusqu'au sommet du crâne, sans privilégier une orientation. La prépondérance de l'orientation frontale est effacée.

Le ballon d'hélium. Notes de studio. Mars 2010

Debout les yeux fermés.

La colonne vertébrale qui respire, souple et aérée, et qui se prolonge jusqu'au sommet du crâne.

Le squelette et les articulations souples et aérés.

La répartition de la masse corporelle sur toute la surface des appuis squelettiques des pieds.

Une tension de la répartition du poids entre les extrémités, le sol et les pieds, le haut et le crâne. Une répartition pas uniquement sur la verticalité, mais sur l'ensemble du volume corporel.

Une répartition homogène.

Comme gonflée à l'hélium, la quantité juste pour ne pas se soulever du sol, ni céder à la gravité et s'enfoncer dans le sol. Je suis un volume, juste déposé *sur* le sol. Ni dans le sol, ni hors du sol.

Pour alimenter cet équilibre, je m'appuie sur la zone pelvienne. Dans un constant agencement, aspiration ou dilatation du périnée.

Il se dégage plusieurs « schèmes » qui compose le « corps *du* performer»: les articulations, les cakras, la colonne vertébrale du coccyx jusqu'au pariétal; et deux appuis mobiles ressources: la zone pelvienne et le diaphragme. Le « corps-performer »

¹⁰² .d.En neurophysiologie, p. 56.

est la matière qui émerge de la navigation entre ces différents schèmes dans une négociation constante de leurs relations. Le *corps-performer* est un tout, ni contenant, ni contenu, ni forme, ni fond, mais matière. Le performer *performe* cette matière, il la transforme, la forme et la déforme par une dynamique inhérente à ce corps même : mouvement du diaphragme, contraction du périnée, sollicitation d'un élément squelettique, etc. Ainsi le performer performe la matière dans le sens qu'il active ces relations. Le principe fondamental de mouvement dans « immersive theatre » repose sur un système de relations, entre plusieurs éléments anatomiques, neuronaux et imaginaires, et une adaptabilité constante de ces relations.

Il y a un déplacement de la présence pondérale de la danseuse à une présence du *corps-performer* que je qualifie de « sensorielle ». Le référentiel qui module la perception du performer et son organisation corporelle n'est plus uniquement la gravité mais l'ensemble des capteurs sensoriels. En multipliant les centres référentiels soutenant la perception, et en intégrant des référentiels immatériels (le principe de « simulation » mis en avant en neurophysiologie et la notion de « corps subtil » dans le yoga), le performer accède à des possibilités de modulation de son organisation corporelle plus larges. La condition à cette présence sensorielle est une disponibilité totale à révéler le potentiel immatériel du corps.

Noir. Début de la performance. Juillet 2010¹⁰³.

Le lieu est entièrement noir. Je ferme les yeux. Le son part, je tourne sur moi-même.

Silence. Je ralentis jusqu'à revenir arrêtée sur mes deux pieds.

Toujours les yeux fermés.

Où suis-je ? Retrouver des référents spatiaux dans cet espace confus, où je ne peux m'appuyer sur la vue. Plus que des référents spatiaux, plutôt des propres repères corporels, une assise, une densité du corps. Un état corporel sûr et à la fois ouvert à la négociation et à l'exploration de cet inconnu.

Les mains tentent, cherchent, devant, derrière. Les oreilles, la tête se désarticulent sans direction précise. Les omoplates se tendent et se détendent. Je-corps, je me transforme, je me déforme, dans cette négociation pour une conscience perceptive, dans cette négociation pour assurer ma condition de présence. L'état d'aveuglement, de non visible, me concentre sur l'état corporel, sur la physicalité sensorielle. Ma présence corporelle se déploie dans cet état de quête sensorielle. Le corps performe le corps¹⁰⁴.

¹⁰³ Cette description est celle du début de la performance. Ce texte a été écrit en juillet 2010.

¹⁰⁴ Dans cette situation, je retrouve le principe de Steve Paxton « the small dance » :

« It was a name chosen largely because it's quite descriptive of the situation and because while you're doing the stand and feeling the « small dance » you're aware that you're not « doing » it, so in a way,

.....

RESPIRATION, source sonore et source du mouvement

La respiration est l'élément pour accomplir la matière pensée et préparée jusqu'à présent. C'est par elle que le corps, à partir de son degré zéro, de son principe premier, parviendra pleinement à une matérialité sensorielle. Elle est le principe singulier d'« immersive theatre ». Ce que je viens de présenter constitue une « matière première ». Articulée à la respiration, elle devient la substance d'« immersive theatre » par laquelle pourra émerger une relation corporelle avec le public.

Avant d'aboutir à la respiration comme principe fondamental du corps d'« immersive theatre », une recherche plus large a été menée sur la dimension sonore de la danse. Elle a été développée avec un premier musicien, Manuel Gutierrez Rosas, entre décembre 2007 et mars 2009. A l'époque, le travail sonore est développé comme un module distinct, sans la vidéo, et il est nommé « immersive theatre #2 »¹⁰⁵.

Ecrits sur immersive theatre #2. Mai 2009

La recherche du mouvement est guidée par la nécessité d'être dans une gestuelle qui génère du son. Cette nécessité a conduit à identifier diverses sources de son provenant du corps dansant : le son généré par le corps (voix, respiration, gosier) et le son généré par le contact d'une partie du corps sur une autre ou d'une partie du corps sur un élément extérieur, selon deux dynamiques différentes : percussion et glissement.

you're watching yourself perform ; watching your body perform its function. And your mind is not figuring anything out and not searching for any answers or being used as an active instrument but is being used as a lens to focus on certain perceptions » Steve Paxton, *Contact Quarterly*, vol.3, n°1, 1977.

¹⁰⁵ Ce module a bénéficié d'une phase de recherches de deux semaines dans le cadre d'un accueil studio à P.A.R.T.S (Bruxelles) en août 2008 ; d'une phase de cinq jours de travail dans le cadre de la présentation d'un working-process pour le Festival Inside/Off conduit par l'Associazione Mosaico Danza (Turin) en janvier 2009. Enfin, Immersive Theatre #2 a été présentée sous forme de performance-installation au Musée d'Art Contemporain de la Ville de Nice (MAMAC) en mars 2009. Il a été développé avec Manuel Rosas Gutierrez, doctorant en philosophie à l'université de Nice Sofia-Antipolis et en troisième cycle en Composition Electro-acoustique au CIRM de Nice.

Lors de la résidence à Bruxelles (août 2008), nous avons établi avec le musicien une grille de correspondance entre les qualités sonores du *corps-performer*, et les qualités sonores du corps-son. Il s'agissait de définir avec quels effets amplifier quel geste. Cela a débouché sur la grille suivante :

	PERCUSSIONS	VOIX		GLISSEMENTS	GUTTURAL
		respiration	chant		
SHUFFLE		O	O		O
DELAY				O	O
GRAIN DELAY	O			O	
FREEZE	O	O	O		O
RÉSONNATEUR				O	

Dans cette première phase de recherche sur la dimension sonore de la danse, le son était produit par le corps en mouvement. En fait, la dimension sonore est inscrite dans le geste plus que dans le corps. Le geste « sonore » est abordé comme un vocabulaire, articulé au vocabulaire musical. Dans ce processus, la construction d'un corps amplifié résulte d'une composition ad hoc, spéculative, transposable dans une cartographie telle que le tableau ci-dessus. Le son et le geste restent associés à deux systèmes de langage distincts, la musique et la danse, qui sont dans un dialogue compositionnel, mais en tant que langages et non comme support sensoriel.

Cette approche sur la dimension sonore de la danse comprend les mêmes limites que celles rencontrées dans le travail sur les espaces¹⁰⁶. La démarche repose sur une séparation, en distinguant le son du mouvement. Le corps produit un geste qui produit un son. Le corps est producteur, en co-production avec le musicien, mais il n'est pas matière, ni « *corps-performer* ».

Le premier temps de travail seule en studio a correspondu à la fin de la collaboration avec le musicien Manuel Rosas. Ce fut ainsi de fait une période de *canalisation* pour identifier la ressource de la matière. La recherche corporelle s'est ainsi concentrée progressivement sur la respiration. Cette recherche s'est confirmée comme étant la

¹⁰⁶ *Mobilité* > pp.39-40.

direction centrale dans la collaboration avec le nouveau musicien Daniele Segre Amar, initiée en octobre 2009.

Par la respiration, il se dégage une immanence entre le corps, le son et le mouvement. La respiration est une source de mouvement. Car le mouvement de la respiration génère un mouvement du corps. Ou plutôt le mouvement de la respiration se prolonge dans le corps générant ainsi une transformation de son agencement, formel et qualitatif. La respiration est une ressource très riche car son principe premier inspire-expire peut être décliné en de nombreuses manières.

Le yoga repose sur *le Prânâyâma*, « la discipline du souffle ».¹⁰⁷ Cette pratique a pour but de contrôler la respiration afin de la rythmer rigoureusement, puis de la ralentir le plus possible par la « tenue du souffle » (*kumbhaka*). Le *kumbhaka* est ce qui assure la vie, car c'est par la tenue du souffle que le corps se nourrit de l'énergie absorbée dans l'inspiration. Parler de respiration dans le monde hindou renvoie souvent à un lexique vital. Le souffle est associé à la vie. C'est la vie sous sa forme concrète. Il y a une distinction entre le souffle vital (l'énergie vitale - *prana*) et la respiration (*vayu*), qui fait circuler dans tout le corps cette énergie. Cela relève d'une vitalité somato-psychique¹⁰⁸. Le mouvement n'est plus un agencement lexical, comme dans le geste sonore développé dans « immersive theatre #2 ». Il est la manifestation d'un mouvement vital. Le prânâyâma part du principe qu'il existe une relation entre la respiration et des états mentaux. En se concentrant sur la respiration, et en parvenant à la régulariser, le yogin parvient ainsi à un état concentré, canalisé. Il peut maîtriser l'activité mentale¹⁰⁹. Le prânâyâma relève d'une technique physique. Il a deux principes : la régularisation et le ralentissement de la respiration. Le ralentissement s'opère à la fois par le prolongement du temps d'inspire et d'expire, et le prolongement des temps de suspension poumons pleins (prânâyâma interne, *abhyantara-vritti*) et poumons vides (prânâyâma externe, *bâhya-vritti*). Il y a donc trois temps dans la respiration : l'inspiration, la retenue de souffle et l'expiration (*pûraka - kumbhaka - recaka*). À partir de ces trois temps, le prânâyâma a huit formes

¹⁰⁷ La discipline du souffle est décrite dans les YogaTattva Upanishad, 32-51, in Varenne Jean, Upanishads du Yoga, *op. cit.*.

¹⁰⁸ Varenne, Jean, *Aux sources du Yoga, op. cit.*, p.112.

¹⁰⁹ Michael, Tara, *Yoga, op. cit.*, p.97

principales¹¹⁰. Pour accomplir ces deux principes, il existe plusieurs techniques. Les prânâyâma sont exécutés accompagnés des « liens », ou « ligatures » (*bandha*). Il s'agit de contractions musculaires utilisées pour faciliter la tenue du souffle (*kumbhaka*). Les *bandha* sont trois : *jâmandhara-bandha*, exécuté à la fin de l'inspiration, *uddîyana-bandha*, exécuté à la fin de la rétention et au début de l'expiration. Enfin le troisième s'appelle *mula-bandha*, qui signifie « contraction de la base ». Il est accompli durant la retenue du souffle. Il s'agit d'une contraction de l'anus, des muscles fessiers, de l'ensemble du fondement (la zone pelvienne et les parties génitales) que le yogin fait remonter de l'intérieur. Il fait aussi remonter le bas-ventre en poussant vers la colonne vertébrale¹¹¹.

Dans le développement du travail corporel au sein d' « immersive theatre », je m'appuie beaucoup sur le principe de la retenue du souffle et du *mula-bandha*. Parallèlement j'ai mis en place mes propres modalités de respiration. Ces modalités permettent aussi bien une diversité de mouvements liés au mouvement de la respiration qu'une diversité de rendus sonores. Elles ne respectent pas exactement les techniques du prânâyâma, que je ne pratique d'ailleurs pas toutes. Un premier niveau de qualité de la respiration dépend du trajet que je fais suivre à l'air à l'inspire et à l'expire. Respiration par la bouche ouverte, ou respiration bouche fermée, par le nez. Dans l'inspire ou l'expire, je peux amener l'air à frotter les parois de la bouche, ou au bien à frotter contre le conduit respiratoire par une légère pression au niveau de la glotte. Un deuxième niveau est la durée de la respiration. Je vais alterner entre des respirations longues et brèves, ou alterner entre des durées différentes à l'inspire et à l'expire (longue inspire et brève expire, ou bien brève inspire et longue expire). Un troisième niveau est la retenue de souffle, que j'appelle dans mon travail « apnée » ou « suspension » (pour utiliser un terme qui n'appartient pas au yoga). Un quatrième niveau sur lequel je m'appuie est le mouvement du diaphragme, descendant dans l'inspire et ascendant dans l'expire.

Par rapport à ces différentes modalités de respiration, je développe un jeu de symétrie ou de distorsion entre le mouvement de la respiration et le mouvement du corps.

¹¹⁰ *Sûryabhedana* (la percée du soleil), *ujjâyin* (apportant la victoire), *sîtkârin* (l'émission du son sît), *çtâlî* (la rafraichissante), *bhastrikâ* (le soufflet de forge), *bhrâmarin* (l'abeille), *mûrcchâ* (l'évanouissement) et *plavinî* (le flotteur) in Michael, Tara, *ibid.*, pp.202-203.

¹¹¹ Michael, Tara, *Yoga, op. cit.*, p.204.

L'apnée est un temps central dans ce jeu. Par exemple, je suspends mon souffle à la fin de l'inspire. Je m'appuie sur cette suspension pour prolonger le mouvement. Il y a alors un prolongement du mouvement intérieur de la respiration à tout le corps, et dans le même temps il y a une distorsion entre le silence, lié à la suspension du souffle, et le mouvement du corps. Les moments de distorsion engendrent une sorte de dédoublement et à la fois de prolongement de la substance corporelle. Le son du souffle une fois suspendu, interrompu, se prolonge dans le mouvement du souffle. Un autre exemple. Sur une expire longue, le mouvement du corps est rapide. Pour parvenir à ce dédoublement de la temporalité, il faut rester appuyé et concentré dans le mouvement de la respiration, dense et contrôlé, ce qui libère le corps. Il se déploie avec légèreté, comme s'il était suspendu au-dessus du sol. En réalité, il est en quelque sorte suspendu au-dessus du sol. Car dans l'expire longue, la contraction de l'anus et la remontée du ventre constituent comme un socle, un appui dans la base du tronc. Dans cette respiration, le corps repose sur cette zone, ce « centre référentiel ».

La respiration est convoquée dans ce projet d'un point de vue de ces potentialités de transformer, au sens de changer la forme du corps et de produire un son. C'est effectivement un jeu de transformation qui se joue par le micro mouvement de la respiration. La respiration se déploie avec différentes intensités, différents rythmes, différentes sonorités qui génèrent une constante transformation du corps. Mais la respiration opère aussi par rapport à la transformation, au sens de transsubstantiation, du corps physique au corps sensoriel. En effet, dans la maîtrise des différentes techniques de respiration, la répétition de la respiration et l'articulation avec l'apnée, le performer atteint un état à l'intérieur duquel le corps évolue porté par sa propre totalité. Par le mouvement de la respiration il n'y a plus de distinction entre intérieur/extérieur. Le corps par le souffle atteint une globalité qui le dépasse et se prolonge par-delà lui.

La respiration n'est pas une production, elle est un canal pour parvenir à un état de disponibilité à la substance sensorielle par lequel le corps se libère des limites matérielles¹¹². La matière est immatérielle.

¹¹² Les Upanishads décrivent des états et manifestations auxquels le *yogin* est conduit par la pratique de la discipline du souffle : « Lorsque l'on tient ainsi le souffle, la transpiration se fait abondante et il est

Deuxièmes déplacements :

En introduction, j'ai défini le sensoriel comme étant l'ensemble des propriétés et qualités perceptives du corps. Dans le sensoriel, j'englobe le poids comme l'une de ces propriétés, mais qui n'est pas l'unique ni même centrale.

Le *performer* est l'agent qui active et négocie les propriétés perceptives et leurs relations. Cela débouche sur une nouvelle construction, le *corps-performer*. Ce *corps-performer* est construit dans la rencontre de plusieurs constructions culturelles du corps, celle inhérente au yoga et au monde hindou, celle inscrite dans une pensée scientifique occidentale dont fait partie la neurophysiologie, celle latente de la danse post-moderne héritée de Yvonne Rainer, Trisha Brown et Steve Paxton. Chacune de ces constructions reposent sur des considérations liées à la perception mais dégagent des corps distincts. Dans l'appropriation de ces différentes constructions, je suis parvenue à formuler la matière que je recherchais et qui constitue le *corps-performer*.

Enfin, la matérialité sensorielle du *corps-performer* dans « immersive theatre » découle de la respiration. Dans le processus, le recentrage de la dimension sonore de la danse sur la respiration a renforcé la possibilité de prolonger la substance corporelle du performer jusqu'au corps du spectateur. La respiration devient une source de relation corporelle. Car la relation est inscrite dans le corps et en même temps le transcende. De là, il y a une globalité de la matière, à déployer, matérialiser non pas dans l'espace pour atteindre le public, mais qui *par* sa matérialisation sera espace dont tous, performer et « spectateur » seront constitutifs dans cette dialectique du corps grossier et du corps subtil. Du matériel et de l'immatériel.

nécessaire de masser le corps. Plus tard, le corps se met à trembler alors même que l'on est assis dans la Posture du Lotus. Et si l'on avance encore dans ce type de pratique, paraît le phénomène dit la « grenouille » : l'adepte assis dans la Posture du Lotus saute et bondit comme une grenouille. Plus tard ces mouvements cessent mais le corps se soulève au-dessus du sol, et bien qu'étant toujours assis dans la Posture du Lotus, l'adepte se déplace sans toucher terre ! Apparaîtront également d'autres phénomènes surhumains, mais il se gardera d'en faire état », YogaTattva Upanishad, 52-55, in Varenne Jean, *Upanishads du Yoga*, *op. cit.*

Exercice pour un mouvement respiratoire.¹¹³

Asseyez vous les jambes croisées. La respiration doit se faire par le nez

Inspirez. Le diaphragme descend le long de la colonne vertébrale.

Expirez. Le diaphragme remonte le long de la colonne vertébrale à l'intérieur de la cage thoracique.

Inspirez. Le diaphragme descend le long de la colonne vertébrale. Le flux remonte jusqu'au sommet du crâne.

Expirez. Le diaphragme remonte le long de la colonne vertébrale à l'intérieur de la cage thoracique. Le flux traverse le corps jusqu'aux extrémités des mains et des pieds. Mouvement en opposition qui malaxe et étend le corps par ces mouvements intérieurs.

Inspirez. Le diaphragme descend le long de la colonne vertébrale, appuie sur le pubis. Le flux remonte jusqu'au sommet du crâne.

Expirez. Le diaphragme remonte le long de la colonne vertébrale à l'intérieur de la cage thoracique, aspirant le périnée. Le flux traverse le corps jusqu'aux extrémités des mains et des pieds.

Observez les modifications des appuis du corps que le mouvement de la respiration génère.

En trois temps.

Inspirez. Fin de l'inspire, légère suspension poumons pleins

Expirez. Fin de l'expire, suspension poumons vides. Légère contraction des parties périphériques du corps, les doigts des mains et des pieds, le nez.

Inspirez. Fin de l'inspire, suspension poumons pleins, prolongation dans la suspension du mouvement respiratoire qui transforme le corps.

Expirez. Fin de l'expire, suspension poumons vides. Contraction des parties périphériques du corps, les doigts des mains et des pieds, le nez.

Inspirez. Fin de l'inspire, suspension poumons pleins. Prolongation de la pression sur le pubis, dans le bassin. Laisse résonner cet appui dans l'ensemble du corps.

Expirez. Fin de l'expire, suspension poumons vides. Contraction maximale du corps, dans sa globalité. Laissez l'ensemble du corps être porté par ces appuis contractés.

Relâchez tout. Retour à une respiration normale. Observez votre corps, les appuis, les particules qui décantent et viennent se déposer dans le corps.

¹¹³ Je pratique cet exercice allongée au sol, les yeux fermés. Pour vous permettre, lecteur, de le réaliser, l'exercice se fera assis, les jambes croisées, et les yeux ouverts.

Autre exercice : *l'étoile de mer.*

Cet exercice doit être réalisé au sol. Lisez dans un premier temps sa description avant de le réaliser par vous-même.

Allongé au sol. Les bras le long du corps, légèrement écartés du corps.

Inspirez. Le diaphragme descend le long de la colonne vertébrale, appuie sur le pubis. Vous vous déployez, jusqu'aux extrémités, à partir de cet appui sur le pubis et la ceinture pelvienne.

Expirez. Le diaphragme remonte le long de la colonne vertébrale à l'intérieur de la cage thoracique, aspirant le périnée. Vous vous recroquevillez sur le flan droit, autour de ce point d'aspiration. Vous laissez le poids tomber dans le sol, pas de tenue musculaire. Matière flasque et informe.

Inspirez. Le diaphragme descend le long de la colonne vertébrale, faisant se déployer chaque zone du corps qu'il traverse. Vous dégoulinez et vous vous retournez sur le dos.

Expirez. Le diaphragme remonte le long de la colonne vertébrale à l'intérieur de la cage thoracique, aspirant le périnée. Vous vous recroquevillez sur le flan gauche, autour de ce point d'aspiration. Vous laissez le poids tomber dans le sol, pas de tenue musculaire. Matière flasque et informe.

Vous poursuivez plusieurs fois toujours plus rapidement.

L'étoile de mer, la valve. La zone de la ceinture pelvienne et le périnée, sollicités par la respiration du diaphragme, opèrent comme une valve en étoile de mer qui s'ouvre et se referme. Ce mouvement valvulaire d'ouverture et de fermeture, de déploiement et d'aspiration, se prolonge dans l'ensemble du corps.

Après plusieurs respirations,

Expirez. Le diaphragme remonte le long de la colonne vertébrale à l'intérieur de la cage thoracique, aspirant le périnée. Pivotez sur l'avant bras et l'avant jambe droits. Venez déposer le buste et le bassin sur les jambes. Laissez le poids tomber dans le sol.

Poursuivez la respiration par le diaphragme. Observez le mouvement de la respiration qui se prolonge dans la colonne vertébrale, le dos qui respire.

MATÉRIALISATION

Pour une expérience performative

Pour aborder cette partie intitulée *matérialisation*, je vais d'abord évoquer Yves Klein et sa démarche vers l'immatérialisation.

Ce qui peut sembler être une antinomie par rapport au titre de cette partie est en fait la formulation d'une même aspiration. J'utilise le terme « matérialisation » pour signifier le processus d'« immersive theatre » qui conduit à l'actualisation d'un projet de l'immatériel, dont la finalité est de faire l'expérience de l'être corporel par delà les cadres de la perception. Klein utilise le terme « immatérialisation » pour nommer son parcours de dépassement du « matérialisme » pour retrouver la profondeur de la matière et faire l'expérience de la liberté. Telle est la finalité de son parcours qu'il retrace dans sa Conférence à la Sorbonne du 3 juin 1959, intitulée « L'évolution de l'art vers l'immatériel » :

« Suivant les normes de l'éthique qui est à l'origine de cet immatérialisme qui nous fera retrouver un véritable amour de la matière en opposition au quantitativisme, au matérialisme momifiant qui nous en rend esclaves – de cette matière- et la transforme en un tyran¹¹⁴ ».

La démarche d'Yves Klein sur l'immatériel constitue l'une des rencontres qui a marqué mon processus. Pour cette raison, je prends le temps d'en resituer à la fois les présupposés et la manière dont ils font écho à mes interrogations.

¹¹⁴ Yves Klein, « L'évolution de l'art vers l'immatériel, Conférence à la Sorbonne », in Sichère Marie-Anne et Didier Semin (eds.), *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Ecole Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p.131.

**Yves Klein_ « Exposition du vide » :
présence immatérielle**

« Pour moi la peinture n'est plus en fonction de l'œil aujourd'hui ; elle est fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous : notre vie »¹¹⁵.

L'interrogation du registre du visible.

Yves Klein interroge la perception et sa codification, ainsi que la notion de présence, et celle d'absence. La présence n'est plus réduite à la présence matérielle. Cette présence matérielle pose un dedans et un dehors, et exclut ainsi arbitrairement des éléments de l'expérience. Alors que Klein recherche l'absolu et la liberté. C'est tout d'abord à travers les *Monochromes* que Klein accède à cette expérience libératrice. Ainsi face à l'espace absolu d'une couleur uniforme, il libère la perception des cadres perceptifs. Il affirme : « le lecteur d'un tableau à lignes, formes, composition, reste prisonnier des 5 sens »¹¹⁶. Cette affirmation implique que la perception absolue et libératoire qu'il veut atteindre dépasse l'organisation des 5 sens. En effet, dans la codification esthétique de la perception, celle-ci est réduite et encadrée. A travers elle, c'est l'expérience du monde qui est réduite. Klein cherche à étendre le registre visuel à d'autres modalités d'expériences, en interrogeant essentiellement l'expérience picturale. Ce que dénonce Klein, tout en proposant des alternatives, c'est la codification de la perception qui trouve écho dans les codes esthétiques, tels qu'en peinture la ligne, la forme... Sa démarche, au fur et à mesure des années et de ses recherches, déplace les codes esthétiques et l'expérience esthétique. Cela se retrouve déjà dans sa *Symphonie Monoton* (1947-48), puis dans les monochromes rendus publics dès 1955.

¹¹⁵ Yves Klein (1959), *Le dépassement de la problématique de l'art*, in (2006) *Vers l'immatériel*, Directa, p. 19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

L'imprégnation, expérience de l'élan vital.

Avec les monochromes, Klein définit la notion d'*imprégnation*. Ce qu'il cherche à imprégner sur la toile, ce n'est pas sa psychologie, ou son imaginaire, mais la vie. Il veut laisser place à la couleur en laquelle s'imprégnera l'illumination poétique vitale. Car pour Klein, la couleur comprend l'espace, un espace non dimensionnel. Pour cela il cherche une texture toujours plus épurée, en travaillant avec le rouleau. Marqué par la visite de la Basilique de Saint-François à Assise, et la découverte des travaux de Bachelard, il se lance dans sa période bleue. Le bleu constitue pour lui la couleur par laquelle accéder à l'absolu de l'univers. Il va également développer une formule d'une résine synthétique qui ternit moins le pigment et qui débouche sur un « médium fixatif » qui permet une texture épurée, sans relief, trace. C'est cela qui conduit au brevet de l'IKB, International Klein Blue.

La présence immatérielle

« La peinture ne sert qu'à prolonger, pour les autres, le « moment » pictural abstrait, d'une manière tangible et visible »¹¹⁷.

Il semble par cette phrase que Klein fasse une distinction entre pictural et peinture. La peinture en ce sens rend visible les forces immatérielles du pictural. Ce qui m'intéresse dans cette phrase, c'est ce qu'elle sous-entend : il existe une substance invisible mais pourtant présente au monde. Le peintre va s'imprégner pour qu'à son tour l'autre s'en imprègne. Le pictural est une énergie, une qualité immatérielle, la peinture est la modalité pour la matérialiser afin de la partager.

Dans cette introduction à son projet de présence immatérielle qui donne lieu le 28 avril 1958 à l' "Exposition du Vide", je saisis la désarticulation à laquelle je souhaite aboutir par rapport à la notion de présence et les

¹¹⁷ Yves Klein, « Quelques extraits de mon journal en 1957 », in *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres récits*, op. cit., p.44

cadres de la perception. Même si le matériel renvoie au visible, et l'immatériel à l'invisible, cela ne conduit pas à une dichotomie entre présence et absence. La perception n'est pas relative seulement à ce que je vois à l'extérieur, à ce qui est matériel, à ce que je peux quantifier. La perception est qualitative.

« *Exposition du Vide* », 28 avril 1958, *Galerie Iris Clert, Paris*

A la suite de son travail sur le monochromisme, et le bleu, il pousse la recherche vers la présence du bleu, dans l'absence de tout matériel : la présence immatérielle.

Invité avec d'autres artistes à participer à une exposition à Anvers, il exclame, le jour du vernissage, cette citation de Bachelard à l'emplacement qui lui était réservé: « D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue ». L'immatérialisation se concrétise et la réalité qu'il pose par cet acte est: comment le bleu peut agir et finalement imprégner le spectateur présent en sa propre absence?

Le 28 avril 1958 est organisée à la galerie Iris Clert à Paris, “ l'Exposition du Vide”. Il met en place un dispositif scénographique : les vitrines extérieures peintes en bleu, le couloir accédant à la galerie recouvert d'une tapisserie bleue, le cocktail bleu, l'éclairage de l'Obélisque place de la Concorde en bleu, la galerie, les vitres intérieures peintes en blanc, les murs repeints en blanc pour les purifier des expositions précédentes.

Le bleu présent autour de l'espace de la galerie est une prolongation de l'espace sensible, invisible qu'il expose. Il développe ainsi sa notion d'*imprégnation*, qui n'est plus seulement entre le peintre et la toile, où la toile devenu espace monochrome était imprégnée de l'élan vital qui était ainsi donnée à percevoir au spectateur. Dans le cas de l'exposition du vide, l'imprégnation agit entre cette scénographie, comme mise en condition d'un état, et le spectateur. Le spectateur s'imprégne d'abord du bleu présent matériellement, pour qu'il en vienne à le percevoir en l'absence de tout objet dans la galerie. Le spectateur fait *toile*. Il n'est d'ailleurs plus spectateur, le mot ne correspond plus à son expérience. Il

est public mais public actif impliqué dans l'exposition. Sans lui exposer un objet matériel, le spectateur pourra quand même faire l'expérience de la sensibilité picturale, par lui-même, sans l'intermédiaire de la toile. Il est sujet de l'expérience de la perception libre et absolue. Il est plongée dans un environnement sensible, qui n'est pas limité à un cadre, à un support. Klein est parvenu à effacer tout obstacle pour accéder à l'horizon.

J'adhère tout à fait à l'expérience perceptive qu'il met en place pour le public. Le principe d'imprégnation de Klein fait écho à l'expérience d'« immersion » que je cherche à générer dans « immersive theatre ». J'extrait de ma lecture de l'« Exposition du vide » un terme qui va devenir clef pour mon travail : *environnement*. L'environnement, un espace insaisissable, abstrait mais hautement présent et saisissant, dans lequel je me fonds, *dans* lequel je navigue. Point de dedans et de dehors, l'environnement n'est pas le lieu physique, le bâtiment ou la toile. Il est.

« Architecture de l'air »

L'immatériel est pour Klein un espace de construction ; il invite à une architecture dynamique et immatérielle reposant sur de nouveaux matériaux. Avec l'architecte Werner Ruhnau, ils partagent cette nécessité de se débarrasser des obstacles matériels, le toit pour l'un, la toile pour l'autre. Cela les conduit à développer le projet d'architecture de l'air et de la création d'un Centre de Sensibilité avec pour mission :

« de révéler les possibilités d'imagination créatrice en tant que force de la responsabilité personnelle. Une conception nouvelle, la vraie notion de qualité, doit se substituer à la quantité, aujourd'hui surmenée et surestimée. Il est possible d'y parvenir par l'immatérialisation et la sensibilité¹¹⁸ ».

¹¹⁸ Yves Klein, « L'évolution de l'art vers l'immatériel. Conférence à la Sorbonne », in *Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit., p.129

La sensibilité est garante du développement de l'être humain et de son renouvellement spirituel. Dans ce parcours de l'immatérialisation, il y a la quête de la libération de l'individu du « matérialisme » et de ses cadres pour le conduire à un épanouissement. Prise de position dans le rapport au monde¹¹⁹.

Je projette dans son parcours mon idée de présence qui dépasse le corps physique, le corps charnel, le corps visible, qui dépasse l'organisation pondérale et terrestre, qui dépasse les cadres. Vers l'informe. Le projet d'un environnement immatériel pour accéder à la matière. Dans *matière*, j'ai présenté la présence sensorielle qui est atteinte dans l'élaboration du *corps-performer*. C'est le prolongement de cette matière qui conduit à la construction de l'environnement chorégraphique, dans un rapport de correspondance entre le microcosme (le *corps-performer*) et le macrocosme (l'environnement chorégraphique de la performance).

¹¹⁹ j'expose les nécessités de ma démarche dans la partie *médiation*.

.....

LE DISPOSITIF TECHNOLOGIQUE

Dans le processus d' « immersive theatre », l'usage des technologies est abordé comme un moyen pour atteindre l'expérience perceptive recherchée. L'intention et l'attention ne portent pas sur le développement d'une esthétique numérique autonome ni sur le développement de nouvelles technologies¹²⁰. L'intention et l'attention portent sur le déplacement des modalités de perception par la déconstruction des cadres de la représentation. L'usage des technologies permet d'une part d' « élargir » la présence du corps-performer, qui est contaminé par le dispositif technologique *dans* et *avec* lequel il évolue. D'autre part l'usage des technologies permet de créer des « espaces » constitués de la matérialité sensorielle d'un corps généré dans la dialectique entre le performer, le son et la vidéo. Ce corps constitue une corporalité. Je définis ce terme ultérieurement¹²¹. Ces spatialités sont manipulées de manière à immerger le « spectateur » dans cette matière sensorielle.

En présentant maintenant les outils utilisés, il ne s'agit pas d'établir seulement une fiche technique mais de poser peu à peu le projet conceptuel dont le dispositif technologique est une première dimension dans la matérialisation. Aux questions « en quoi consiste ce dispositif technologique ? De quoi est-il constitué ? », sont associées les questions suivantes : « quels termes se dégagent du dispositif ? Quelles ressources émergent du dispositif pour l'élaboration de la performance ? ».

¹²⁰ Exemple d'une telle démarche : N+N Corsino (France), Troika Ranch (Etats-Unis). Je me réfère aussi aux lieux réunis depuis 2010 sous le RAN, réseau d'arts numériques : <http://www.ran-dan.net/>. Le rapport de la danse et des technologies pose de nombreuses questions sur les enjeux qu'il constitue. Ces enjeux varient selon le contexte dans lequel le rapport est développé (contexte de recherche : IRCAM, ou contexte de création). Les chorégraphes utilisant les technologies sont très nombreux, certains en font la singularité de leur approche (Jean-Marc Matos, Suzan Kozel, Sarah Rubidge, Carol Brown), d'autres les utilisent par rapport à la singularité d'une création (Anna-Teresa de Keersmaker, Myriam Gourfink). L'utilisation des technologies dans des créations chorégraphiques ne renvoie pas toujours à une démarche de questionnement des cadres de la représentation (Hervieu et Montalvo). Le rapport entre la danse et les technologies n'est donc pas une réalité homogène. Ma recherche ne porte pas sur la spécificité et l'enjeu de l'utilisation des technologies en danse. Aussi je ne développerai pas plus ce point. En revanche, je renvoie à une étude réalisée par Philippe Baudelot en 2007 dans le cadre du Monaco Dance Forum auprès des artistes ayant participé à l'édition 2006 du festival, intitulée : « La danse numérique n'existe plus ! ».

¹²¹ Définition de corporalité > conclusion de l'effacement des cadres de la représentation.

Fiche technique. Octobre 2010

Système de captation :

2 microphones : un microcravate et un microsurface.

Une vidéo caméra

Système de diffusion :

6 enceintes

Un vidéo projecteur

Fluos

Structure scénographique :

Une structure cubique entre le public et le performer, recouverte de tulles et films plastiques transparents qui servent de support à la vidéoprojection.

Et éléments scénographiques :

Des câbles d'accrochage, au sol pour le système audio et lumières.

Créateurs :

Chorégraphe Performer : Claire Buisson

Création Lumières : Annie Leuridan

Vidéaste : Francesca Manzini

Scénographe : Marion Perrichet

Compositeur Programmation Sonore : Daniele Segre Amar

Les différentes configurations

Dans l'élaboration du dispositif technologique, il y a un glissement entre la fiche technique (les outils) et les configurations techniques. Le terme « configuration » renvoie à des situations dans lesquelles sont utilisés certains des éléments de la fiche technique, avec une articulation singulière. La configuration est déjà une projection vers une matière sensorielle. Ainsi chaque configuration comprend en soi les principes fondamentaux du projet, elle les articule à différents degrés d'intensité. De cela il résulte que chaque configuration tend vers un univers sensible singulier.

Matériaux:

SON : le dispositif sonore s'appuie sur une gamme de sons. À partir de cette gamme de sons, une composition a été réalisée, intitulée « la masse ». Elle structure la performance, qui commence par un extrait de la « masse » et s'achève par la « masse » dans son intégralité.

- « **La gamme des sons:** les sons pré-enregistrés, les sons échantillonnés en live. Ces sons sont intégrés dans le traitement en temps réel. Il y a aussi les sons déclenchés, puisés dans les sons pré-enregistrés.

- **La masse :**

composition électroacoustique de 8'30", mixée en deux versions, selon le dispositif audio à disposition : quadraphonique (quatre points de diffusions) et hémaphonique (six point de diffusion). La matière-source est composée principalement de sons de respirations et de frottements et chutes sur le sol. Pendant toute la durée, un principe de climax se développe, par plusieurs lignes de force parallèles qui convergent vers une longue étape finale :

- un crescendo (intensité) : de pp à fff.
- un élargissement du spectre sonore (au début il n'y a que des fréquences aiguës, puis progressivement le spectre sonore entier).
- une articulation des sons vers un continuum spectral où l'on ne distingue que des changements d'états sonores et des profils spectraux.
- une évolution des timbres de sources reconnaissables à une masse timbrale où les sources sont non-reconnaissables.
- un passage d'un espace acoustique intime, proche et en mouvement (spatialisation) à un espace acoustique réverbérant, vaste, omniprésent sur tous les points de diffusion, fixe.

Les sons-sources à l'origine de la masse subissent au moins une dizaine de traitements sonores informatiques.

Par l'extrême longueur de la masse et par la très lente progressivité des lignes des forces, celles-ci ne se perçoivent pas dans leurs déroulements directionnels. Au niveau perceptif, ce qui apparaît est plutôt un changement d'états sonores. La notion de climax apparaît donc plus conceptuelle que phénoménologique »¹²².

VIDÉO

- **2 vidéos** réalisées par Francesca Manzini¹²³.

La vidéo repose sur la relation entre la vidéaste et le performer. L'image est concentrée, c'est une macro-perception du corps.

PERFORMER

- Le corps-performer¹²⁴

¹²² Définition formulée par Daniele Segre, suite à l'entretien du 18 octobre 2010 > annexes > immersive theatre > témoignages.

¹²³ Je présente en détail ces deux vidéos dans > effacement des cadres de la représentation > effacement des contours.

¹²⁴ Je renvoie à la partie *matière* qui présente ce qu'est le corps-performer dans « immersive theatre ».

Les configurations :

- 1/ Extrait de la « masse » + sans lumière
- 2/ Microsurface + corps performer + vidéo enregistrée + sans lumière
- 3/ Microcravate + corps-performer + respirations monitorées + respirations déclenchées + lumière
- 4/ « Masse » + captation caméra + vidéo temps réel + corps-performer + respirations monitorées + microcravate + sons déclenchés + lumière

Chacune des configurations réunit certains ou la totalité des outils convoqués dans le projet. En fonction des éléments réunis, la configuration relève plus d'un registre sonore, du performer ou de la vidéo. Enfin, la configuration appelée « la masse » réunit l'ensemble des éléments.

Je présente ici les quatre configurations qui sont réunies dans la performance, dans l'ordre chronologique de leur déploiement¹²⁵. Mais d'autres configurations ont été expérimentées. Elles pourront être utilisées dans d'autres situations que celle de la performance¹²⁶.

Mais à quoi servent ces technologies? Hubert Godard souligne que le spectateur qui 'regarde' le danseur est habité dans son corps par les résonances des intensités corporelles du danseur. Cette expérience kinesthésique conduit à abaisser les distances entre scène et public, non en termes d'organisation des espaces, mais du point de vue du ressenti et de la perception. Cela relève d'une dimension pondérale:

Dans le cas d'un spectacle de danse, cette distance éminemment subjective qui sépare l'observateur du danseur peut singulièrement varier (qui bouge réellement ?), provoquant par là un certain effet de 'transport'. Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre (...). C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire¹²⁷.

¹²⁵ Annexes > immersive theatre > corporéarité > la performance. Ce document est la description de la performance dans son intégralité, telle qu'elle a été présentée le 17 mai 2010 à la Galerie Syndicat Potentiel à Strasbourg.

¹²⁶ Je vous renvoie à la conclusion, dans laquelle je présente les perspectives de conjugaison du dispositif « immersive theatre » par delà la performance.

¹²⁷ Godard, Hubert (1995), « Le geste et sa perception », in Marcelle Michel et Isabelle Ginot (dir.), La Danse au XXème siècle, Paris : Bordas.

La démarche d' « immersive theatre » cherche une alternative à cette 'contagion gravitaire'. Que le public ne soit pas transporté seulement par le poids du danseur, mais plus largement par les volumes immatériels du corps élargi.

L'usage des technologies ne vient pas créer un nouveau paradigme mais opérer dans une matérialisation du projet sensoriel déjà développé dans le travail corporel du performer.¹²⁸ Les technologies de la communication développées au cours du vingtième siècle conduisent peu à peu à un questionnement du principe de réalité, et de la distinction avec « l'effet de réel »¹²⁹. Dans son ouvrage *La Machine de Vision*, Paul Virilio trace trois ères dans l'histoire de l'image, liées au développement de technologies. Ainsi il distingue « l'ère de la logique formelle » (finissant au XVIIIème siècle, elle comprend la peinture, la gravure, l'architecture), « l'ère de la logique dialectique » (XIXème siècle, elle comprend la photographie et la cinématographie relevant du photogramme), « l'ère de la logique paradoxale » (fin du XXème siècle, elle comprend la vidéographie, l'infographie, l'holographie)¹³⁰. Les technologies liées à l'image développées dans cette dernière ère conduisent à une confusion de l'organisation perceptive en tant qu'elles ne permettent plus de distinguer le réel du virtuel, le factuel ou actuel du potentiel¹³¹.

L'articulation entre la danse et un dispositif technologique m'intéresse précisément en termes des implications perceptives sur le réel qu'elle permet. Ainsi, Hubert Godard affirme que le geste (hors du dispositif technologique) est 'déjà' le résultat d'une projection virtuelle. Autrement dit la dynamique fondamentale du geste repose sur une représentation intérieure du corps, et de l'espace. C'est donc un processus immatériel qui permet d'activer le geste, et d'en déterminer la matérialité selon une certaine qualité de temps, d'espace, de flux et de poids¹³².

¹²⁸ Menicacci Armando, Emanuele Quinz, « Conversazione con Hubert Godard », in *La Scena Digitale/Nuovi Media Per La Danza*, Venise : Marsilio, 2001, p.371-380.

Norman, Sally Jane, « Corps/espaces interactifs », in Rousier, Claire (ss la dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art, op. cit.*, pp.153-165.

¹²⁹ Virilio, Paul, *La machine de vision*, Paris, Editions Galilée, 1988.

¹³⁰ *Ibid.*, p.133.

¹³¹ *Ibid.*, p.128.

¹³² Menicacci Armando, Emanuele Quinz, « Conversazione con Hubert Godard », in *La Scena Digitale/Nuovi Media Per La Danza, op. cit.*, p.371-380 : « l'elemento che mi sembra fondamentale per l'emittente è il fatto che, per eseguire un movimento, debba partire dall'articolazione. Vedo l'articolazione come luogo di una separazione : una parte del mio corpo resta mia, ma un'altra parte si muove in uno spazio al quale assegno un senso, un valore, nel quale proietto un'immagine del gesto, costruisco un'azione virtuale(...). Nelle mie ricerche, ho compreso che la separazione si costruisce

Interrogé par Armando Menicacci et Emanuele Quinz sur “cette réalité virtuelle” immanente au geste du danseur, et sur les possibilités d’actualisation de cette virtualité par les nouvelles technologies, Godard répond:

Grâce à ces dispositifs technologiques, du nouveau peut être créé : il s’institue un mécanisme qui permet de renouveler une certaine dynamique de l’imagination, de renouveler donc l’anatomie subjective [...] Avec ces dispositifs technologiques, le potentiel d’action est considérablement accru, précisément parce que cela génère ce jeu de polysensorialité transmodale, par des croisements, des chiasmes entre les différents sens, par des transferts d’information d’un sens à l’autre¹³³. (ma traduction)

Dans « immersive theatre », le dispositif technologique est à la fois le support matériel (les micros, etc...) et le support conceptuel sur lequel déployer le projet de perception. Grâce au dialogue entre la « vidéographie », la « sonographie » et la « chorégraphie », il permet d’ « actualiser » le principe déjà mis en œuvre dans le travail sur le corps-performer d’articulation entre le matériel et l’immatériel. Le dispositif technologique permet de déplacer l’organisation perspectiviste qui fixe le corps et la perception dans la représentation. Par lui se déplacent les notions de « corps dansant », d’ « écriture chorégraphique » et de « spectateur ». Je poursuis maintenant l’exposé des enjeux du dispositif, en intégrant des exemples concrets issus de la matérialisation opérée par la performance actuelle.

Définition de dispositif :

Matière conceptuelle d’un projet, articulée à une configuration matérielle.

A partir d’un dispositif, il existe plusieurs matérialisations possibles.

intorno a una *fiction* : per muovermi sono costretto a immaginare il mondo, in tutti i sensi del termine, a topologizzarlo, a nominarlo, a colorarlo, a dinamizzarlo. È in questa rappresentazione del mondo che il mio braccio parte e opera questa separazione » (371-372).

« muoversi, dunque, è il risultato di una proiezione virtuale sia di una geografia anatomica, sia dello spazio, ed entrambe sono basate su una selezione d’informazioni. » (374).

¹³³ *Ibid.*, p.375 : « grazie a questi dispositivi [tecnologici] si può creare del nuovo: s’istituisce un meccanismo che permetta di rinnovare una certa dinamica dell’immaginazione, di rinnovare quindi l’anatomia soggettiva. [...] Con questi dispositivi tecnologici, il potenziale d’azione si trova considerevolmente aumentato, proprio perchè s’innesca questo gioco sulla polisensorialità transmodale, sugli incroci, sui chiasmi fra i diversi sensi, sui trasferimenti di informazioni da un senso all’altro »

.....

EFFACEMENT DES CADRES de la représentation

L'actualisation du projet « immersive theatre » a nécessité de se confronter *avec* les cadres de la représentation. « Confrontation avec » car ceux-ci ont fait résistance. J'ai exposé dans *mobilité* comment le projet est resté dans un premier temps encadré par des principes spatiaux découlant de l'espace perspectiviste. Ce n'est qu'au travers du processus, déployé dans le temps de quatre années, d'expérimentations et d'interrogations que « immersive theatre » est parvenu à s'en extraire. C'est par un lent et long lâcher prise qu'a opéré l'imprégnation de la matière qu'à travers ma démarche je voulais partager avec le public, et que les cadres se sont progressivement effacés laissant émerger les conditions pour l'environnement sensoriel de la performance. J'expose ici les propositions de dépassement qui ont vu peu à peu le jour.

Il se dégage du dispositif une poétique de l'effacement, où les limites ne sont pas seulement repoussées, élargies, mais où elles sont également « détendues », c'est-à-dire qu'elles deviennent malléables et modulables constamment. Elles délimitent mais elles ne limitent pas. Sur ce principe de l'effacement peut se déployer la complexité sensorielle d'un corps qui n'est pas seulement le corps du performer, mais une présence élargie. C'est par l'effacement que le dispositif parvient à un élargissement de la matière. Cet effacement opère à travers diverses modalités : la fragmentation, la disparition, la multiplication, la relation. Autant de modalités qui permettent de déployer une corporalité dans un chemin qui n'est pas défini.

La perte, l'effacement du point de vue unique. Le cadre de la représentation, dans l'espace théâtral, est par le fait de la frontalité un objet structuré par rapport à un point de vue unique. Point de vue au sens littéral du terme, une *unique direction* par laquelle on *regarde* la pièce, mais également par laquelle la pièce est regardable, et enfin pour laquelle la pièce est construite. Effacer le point de vue renvoie à la fois à une dimension spatiale et à une dimension perceptive par delà le rapport visuel. Effacer le point de vue unique, c'est multiplier les points de vue et/ou trouver une autre modalité d'accéder à la situation performative afin d'appréhender la construction de l'expérience hors du cadre de la vision perspectiviste. C'est accepter de perdre l'homogénéité, et accepter la différence. L'effacement du point de vue unique est une démarche qui porte sur la construction de la performance autant que sur la construction de la perception de la performance.

La question qui a été posée est : comment parvenir à dépasser la condition frontale de la perception ? Le choix scénographique est allé vers un rapport tri-frontal du public avec l'espace performatif. Le quatrième côté étant occupé par la régie et le musicien. L'espace total accueillant le public et la performance ne doit pas être trop grand afin de maintenir une proximité sensible et intime dans la situation collective. Cela implique une jauge maximale. Le public est donc disposé dans un arc de cercle. De cette manière, il est à la fois celui qui regarde, et celui qui est vu, par le public situé en face de lui ou latéralement, par le musicien et également par le performer. L'espace dans lequel évolue le performer n'est pas ce qui clôt le champ visuel du public. Cet espace ne clôt rien en fait. Il ne prédomine pas. « Scène spatiale »¹³⁴ pour reprendre le terme de Schlemmer, l'espace de la performance est *un*, englobant public et dispositif technologique. Chaque élément habite à sa manière une zone de cet espace.

L'espace n'étant pas structuré par rapport à *une* frontalité, cela permet de travailler la matière *hors d'un* point de vue. Elle se déploie comme volume, dans l'abstraction d'une orientation de référence. Le public réparti dans la trifrontalité percevra, selon sa localisation, un aspect particulier de la matière . Elle n'a pas besoin d'être perçue

¹³⁴ Schlemmer, Oskar, « La scène » in *Théâtre de l'abstraction*, Lausanne, *op. cit.*, p.47 . Cité dans > *mobilité* > Deuxième parcelle. Scènes utopiques. Projets architecturaux du Bauhaus.

dans sa globalité. Le public en n'accédant pas à la totalité distancée de la matière, n'est pas dans une perte.

Pendant longtemps, j'ai voulu travailler avec une danseuse pour me remplacer comme performer, et me permettre de prendre le point de vue extérieur de la chorégraphe, afin d'aborder la phase d'écriture chorégraphique. Être à l'intérieur, ne "pas voir" l'ensemble, me semblait un obstacle à cette phase finale. En réalité, il est nécessaire de s'extraire de ce point de vue, pour sortir de la frontalité, de la gravité et de la vision, comme les référents exclusifs dans la construction de l'espace performatif¹³⁵. Dès lors, l'écriture relève d'une démarche de l'intérieur, révélant une globalité sans que celle-ci soit vue puisque « je » *chorégraphe* suis aussi *performer*. La construction de l'espace-temps chorégraphique s'est élaborée sur un vécu, sans visibilité frontale des relations entre les différents corps. C'est un *vécu*, constitué également par le *perçu* et le *conçu*. Je reprends là les termes et principes énoncés par Lefèbvre (et exposés dans *mobilité*)¹³⁶. La matière n'a plus besoin du regard extérieur pour se déployer, car elle a intégré au cours du processus la théorisation et le parcours corporel dans une expérience vécue. La performance s'est matérialisée peu à peu à travers une démarche intérieure. Mais cette intériorité n'est pas une catégorie distincte de l'extérieur. Le modelage de la matière opéré du point de vue intérieur génère en même temps un espace extérieur, et lui-même, réciproquement, donne une forme à l'espace intérieur. La performance constitue donc un exploration sensorielle pour faire vivre la corporalité.

¹³⁵ Amaldi, Paolo, *Espaces*, Editions de la Villette, Paris, 2007, p.58-59. Il se réfère à l'ouvrage de l'historien Sigfried Giedon, *Espace, temps et architecture* (1941). Dans cet ouvrage, Giedon retrace les conceptions de l'espace depuis l'époque de l'Égypte. Le début du XXème siècle connaît une révolution optique. C'est le bouleversement de la perspective et l'introduction de la notion de mouvement. Cela déboûche sur la conception d'une vision spatio-temporelle. Giedon pose son hypothèse par rapport à une description du bâtiment du Bauhaus construit en 1926 par Walter Gropius. Il pose le point de vue zénithal comme le point de vue pertinent pour saisir cet espace-temps, caractérisé par une multitude de frontalités orientées toutes différemment et la transparence. Il n'y a pas de point de vue unique privilégié.

¹³⁶ Lefèbvre, Henri, *La Production de l'Espace*, *op.cit.*, I.17, pp.46-57.

L'effacement des contours . Un des éléments du dispositif technologique est la présence de la vidéo enregistrée. Cet élément implique deux niveaux de réflexion, le premier sur l'image-vidéo, le deuxième sur la modalité de présence de cette image dans la performance. Le travail sur la vidéo enregistrée pose ainsi plusieurs questions : qu'est-ce qui constitue l'image ? quelle présence la vidéo définit-elle ? Qu'est-ce que la vidéo apporte par rapport à la seule présence du corps-performer ? Pour autant, il existe un premier niveau de relation à déterminer. Il s'agit de la relation entre la vidéaste, la vidéo caméra et le performer.

Exercices d'échauffement – mars 2009

Ces exercices ont été réalisés pour la vidéaste et moi-même. L'échauffement est commun à toutes les deux. Le travail s'est d'abord concentré sur l'élaboration d'une relation sensorielle entre elle et moi. Dans la première phase de travail en 2009, j'ai mis en place deux exercices principaux.

Le premier exercice insiste sur la question des appuis, et consiste en une première partie au sol, chacune individuellement. Il s'agit de voyager dans le corps en parcourant des points d'appuis, et en portant une attention particulière aux appuis qui ne sont habituellement pas sollicités tels que l'aisselle, le front, le dos de la main... Cela ouvre et élargit le volume du corps. Ce parcours doit être fait dans une continuité, sans variation de poids et de rythme. Peu à peu, ce parcours au travers d'appuis conduit à la position assise, en maintenant des allers-retours entre la position allongée et la position assise. Enfin le parcours se prolonge jusque dans la position debout. Dans ce passage vers la verticale, il est important de parvenir à maintenir la qualité d'être « en appui sur », que le contact avec le sol dans la position allongée favorisait. Le mouvement émerge ainsi du contact avec l'espace environnant.

A un certain point, nous nous approchons l'une de l'autre et nous rentrons en contact. Nous devons maintenir la continuité, dans notre évolution et notre point de contact. Pour cela le corps doit créer l'espace nécessaire pour accueillir le point de contact avec l'autre corps et parvenir à ce qu'il n'y ait pas de « saut ». « Saut » : il ne s'agit pas de passer d'un point de contact à un autre, du poignet au coude par exemple ; le contact doit être permanent, dans un déroulé continu, entre les parties de chaque corps. Cela conduit à une qualité circulaire, une relation permanente, une temporalité constante.

Le deuxième exercice porte sur le rapport à l'espace. Il a été travaillé à travers un exercice sur la marche. L'objectif de cet exercice est tout d'abord de faire intégrer à la vidéaste le sens de l'espace et qu'elle en incorpore les dimensions: directions, trajectoires. A un second niveau, cet exercice est aussi l'occasion de constituer un espace commun entre les deux corps, un espace qui pourra participer à générer la matière corporelle issue de la rencontre entre le corps-performer et le corps-vidéo. Dans un espace pré-déterminé, la vidéaste, caméra à l'œil, et moi-même marchons. Ces marches peuvent s'effectuer selon trois plans : ligne/diagonale/circulaire. Nous occupons l'ensemble de l'espace sans hiérarchie entre les périphéries ou le centre, alternant entre des marches longues ou courtes. Dans ces marches, il est d'abord demandé de prendre conscience de sa relation individuelle à l'espace ainsi traversé et créé, et de son corps comme volume participant de la construction d'un espace. Peu à peu, il est demandé de prendre conscience de sa relation à la présence de l'autre, et de

comment cette relation en perpétuel déplacement construit un espace. Ce que je recherche par cet exercice est une clarté de la présence du corps dans ses déplacements, des plus infimes ou plus larges, une clarté de la présence du corps dans ses directions, bien que celles-ci ne soient pas pré-déterminées, une conscience pour chacune d'entre nous de ce qui émerge en termes de construction spatiale de la relation entre nos deux corps.

L'attention portée à l'échauffement en commun a fait émerger différents niveaux de conscience, prémices fondamentaux pour la construction d'une corporalité sans contour. Cela importe pour la qualité de présence de l'image-vidéo, qui repose sur un corps, celui de la vidéaste. Elle doit prendre conscience de son « être caméra », dans un espace, en relation avec le corps de la danseuse. L'exercice sur l'espace, associé à celui sur les appuis, renvoie à la constitution d'une matière, en perpétuelle construction. Cette matière même est le corps élargi, une corporalité dont la présence sera amplifiée dans l'espace pour immerger sensoriellement le spectateur.

Témoignage de Francesca- Juillet 2009

« Le travail d'échauffement sans la caméra, mais à deux, seulement moi (Francesca) et toi (Claire) était important pour trouver la relation avec moi-même (Francesca) comme corps "dansant", et la relation avec un autre corps. A partir de là, j'ai pu intérioriser la sensation afin de retrouver cette sensation avec la caméra.

En photographie ou en vidéo, souvent on travaille en utilisant uniquement l'œil/la vue. Dans notre cas, cela serait limitant car la vidéaste deviendrait simplement observateur. Ainsi, j'ai englobé dans mon corps la caméra, le corps de la caméra, qui n'était plus une extension, une prolongation de mon œil mais fait partie entièrement de mon corps. Cela débouche sur une perception plus ample et englobante. C'est quelque chose qui m'intéresse aussi dans mon travail photographique : ne pas être un observateur extérieur à ce que je photographie, mais être dans une globalité perceptive. »

L'image générée repose sur la relation créée entre la vidéaste et le performer. Francesca Manzini est photographe de formation. Dans sa démarche photographique, elle développe cette attention à la relation : « comment me positionner pour que l'image finale rende la manière dont j'ai été saisie par la relation avec le sujet. L'écoute. Entrer en relation avec. »¹³⁷. De cette relation émerge un élément tiers, l'image photographique dans son travail personnel, l'image-vidéo dans « immersive theatre ». Cette image, je la nomme corps-vidéo en tant qu'elle est constituée d'une matière sensorielle qui a existé d'abord dans le contact de corps à corps entre la

¹³⁷ Entretien avec Francesca Manzini, 2 juillet 2009, Villa Medici, Rome. Cf. texte dans son intégralité en annexes > témoignages.

vidéaste et le performer, et s'est maintenue ensuite dans la virtualité de la vidéo caméra qui est devenue corps à son tour. La qualité de la relation entre la vidéaste et le performer est une condition pour générer une matière corporelle à travers l'image-vidéo. Cette matière *est* la relation ; et l'image-vidéo *la* matérialise.

Il existe deux vidéos, ou plutôt *corps-vidéo*. Le premier a été réalisé en mars 2009, et le deuxième en mars 2010. Dans la performance actuelle, seul le corps-vidéo de 2010 est présent. Mais dans d'autres propositions, les deux vidéos pourront être utilisés. C'est pourquoi je prends le temps maintenant de parcourir chacun des deux corps-vidéos. Dans le premier travail vidéo en 2009, la relation repose sur l'appui entre le corps de la vidéaste et le corps du performer, autrement dit sur le contact épidermique entre deux corps qui en engendrent un troisième. Cette relation génère une image qui est constituée de la limite, du seuil *cutané*. Ainsi le modelage de ce corps-vidéo est opéré par la surface cutanée.

En 2010, le corps-vidéo se transforme. Le principe de construction de l'image repose toujours sur la relation entre la vidéaste et le performer, mais elle est conjuguée différemment. Elle n'est plus articulée par rapport au principe d'appui, qui s'actualise à travers la surface cutanée. Elle s'articule désormais sur la respiration, en relation à la lumière. La recherche sur la respiration développée pour trouver la matière du corps-performer est transposée à la relation entre le performer, la vidéo-caméra et la vidéaste. L'image devient un volume éthéré dont le mouvement de transformation suit celui de la respiration. La vidéaste n'est donc pas un observateur du jeu de transformation du corps du performer par rapport à la lumière. Elle pénètre dans cette transformation de sorte que l'image vidéo accède à une multidimensionnalité. Pour cela, le point de rencontre n'est plus la surface cutanée uniquement. Il peut en certains moments être la peau, mais c'est une peau qui est entraînée dans le mouvement d'inspiration et d'expiration soutenu par la lumière, autrement dit c'est une peau qui n'est pas limite mais volume en mouvement. En outre, ce n'est pas le mouvement de la peau qui est filmé mais le mouvement de la matière corporelle lié à la respiration. Plus largement, le point de rencontre est le volume corporel, constitué de ses différents plans : le bras, par rapport au buste, l'avant-bras par rapport au coude et au sein, la chute du sein par rapport aux côtes, etc.

Comme je viens de l'exposer, le premier travail vidéo en 2009 portait sur la limite cutanée, alors que le deuxième travail vidéo en 2010 porte sur le volume corporel.

Dans les deux vidéos, l'image est concentrée, c'est une macro-perception du corps. Celui-ci n'est pas reconnaissable en tant que corps dans sa globalité, ni dans son individualité. Il est exploré dans la singularité de sa matière, la peau dans le premier travail, le volume dans le deuxième travail. En revanche, le traitement de l'image change. Dans la première vidéo, l'image est nette. Cela accentue la sensation de structuration de la matière corporelle par la limite cutanée. Dans la deuxième vidéo, l'image est travaillée dans un léger flou, sans mise au point, pour effacer cette sensation d'une limite incisive. Ce choix sur la mise au point aboutit à une image vaporeuse, qui continue à estomper les cadres de l'image, mais également les limites du corps et permet de générer une matière sans contour, dense.

La vidéo a été sollicitée dès le début du processus comme médium permettant d'accéder à une multidimensionnalité¹³⁸. Les possibilités liées à la vidéo-projection sont appréhendées dans une démarche de déconstruction et d'effacement du cadre. Comment parvenir par l'image, objet bi-dimensionnel généré par le cadre (de la vidéo-caméra) et par le cadrage (comme principe de réalisation), à effacer les cadres ? Le travail du corps-vidéo s'articule et se prolonge dans sa mise en présence dans l'espace, c'est-à-dire la vidéo-projection. La modalité avec laquelle l'image doit être présente détermine en amont le travail *sur* l'image. Dans cette quête d'effacement des cadres, le premier cadre à effacer est celui précisément de l'image-vidéo. Cela a conduit dans les deux vidéos à travailler dans un noir total. Ainsi, lors de la projection, les cadres de l'image se fondent dans le noir de l'espace de la vidéo-projection.

De plus, en ôtant le cadre de l'image, il faut aussi estomper sa bi-dimensionnalité. C'est au cours des premières expériences avec la scénographe Marion Perrichet en février 2010 que la qualité de présence de la vidéo dans l'espace a été identifiée dans ce principe « d'effacement des contours ». Cela implique d'identifier des supports de projection qui n'encadrent pas l'image, mais plutôt qui viennent l'incarner. Des supports de projection qui matérialisent la matière corporelle, volumineuse et éthérée, générée dans l'image. Avec la scénographe, nous avons opté pour des tulles, sombres, qui gardent une transparence pour ne pas cacher le performer et laisser

¹³⁸ *mobilité* > immersive theatre, premier essai.

passer l'image. Ils sont au nombre de quatre, de différentes largeurs mais de longueur identique, suspendus. Ils sont disposés dans une sorte d'arc de cercle, avec des angulations toutes différentes. Chacun saisit un morceau de l'image. Cela permet de multiplier la présence de la vidéo dans plusieurs orientations et atténue ainsi la frontalité de la projection. Reprenant ce qui a été dit sur la disposition du public, personne ne perçoit ainsi le même corps-vidéo, qui se reconstitue dans la projection d'autant de manières qu'il n'y a de points de vue. Le corps-vidéo émerge dans le temps de sa réalisation à partir de la relation entre la vidéaste et le performer. Dans le temps de la performance la relation se déplace. C'est une relation entre le corps-vidéo et le corps-performer. Dans la scénographie décrite ci-dessus, le corps-vidéo existe en tant que lumière, projetée dans une obscurité totale. Le corps-vidéo surgit dans le noir, en apesanteur, sans ancrage dans le sol, ni sur la verticalité, ancré dans la multidimensionnalité de l'espace. Les supports de projection disparaissant dans le noir, il est une présence presque fantomatique. On ne devine pas qu'il s'agit d'un corps, de peau. Cela semble une matière nuageuse qui se déploie et disparaît à nouveau. Le corps-vidéo comme lumière va progressivement, et par fragment, révéler le corps-performer qui est déjà présent dans le noir. Se rencontrent alors un corps matériel et un corps immatériel. Le performer est immobile, tendu, au sol sur ses genoux, alors que le corps-vidéo poursuit son déroulement éthéré¹³⁹.

L'effacement d'une hiérarchie. Un "tissu multimédiatique". Le projet corporel d'« immersive theatre » s'accomplit dans la relation avec les différents *médiums*: le son, le performer, la lumière, la vidéo, la structure scénographique. Ils constituent chacun des *médiums* en tant qu'ils transportent une singularité sensorielle. En parlant "des médiums", je fais le choix de maintenir la déclinaison du singulier pour éviter la confusion avec les médias d'une part et d'autre part avec

¹³⁹ La structure scénographique des tulles suspendus a été expérimenté lors de la performance à la Galerie du Syndicat Potentiel à Strasbourg, le 17 mai 2010. Elle opère très bien par rapport au passage dans l'obscurité décrit ici. Elle se révèle en revanche limitant dans le déroulement successif de la performance. Marion Perrichet a donc proposé de travailler sur une structure cubique entre le public et le performer, recouverte de tulles et films plastiques transparents qui servent de support à la vidéoprojection. Le principe de relation entre le corps-performer et le corps-vidéo comme lumière est maintenu. Seul la structure scénographique est changée.

média comme entité générique immatérielle¹⁴⁰. Autrement dit en affirmant “ les médiums”, je veux souligner la singularité de chacun d’entre eux et signifier que “les médiums” sont la dimension matérielle du dispositif. Il ne s’agit pas de langages distincts mis en relation, mais de supports s’épousant au service d’un projet sensoriel et conceptuel. Le dispositif technologique opère en tant que dispositif multimedia. La démarche ne relève pas d’une “interdisciplinarité” mais de la mise en place d’un tissu multimédiatique. Dans ce tissu, le corps du performer ne prévaut pas sur les autres éléments. Il n’y a pas de hiérarchie. Ils sont tous engagés de la même manière dans l’élaboration d’une matérialité sensorielle. Les appuis du corps du performer, ceux structurant-transformant, ne sont plus les pieds au sol, répondant à la force de la gravité. Les appuis transformant du corps du performer, relèvent du son, de l’image ou de la lumière, ou de tout cela ensemble. S’il est vrai que les sons enregistrés proviennent du performer, que l’image-vidéo a été réalisée avec le corps du performer, pour autant le performer n’est pas le nœud du dispositif. La respiration sonorisée transforme le corps du performer autant que la respiration du performer transforme la respiration sonorisée. Le corps du performer s’appuie sur les différents médiums tout comme ceux-ci s’appuient sur le corps du performer. Chaque médium a ses qualités sensorielles propres, qui se transforment au gré des relations avec chacun des autres médiums. L’être-là de la matière repose sur ces différentes qualités sensorielles convoquées. L’être-là de la danse repose sur ces différents médiums, sur l’imbrication multimédiatique et pas seulement sur une juxtaposition de médiums.

Exemple de la configuration 4/ masse + captation caméra + vidéo temps réel + corps-performer + respirations + microcravate + lumière

« La masse est une composition indépendante, qui pourrait être écoutée seule. Par contre le mouvement du performer entretient une relation complexe avec elle, par la présence du dispositif interactif de la caméra. Par la programmation d'un patch dans le logiciel-environnement informatique max/MSP/Jitter on a fixé plusieurs seuils de mouvement, qui, si dépassés, appliquent deux filtres acoustiques à la masse (filtre coupe-bande et filtres fft), déclenchent d'autres sons (par un système d'aléatoire-controlé) se mixant à la masse et changent la qualité de la réverbération générale. Le principe formel du climax peut être complètement annulé par l'interaction avec le performer, et avec le 'musicien'.. qui peut ouvrir, fermer, déplacer les seuils de la caméra. »

¹⁴⁰ Morizot, Jacques et Roger Pouivet (ss. dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p.289.

Cette configuration appelée « la masse » repose sur des *seuils*. Ils sont activés par rapport à une zone définie par le champ de captation de la caméra. A l'intérieur du champ de la caméra, le corps du performer va rencontrer ces seuils, entre deux pôles, soit par son mouvement, soit par son immobilité. Lorsque le performer est en mouvement, cela coupe le déroulement de la masse. Cela génère une sorte de trou dans la masse. Dans le dispositif, ce principe est nommé « la perforation de la masse ». Lorsque le performer est immobile, la masse poursuit son déroulement dans la direction linéaire qui la constitue. Ceci est le mécanisme grossier de cette configuration. Elle est en réalité beaucoup plus subtile. Ainsi, le performer peut détourner le système. La mobilité ou l'immobilité du performer sont deux pôles de référence. Mais le performer dispose d'un large territoire temporel dans lequel il ne déclenche pas les seuils. Ainsi, s'il est dans un mouvement extrêmement lent et contenu, le système l'associe à une immobilité. Il ne va donc pas déclencher le seuil de perforation de la masse. On pourrait à l'inverse imaginer (car cela n'a pas été programmé et intégré dans la configuration telle qu'elle existe), que le système associe à de l'immobilité, un mouvement du performer d'une extrême vitesse. Autrement dit, le système ne détecterait plus le mouvement. Il existe un autre pôle parallèle qui élargit la manipulation de cette configuration. Si le performer est absent du champ de la caméra, le système identifie cette absence à une immobilité. Or, dans le même temps, le performer peut être en mouvement ailleurs dans l'espace. A peine il pénètre le champ de captation de la caméra, l'immobilité dans laquelle le système était ancrée est rompue, la masse est perforée. L'intensité avec laquelle le performer traverse le champ de la caméra opère également sur la temporalité et la densité de la masse. Ainsi, si le performer traverse dans une marche lente et soutenue le champ de la caméra, il étire le seuil dans lequel il s'est ancré. Cela va donc se prolonger par un étirement du spectre de la masse.

Cette configuration est la plus complexe du dispositif et présente un exemple complet de la matérialisation du tissu multimediatique élaboré. En effet, outre la présence du son et du performer, s'ajoute la vidéoprojection de l'image captée par la caméra en temps réel. La présence de l'image-vidéo opère ici comme incarnation de la relation existant entre le corps-son et le corps-performer. Elle révèle le principe interactif qui les lie. Elle peut également le distordre. En effet, le musicien peut décider à tout moment de « geler » l'image pour la durée qu'il souhaite. De cette

manière, le système perçoit l'immobilité de l'image-vidéo et non plus le mouvement du performer. La masse poursuit alors son déroulement. Toutes ces possibilités d'amplification, de circulation ou de distorsion des seuils participent d'un jeu de tensions par lequel se déploie la matière sensorielle. Je développerai ce point lorsque je parlerai des modalités d'écriture¹⁴¹. Cette configuration intègre l'ensemble des médium, et l'ensemble des corps (le corps-son, le corps-vidéo et le corps-performer). Elle génère un corps élargi : une corporalité.

Définition de corporalité :

Dialogue entre le musicien et la chorégraphe-performer¹⁴² :

Daniele Segre Amar:

« Il y a un terme clef pour décrire notre démarche : ambiguïté. Je travaille avec les bases premières (l'ensemble des catégories de son énoncés précédemment), mixées avec une esthétique qui m'est propre, mais sur une source, une matière unique et organique qui est la respiration du performer. C'est cela qui permet de générer l'ambiguïté : qu'est-ce qui est réel dans la performance, par rapport à la source, c'est-à-dire le performer ?

Nous avons des sons de même nature, des respirations. Mais il y a les respirations « réelles » (les sons monitorés du performer) et les sons virtuels (les sons déclenchés, les sons amplifiés). Parfois les sons déclenchés sont déclenchés par le performer mais ils ne sont pas produits par lui dans ce moment là. »

Claire Buisson :

« Pour moi, le réel comprend l'ensemble de ces différents sons. C'est ainsi que je conçois le réel dans cette performance. Donc quels termes utilisés pour les distinguer à l'intérieur de ce réel : réel/ virtuel/concret/actuel... ? En tout cas c'est précisément sur ces différents niveaux que nous créons une réalité. »

Dans « immersive theatre », la corporalité renvoie au corps élargi qui émerge des trois corps, corps-performer, corps-vidéo, corps-son. Les trois corps sont tous faits de l'articulation entre matériel et immatériel. C'est dans cette dialectique que s'affirme leur singularité. La source de la perception est connue, identifiée, affirmée : la matière élaborée à travers le corps-performer, et portée par la respiration. La corporalité est un prolongement de la matière dans un principe d'analogie entre le microcosme et le macrocosme.

¹⁴¹ « immersive theatre », deuxième essai > l'écriture comme *mise en tension* du dispositif.

¹⁴² Entretien du 18 octobre 2010, Paris.

Le principe multimédiatique détermine le dispositif technologique, posant les principes de l'élaboration d'un corps élargi. Aussi, ce n'est pas une question de double, entre un corps réel et un corps virtuel¹⁴³, mais un rapport de prolongement, et en même temps de "même". Ils sont des modalités différentes d'une même matière, celle sensorielle. Je n'utilise d'ailleurs pas la distinction entre réel et virtuel. Pour pouvoir décrire une distinction entre les différents niveaux de la matière, je parle du corps-performer, du corps-son, du corps-vidéo, comme trois corps propres, existant dans des registres sensoriels distincts et en même temps confondus dans la relation. C'est cela que je nomme "corporalité". Pour prolonger l'implication en tant que 'réel' de cette corporalité, je décide de la nommer "*corporéalité*"¹⁴⁴.

Paul Virilio souligne le changement de statut de l'image mentale, notamment par le développement des technologies de l'imagerie numérique et les travaux en neurophysiologie. Par le glissement de «la question de l'*objectivité* des images mentales à la question de leur *actualité* »¹⁴⁵, il n'y a plus d'opposition entre « l'effet de réel » et le principe de réalité. Serions-nous arrivés dans « le désert du réel »¹⁴⁶? La pensée occidentale a basculé d'un hyperréel à un autre. Elle est passée d'une acceptation de la réalité comme « le réel est ce que je pense » associé à « le réel est ce que je vois » à « ce que je vois n'est pas réel, c'est un hyperréel », (« un réel sans origine ni réalité », Baudrillard¹⁴⁷). Virilio et Baudrillard théorisent le développement des technologies de communication comme une guerre de destruction massive (Virilio, 1988), définissant un système de mort (Baudrillard, 1981). Je convoque les technologies dans le dispositif d'« immersive theatre » en tant qu'elles contribuent à saisir la matérialité du réel, dans sa complexité et son immatérialité. La théorisation des deux auteurs conduit à la direction inverse à la pratique théorisée que je conduis. A travers la notion de matière immatérielle, le réel n'est pas renié. Il est appréhendé par delà les catégorisations duelles. Le réel auquel on accède devient un réseau

¹⁴³ Kalem, Aylin « Generating new corporealities », in Tercio, Daniel (ed.) *TeDance, perspectives on technologically expanded dance*, Faculdade de Motricidade Humana, 2009, pp.13-25.

¹⁴⁴ Dans l'introduction de l'ouvrage qu'elle dirige, *Corporealities, Dancing Knowledge, Culture and Power*, 1996, Susan Foster découpe le terme anglais « corporeality » en « corpo-reality » pour signifier en quoi le corps est une réalité opérante et en tant que telle signifiante. Le corps est autant objet de connaissance, que sujet de connaissance et que modalité d'écriture d'une connaissance. Ce principe de la « corporeality » a une implication également dans l'acceptation du terme « chorégraphie ».

¹⁴⁵ Virilio, Paul, *La Machine de Vision*, op. cit., p.127.

¹⁴⁶ Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981, p.10.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

complexe de relations. Il n'existe pas un unique réel, espèce de réalité objective, univoque, référentielle. Aussi, il n'y a pas de vrai et de faux, de juste ou de bon, de réel et d'irréel et il n'y a pas une réalité qui l'emporte sur les autres et par rapport à laquelle modeler chacun. De fait le virtuel n'est pas synonyme d'irréel, pas plus que l'invisible ou l'immatériel. Toutes ces "catégories" sont pour moi autant de réalités, dans la mesure où un phénomène virtuel, invisible ou immatériel peut aboutir à une perception. Le sensoriel est réel, même quand il est matériellement invisible¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Rappel de l'hypothèse en neurophysiologie de la perception comme « action simulée », Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, pp.15-31.

.....

EFFACEMENT DES CADRES de la perception

Ceci n'est pas une performance des sens. La démarche d' « immersive theatre » s'appuie sur la sensorialité. Je parle souvent de « multisensorialité ». Pour autant, en utilisant ce terme, il ne s'agit pas de convoquer les différents sens (lesquels ?), en les additionnant, comme objet de la performance. Cette démarche existe, elle caractérise par exemple certains projets du courant brésilien Tropicália dont les performances ou installations reposaient sur le goût, l'olfactif, le toucher¹⁴⁹. Elle est également sous-jacente dans certaines tentatives futuristes¹⁵⁰. Mais elle n'est pas pertinente pour la démarche d' « immersive theatre ».

Ecrits de Septembre 2007.

Dans le cas du projet *immersive theatre*, je cherche à élaborer à travers la danse une 'esthétique tactile'. Dans cette première phase théorique, j'entends par 'esthétique tactile' une expérience sensorielle qui résonne dans le corps du spectateur, qui l'habite. Esthétique tactile comme organisation des sens, à travers des modalités esthétiques, qui tend à susciter une sensation de toucher, et *être touché*. Quelles modalités esthétiques permettent d'accéder à cette typologie d'expérience esthétique?

Dans la construction de cette esthétique tactile, je fais une distinction entre amplifier l'expérience perceptive, qui tendrait à créer une matière corporelle (*body realm*), et amplifier la présence de la danse, qui renverrait à une spatialité et une mise en espace de cette matière corporelle (*spatiality*).

¹⁴⁹ Le mouvement *Tropicália* est connu hors du Brésil essentiellement par rapport à son développement musical porté par Gilberto Gil et Caetano Veloso. Or, ce mouvement a englobé tous les arts dans une démarche de décodification de l'œuvre d'art. Le nom du mouvement *Tropicália* est le titre d'une installation d'Hélio Oiticica (1967). L'installation invite le public à faire l'expérience d'un environnement de sable, de plantes tropicales et d'oiseaux. C'est une démarche pour développer les qualités sensorielles de l'œuvre d'art, et stimuler la participation du public. En 2006 le Barbican (Londres) a organisé une exposition sur ce mouvement : « Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture ».

¹⁵⁰ *Manifesto di Carrà per la pittura dei suoni, rumori, odori*, 1913. Manifesto di Depero e Balla della *Ricostruzione futurista dell'universo*, 1915. Les « complexes plastiques cinético-bruitistes » de Fortunato Depero. *Manifesto della scultura futurista*, Umberto Boccioni, 1910.

Dans cette phase de conceptualisation de la performance, j'avais identifié l'amplification de la présence de la danse dans l'espace à une expérience relevant du toucher et relevant de l'espace. Mais cette catégorisation de l'expérience à générer reste limitée aux cadres habituels de la perception et de l'organisation des cinq sens, à l'intérieur desquels j'en privilège un: le toucher. Je formulais mon intention de la multisensorialité à travers l'énonciation des différents sens, sans que toutefois cela ne modifie l'expérience perceptive et sa conception. Les sens, la perception et le sensoriel constituent une autre dimension dans laquelle je me suis heurtée à la résistance des cadres, non plus ceux de la représentation mais ceux de la perception. Pendant longtemps, je ne parvenais pas à saisir et définir par les mots ce que j'attendais de la dimension multisensorielle que je revendiquais, et comment je l'articulais avec la perception du public.

Car, en fait, dans la démarche d' « immersive theatre », ce sont pas les sens qui sont l'objet de la performance, mais le sensoriel qui est la matière pour immerger le spectateur et le porter à sa propre *corporéarité*. Si le projet demeure essentiellement basé sur un dispositif audio-visuel, il s'affranchit pour autant des cadres par lesquels la perception est réduite aux cinq sens. Il intègre la réalité multimodale et multisensorielle de la perception et, ce faisant, génère une réalité perceptive.

C'est une performance qui repose sur la performativité du sensoriel. Elle se construit sur une pensée multiple et instable comme condition pour altérer l'expérience esthétique.

A la lecture de l'article d'André Lepecki, « Choreography's « slower ontology » : Jérôme Bel's critique of representation »¹⁵¹ en octobre 2009, j'ai réussi à formuler à travers les termes même de Lepecki l'organisation de la représentation inhérente à l'espace théâtral que je souhaitais dépasser : l'association d'une part entre les notions de présence et visible, et absence et invisible, et la dissociation d'autre part de ces deux paires. La modernité a réifié les catégories de la représentation, celle de

¹⁵¹ Lepecki, André, « Choreography's « slower ontology » : Jérôme Bel's critique of representation », in Lepecki, André, *Exhausting Dance : Performance and the politics of movement*, New York and London, Routledge, 2006, pp.45-65

visibilité et présence, présence et unité de forme, unité de forme et identité, contribuant ainsi à une aliénation de la subjectivité, en tout cas un rapport de domination¹⁵². Cette réification limite l'expérience perceptive dans la situation de la représentation. A l'inverse ma démarche cherche à générer une expérience vivante et vibrante, c'est-à-dire à effacer les contours et à faire émerger la complexité du réel afin de ramener l'individu à sa pleine subjectivité.

Le projet de perception mis en place dans « immersive theatre » repose donc sur une « multisensorialité ». Pour autant, la perception est de fait multisensorielle. Il est alors maladroit et redondant de formuler mon projet comme celui d'une perception multisensorielle. En revanche, le terme retrouve une justesse par rapport au projet d'explorer la multisensorialité inhérente à la perception, c'est-à-dire sa complexité. La démarche consiste à actualiser, révéler, ce réel multimodal et multisensoriel.

Définition de performativité

Pour appréhender le sensoriel par rapport à la perception, je m'appuie sur la notion de « simulation », théorisée en neurophysiologie¹⁵³. Cela fait pour moi écho à la question de la performativité face à une présence immatérielle. Le cerveau traite les informations par des *configurations*, c'est-à-dire des groupements de capteurs spécifiés selon l'action¹⁵⁴. Ces configurations renvoient à des schèmes perceptifs, des structures liées à des situations données dont le cerveau a la mémoire. Le cerveau parvient à reconnaître une action, qui va susciter l'organisation neuronale correspondante. En conséquence, sans accomplir l'action, mais seulement en la projetant, je peux en vivre toutes les implications sensorielles. Le cerveau a une capacité de « reconnaissance », et également d'anticipation. La perception fonctionne selon un principe de « simulation ». Ce qui est simulé, ce qui n'est pas accompli, conduit à une activité sensorielle, autant que l'action elle-même. Autrement dit, le

¹⁵² Lepecki, André, « Choreography's « slower ontology » : Jérôme Bel's critique of representation », in Lepecki, André, *Exhausting Dance : Performance and the politics of movement*, *op. cit.*, 2006, p.46.

¹⁵³ Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, pp.27-30.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.11.

sensoriel opère hors d'une action matériellement visible. Cette approche par l'activité cérébrale conduit à mettre en péril la distinction entre matériel et immatériel, mais également le principe d'un réel univoque.

Je considère le performatif comme relevant de l'opérationnel. Le performatif est ce qui opère. En ce sens, il est lié à une matérialité. Dans le processus d'« immersive theatre », il y a eu un glissement lexical de l'esthétique tactile à une esthétique performative. Cela désigne ce que le dispositif parvient à opérer dans la perception du public. Le projet cherche à faire sentir au public la *corporéauté*. L'immerger dans cette *corporéauté*, c'est-à-dire qu'il vive cette corporalité, pour le conduire à lui-même. Il n'y a pas de signification donnée, il n'y a pas d'histoire. L'objectif est de générer chez le public un état dans lequel il éprouvera sa propre réalité. L'esthétique performative renvoie à une mobilité, celle de la perception du spectateur. « Que le public soit mû par la corporalité », c'est-à-dire que cela déclenche en lui un mouvement sensoriel. Chaque spectateur vit une corporalité différente et propre, autant de spectateurs autant de *corporéautés*. Cela échappe au processus et à la corporalité même. Chaque spectateur conduira sa propre matérialisation de la présence sensorielle.

Définition de présence

La présence sensorielle est ce qui va activer le potentiel performatif inhérent à la perception. La présence n'est plus seulement inscrite dans le corps physique du « danseur » visible. La présence se déploie dans la matière sensorielle produite par le réseau complexe de relations et de flux entre le corps-performer, le corps-son et le corps-vidéo. Ils constituent les différents membres d'une même entité, la *corporéauté*. En ce sens la présence est sensorielle, multisensorielle, et ne se limite pas au corps visible. La présence peut se déployer sur tous les registres perceptifs. Elle inclut l'invisible, elle est toujours présente, dans le croisement entre le corps-performer invisible et le corps-son audible, dans les croisements entre la respiration du performer et celle du corps sonore, dans l'image gelée en temps réel, et la masse sonore qui se déroule. La présence est maintenue dans l'absence du performer dans

des jeux de rémanescence. Elle émerge là où est concentrée l'intensité perceptive. Elle est immatérielle.

Mais la présence demeure liée au corps en tant qu'elle s'actualise aussi dans la perception du public, c'est-à-dire *par* le corps du public. C'est un autre niveau de déplacement par rapport aux cadres de la représentation. La présence n'est pas seulement opérée par ce qui est dans l'espace de scène. Elle est aussi ce qui habite le public. La matérialisation de la présence se fait dans la perception du public. Tous ces corps, performer, video, son, public, viennent révéler la présence sensorielle ; ils font toile comme le public de Klein, comme la structure cubique dans « immersive theatre » fait toile du corps vidéo. La présence est en fait la matière sensorielle élaborée, immatérielle mais là. La présence est cette corporalité, active, qui génère une stimulation sensorielle du public.

Performativité et présence restent deux termes associés, mais le territoire où ils se rencontrent est élargi. Il ne relève plus seulement du corps visible du performer en mouvement dans l'espace de la scène, mais d'une *corporéarité* sensorielle dans un espace commun. La manière dont le dispositif d' « immersive theatre » parvient non pas à la mort du réel¹⁵⁵, mais à son amplification découle de la complexité avec laquelle il articule les différents niveaux de réel, dans une logique de l'ambiguïté. C'est ce que je vais maintenant exposer.

¹⁵⁵ pour faire le pendant des théories de Baudrillard (1981) et Virilio (1988).

.....

IMMERSION, deuxième essai – une expérience sensorielle

C'est par l'écriture que s'opère le passage de la matière à l'environnement chorégraphique, et que le projet d'une expérience immersive, globale et englobante, s'est réalisé. La multidimensionnalité de la danse, et de sa perception, qui était une condition de départ du projet, n'a pu se matérialiser que lorsque les potentialités sensorielles ont été saisies. Dès lors, l'écriture se construit à travers une mobilité sur différents registres perceptifs, dans une dynamique systémique.

Qu'est-ce que j'appelle écriture ? Elle n'est pas le mouvement du corps du performer dans l'espace. L'écriture chorégraphique est l'écriture d'une corporalité dans la mobilité à travers les divers registres sensoriels ¹⁵⁶. Elle englobe tant le travail sur le performer, que le travail sonore, et les relations entre les différents médiums. Elle n'est pas juxtaposée à un langage qu'il musical, plastique ou scénographique. L'écriture chorégraphique est l'articulation temporelle de la matière sensorielle qui a été élaborée. En effet, cette mobilité n'est pas un phénomène spatial. C'est un phénomène avant tout temporel et sensoriel : qu'est-ce qui est rendu perceptible, sous quelle modalité ? Qu'est-ce qui est rendu imperceptible ? Dans une progression temporelle, un étirement ou une concentration. La dimension spatiale de l'écriture n'est qu'une résultante de cette progression, et également un référent sous-jacent. Les référents spatiaux qui sont posés (le point de départ du performer, l'emplacement du microsurface, la zone de la vidéoprojection, la zone de captation de la vidéo-caméra) sont des articulations sur lesquelles peut s'appuyer et se dérouler l'écriture. L'écriture chorégraphique est un jeu de tensions qui sculpte la matière corporelle.

¹⁵⁶ Lepecki André, « Introduction : Presence and Body in Dance and Performance Theory » in Lepecki, André (ed.), *On the Presence of the body*, op. cit., p.5

L'écriture, comme *mise en tension d'un dispositif* . L'immersion n'est plus un principe spatial, ni participatif. Elle relève d'une expérience sensorielle, individuelle, dans un corps collectif. Pour accomplir cette immersion, il faut trouver une modalité de déploiement et d'articulation de la matière sensorielle vers l'élaboration d'un environnement entendu comme espace performatif, émergeant de la mobilité entre les registres du visible, invisible, sonore, silencieux, matériel, immatériel. « *apparaître* », « *disparaître* », « *effacer* », « *atténuer* », « *sculpter* ».

La mise en tension du dispositif est élaborée à travers plusieurs principes. Le premier est la continuité. Marion Perrichet, la scénographe, l'a nommé « jeu d'intensités compensatoires ». C'est-à-dire qu'il n'y a jamais de vide, il y a toujours une tension sensorielle, dans le visible, dans l'invisible, dans l'audible, dans le matériel ou l'immatériel. La matière se déroule dans une présence continue.

Cette qualité continue est soutenue par la respiration, source et ressource du dispositif, source sonore et source du mouvement. Principe central de la performance et de l'écriture. La respiration est une force organique. Elle est avant tout cette trame continue, qui soutient la perception par rapport à la dynamique de changement tout au long de la performance. La respiration est présente partout, extrêmement perceptible, ou subtilement insinuée. Dans l'extrait de la « masse » avec laquelle la performance débute, dans le microcravate, dans l'image vidéo projetée, dans la configuration du microcravate, dans le corps du performer, dans la « masse » perforée. La respiration, c'est également une perpétuelle répétition, un retour constant. Inspire, expire, inspire, expire.

La continuité se mêle à la répétition. La répétition, tension temporelle par laquelle je m'installe dans une qualité, et j'en élargis ma perception, ma compréhension et qui m'habite toujours plus. La dynamique répétitive accède à une qualité volumétrique, par un principe circulaire. Un élément structurant est le choix d'une posture, dans laquelle le performer revient constamment, quels que soient les états et registres perceptifs. Assise sur ses genoux, concentrée sur sa respiration. Le retour s'opère à chaque fois comme passage de recentrage, après une boucle. La circularité est présente dans ce retour du performer à la même posture. Mais elle est également présente dans le son. Il en est ainsi dans ces transitions où le son est gelé, par un effet nommé « freeze ». Cela engendre une répétition infinie, dans laquelle on est emporté, sans même plus reconnaître de quel son il s'agit, sans plus parvenir à cerner et

stabiliser dans la perception des repères spatiaux ou temporels. La répétition circulaire engendre une confusion, un état hypnotique.

Exemple. La fin de la configuration du microsurface.

Témoignage de Daniele- 18 octobre 2010 :

« Le freeze. Le son est échantillonné par le *freeze* : c'est-à-dire une sorte de photo d'un moment du son qui est prolongé dans le temps. C'est un « son gelé » qui constitue un son continu. Dans cette transition à la fin de la configuration du microsurface, il y a le son monitoré de ta respiration (Claire). C'est donc un son cyclique. Je gèle un son dans cette respiration. Donc je l'immobilise. Peu à peu je crée une accélération du son continu, qui se déploie dans un mouvement panoramique. Le son tourne dans l'espace en s'accéléralant jusqu'à ce qu'il se régularise. On aboutit alors une nouvelle dimension cyclique. Ainsi cette transition superpose immobilité et cyclicité ».

La tension temporelle de l'écriture n'est pas linéaire et séquentielle. Elle s'appuie sur une dynamique systémique. Je passe du paradigme du mouvement à celui de la mobilité, comme variation d'intensités. J'appelle ce principe « *i-mobilité* ». C'est une manière typographique de signifier que mobilité et immobilité ne sont pas deux phénomènes contraires. Ils sont tous les deux des modalités de travail corporel, avec des intensités différentes. Le principe clef de la configuration appelée « la masse » est celui d' « *i-mobilité* ». C'est l'immobilité du corps du performer, ou de l'image du corps, qui fait se dérouler la danse d'un médium à l'autre, sollicitant une mémoire. L'immobilité contient en soi la mobilité. Il n'y a plus d'opposition, c'est un même phénomène qui par la variation d'intensités voit la *corporéarité* se déployer d'un médium à un autre. Chaque médium constitue un appui possible. C'est dans cette circulation des appuis à travers différents registres perceptifs que se déploie la matière corporelle d' « *immersive theatre* ». L'immobilité relève de la chorégraphie car elle renvoie à un état corporel, autant que le mouvement¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Lepecki, André « Still : On the Vibratile Microscopy of Dance » in Brandstetter, Gabriele et Hortensia Volkens (eds.), *Remembering the Body*, Hantje Cantz Publishers, 2000, pp. 336-342.

Exemple de la « masse ».***Masses d'intensité qui se déforment mutuellement.***

Dans cette configuration, la *corporéauté* se déploie par un flux d'intensité d'un corps à un autre, du corps sonore au corps performer ou au corps vidéo. L'intensité est révélée à travers un registre sensoriel différent selon les corps qu'elle traverse : le sonore, le matériel ou le visuel. Chacun de ces registres pouvant vivre dans l'espace. C'est une intensité mobile. Intensité concentrée ou extensive.

Intensité concentrée. La mobilité de l'intensité se concentre dans un seul corps, celui de la masse alors que le corps-performer est immobile, en tension dans un mouvement imperceptible, ancré et traversé par le déroulement de la masse.

Intensité extensive. Le corps performer se laisse porter par la mobilité du corps sonore, hors du champ de captation. Il l'entraîne dans sa mobilité, sous l'effet de la spatialisation. L'intensité est redondante, globale et extensive dans l'espace et dans les corps.

L'environnement chorégraphique. De ces différentes tensions, de la fragmentation à l'effacement, de la suspension au mouvement, de la continuité à la circularité, doit se dégager une qualité de légèreté. Une matière intense et en même temps libre. Qui n'impose pas, qui ne s'impose pas. La matière doit trouver une qualité éthérée, dense mais légère. Qui ne pèse pas. La matière doit stimuler, simplement. Elle n'est pas en démonstration, elle n'a rien à démontrer. Le dispositif génère un environnement, pas une représentation.

L'environnement, un espace insaisissable, abstrait mais hautement présent et saisissant, dans lequel je me fonde, *dans* lequel je navigue. Point de dedans et de dehors, l'environnement n'est pas le lieu physique, le bâtiment ou la toile. Il est. Par son *être*, il stimule un état qui ouvrira la possibilité d'une expérience sensorielle singulière pour chacun des spectateurs.

Ce qui émerge dans l'environnement, c'est la singularité de l'expérience. Et donc aussi l'hétérogénéité de l'expérience de cet environnement. L'environnement sera vécu de manière différente par chaque individu présent. Il y a là une dynamique déjà présente dans le processus. Celle de l'effacement du point de vue unique, qui se construit par la différence. Cela renvoie aussi à l'articulation entre fragmentation et globalité, et globalité et altérité. La corporalité, le corps collectif, s'est construit comme tout à partir de l'isolation de différents niveaux constitutifs de la perception. Ainsi j'ai déjà défini le « tissu multimédiatique » : des corps propres qui se

confondent et génèrent un tout, la *corporéarité*. Dans la mise en place de l'environnement, la dynamique se renverse. L'environnement englobe le public, l'immerge, posant ainsi une globalité, pour que chacun trouve sa propre réalité. De la globalité se dégage la singularité. L'environnement est vivant car il avance à travers des diversités. Ainsi, la répétition circulaire de la posture du performer n'est pas une répétition du même mais le déploiement à chaque fois de dynamiques différentes.

L'environnement chorégraphique fonctionne sur une logique dialectique, et non par rapport à des dualismes. La dialectique entre matériel et immatériel, entre mobilité et immobilité, entre singularité et hétérogénéité, entre globalité et altérité, entre construction et déconstruction. Cela génère une « ambiguité »¹⁵⁸, entendue comme ambivalence, qui maintient une constante imprévisibilité. Elle garantit l'échappement au cadre fixe, le dépassement des dualismes, vers une expérience sensorielle.

L'environnement devient le lieu de l'immersion. « Désencadré » des principes structurants de l'espace théâtral, il se constitue de s(t)imulations sensorielles qui renvoient le public à sa propre présence.

¹⁵⁸ Ce terme est celui du musicien Daniele Segre Amar.

Fin de la performance

Témoignage de Claire, comme performer. Description Juillet 2010.

Je suis le performer. Je décris le déroulement de la performance de l'intérieur, en tant que performer. J'arrive à la fin de la performance. Il s'agit de la dernière configuration, celle appelée la « masse ».

« A nouveau, je suis assise sur mes genoux, concentrée dans ma respiration, saisie par le mouvement circulaire du freeze, dans cette luminosité abstraite des fluos. Je me sens comme droguée, quelque chose vibre en moi, tourne dans ma tête, visuellement je ne distingue pas clairement l'espace où je suis, comme sous un effet de stroboscope. Le son de ma respiration n'est plus monitoré. Je vis cet espace-temps indéfini, imprévisible.

La luminosité diminue, un fluo est éteint. Je m'appuie sur une inspire et lentement je me lève. Je viens sur mes deux pieds. Verticale. Je me dirige vers une zone, je la connais. Il s'agit de la zone de captation de la caméra. C'est dans cette zone que je serai en dialogue avec la « masse ». Prochaine matière. Je m'y installe, je suis debout, je me concentre sur ma respiration. Je la suis, je l'incorpore, c'est-à-dire que je deviens entièrement respiration. Son mouvement, sa temporalité, concentrée sur la mobilité et la malléabilité de la matière corporelle qu'elle permet en des zones localisées. Mon ventre. Je suis dans la zone de captation de la caméra, face à elle. L'image saisie est mon ventre, elle est projetée dans l'espace, circulant sur les tulles suspendus au centre de l'espace performatif. L'image légèrement floue ne laisse pas se dessiner trop fortement les lignes et contours de cette zone du corps. Je la vois, en tout cas je la devine par les volumes lumineux qu'elle crée sur les tulles où elle est projetée. Je l'entends (je suis toujours en train de parler de ma respiration). Cette respiration qui est tellement de niveaux de matérialité différents. Je la prolonge hors du son, dans une suspension poumons pleins, par-delà le mouvement du diaphragme, jusque dans mon épaule. Expire sonore, mon buste se dilate, s'affaisse. »

Décrochage. Changement de sujet d'énonciation.. Je ne décris plus la performance du point de vue du performer. Mais d'un point de vue extérieur en regardant la vidéo réalisée de la présentation publique faite à la Galerie du Syndicat Potentiel à Strasbourg (mai 2010). Je suis spectateur, chorégraphe, performer, chercheuse. Je décris ce que je vois à la croisée des différents niveaux d'expérience avec lesquels j'ai traversé la performance :

« La respiration. D'une manière ou d'une autre, la respiration existe constamment dans l'espace. Elle nous englobe, elle est le tout émergeant de plusieurs parties. Elle est visible, un volume visuel dans l'espace (la vidéo projetée), elle est audible, elle meut le corps du performer. Ou bien elle est uniquement sonore, une « masse » sonore dans laquelle on ne distingue plus clairement une respiration, une masse sonore dont se détache un temps le performer pour errer dans l'espace de la masse par une marche suspendue. Ou bien elle est infimement concentrée, seulement un souffle monitoré, le performer assis sur ses genoux, à côté du fluo. On devine un infime mouvement de ce corps. Soudain la respiration n'est ni visible, ni audible, ni mobilité. Et pourtant un temps encore elle est présente.

Silence. Un corps physique. Un fluo allumé. La structure scénographique. Fin. »

CONCLUSION_ sous forme de passage

« To start with, there isn't very much: nothingness, the impalpable, the virtually immaterial; extension, the external, what is external to us, what we move about the midst of, our ambient milieu, the space around us »¹⁵⁹.

Le projet « immersive theatre » a commencé ainsi, par la citation en anglais de Georges Perec pour introduire l'essay « Immersive Theatre » dans le cadre de mon Master en Dance Anthropology à la Roehampton University de Londres en 2006.

2010. C'est maintenant le moment de situer la démarche d' « immersive theatre » et de la propulser. La situer en tant que projet de *recherche chorégraphique*, dans sa singularité. De situer l'articulation entre plusieurs médiums, et entre plusieurs corps. De situer la nécessité qui sous-tend le dispositif d' « immersive theatre ». Enfin, de proposer des modalités de prolongement.

¹⁵⁹ Perec, Georges (1974 *Espèces d'espaces*), *Species of Space*, translated by John Sturrock (1997), London: Penguin Books, p.5. En français : « Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour. » Perec, George, « Avant-Propos » in *Espèces d'Espaces*, Paris, Editions Galilée, 2000 (1974 édition originale), p.13

.....

RECHERCHE CHORÉGRAPHIQUE

La résistance des cadres a été à maintes reprises soulignée au cours de mon exposé. Dans ma propre individualité, j'ai été le territoire de résistances, autant la résistance que je voulais opérer par rapport aux cadres idéologiques dominants que celle que ces mêmes cadres opéraient sur moi. Ainsi, le processus est demeuré longtemps *relatif* à un point de départ considéré comme la norme à dépasser, et ce faisant n'existait pas en soi. La nécessité de toujours se positionner « *par rapport à* » contient le risque de devenir une forme d'autolégitimation, répondant à un mécanisme d'autodéfense. Le principe même de résistance ne renvoie-t-il pas à affirmer la légitimité hiérarchique de l'élément « par rapport auquel » on résiste ? Et ainsi à alimenter une système dualiste ? L'enjeu est donc de parvenir à construire une expérience et une subjectivité du multiple à partir d'un point de départ culturel constitué d'une pensée réifiée.

Comme je l'ai déjà souligné, le projet était à ses débuts défensif car il était porté par une nécessité de se défendre *contre*. Ce « contre » concernait les principes de la recherche universitaire, les cadres inhérents à l'espace théâtral, les codifications de la danse. Cette attitude défensive accentuait les résistances du monde extérieur, monde académique et institutions artistiques, et également du monde intérieur, moi-même. Dans ce monde intérieur, les schémas culturels absorbés se révèlent plus présents et structurants que je ne l'aurais cru. Alors que je revendique la multiplicité, mon expérience était structurée par des schémas hiérarchiques et dualistes, selon lesquels mon identité est demeurée longtemps scindée en deux, le moi chercheur et le moi chorégraphe-danseur, un moi penseur sans corps et un moi corps sans conscience, l'écrit et la situation performative, l'objet universitaire des mots et l'objet spectaculaire dans le réseau artistique. C'est grâce à un déplacement d'attitude que la dimension défensive qui accompagnait le processus d'« immersive theatre » s'est peu à peu effacée et a laissé place à une recherche dont l'attention était portée *vers* l'émergence de sa propre vérité. Pour rendre intelligible le déplacement que je décris, je fais une distinction entre la « fonction de résistance » et une position résistante. La seconde risque de conduire à une fixité et une rigidité stérile. En

revanche, la « fonction de résistance »¹⁶⁰ est une posture constructive, en tant qu'elle s'élabore sur une attitude autoréflexive et non une attitude agressive. En effet, c'est en abandonnant ma propre résistance aux cadres que le processus a laissé se révéler la vérité du projet, sans n'avoir plus la nécessité de se défendre contre¹⁶¹. Ma démarche commence à s'apaiser. J'incorpore les principes que j'interroge, je suis construite comme performer, chorégraphe, chercheuse. Je parviens à reconnaître ma subjectivité, territoire hétérogène qui constitue dans le même temps un tout cohérent.

La démarche s'est inscrite dans une interrogation de l'économie de production de la création artistique et de la connaissance. Ainsi, le projet d'articulation de la théorie et de la pratique repose sur une nécessité de renouveler les modalités du processus de recherche. J'englobe en tant que tel tant la phase d'exploration que les modalités de communication de la recherche. La méthodologie qui s'est construite au fur et à mesure du processus relève de deux termes : *chorégraphique* et *incorporation*, par rapport auxquels je pose le terme « recherche chorégraphique » pour désigner cette approche. Cette désignation rend compte de propositions alternatives, relatives à une démarche chorégraphique, entendue comme pratique d'exploration et de construction.

Le *chorégraphique* devient le processus d'agencement d'une pensée incorporée, articulant des implications sociales, politiques, culturelles. C'est le médium qui permet de porter au corps, au sujet, à la société, à une culture, et à leurs mouvements.

Susan Leigh Foster, dans l'introduction de son ouvrage *Corporealities, dancing*

¹⁶⁰ Pour introduire la première partie de l'ouvrage de Susana Franco et Marina Nordera, intitulée « Parola chiave: Politica. Tema: *L'Ausdruckstanz* », Mark Franko se pose plusieurs questions dont l'une est la suivante: « Dans quelles circonstances historiques et esthétiques devient-il justifiable et nécessaire de parler de la danse come étant politique? » (*ma traduction*). Il affirme que la danse est une forme puissante d'expression politique, à travers ce qu'il nomme « la fonction de résistance ». Franko, Mark « Danza e politica : stati di eccezione », in Franco, Susanna e Marina Nordera (a cura di), *Discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Libreria, 2005, pp.7-11.

¹⁶¹ J'utilise le terme « vérité » en écho aux écrits de Michel Foucault sur la « pensée-artiste » qu'il développe dans *Le souci de soi* par rapport au « processus de subjectivation », et dont Deleuze fait une lecture dans son ouvrage *Pourparlers*. Il y a chez ces deux auteurs une nécessité de développer une pensée qui déboûche sur des pratiques, sur ce que Foucault nomme « styles de vie » et Deleuze « modes d'existence ». Foucault, Michel, *Histoire de la Sexualité 3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984. Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003 (1990 pour l'édition originale).

knowledge, culture and power (1996) se réfère à la chorégraphie pas exclusivement comme un langage esthétique, appliqué à des objets spécifiques, mais comme un élan :

*« Inscription in motion. Choreography. That is what this volume is about. Choreography is psychic. It is critical. Historicizing. It is deployed here as a thinking tool, a mental physic. Not just to think through dance, which many of the essays do, but to rethink how disciplines do their work. Ethnography, historiography, dialectical materialism, psychoanalysis, hermeneutics. Each of these critical procedures is subjected to choreographic revision. »*¹⁶²

Aussi une approche peut être fondamentalement chorégraphique, tout en échappant aux codes qui ont été fixés comme étant « de la danse ». Un regard porté sur quelque chose peut être chorégraphique. Un paysage peut être chorégraphique. Un projet esthétique peut être chorégraphique même s'il ne s'inscrit pas dans les représentations immédiates à travers lesquels on reconnaît communément un « spectacle de danse ». En parlant ainsi, je fais une sorte d'ellipse entre le chorégraphique, la chorégraphie et la danse. Car j'apprends le *chorégraphique* par-delà la danse. C'est pour cela que j'ai fait le choix lexical dans ma recherche de parler de performer, performance, chorégraphique, plutôt que de danseur, danse, mouvement dansé. L'ouverture de la recherche chorégraphique hors de la danse comme discipline est une ressource méthodologique. Cela permet d'atteindre plusieurs corps¹⁶³.

¹⁶² Foster, Susan Leigh (ed.) (1996), *Corporealities, dancing knowledge, culture and power*, *op. cit.*, p. XI.

¹⁶³ « To address the choreographic outside the proper limits of dance proposes for dance studies the expansion of its privileged object of analysis ; its asks dance studies to step into other artistic fields and to create new possibilities for thinking relationships between bodies, subjectivities, politics, and movement ». Lepecki, André, « Introduction : The political ontology of movement » in Lepecki, André, *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*, *op. cit.*, p.5

La théorisation est un processus d'incorporation. En effet, la distance que le corps textuel a permis de prendre sur la matière du projet en a modifié mon appréhension. Car le processus de construction de ma subjectivité s'est fait en s'appuyant sur des redéfinitions, définitions et parfois traductions. En adoptant une posture de questionnement des codes, cela m'a conduit à circuler dans des principes théoriques, relatifs à la danse mais aussi aux corps issus de différentes constructions (le yoga et la neurophysiologie), à l'espace, à la perception, aux technologies de la communication, à l'art d'installation. Cette circulation engendre une dynamique de structuration, au sens de sculpture. Cela opère par la clarification des éléments, de leurs emplacements et de leurs relations. Ils deviennent le terrain performatif. Comme articulation, il se dégage aujourd'hui plusieurs concepts sources : performer, corps-performer, sensoriel, corporalité, dispositif. Ils constituent un socle structurant pour penser la production de projets performatifs.

Je m'identifie actuellement à ces concepts, et je parviens *par* eux à projeter des projets futurs à moyen terme. Le dispositif d'« immersive theatre » va rentrer désormais dans la phase de diffusion. Comme un prolongement du positionnement méthodologique, je souhaite maintenir un état de questionnement par rapport aux modalités de rencontre avec les publics. La recherche chorégraphique va opérer à travers plusieurs matérialisations : le corps du performer, la performance, le texte, l'installation et un laboratoire. Ce sont autant de possibles manières d'actualiser désormais le dispositif et ses questionnements. De la sorte, il s'étendra à un public élargi : le lecteur, le participant, le public, le chercheur. Par exemple, il est en cours de réflexion la possibilité de déployer le dispositif à travers une installation, qui pourra être présentée soit ponctuellement dans des contextes de recherche, ou soit installée pour une durée plus longue dans des lieux de diffusion.

Proposition: démembrer le projet / une installation chorégraphique

L'installation :

La structure scénographique (un cube de 3x3 mètres de film plastique opaque).

À l'intérieur : la vidéo du corps-vidéo sur moniteur ou vidéo-projetée (cette vidéo est projetée durant la performance comme volume lumineux- réalisation Francesca Manzini), les respirations du performer diffusées par 4 petites enceintes (enregistrement et traitement réalisés par Daniele Segre Amar), des textes sur feuilles libres issus de la réflexion théorique (réalisés par Claire Buisson).

Le public du colloque pourra entrer, en petit nombre ou individuellement, dans cet environnement, pour une durée illimitée. Le sens de cette proposition : immerger le public à la fois au cœur du dispositif performatif élaboré, des questionnements théoriques soulevés, et de l'écriture textuelle développée.

C'est l'aménagement du projet qui nous a semblé le plus pertinent pour pouvoir embrasser la dimension artistique et la dimension théorique de notre acceptation de « faire sens ».

.....

DÉPLACEMENT, la recherche chorégraphique est une production sociale.

La démarche d'« immersive theatre » est née d'une nécessité de valoriser l'expérience sensorielle du public, comme expérience réflexive. Au centre de cette démarche se trouve la question de la perception, et de l'expérience sensorielle, pour résorber les séparations du sujet. L'expérience de la *corporéarité* performative nous fait accéder à notre être quotidien, notre être social et intime. La présence de la danse ne réside pas seulement dans le corps physique du danseur, mais dans la construction d'états corporels dont la matérialisation peut se déployer à travers le corps du danseur, mais à travers bien d'autres médiums et corps, le corps du public inclu. Un concept m'a toujours intéressé pour lire la performance « immersive theatre », celui d'« hétérotopie », élaboré par Michel Foucault. Aussi, en guise d'épilogue, je tente une lecture de la performance à travers ce concept. Je renverse ici la dynamique qui a jusqu'à présent caractérisé ma méthodologie, et par rapport à laquelle je cherchais à faire émerger des concepts à partir du processus. Maintenant, en revanche, je pars d'un concept déjà existant, pour appréhender les présupposés du processus. Par cette rencontre, je parviens à dégager des prémices de réflexion sur la portée politique des questionnements esthétiques que j'ai traversés.

L'environnement chorégraphique est-il une hétérotopie ?

“ L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits, II 1976-1988*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p.1571.

Pour Michel Foucault, « nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements »¹⁶⁵. - « Emplacement » : « défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis »- . La question n'est pas tant celui de l'espace physique, le lieu, mais les modalités de relation qui vont le constituer et ce faisant le définir. Les lieux (la rue, le quai de gare, le café, etc....) se définissent par rapport à la pratique qui en est faite¹⁶⁶.

Michel Foucault fait émerger de ces emplacements certains emplacements singuliers qui sont constitués de relations paradoxales et se situent à la fois *dans* et *par-delà* les principes qui structurent le réel de la société. Ces emplacements, ou « contre-emplacements », définissent des « hétérotopies ». Définition:

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.1572.

¹⁶⁶ « Bien sûr, on pourrait sans doute entreprendre la description de ces différents emplacements, en cherchant quel est l'ensemble de relations par lequel on peut définir cet emplacement. Par exemple, décrire l'ensemble des relations qui définissent les emplacements de passage, les rues, les trains (c'est un un extraordinaire faisceau de relations qu'un train, puisque c'est quelque chose à travers quoi on passe, c'est quelque chose également par quoi on peut passer d'un point à un autre et puis c'est quelque chose également qui passe ». Sur la question de la lecture des emplacements, je trouve qu'il est intéressant de rapprocher les réflexions de Foucault et les principes de Lefèbvre articulant la pratique de l'espace, la représentation de l'espace et l'espace de représentation (cf. > *mobilité* > espace > première parcelle. Henri Lefèbvre).

¹⁶⁷ Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue Architecture /Mouvement/ Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits, II 1976-1988, op. cit.*, p.1574.

L'hétérotopie renverrait donc à des emplacements, à la fois localisables et abstraits, matériels et immatériels, par lesquels s'opère une transformation du sujet et/ou des relations sociales. Tentant de décrire ces hétérotopies, Foucault énonce six principes. Pour appréhender l'environnement chorégraphique, j'en retiens trois en particulier. Ainsi Foucault cite l'exemple du « voyage de noce » pour décrire le premier principe, celui des « hétérotopies de crise ». Ce qui constitue l'emplacement est précisément le voyage de noce, comme pratique de passage, « la défloration de la jeune fille »¹⁶⁸. Les hétérotopies sont des pratiques qui ne sont pas nécessairement ancrées dans un lieu physique fixe. Ou plutôt, ce sont des pratiques localisables dans une dialectique entre un ancrage physique (le train, l'hôtel) et un accomplissement du sujet (la défloration, la jeune fille devient femme).

Le quatrième principe que pose Foucault est celui d'« hétérochronies ». Ce sont ces emplacements dans lesquels les hommes sont confrontés à une « sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ». Il donne comme exemple le cimetière, l'emplacement qui commence, pour l'individu, par « la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer ».

Le sixième, et dernier principe, porte sur la fonction des hétérotopies : hétérotopies d'illusion ou hétérotopies de compensation. Dans les deux cas, l'hétérotopie fait contrepois avec le réel pour retrouver un équilibre, soit en signifiant l'illusoire des cloisonnements avec lesquels le réel est structuré, soit en créant un autre espace réel harmonieux pour compenser le désordre de notre réel¹⁶⁹. L'hétérotopie relève d'une nécessité vitale, qui implicitement se construit sur une critique du réel et une prise de distance avec un ordre des choses.

¹⁶⁸ « La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu “nulle part” et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques ». *Ibid.*, p. 1576.

¹⁶⁹ Michel Foucault associe les maisons closes des temps passés à une hétérotopie d'illusion, et suggère que dans certains cas les colonies ont fonctionné comme des hétérotopies de compensation, cet emplacement où le colon est loin de sa réalité d'origine, où tout lui semble possible, comme si le territoire de la colonie était un territoire vierge, où tout est à construire, y compris la civilisation des peuples présents, dans une harmonie parfaite. Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits, II 1976-1988, op. cit.*, p.1580.

« immersive theatre » relève d'une prise de distance avec l'organisation d'un réel, le réel de la représentation mais en tant qu'il incarne l'organisation du réel social (organisation perceptive, organisation théorique, organisation du sujet). Cette organisation du réel est intégrée et renversée à travers un emplacement performatif : l'environnement chorégraphique. En quoi cet environnement serait une forme d'hétérotopie ? En quoi les stratégies mises en place dans la performance peuvent être associées aux principes énoncés par Foucault et aboutissent à un lieu de médiation et de réflexivité pour le public ?

Tout d'abord, la performance repose sur une hétérogénéité du lieu. L'espace généré est à la fois constitué d'espaces physiques (les espaces du public, la structure scénographique, l'emplacement du microphone, du champ de captation de la caméra) et d'anatomies identifiables, et à la fois de spatialités immatérielles. L'espace de la performance est constitué d'un réseau de relations.

De plus, ces relations s'articulent et se déploient jusqu'à constituer la performance dans une dynamique temporelle relevant de tensions. Je l'ai déjà évoqué dans *matérialisation > l'écriture comme mise en tension du dispositif*. En ce sens, la performance repose sur une temporalité hétérogène. Elle se construit sur une articulation entre une circularité répétitive et la déconstruction constante de la dimension cyclique, sur la mobilité de la *corporéité* et l'immobilité des médiums. Non seulement le temps dans « immersive theatre » est en rupture avec le temps traditionnel, mais également en rupture à l'intérieur de la performance.

La démarche d'« immersive theatre » cherche à ramener l'individu spectateur à lui-même, à ses sensations. Le ramener à son corps comme ressource pour orienter un mode d'être là et d'être en relation avec l'environnement. C'est une tentative par rapport aux cadres de notre quotidien de susciter en chacun une condition d'être différente, « en compensation », pour utiliser le terme de Michel Foucault¹⁷⁰, de la distorsion que nos lieux quotidiens engendrent. Dans la société contemporaine, il me

¹⁷⁰ « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Cela serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation ». Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits, II 1976-1988*, *op. cit.*, p.1580

semble que nous sommes toujours plus en mouvement dans l'espace, mais toujours moins actif et moins dans le corporel. Le contact avec soi-même, matière corporelle, s'amenuise au fur et à mesure qu'un métro, un train, ou un mail nous transporte ailleurs. Il nous faut retrouver le sens du mouvement, en tant que sensibilité à la matière.¹⁷¹ Pour autant, est-ce par la mobilité apparente, visible, physique que cela doit se faire ? Convoquer l'immobilité dans une performance de danse vise à faire émerger dans le spectateur le sens du mouvement qu'il perd peu à peu dans sa vie quotidienne¹⁷². Parallèlement, l'immobilité dans la performance renvoie à une autocritique du performer de la sujétion de la danse à l'ordre dominant lié au capitalisme contemporain, l'être en perpétuel mouvement¹⁷³. Aussi l'introduction de l'immobilité dans la danse n'est pas un choix seulement artistique, par rapport à un langage. Cela s'étend à la réalité sociale et culturelle à laquelle elle appartient et à l'intérieur de laquelle elle cherche à dégager une modalité d'expérience différente¹⁷⁴. Cela s'inscrit dans une démarche politique dans la mesure où est identifié un comportement, qui va être remis en cause et soumis à une alternative. En effet, je m'approprie la notion de « mobilité », titre par lequel j'ouvre cet écrit, comme réponse critique à la fixité des cadres, des forces de pouvoir qui encadrent notre expérience et notre subjectivité et la figent. Mobilité au sens d'instabilité et au sens de flexibilité mentale. Cette mobilité est présente tout au long de ma thèse, et de mon processus. Ainsi, j'opère dans la performance cette réponse critique à travers le principe que j'ai nommé « i-mobilité »¹⁷⁵, principe de tension entre immobilité et mobilité pour atteindre la matière sensorielle.

¹⁷¹ Je renvoie à l'ouvrage cité dans *matière* d'Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, op. cit.

¹⁷² Lepecki, André « Still : On the Vibratile Microscopy of Dance » in Brandstetter, Gabriele et Hortensia Volkens (eds.), *Remembering the Body*, op. cit., pp.332-368.

¹⁷³ « The still-act, dance's exhaustion, opens up the possibility of thinking contemporary experimental dance's self-critique as an ontological critique, moreover as a critique of dance's political ontology. The undoing of unquestioned alignment of dance with movement initiated by the still-act refigures the dancer's participation in mobility – it initiates a performative critique of his or her participation in the general economy of mobility that informs, supports, and reproduces the ideological formations of late capitalist modernity ». Lepecki, André, « Introduction : The political ontology of movement » in Lepecki, André, *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*, op. cit., p.16.

¹⁷⁴ Je reprends le concept de « still-act » de l'anthropologue Nadia Seremetakis qu'André Lepecki présente dans l'introduction de son ouvrage *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*, op. cit., p.15 : « concept proposed by anthropologist Nadia Seremetakis to describe moments when a subject interrupts historical flow and *practices* historical interrogation ».

¹⁷⁵ *matérialisation* > immersive theatre, deuxième essai > écriture comme mise en tension du dispositif.

L'immersion du public renvoie à l'expérience propre de chacun de ses membres. En effaçant les contours et les cadres, en explorant les recoins subtils de la perception, « immersive theatre » conduit le public à un seuil perceptif qui crée une confusion. Dans cet état, qui est avant tout ancré dans le corps, il s'agit de le rendre actif dans l'expérience qu'il est en train de vivre. En équilibre sur ce seuil, il pourra saisir son propre mode d'existence. La chorégraphie sera aussi dans le corps du spectateur, dans sa mobilité perceptive engagée par l'environnement qui lui est proposé. Le corps du spectateur devient aussi l'espace de la chorégraphie. Dans cet espace s'accomplit une articulation mobile des différents niveaux sensoriels. Cette chorégraphie permet l'opération de l'hétérotopie, l'opération transformante dans le sujet qui poursuivra ensuite différemment son quotidien. Comme le voyage de noces, expérience de l'hétérotopie, provoque une transformation invisible, bien que physiquement concrète, dans l'identité de l'individu qui à son retour reprendra le cours de sa vie, mais en étant *autre*.

Ce niveau personnel et individuel de l'expérience n'est pas incompatible avec la notion d'immersion. Il s'agit de générer une *condition* de perception dans laquelle le public pourra faire son expérience propre. Je cherche l'immersion du public dans un monde sensible, mais c'est un monde qui m'échappe complètement, comme chorégraphe-chercheuse. Un monde dans lequel il fera son propre voyage et sa propre exploration. Le processus performatif est une médiation entre soi et soi, entre moi et moi chorégraphe-chercheuse-performer, entre le public et le public. Le processus performatif crée un état de questionnement et de dialogue avec soi-même, avant tout. Il engendre des questionnements subjectifs, par rapport à ce que chacun est capable de percevoir et d'articuler¹⁷⁶.

¹⁷⁶ « Il y a des choses qu'on ne peut faire ou dire qu'à force de bassesse d'âme, de vie haineuse ou de vengeance contre la vie. Parfois un geste ou un mot suffisent. Ce sont les styles de vie, toujours impliqués, qui nous constituent comme tel ou tel. C'était déjà l'idée du « mode » chez Spinoza. Et n'est-ce pas présent dès la première philosophie de Foucault : qu'est ce que nous sommes capables de voir, et de dire (au sens d'énoncé) ? »¹⁷⁶. Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, op. cit., p.138

C'est une expérience émancipatrice en tant que je ne donne pas un objet au public en présupposant son ignorance. Il ne s'agit pas de lui apprendre quelque chose, de lui donner un savoir, de lui faire voir quelque chose. Mais de générer les conditions de sa propre expérience. Expérience émancipatrice en ce sens, ou pour citer Rancière :

*« C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître ».*¹⁷⁷

L'environnement chorégraphique d' « immersive theatre » est adressé entièrement au public. La recherche sur la matière du *corps-performer* est projetée vers la possibilité d'engendrer un espace sans cadre par lequel puissent se réaliser l'intime et le subjectif du public.

¹⁷⁷ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.20.

Post-Scriptum : comment désigner le « spectateur » dans l'hétérotopie ?

Pour ouvrir cette lecture de la performance d' « immersive theatre » comme hétérotopie, je partage une tentative de redéfinition du terme « spectateur ». J'ai maintenu ce terme tout au long de l'écriture, mais ce terme me semble étroit pour rendre compte du spectateur que je projette et pour qui je conduis cette recherche. Dès lors que la *recherche chorégraphique* dispose de multiples modalités d'être matérialisée, le terme « spectateur » recouvre une réalité partielle et inadéquate. Pour parler du spectateur, j'ai opéré au cours de mes réflexions plusieurs passages. En premier lieu, je suis passée de spectateur à « public ». Le terme « public » permet d'ôter la connotation spectatorielle. Mais il est un terme générique, dans lequel disparaît la singularité de chacun. Du terme « public » je suis passée à « subjectivité ». Mais la notion de subjectivité renvoie à une littérature très large, dans des approches proches de celle que je tente de suivre¹⁷⁸. Cette notion demanderait un approfondissement comme thématique en soi, qui ne rentre pas dans le processus de ma recherche actuelle. J'ai également envisagé l'expression « sujet corporel ». Ce dernier terme me semblait rendre la singularité incorporée que constitue pour moi chaque spectateur. Mais il suggère un reliquat des dualismes qui séparent sujet/objet, esprit/corps. Il devient redondant et peu pertinent. En dernier instance, j'opte donc pour le terme « sujet »¹⁷⁹. C'est une option temporaire qui n'est pas pleinement satisfaisante. Le choix du terme pour désigner le « spectateur » méritera un approfondissement dans une étude ultérieure.

¹⁷⁸ Quelques références qui seraient pertinentes pour approfondir la question de la subjectivité comme extension et renouvellement de la notion de « spectateur » : Susan Bordo (2003), Rosi Braidotti (2002), Gilles Deleuze (1990), Michel Foucault (1984), Elizabeth Grosz (2001), Peggy Phelan, (1993), Peter Sloterdijk (2000)

¹⁷⁹ Dans l'introduction de son ouvrage *Exhausting Dance* (2007, 8) Lepecki souligne qu'il appréhende la notion de « subjectivité » et non la notion de « sujet ». Car il considère que cette notion implique la réification de la subjectivité, c'est-à-dire sa fixation à l'intérieur de la personne, comme identité fixe, autonome et fermée. Il se positionne en cela par rapport à la notion de « processus de subjectivation » que Michel Foucault développe dans ses derniers travaux (1984), et qui est reprise par Deleuze dans *Pourparlers* (1990).

ANNEXES

Immersive Theatre _ Corporéalité

Voix de la conférence dansée. Juin 2007

“Immersive Theatre: Dance practice-based research about the perceptive space of dance within traditional theatre, and new possibilities of perception”.

This paper is a transcription of the recorded voice emitted along the performative lectureⁱ presented at the CND in June 2007.

I, Claire Buisson, assume the various registers of presence required during the lecture: voice, performing body, screened body. This answers some fundamental necessities due to the specificity of this work as dance practice-based research: encompassing theory and practice.

The audience enters the auditorium and takes a seat in front of the stage on which there were only one camera on the right side and one white screen on the back. Darkness comes, and the voice starts.

Beginning of the performative lecture.

“To start with, there isn’t very much: nothingness, the impalpable, the virtually immaterial,” George Perecⁱⁱ.

To start with, I state that space does not exist in itself, it is a conceptual construction.

Where are you and what are you doing presently?

You are in an in-between, in darkness, listening to the introduction of my project presentation. This research is about the space of theatre, and how its conception shapes the modalities of perception of dance.

But what is the space of theatre?

The Western conception of the space of theatre has organized it into two main parts. The stage, dedicated to the performance, and the auditorium hosting the audience.

The Western classical conception of the space of theatre has privileged this dichotomy between performer and audience, shaping the perception of the audience into a frontal and visual model.

What is the space of theatre for dance?

First of all, it is a space that originally was not conceived for dance. It is a space which originally was conceived for drama and spoken word.

In such a conception of space, one could ask where is the space for the kinaesthetic and kinetic quality of the senses, inscribed into contemporary dance.

Is theatre an appropriate space for a dance which would privilege the body?

This presentation is the exploration of a part of my whole argument still in process.

It is an experimental attempt to immerse you bodily into my research, as an echo of my attempt of heightening the perceptive possibilities to immerse the audience into the dance within the space of theatre.

It is inscribed in our contemporary context of the new technologies. It is questioning the virtual possibilities they offer for performance as Johannes Birringer statesⁱⁱⁱ. The development of technologies has enhanced our perceptive possibilities, defining larger networks of interrelationships.

With you, and through you, I seek to understand till which extent these technologies could enhance the perception of dance within the space of theatre, challenging its traditional organization.

How can we blur the conventions of this well-known space, and make it new?

It is starting. We are getting closer from the body of this performative lecture.

But be careful: this is not a performance. It is like you are in a theatre, with a dancer on stage; but it is not a performance. The performative presence of the dancer will serve my questioning this space, and your perception.

I will try to explain the limits of this space from the traditional conception of it, in order then step by step to explore, with you, possibilities of incorporating the kinaesthetic quality of dance in the theatre.

You will be actively engaged, asked to take consciousness of the way this space will shape your perception along the whole process of the presentation.

Lights on, drawing a circle at the centre of the stage, and revealing the performer on stage, who is facing the audience. Progressively I will develop a dance determined by the boundaries of the space and incorporating the conceptual issues enounced by the voice. Movements are mainly improvised.

Be an active audience.

Install yourself properly, free yourself for anything which could disturb your perception.

No coat. No bag.

Nothing but just my voice, myself on stage, this space and you.

The phenomenological body

So how is it for you to be in the space of Studio 3 of the *Centre National de la Danse*?

It is still organized as a theatre space.

It could be called an end-stage theatre, with aspects of open-stage and of proscenium theatre conventions.

An open stage, as there is no arch separating you from the stage; you and I share the same volume.

But there is still a boundary between us, which makes this space a proscenium theatre. You see me through only one direction, as you are seated on these parallel rows facing the stage. And if you look at the floor, look: my space is demarked from yours.

At least these are the traditional conventions applied to this space. And I could decide to not follow them, to challenge them.

What about your perception in this space?

How are you installed in your seat?

Where would you locate your perception through your body: front, back, sides?

Is your perception excluding what is on your back, over your contact with the seat?

Is your perception only proceeding through your vision?

Now, how do you feel related to me on stage?

How do you perceive me, my body?

It is quite a frontal vision, isn't it?

I would like you to go on stage, now, and walk around me.

Go there, now. And move around me.

At that point, the audience should obey the voice and come on stage. The day of this lecture at the CND, nobody did. Unexpectedly, I had to deal instantaneously with this absence in order to sustain the process of the presented conceptualization and I came to pick up people from the auditorium. Suddenly audience and I were in the same situation of unknown, trying to compose a synergy with the ambient space and to involve them in the dance: a proper performative exercise of spatial and choreographic composition echoing the argument of the lecture.

Merleau-Ponty says that through the vision, we penetrate the object perceived and inhabit it. Because body is not one face, one front, but many faces, matter, a volume.

This is the phenomenological body.

That is the point of theatre. That its frontal organization does not allow so much to inhabit the dancer; it shapes your perception in an uni-dimensional perspective.

And what about you now? Do you feel more related to me? More interactive?
Move around me and access these different points of view.
Does it affect your perception of me dancing?

Problem: we said we are in a theatre space model and so you are not supposed to be here.

What are you doing here? Go back and seat, this is not your space.

This is the space for the performer.

Go back to the auditorium, now.

Go back to the audience space, as you are an audience.

Move back and leave my space free.

But anyway at least now you can try to keep this relation you had while walking around me.

You can perceive this relation even in a distance perspective, why not?

Maybe it is just a question of conception, of being aware of the phenomenological dimension of the body, and of your perception?

Or maybe also I can help you.

How can the dance contaminate the space, and being incorporated within it, without you or I moving properly from our areas?

Let's try to find a way.

Close your eyes.

The body-image: between choreography and videography

Aperture of the video-projector: my live image from the camera on stage is simultaneously projected on the screen at the back of the stage.

I seek to arouse the kinaesthetic sense of your perception.

According to Merleau-Ponty, I see with my eyes, but I feel by the senses. This *with* and *by* through which I perceive are interlinked into the dynamic of CHIASM.

This dynamic gives the sense of the flesh, brings us to inhabit this body that we perceive.

The body reaches a multi-dimension, is not anymore considered only flat and two-sided. It is matter; and as a consequence, perception is not the privilege of a front face excluding a back.

Open your eyes and look.

But it is not just looking at.

Try to have a look as if ... feeling, not just looking as if watching and being passive in your seat.

Look what is coming through your own body, the sensation...

Feel.

Modernists already refused this conception of theatre where audience is watching the performer on stage as object-body.

Conceptually, you are not separated into body and mind, object-subject, stage-auditorium.

But what about your empirical perception, at this moment? This body-image enhances my presence on stage.

Now you have simultaneously the different faces of this dancing body. You access this phenomenological body you were close to earlier when being on stage.

As Andrew Murphie states^{iv}, this copresence of the live body and the body-image of the video-projection configure another body, in-between.

It composes a space.

In fact, from the confrontation between my live body, the body-image and your own bodily presence comes a new space of perception.

It disrupts frontality.

It generates a situation of intercorporeality, which is usually reduced by the frontal perspective of the theatre of space.

You access the flesh of the subject perceived.

But it could disrupt the frontality even more.

My final intention is to create a surrounding virtual body through this body-image, being moved into the space from the videoprojector, maybe through different projections in the space.

But yet, theatre can be a very arid space; it is not so easy to blur its conventions.

Presently, I cannot do it with you.

So at least try to imagine.

Being surrounded by the dancing body, live and virtual presence in the space.

The choreography on stage being enhanced by the VIDEOGRAPHY incorporated in all over the space, around you.

How would you feel through it?

Look at me moving.

Close your eyes again. And now listen.

The body-sound: a dance of sounds

Above the voice, it is coming a soundtrack of dancing sounds prerecorded. They serve two dimensions of the argument. On one hand the kinaesthetic dimension of dance coming from its sounding, On the other hand, the spatialization of the dance presence as the sound circulates within the theatre through four speakers located backstage/backauditorium, both on right and left sides.

What does it change? Can you perceive it?

My presence coming out through this SOUNDSCAPE?

How is your perception affected?

Still frontal?

Probably, because theatre organizes your perception in this way.

Didn't an orchestra used to be in front of the audience?

Open your eyes and consider that theatre specifically: there are only two speakers located at the back of the stage.

Nevertheless through this question emerges an interesting possibility for completing the process of perceptive immersion of the audience.

Merleau-Ponty points out the virtual presence of what is behind us and through which we come to inhabit what we perceive, and reciprocally we are inhabited by it.

It is specifically this presence that is missing in the frontal perspective of the theatre, and it is specifically this presence that could complete the reconfiguration of presence in this space.

Could you imagine being immersed in the soundscape of my dancing?

At that point, the sound spatialization is achieved (the four speakers together) in such a way that audience and the performer are immersed together in the sound presence of dance.

It creates another level of chiasm, which overwhelms the traditional organization of this space. You accede the space and time of the dance through your perception.

Open your eyes.

Look, listen, feel, with, by, in, within.

The whole construction keeps running for about four minutes: video, dance sounds, performer.

Then: general blackout, back to total darkness.

Questioning the audience perception

Back to the initial circle of light on stage. No more video or speakers. I do not dance anymore. My live voice addresses these last sentences to the audience.

But maybe I am wrong.

Maybe you did not perceive anything of what I described to you.

Maybe you do not perceive any difference now, between the space now and the space that I have tried to build up throughout the presentation.

To start with, I stated that through the technological shift we reach a philosophical situation within which we could challenge the traditional perception of dance within the theatre.

Constructing a bodily spatial realm.

But maybe this cannot be reached in the empirical reality.

This practical presentation was a first performative experience, a first step for my research, first confrontation with an audience, yet in process.

Now: open to questions, critics, feedback.

Copyright 2006, Claire Buisson
cl.buisson@yahoo.fr

Endnotes

- 1 This performative lecture has been originally conceived to complete the writing part of a dance practice-based research entitled "Immersive Theatre", and realized within Claire Buisson MA in Dance Anthropology (Roehampton University-London). That research was an historical and philosophical investigation on the relationship between dance perception and space of theatre (essay available to Claire Buisson). A first presentation of the practical part of the research occurred in June 2006 at Roehampton University. A second version of this project exists, as a proper performance, including new developments on the issues concerned with the video dimension of the research. It has been presented in January 2007 at Rome during the festival *Installer*. The performative part of the original project is currently re-invested within Claire Buisson Phd researches, whose main new dimension is the exploration of the presence of dance in non theatrical space. Still through a methodology encompassing theory and practice. From "Immersive Theatre" toward site-specific performance.
- 2 Perec, George (1997) (originally published in 1974), « Foreword », p.3 in *Species of Space and Other Pieces*, London: Penguin Twentieth-Century Classics Pieces
- 3 Birringer, Johannes H. (1998) *Media and Performance : along the borders*, Baltimore : the Johns Hopkins University
- 4 Murphie, Andrew (2003) "Negotiating Presence: Performance and New Technologies"

Bibliography

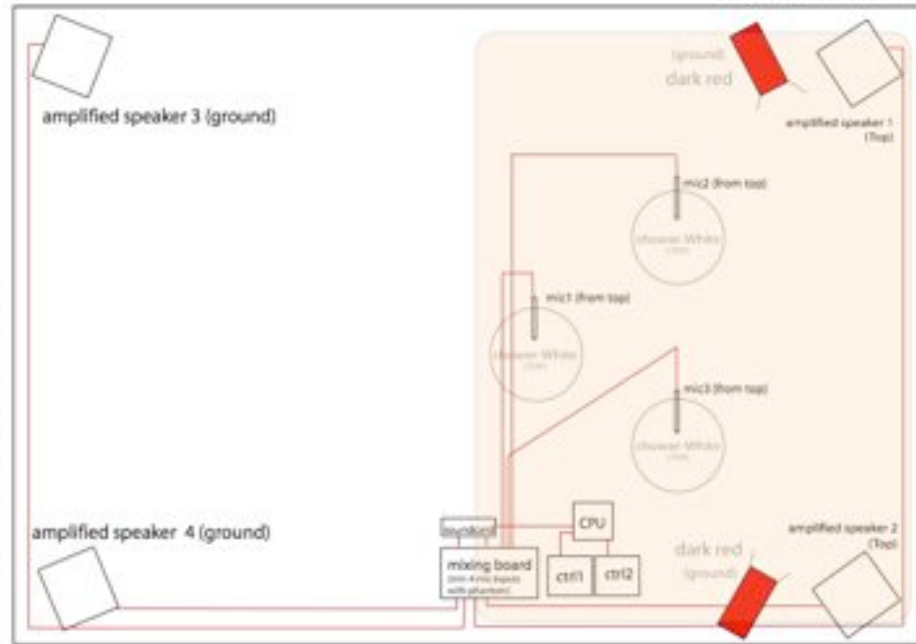
- Birringer, Johannes H. (1998) *Media and Performance : along the borders*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- Murphie, Andrew (2003) "Negotiating Presence: Performance and New Technologies" in Philip Auslander (ed.) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London: Routledge.
- Perec, George (1997) (originally published in 1974) *Species of Space and Other Pieces*, London: Penguin Twentieth-Century Classics Pieces.

Plans de lieux, « immersive theatre #2 ».
 Août 2008 et Mars 2009. Manuel Rosas Gutierrez.

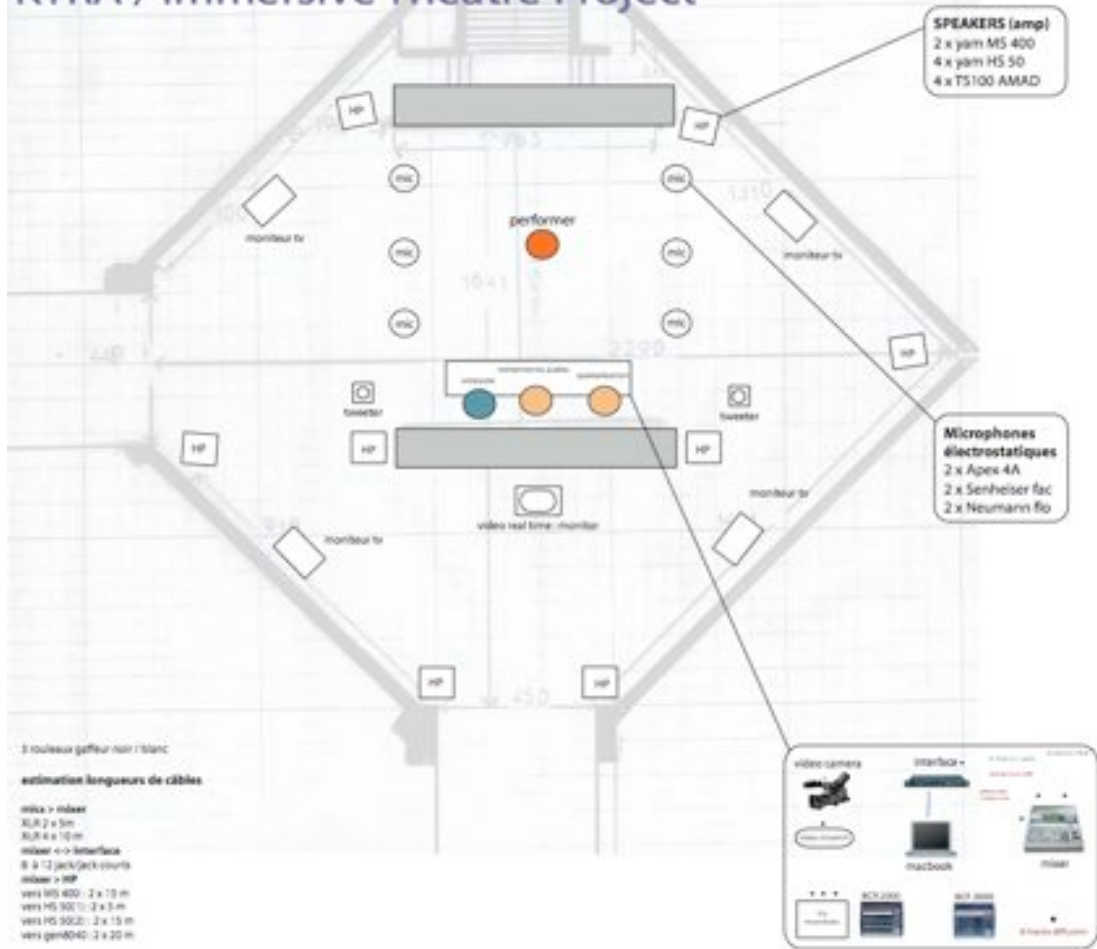
Immersive theatre project
 Summer Studios - 2008
 choreograph/dancer : claire BUISSON
 live computer music : manuel ROSAS

technical needs for public presentation of the workshop on thursday August 14th

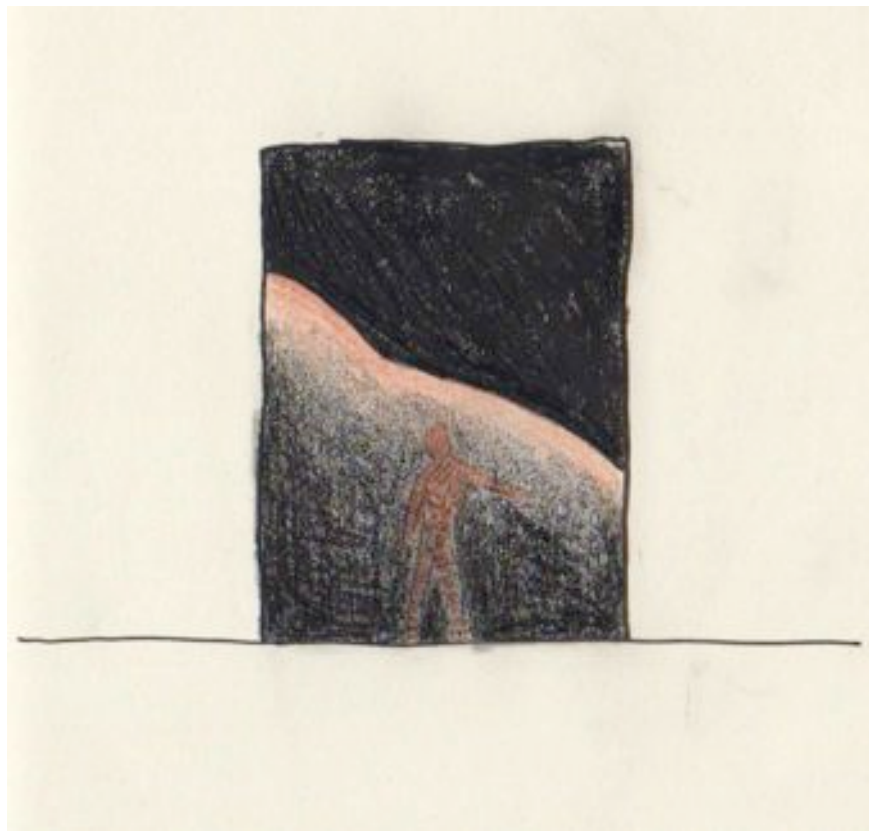
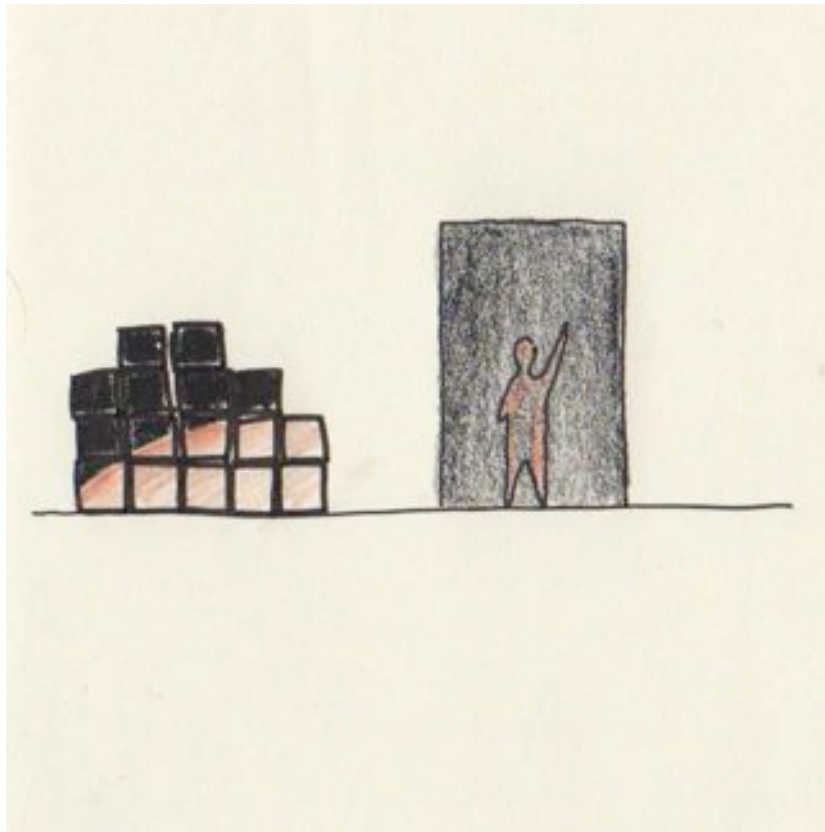
the 4 speakers, the mixing board, the light equipment and the cables must be provided.
 we own, bring and install all the computer/microphones/ sound equipment, for questions contact M. ROSAS : manuelrosas@gmail.com/0033673759414
 >>> setup (+/-) 30 mins.
 >>> changeover (+/-) 10 mins.



Install Technique / Mars aux Musées / 17 Mars 2009 /
Mamac 1er étage /
KTRA / Immersive Theatre Project



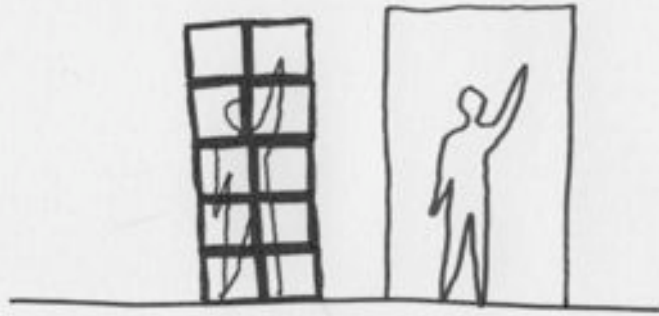
Plans scénographiques. Septembre 2009. Marion Perrichet





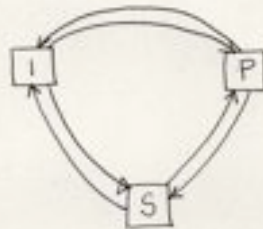
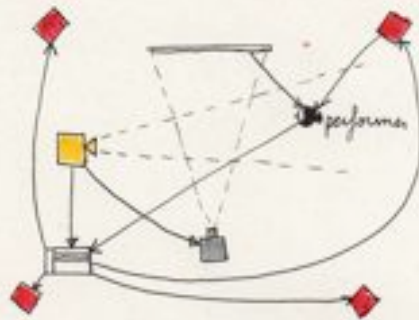
projection sur la
cage noire de
la retransmission
en direct du film.

Cage noire plus grande, plus haute.
Semi-opaque grâce à un éclairage
douce à l'intérieur.
Caméra placée à l'intérieur sur un côté.



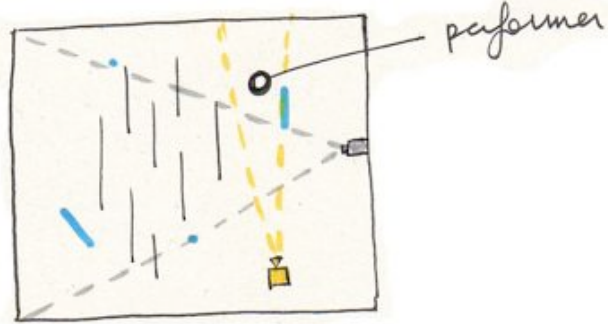
Cage noire, douce à l'int, caméra à l'int
à l'ext, moniteurs reliés entre eux,
créant ainsi un écran géant mosaïque.

Plans scénographiques. Mars 2010. Marion Perrichet.

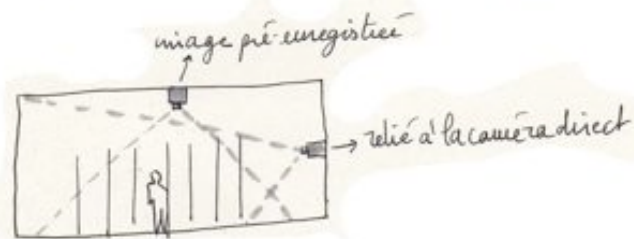


- [I] corps image : caméra direct reliée à un vidéoprojecteur -
image direct projetée sur un table.
Il intervient en faisant des aucts sur image et en créant
l'immobilité de l'image.
- [P] corps performer : Rentre et sort du champ de la caméra.
Il maîtrise la projection ou non de l'image sur le table.
C'est par son mouvement, son immobilité ou son absence
qu'il maîtrise l'évolution sonore. → dans l'image filmée.
- [S] corps son : une masse - base sonore - réagit avec le mouvement.
il est directement lié à la caméra.
le mouvement dans l'image fait des trous dans la masse
l'immobilité ou l'absence (ide considéré comme immobilité)
fait resurgir la masse sonore.

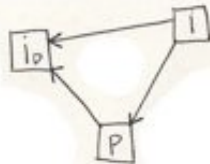
Les trois corps dialoguent et interagissent afin de créer un crescendo du son.



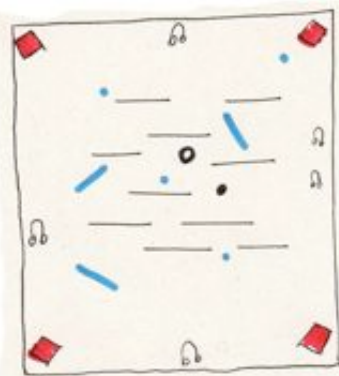
dispositif uescendo.



croisement des faisceaux des vidéo projecteurs -
Pas de lumière extérieures.



L'image projetée à la verticale (direct) n'est possible que si le performer
traverse la couleur de l'image projetée à l'horizontale (pré-enregistrée).



- performer
- micro-surface actif
- lumières, fluo horizontal et vertical
- tulle (pas de projection)
- enceintes
- casques reliés au micro-cravatte

le performer dispose d'un micro cravatte.



Dialogue entre la performeuse et les sons qu'elle produit soit par le micro-cravatte soit par le micro-surface, et le corps sonore qui répond par l'ajout d'une nouvelle matière sonore.

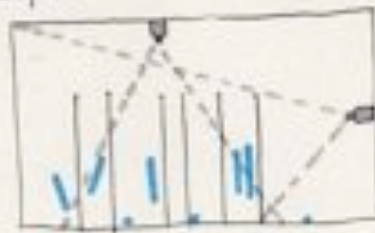
Immersive Theatre

plan

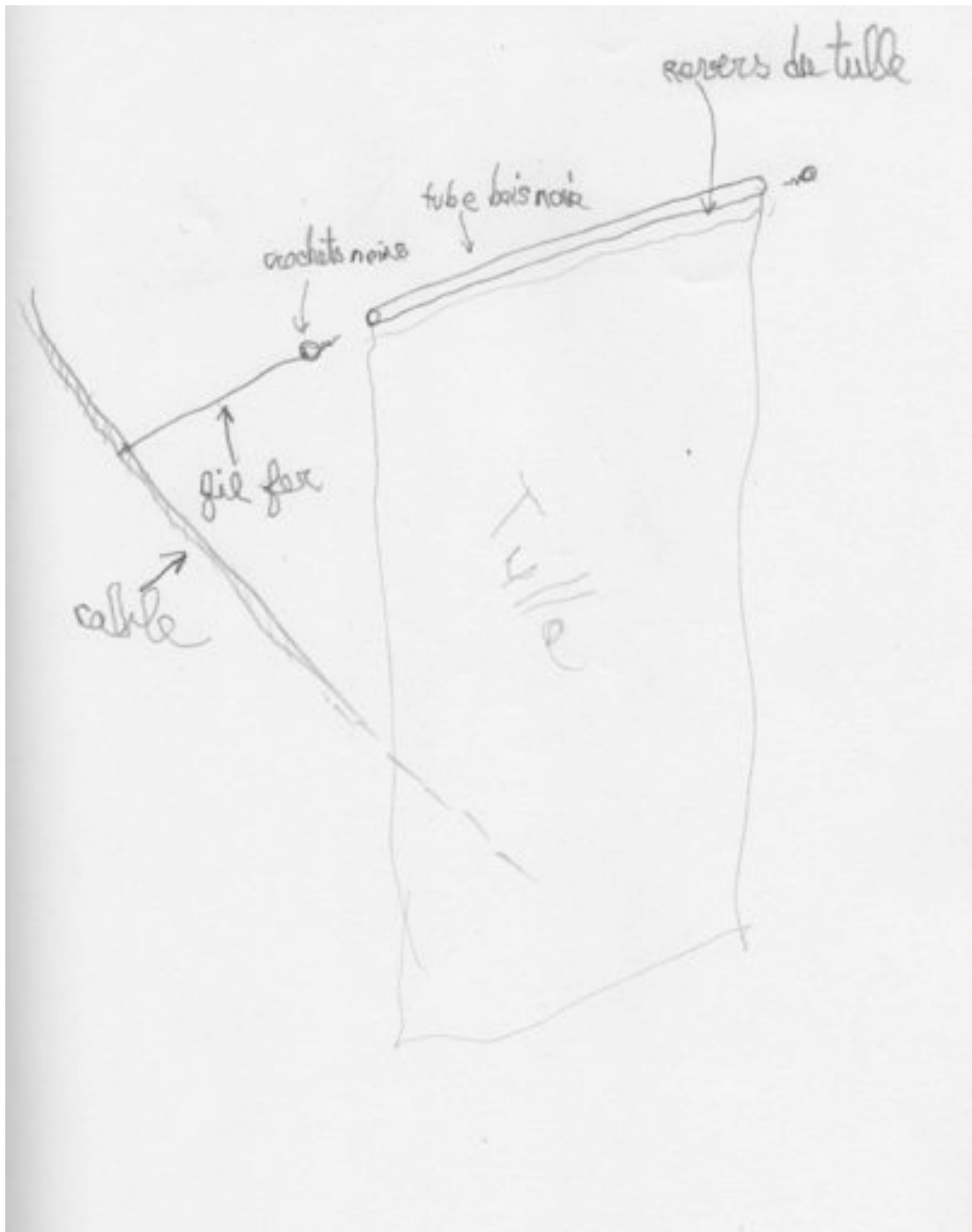


- performer
- circulation spectateurs
- lumière fluo horizontal
- lumière fluo vertical
- ☐ caméra direct
- ☐ vidéoprojecteur
- table
- ☐ casque
- entrée
- ☐ siège son
- micro-surface

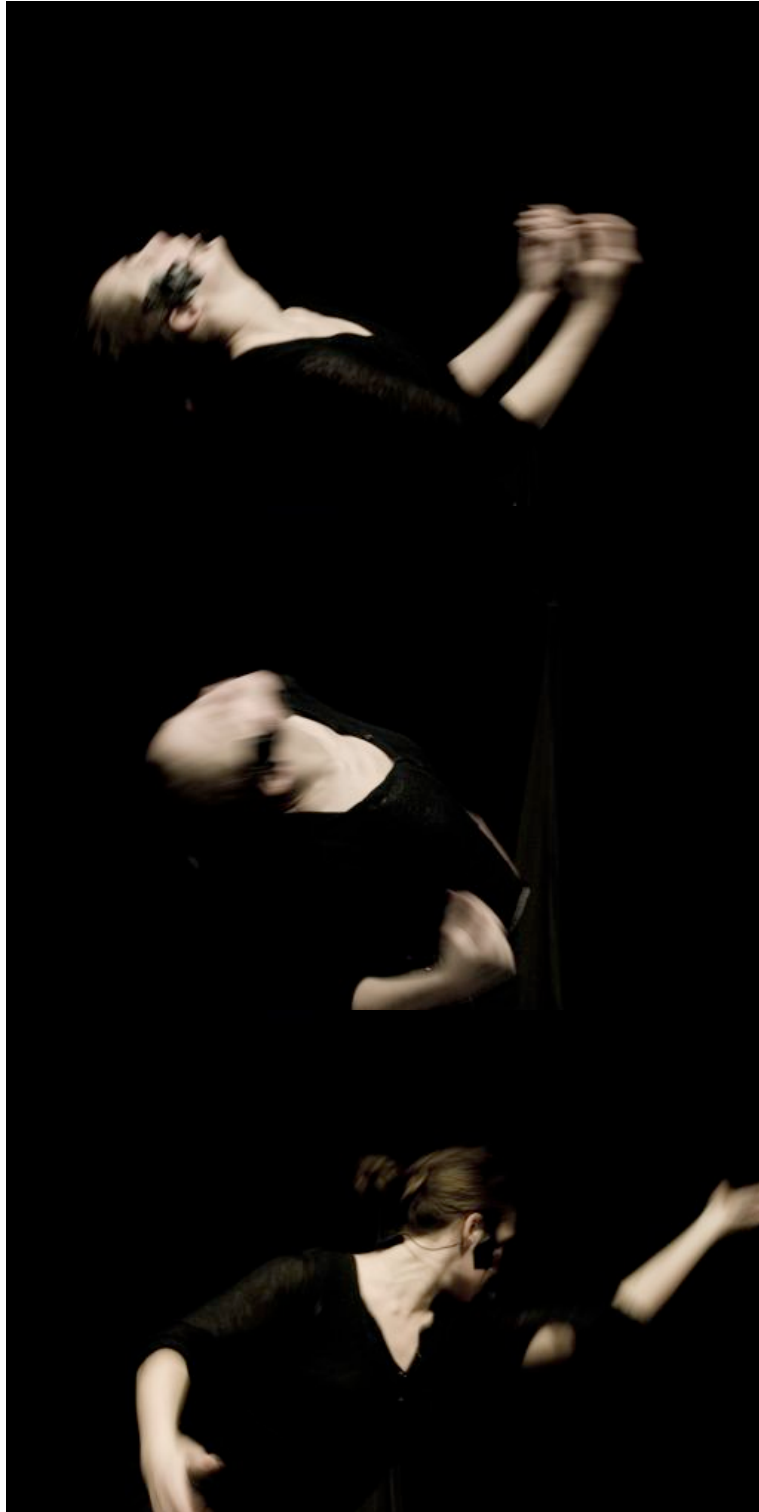
coupe

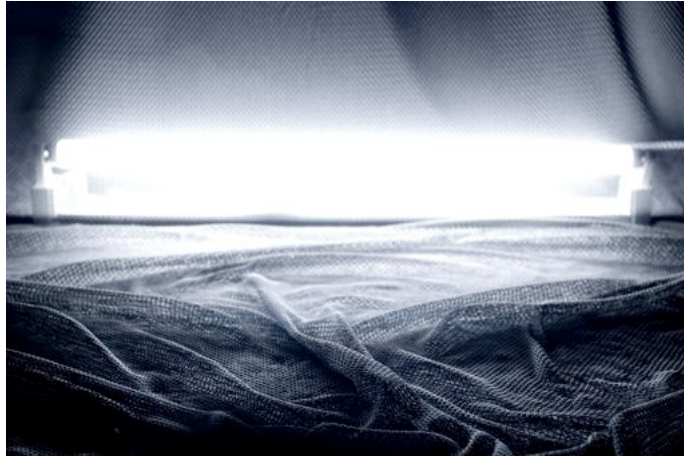


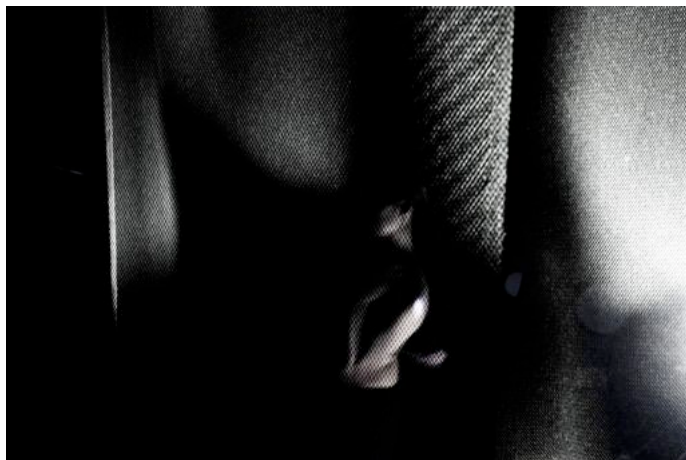
Plans scénographiques. Mai 2010.
Galerie Syndicat Potentiel. Strasbourg. Marion Perrichet



**Photographies. Performer, fluos, tuelles. Mars 2010.
Strasbourg. Francesca Manzini.**









FICHE TECHNIQUE PROJET IMMERSIVE THEATRE. Octobre 2010

Format : 26 minutes

Espace minimum de la performance: 5X8 m

Nombre de personnes : 1 performer + 1 musicien

Temps de montage (scénographie) : 2 heures / démontage : 40 minutes.

MATERIEL AUDIO à fournir par l'organisateur

4/6* enceintes de haute qualité (puissance en relation à la dimension de l'espace).
Marques de référence : D&B audiotechnik / UPA Meyer (Meyer Sound) / Amadeus.

amplificateurs (seulement si les enceintes sont passives)

1 table de mixage, configuration minimale 8 IN / 6 OUT / 3 AUX
(possibilité de câblage via ADAT)

câblage enceintes

* Disposition idéale avec 6 enceintes (ésaphonie), mais possibilité aussi en quadriphonie (4 enceintes). Le choix se fait en relation à la dimension de l'espace de la performance et à la disponibilité budgétaire.

MATERIEL AUDIO loué ou fourni par l'association D_P ou par les performers

1 microphone cravate HF, de haute qualité
- article fourni par l'association dolce punto

1 microphone de surface modèle *schoeps BLM 03 C + préampli CMC 6*
- article à louer, voir sociétés DCA ou Tapages (à Paris)

1 Carte son MOTU 828mk3
- article fourni par les performers

2 Ordinateurs Mac Book Pro avec licences logiciel Max/MSP/Jitter
- articles fournis par les performers

8 Câbles audio jack + 1 câble Ethernet + 2 câbles Firewire
- articles fournis par les performers

MATERIAL VIDEO, LUMIERES à fournir par l'organisateur

- 1 Vidéoprojecteur
 - article à fournir par l'organisateur
- 2 Rallonges électriques minimum 5 mètres

MATERIEL VIDÉO, LUMIÈRES fourni par dolce punto

- 2 Fluos
 - articles fournis par l'association dolce punto
- 1 Vidéocaméra + câble Firewire 800
 - article fourni par l'association dolce punto
- 1 Structure cubique en bois
 - articles fournis par l'association dolce punto

Récit de la performance.

*17 mai 2010. Galerie Syndicat Potentiel. Strasbourg
Sujet d'énonciation : Claire Buisson, performer*

« Noir.

Le public est assis sur les trois côtés de la salle. Sur le quatrième, il y a la régie et le musicien.

Noir.

J'entre. Je suis la performer. Je me place debout, à droite du musicien. Je le regarde, dans ce que nous pouvons nous distinguer grâce aux quelques lumières de la régie. Dernière connexion avec lui avant que l'exploration ne commence, ou plutôt première connexion. Nous sommes prêts. Je ferme les yeux. Le son commence. Je me mets à tourner sur moi-même. Le son est un extrait de la « masse ». La masse a été composée par Daniele. Elle est faite à base des sons enregistrés, respirations de qualités diverses, pas au sol, glissements. Elle dure presque dix minutes, mais pour ce lancement, nous n'en utilisons que trois minutes. L'extrait choisi pour initier la performance est percutant, incisif. Il est bref, il pose l'environnement dans lequel nous allons vivre moi-même, Daniele et le public tout le temps de la performance. Il s'achève, par un léger *fed out*, c'est-à-dire un *descrescendo* qui vient nous déposer. Je ralentis ma rotation sur moi-même portée par ce *fed out*. Silence. Je m'arrête, peu à peu, prise encore dans un léger tangage. Toujours les yeux fermés, toujours le noir. Où suis-je ? Je peux l'intuiter. Je pense deviner ma position dans l'espace, ma direction par rapport à la salle, à la régie et au public. Je trouve ma respiration, comme un chemin pour rentrer en moi, dans mes sensations, dans mon corps. Je tâtonne, les mains en avant, je trouve le vide. Je glisse par mes mains le long de mon corps vers le sol. Je m'accroupis. Je suis retenue dans mon évolution. Sensible et en alerte sur n'importe quel élément qui puisse m'indiquer où je suis, qui nourrisse mon être, gonfle ma présence. Un son, un touché, la sensation de mon intérieur en relation avec l'extérieur. Les habituels repères spatiaux (devant, derrière, côté, etc...) disparaissent et laissent place à une perception spatiale globale, j'occupe un espace global. Je me fond avec l'espace sans distinction d'orientation ni de direction. Je tourne la tête vers la droite pour m'appuyer sur l'ouïe, et je perçois dans le même temps la présence de ma main gauche devant mon buste. Dans cette obscurité, je parcours simultanément l'ensemble de mon corps. Soudain, je sens avec mon pieds un corps. Quelqu'un du public. Je comprends donc que je suis à côté du public. Je ne pensais pas. La personne retire son pieds, sa jambe, la partie de son corps que j'ai effleuré. Sans heurt, sans à coup, je poursuis mon évolution en m'éloignant légèrement de cette zone. Peu à peu dans cette exploration du non voir, et du silence, je porte mon attention sur l'aspect sonore de mon être et de mon être en mouvement. Je glisse ma main droite sur le sol en avant, cela fait lever légèrement mon bassin. J'entends le son que mon pantalon génère dans ce mouvement. Mon pieds gauche est dégagé, il pivote sur les orteils. Je poursuis cette exploration de la dimension sonore de mes mouvements. C'est comme un jeu. C'est cela qui guide mes mouvements. Dans cette exploration, je sais que j'ai un objectif plus lointain. Celui de rejoindre le microsurface, il est au sol, quelque part par là-bas. Je l'imagine plutôt sur ma droite, dans la diagonale. Je sais que lorsque je commencerai à m'en approcher plus précisément, il fera résonner le son de mon mouvement au sol. Mais pour l'instant, je n'entends rien d'autre que le son direct qui vient de mon corps. De ma main gauche ou droite, je ne sais plus, je sens un câble. Est-ce le câble du microsurface ? Je le suis un petit peu, j'y glisse dessus. Je sens alors un boîtier. C'est le néon. Je ne suis pas du tout là où je pensais être. Si je touche le néon, cela signifie qu'en fait le microsurface est derrière moi, quelque part. Et je suis encore en périphérie par rapport à la zone du microphone. Je suis en fait face au public dont tout à l'heure j'ai cherché à m'éloigner. Lentement, je reprends mon exploration vers derrière. Cette fois ci, je place en première priorité le fait de trouver le microsurface. Je pars donc à la quête du son de résonance du microsurface, qui sera diffusé par les quatre enceintes qui nous englobent tous. Le voilà. Je glisse ma main, cette fois ci c'est un son amplifié que ce mouvement suscite. La portée de mon corps est soudain comme plus large. L'élément extérieur est plus important. Au fur et à mesure que j'évolue, ce son est encore plus puissant. Je m'approche du microsurface, comme je m'approcherais de la fournaise d'un volcan,

ou d'une source d'énergie. Et pourtant il est impossible de savoir précisément à quel moment et en quel endroit il surgira. En m'approchant, je frôle les tulle. Ils glissent sur ma tête et mes épaules. Comme une caresse. Mais qui me piège un peu et me perturbe dans mon avancée. Me déconcentre aussi. Vacarme soudain. J'ai posé mon pieds sur le micro. Suspension. Attention. Je suis arrivée au point maximum de la zone. Mais il faut être délicate. Bientôt je pourrais ouvrir les yeux.

Toujours le noir. J'ouvre les yeux. Une nouvelle perception de moi-même et de ma relation à l'espace. Les tulle, la régie, le public, la salle. Bien qu'il n'y ait toujours pas de lumières, le fait d'ouvrir les yeux me fait accéder à une perception plus concentrée dans les yeux. Je commence un dialogue avec le microsurface, ce « totem ». Je respire dessus en m'en approchant. Je glisse, étendue, sur le sol ; je me contorsionne. Mouvement de suspension, bref, arrêté radicalement. Je repose sur ma tête, le côté gauche, l'épaule, les côtes; le pubis est levé. Je retourne au sol dans un glissement sur le sol qui traverse tout le corps, fluide, continu et contenu. Je m'éloigne du totem. Je passe sur mes avant jambes, assise. Je coupe ma respiration, j'aspire le périnée, je suis suspendue. Une lumière apparaît, me saisit et ce faisant me révèle. C'est la vidéo.

Cette vidéo a été faite par Francesca. C'est l'image de mon corps. Floue de manière à ce qu'on ne puisse pas distinguer de quelle partie du corps il s'agit, afin qu'on ne puisse pas identifier immédiatement et formellement qu'il s'agit d'un corps. Les images ont été filmées avec la lumière d'un néon blanc, dans un espace totalement noir. Elles sont donc blanches tirant sur un vert gris. Lorsque le corps n'est pas dans la lumière, l'image est noire. Imperceptible. Pour réaliser ces images, nous avons travaillé sur le principe de la relation entre la vidéaste, la caméra, la performer et la lumière. La dynamique de ces images réside dans la respiration. Le mouvement de la respiration modifie le rapport du corps avec la lumière, et devient un mouvement d'apparition et de disparition. Ce rapport du corps à la lumière saisit par la vidéaste dans une image floue et très zoomée ne permet pas d'identifier qu'il s'agit d'un corps. Contrairement aux images tournées en mars 2009, l'attention n'est plus portée sur la surface peau du corps du performer. Mais sur des volumes immatériels. Il nous semble être conduits dans une exploration à l'intérieur d'une substance. L'intérieur du corps ?

Regard du spectateur.

Dans le noir total, émerge donc une lumière, ou plutôt une luminosité volumineuse. Qui apparaît puis s'efface, déjà. Légèrement tremblante. A nouveau elle émerge, semble se déplacer dans l'espace, et à nouveau se retire. Noir. A nouveau, elle émerge et laisse cette fois transparaître une épaule. C'est l'épaule du performer, qui est là, derrière, en-dessous, dedans l'image? Puis le buste entier. Un corps physique est peu à peu révélé par l'apparition et la disparition de ce volume lumineux. Il était là déjà, depuis le début de la performance, perceptible par le son, une présence presque fantomatique?, et soudain il est révélé. Rendu visible.

Peu à peu je me détache de ma relation avec le microsurface. Mon attention se redimensionne et se concentre. Je ne suis plus tant réceptive aux résonances du micro. Je place au premier plan de ma perception ma respiration. Je la suis, je l'incorpore, c'est-à-dire que je deviens entièrement respiration. Son mouvement, son aspect sonore, sa temporalité. Je me dépose sur mes genoux. Je ferme les yeux à nouveau, un instant, pour mieux me concentrer. C'est une concentration autant mentale que physique. Mon être est concentré dans cette position assise sur les genoux, dans ce mouvement presque circulaire de la respiration.

Crépitement autour de moi, j'ouvre les yeux. Les deux néons ont été allumés.

Silence, enfin non. Le microsurface a été éteint. Avant cela, Daniele « a freeze » son dernier son. Freeze, « congelé », le son est saisi, dans une temporalité minime, très courte, et diffusé en boucle. Cela crée un bruit sourd, incessant, qui tourne dans l'espace. On dirait presque le son des cigales, mais c'est encore plus subtil, plus difficile à discerner. Nous, moi-même et le public, sommes comme pris également dans ce freeze. Saisis dans un espace-temps indéfini, inconnu. Et cette luminosité nouvelle, qui modifie l'environnement que nous avons habité jusqu'à alors. Je me laisse prendre par toutes ces nouvelles conditions. Tout en poursuivant ma concentration respiratoire. Daniele allume le microcravate. C'est un micro qui est logé sur ma

joue droite et dont la capsule se prolonge juste au-dessus de ma bouche. C'est un micro avec un fil, qui descend derrière mon oreille, passe dans la brassière, le long du dos jusqu'au boîtier qui est blotti sur mon flanc droit, clipsé sur le pantalon. Je respire essentiellement par la bouche. Le son de la respiration par le nez est désagréable quand il est traité par le micro. Ma respiration est dans un premier temps juste monitoré. C'est-à-dire que les sons de mon inspire et de mon expire sont captés et diffusés simultanément par les enceintes.

J'habite cette position, ce moment. Ma respiration génère un mouvement de mon corps. Est-ce un mouvement ? Tout du moins une transformation, une modification. Je joue avec ma respiration pour jouer de cette transformation. A l'inspire, le mouvement du diaphragme vers le bassin fait appui sur celui-ci et le bas de la colonne vertébrale. J'accroche cette pression, ce qui dégage les vertèbres cervicales. Le poids de ma tête l'entraîne alors légèrement en arrière. A l'expire, le diaphragme remonte, j'accroche le creusement du ventre, ce qui vient appuyer par-dessous les côtes, et suscite l'étirement des vertèbres. Mon dos s'amplifie, s'étend, mon crâne se redresse dans le prolongement de ma colonne vertébrale. Durant ce jeu, la résonance sonore due au monitoring s'accroche peu à peu. A nouveau, mon attention s'élargit, se prolonge dans cette présence sonore, à la fois intérieure à moi et extérieure, à la fois proche et venant d'ailleurs. Le jeu de transformation de mon corps par le mouvement de la respiration est maintenant porté également par le son traité. C'est un dialogue entre ma respiration, la respiration monitorée, et des respirations enregistrées qui sont déclenchées de manière aléatoire par ma respiration. 3 temps, une série de 3. Un même point de retour, la position assise sur les genoux, respiration monitorée. Un même chemin corporel, de la respiration et le mouvement du diaphragme dans la posture au sol à la respiration et le mouvement du diaphragme dans la posture au sol. Dans ce dialogue entre les différents niveaux de respiration, je- performer- peut jouer dans la distorsion : l'apnée (pas de dimension sonore) dans un mouvement global et circulant. Ou une respiration très sonore dans un mouvement minimaliste, contenu, presque immobile. 3 temps où le corps sort de la posture pour y retourner. 3 temps qui sont faits de qualités différentes. Dans le premier temps les respirations sont longues, étirées. Je déploie mon corps dans cet étirement, dans cet longueur et ampleur, avec un principe circulaire. Ce déploiement peut aller jusqu'à des déplacements dans l'espace. Je ponctue ce déploiement par les jeux d'apnée et de mouvement minimaliste. Je reviens dans ma posture. Deuxième temps, les respirations sont courtes. Le temps sera également plus bref, moins étiré. Le corps également, corps plus dans une verticalité, saccadé et angulaire. Posture, je suis essoufflée cette fois, il faut retrouver ma respiration par le mouvement du diaphragme. Je suis assise, mon corps s'abandonne à nouveau à la respiration. Troisième temps. Les respirations sont longues et profondes. Le mouvement lié à la respiration se prolonge à poumons pleins et poumons vides. Je reste à sol. Je déploie mon corps dans cette échelle, qui essentiellement mon corps du bassin jusqu'au sommet du crâne. Mes appuis, la zone pelvienne. D'où rayonne mon corps. Par la profondeur de mes respirations, le déploiement de mon corps est plus épais, intense.

A nouveau, je suis assise sur mes genoux, concentrée dans ma respiration, saisie par le mouvement circulaire du freeze, dans cette luminosité abstraite des néons. Le son de ma respiration n'est plus monitoré. Je vis cet espace-temps indéfini, inconnu quand même.

La luminosité diminue, un néon est éteint. Je m'appuie sur une inspire et lentement je me lève. Je viens sur mes deux pieds. Verticale. Je me dirige vers une zone, je la connais. Il s'agit de la zone de captation de la caméra. Dans cette zone, je serai en dialogue avec la « masse ». Prochaine matière sonore. Je m'y installe, et cette fois sur mes deux pieds je me concentre sur ma respiration. Je la suis, je l'incorpore, c'est-à-dire que je deviens entièrement respiration. Son mouvement, sa temporalité, concentrée sur la mobilité et la malléabilité de la matière corporelle qu'elle permet en des zones localisées. Mon ventre. Je suis dans la zone de captation de la caméra, face à elle. L'image saisie est mon ventre, elle est projetée dans l'espace, circulant sur les tulle suspendus au centre de l'espace performatif. L'image légèrement floue ne laisse pas se dessiner trop fortement les lignes et contours de cette zone du corps. Je la vois, en tout cas je la devine par les volumes lumineux qu'elle crée sur les tulle où elle est projetée. Je l'entends (je suis toujours en train de parler de ma respiration). Cette respiration qui est tellement de niveaux

de matérialité différents. Je la prolonge hors du son, dans une suspension poumons pleins, par-delà le mouvement du diaphragme, jusque dans mon épaule. Expire sonore, mon buste se dilate, s'affaisse. D'une manière ou d'une autre, ma respiration existe constamment dans l'espace. Elle nous englobe, elle est le tout émergeant de plusieurs parties.

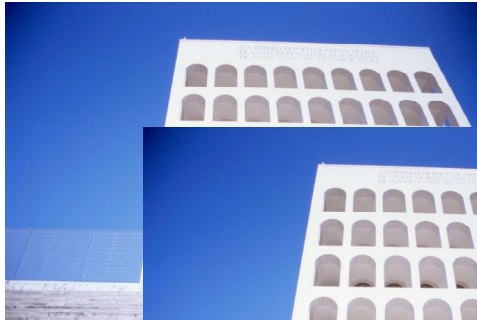
Décrochage. Je regarde la vidéo de la présentation publique à la Galerie du Syndicat Potentiel à Strasbourg (mai 2010). Je change le sujet énonciateur, je deviens spectateur.

La respiration. D'une manière ou d'une autre, la respiration existe constamment dans l'espace. Elle nous englobe, elle est le tout émergeant de plusieurs parties. Elle est visible, une volume visuel dans l'espace (la vidéo projetée), elle est audible, elle meut le corps du performer. Ou bien elle est uniquement sonore, une « masse » sonore dans laquelle on ne distingue plus clairement une respiration, une masse sonore dont se détache un temps le performer pour errer dans l'espace de la masse par une marche suspendue. Ou bien elle est infimement concentrée, seulement un souffle monitoré, le performer assis sur ses genoux, à côté du néon. On devine un infime mouvement de ce corps. Soudain la respiration n'est ni visible, ni audible, ni mobilité. Et pourtant un temps encore elle est présente.

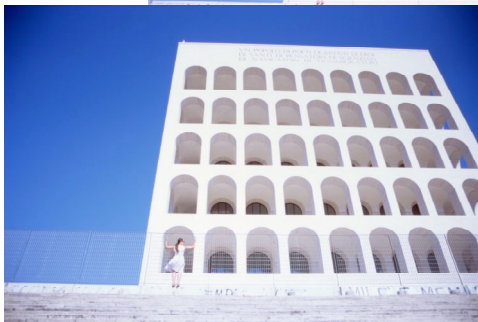
Fin.

Biographies des collaborateurs d' « immersive theatre »

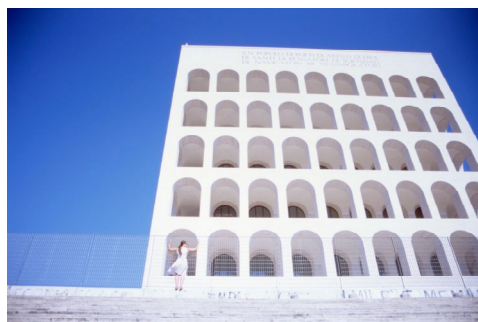
Claire Buisson - Chorégraphe – performer – chercheuse en danse



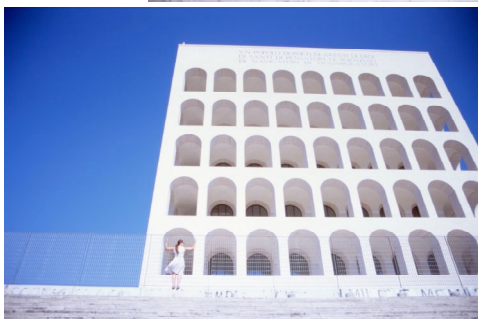
Née à Toulouse au début des années 80, Claire Buisson réside à Paris. Elle se forme en danse contemporaine. Au cours de sa croissance chorégraphique, elle se laisse performer par la matière de Susan Buirge avec qui elle travaille la composition, par Odile Duboc, Alban Richard, ou encore Myriam Gourfink. Elle suit en 2009, la formation Intensive Course du SNDO d'Amsterdam et travaille par ailleurs les techniques d'improvisation avec Meg Stuart. En 2009, elle initie un parcours de yoga avec Ananda Ceballos.



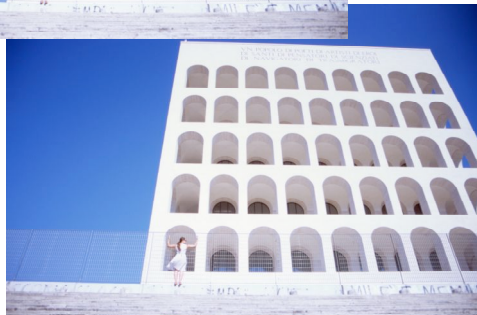
Claire Buisson chorégraphie depuis 2006 et fonde l'association *dolce punto* (D_P) en 2009. Elle collabore en tant que performer et chercheuse au sein de la compagnie italienne *Sistemi Dinamici* notamment pour les créations *ReDial* et *Corpo 10*.



Globe trotteur, Claire Buisson l'est de par son parcours universitaire. Après un Master en Anthropologie de la Danse à la Roehampton University-Londres, elle travaille



actuellement sur l'écriture de sa thèse de doctorat en danse entre l'Université de Nice Sophia-Antipolis et l'Université - La Sapienza à Rome. Ses recherches portent sur la notion de présence, et les média qui peuvent renforcer la présence de la danse dans l'espace. L'articulation entre théorie et pratique est centrale dans son processus de travail.



Elle intervient également dans différents contextes pédagogiques, oscillant toujours entre théorie et pratique, à l'Université de Lille 3, à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, au CESMD et au CDC de Toulouse.

Publications

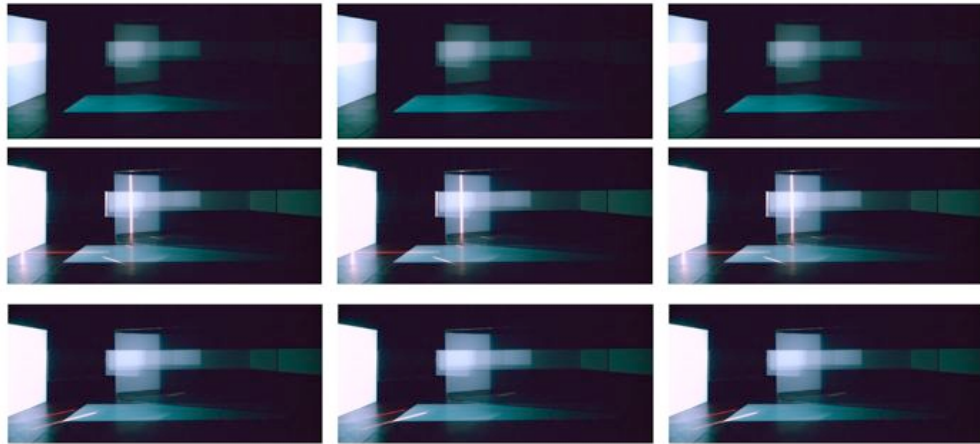
« Antropologia e Danza Contemporanea: Performatività della ricerca in danza? », in Ornella Di Tondo, Immacolata Giannuzzi, Sergio Torsello (sous la dir. de), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, Nardò, Besa, Avril 2009.

« Ethnographie sonore du mouvement dansé : une écriture esthétique du terrain », *ethnographiques.org*, dans le numéro « Ethnographier le bruit », 2009.

« Immersive Theatre : Dance practice-based research about the perceptive space of dance within traditional theatre, and new possibilities of perception », (2007), in *Proceedings Re-thinking Theory and Practice/Repenser pratique et théorie*, Paris, Centre National de la Danse, 2007.

« Vivant est le mouvement, vivante est la recherche », in *Correspondances*, n°10, Fontvieille : Le Mas de la Danse, 2004.

Annie Leuridan – lumière – paysage



Annie Leuridan vit et travaille dans le Nord de la France. Elle est scénographe-lumière, paysagiste, militante, co-auteur de documentaires, assistante de réalisation...

Elle crée la lumière de spectacles, de dispositifs plastiques et d'expositions : Son parcours suit les chemins de l'opéra et du théâtre contemporain quand ils visitent différentes formes scéniques – du rapport bi-frontal aux petites formes itinérantes. Aujourd'hui, elle se consacre principalement à la lumière de danse (Mylène Benoit, Nathalie Baldo, Boris Gibé, Cyril Viallon, Amélia Estevez avec qui elle co-signe *Fôret/Selva*) eu égard aux traitements des espaces, volumes, couleurs et rythmes en tant qu'éléments de la narration. La rencontre avec des plasticiens (Isabelle Bonté, Marie-Julie Bourgeois, Mathieu Bouvier, Hervé Lesieur, Laurent Pernot,...) la conduit à traiter la lumière en tant que matière même de l'œuvre. Elle travaille la lumière d'expositions initiées par un collectif de Poètes Urbains – Les Saprophytes- qui ont pour objet la création d'utopie urbaine.

Depuis quelques années, sa recherche s'appuie sur la remise en cause des pratiques qui conditionnent la forme et l'écriture de la lumière. En association avec Cyrille Henry, artiste et développeur multidisciplinaire, ils s'appuient sur les techniques actuelles (capture de mouvements, images animées, utilisation d'ordinateur personnel, logiciel libre, leds...) pour les croiser à des outils traditionnels (jeux d'orgue, projecteurs...) et en re-visiter l'usage. Elle intervient à L'Ensad dans le cadre du dispositif Ensad_Lab (DRII) sur la lumière interactive dans les dispositifs plastiques.

Francesca Manzini - Video-maker – Photographe



En 2004, elle se diplôme en photographie à L'Institut Européen de Design de Rome (IED), développant une recherche entre image et photographie, intitulée « Ho scelto di inseguire la notte » (« *j'ai choisi de suivre la nuit* »), présentée à la Maison Internationale des Femmes à Rome.

Elle a par la suite développé ses recherches sur la relation entre image et parole, comme dans le projet *Ophelia, Mermaid, Persephone*, qui a participé à plusieurs expositions en Italie et à l'étranger.

Depuis 2006 elle collabore comme directrice de la photographie à plusieurs projets de vidéo et performances, et à la réalisation de court-métrages et vidéoclips.

Elle écrit également et remporte notamment le concours Interrete Agenzia Letteraria avec son recueil de poésie « SetteMetamorfosi », qui a été publié en 2007.

Elle vit actuellement à Rome où elle enseigne la photographie et travaille également à la Maison Internationale des Femmes, où elle s'occupe des expositions et du service culturel.

Expositions

- « DislocAzioni », 2009, Roma.
- « TransEuropaExpress », 2008, Roma
- « Persefone », La Magnolia, 2008, Roma
- « The Body », Eyclight Gallery, 2007, Roma
- « MetaMetà », 2006, Orvieto
- « Mermaid », Naboo, 2005, Roma
- True Hate Art Gallery, 2005, La Rochelle
- « Ho scelto di inseguire la notte », Casa Internazionale delle Donne, 2004, Roma

Marion Perrichet - Scénographe



Formée à l'Ensad (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs) à Paris, elle développe tout au long de son parcours scolaire différentes approches de la scénographie. Ces expériences s'articulent autour du théâtre, des arts de la rue, du cinéma et de la muséographie. Elle expose, dans le cadre du festival international du court métrage à Clermont-Ferrand en février 2008, une installation cinématographique autour du thème de la capture. Une exposition lui est également consacrée au CENTQUATRE à Paris en février 2009, *Faire son deuil* avec une installation vidéo *Happy end* sur la mort du prince charmant. En mai 2008, elle s'installe sur le parvis de la Bibliothèque Nationale de France à Paris avec une performance évolutive sur trois jours, *Le grand Dimitri*. Elle travaille sur les décors de la dernière création, *L'idéal club 2*, de la compagnie de théâtre 26000 couverts. Le collectif d'artistes Guls l'invite également à concevoir la scénographie du festival de musique et gastronomie européenne, *Du monde autour*, en juin 2009. Sa pratique de la danse (classique, contemporaine, contact improvisation, flamenco) lui donne l'envie de travailler avec des chorégraphes. Elle suit actuellement la prochaine création de Virginie Delpierre, chorégraphe de la compagnie Raccord.

Daniele Segre Amar - Compositeur



Né à Turin, il vit à Paris depuis 1996.

Son travail se développe autour de plusieurs disciplines musicales : la composition, la production de musique électroacoustique et électronique, la diffusion, l'interactivité, la conception d'interfaces d'informatique musicale, l'enseignement, la recherche, l'enregistrement.

Compositeur, il se sert au même degré de l'écriture traditionnelle et électronique.

Il a collaboré avec plusieurs artistes, parmi lesquels : A. Baricco, Arman, J. Baboni-Schilingi, L. Bianchi, F. Couturier, J-M.Larché, E. Groleau, R. Huby, M. Di Stefano, A. Markeas, N. Tescari, M. Tadini, M. Chevalier, S. Malagugini, R. Shammah, Ensemble Altrenance, Ensemble de Musiques Interactives, groupe Prisma.

Il a gagné un premier prix Sacem en composition. Il a enregistré, au Togo, le disque *Orchestres et litophones kabyé*, produit par Ocora Radio France.

Depuis 2003, il enseigne la composition pour multimédia à l'Université de Franche-Comté, où il est responsable du parcours Master 2 PSM - Musique et Son pour le Multimédia.

<http://www.danielesegreamar.net/>

Immersive Theatre _ Témoignages

Francesca Manzini, la vidéaste, témoignage.

Juillet 2009, Rome

« Parfois, le rapport avec la caméra était conflictuel. La caméra agissait comme un filtre, qui t'exclut /et/ exclut tout ce qu'il y a autour. Ce n'est pas un corps unique avec le performer. Le travail d'échauffement sans la caméra, mais à deux, seulement moi (Francesca) et toi (Claire) était important pour trouver la relation avec moi-même (Francesca) comme corps « dansant » et la relation avec un autre corps. A partir de là, j'ai pu interioriser la sensation afin de retrouver cette sensation avec la caméra.

En photographie ou en vidéo, souvent on travaille en utilisant uniquement l'œil/la vue. Dans notre cas, cela serait limitant car la vidéaste deviendrait simplement observateur. Ainsi, j'ai englobé dans mon corps la caméra, le corps de la caméra, qui n'était plus une extension, une prolongation de mon œil mais fait partie entièrement de mon corps. Cela débouche sur une perception plus ample et englobante. C'est quelque chose qui m'intéresse aussi dans mon travail photographique : ne pas être un observateur extérieur à ce que je photographie, mais être dans une globalité perceptive.

Cette quête a deux implications dans ma démarche. La première est que je cherche à trouver la relation avec le sujet, je vais chercher aussi le plus petit, je ne me contente pas de regarder. Je vais chercher le point à partir d'où photographier, je vais me déplacer moi plutôt que de faire se déplacer le sujet pour qu'il soit dans la situation qui corresponde à ce que j'attends. La deuxième implication concerne ma disposition. Je ne cherche pas à contrôler tous les éléments techniques (l'exposition, la vitesse, etc...) qui impliquent d'intégrer un niveau de rationalité, de décision. J'utilise un appareil photographique qui me permet de ne pas me perdre dans les choix techniques. Vouloir abandonner l'aspect « décision ». Je rentre dans un flux entre moi, l'appareil et le sujet de sorte qu'aucun de ces éléments ne prévaut sur l'autre. Cela signifie que l'intention pour l'image finale, le résultat n'est pas précis. Mais je suis plus prise par la manière dont le sujet se présente à moi (par exemple à la lumière par exemple). Aussi ma démarche devient : comment me positionner pour que l'image finale rende la manière dont j'ai été saisie par la relation avec le sujet. L'écoute. Entrer en relation avec. »

Commentaire de Claire : « Pour l'instant le flux entre Francesca, la vidéo caméra et moi-même n'est pas encore constant. Nous l'avons trouvé de manière plus forte dans le dispositif live de la « cassetta », la boîte noire, cette maison d'intimité, un espace réduit, obscur et caché.

La situation en temps différé est différente. Il faudrait penser le « flux » de manière différente car il y a deux temps : le temps où l'image est tournée et le temps de la projection. Dans le premier temps, la relation est entre Francesca, la vidéocaméra et moi-même, alors que dans le deuxième temps, la relation est entre l'image vidéo diffusé et le performer ». Fin. **Juillet 2009, Rome**

Marion Perrichet. La scénographe. Commentaires et réflexions.

Paris, 7 juillet 2010.

L'entretien a eu lieu suite au visionnage du filage de fin de résidence à la Galerie Syndicat Potentiel à Strasbourg (17 mai 2010). Les questions sont posées par Claire Buisson.

« Les tulles ainsi ne servent pas le propos.

Quel est le propos pour toi Marion ?

Une immersion dans le corps en général, dans la sensation.

On est dans un corps, un espace qui serait un corps, dans lequel on aurait les différentes sensations qui appartiennent au corps humain, mais qui n'est pas le corps humain, une matière*.

'une pâte à modeler'

qui est palpable mais en même temps dans le ressenti

à qui on donne une forme.

'on' le public, mais tous les éléments aussi car j'imagine que le public aussi fait partie de cette pâte à modeler.

*une matière qui emprunte les différents niveaux sensoriels de la perception humaine (ouïe, vue)

L'impression d'être à l'intérieur de quelque chose, une impression d'intériorité (dit d'un point de vue conceptuel).

Comment conçois-tu l'espace ?

'intérieur'.

Je dis espace car je lui donne quand même des limites, mais c'est pas un contenant.

Pas de limites fixes

Et c'est ce qui fait la force de ce corps là c'est qu'on arrive pas à lui donner des limites.

C'est compliqué car je parle d'un intérieur car j'ai l'impression d'être plongé dans quelque chose, mais sans qu'il y ait des limites, au contraire un espace presque comme infini.

Tu parles des différents niveaux sensoriels (ouïe et vue) que le projet emprunte à la perception humaine. Est ce que pour toi cela renvoie spécifiquement à ces deux sens ? Question de la perception et de la sensorialité ?

L'ouïe et la vision sont juste des outils pour aller plus loin dans une sensorialité plus large, plus subtile.

J'arrive à le ressentir cette sensorialité plus large mais je n'arrive pas à le définir. A mettre des mots sur ce ressenti.

En quoi, maintenant que tu as exprimé plus précisément quel est pour toi le propos du projet, les tulles ne te semblent pas servir le propos ?

D'abord, ce n'est pas beau.

Puis,

Par rapport à la 'pâte à modeler', l'idée d'étirement, c'est trop fixe.

Tout est donné dès le départ, puis ça n'évolue pas. Où est cette circulation ?

C'est trop statique par rapport à la mobilité du corps performer. Du coup le corps vidéo devient anecdotique et pas intéressant.

Soit ce qui est là ne prend pas assez de place, soit cela en prend trop. C'est un entre-deux qui ne marche pas. Pas assez assumé. Et le performer circule beaucoup autour. Mais alors qu'est-ce qu'ils font là ?

Il y a aussi des problèmes de proportion par rapport aux tulles. Ils ont tous trop la même taille, même hauteur. En faire une utilisation différente.

La scéno est utile pour faire exister le corps vidéo. La scéno est là pour rassembler les trois éléments.

Je pense que le corps vidéo n'a pas assez de place, ne dialogue pas assez avec les deux autres corps qui sont très forts.

Quelle place a la vidéo par rapport aux 2 autres corps ? ...pour comprendre quoi faire de la scénographie

1^{ère} configuration/ la vidéo comme lumière pour révéler par bout cette présence déjà là. Force révélatrice.

3^{ème} configuration/ la vidéo incarne le lien entre le son et le performer. Pas seulement un lien entre eux ni même rendre visible ce lien (sinon cela renvoie à la restriction aux 5 sens). Incarnation au sens de rendre tangible.

Le problème de cette scéno actuelle, c'est qu'elle est trop objet. Presque il faudrait ne plus parler de scénographie, mais comment incarner. Fin ». **Juillet 2010.**

Entretien avec Daniele Segre Amar, le musicien. Analyse.

Paris – 18 octobre 2010

« Dans notre réflexion, il faut dépasser les catégories techniques, dans la mesure où ce que l'on crée c'est une ambiguïté. Les catégories à retenir sont : les sons pré-enregistrés, les sons échantillonnés en live. Ces sons sont intégrés dans le traitement en temps réel. Il y a aussi les sons déclenchés, puisés dans les sons pré-enregistrés.

A partir de là, le traitement relève d'une mise en espace, à travers le travail de réverbération. Cette dimension spatiale est ce qui sert pour donner de l'ambiguïté et une uniformité dans la façon dont ses sons vont exister dans la performance.

Comment en est-on arrivé peu à peu à cette complexité ?

Il est important de développer le discours sur les seuils (par exemple dans les déclenchements). Il y a plusieurs seuils par rapport à différents capteurs.

Je retiens le terme d'ancrage, qui appartient au travail du son au cinéma. Il s'agit de trouver le « cue-point », qui en cinéma renvoie au point de découpage de l'image par rapport auquel un son va devenir signifiant. C'est le point d'ancrage du son.

Dans « immersive theatre », ce point d'ancrage réside essentiellement dans le *seuil*. Il y a un travail important fait sur l'intégration du mouvement dans le seuil. Dans « immersive theatre », la pensée du mouvement même s'élabore sur ce principe de l'ancrage dans le seuil.

Je lui pose une question : « mais alors peut-on dire que les seuils fonctionnent dans notre dispositif comme *mapping* ? ».

Réponse de Daniele : « Oui, mais seulement en partie. Les seuils fonctionnent vraiment dans un travail de sculpture ».

Par rapport à la masse :

Définition d'un *crescendo* : une ligne de force par rapport à un paramètre, qui est l'intensité.

Dans la masse, il y a un principe de *crescendo*. Mais la masse constitue quelque chose de plus large : un « *climax* ». C'est un ensemble de processus qui passent par les mêmes points de force. Exemples de différents processus qui opèrent dans la masse : le *crescendo*, l'élargissement du spectre. Tous les processus convoqués sont relatifs au spectre. Le « *climax* » se déroule dans une direction linéaire. Or dans le dispositif de la masse, avec l'intervention du performer, ce *climax* est complètement et constamment déconstruit, détruit par le performer.

D'une manière générale, l'écriture dans « immersive theatre » s'émancipe du principe de *climax*. Elle cherche à trouver une direction de la temporalité qui soit circulaire et non

pas linéaire. Tout en maintenant des éléments linéaires à l'intérieur. La masse est en cela un exemple de l'ambivalence de laquelle il se dégage une circularité.

La circularité, associée à la répétition, sont des principes musicaux importants (exemples chez Steve Reich, Brian Eno et que l'on trouve également dans certaines musiques africaines). C'est cela qui conduit à une écoute participative, qui peut se prolonger parfois dans le principe de transe.

C'est un rapport à la temporalité. Il y a une circularité (quelque chose de prévisible mais auquel on ne s'attend pas. Chez Reich, c'est le principe du « déphasage ») mais traitée constamment dans la cassure, qui rompt la prévisibilité.

Que fait-on de cette cyclicité ? Car on ne l'introduit pas dans la spécificité de l'esthétique circulaire répétitive.

Je travaille peu par rapport à un croisement entre une technique et une autre. Mais plutôt dans un passage d'une situation à une autre. Ce qui rend difficile ensuite de décrire « une technique » que j'aurais utilisé.

Dans « immersive theatre », on utilise parfois du matériel qui est en soi répétitif, mais jamais (ou très peu) en boucle. Aussi on ne rentre jamais dans une cyclicité musicale fixe. Le fait d'utiliser la respiration, qui est cyclique, nous oblige à nous y confronter. Exemple à la fin de la configuration du microsurface. Le freeze. Le son est échantillonné par le *freeze* : c'est-à-dire une sorte de photo d'un moment du son qui est prolongé dans le temps. C'est un « son congelé » qui constitue un son continu. Dans cette transition à la fin de la configuration du microsurface, il y a le son monitoré de ta respiration (Claire). C'est donc un son cyclique. Je congèle un son dans cette respiration. Donc je l'immobilise. Peu à peu je crée une accélération du son continu, qui se déploie dans un mouvement par une panoramique. Le son tourne dans l'espace en s'accélération jusqu'à ce qu'il se régularise. On aboutit alors une nouvelle dimension cyclique. Ainsi cette transition superpose immobilité et cyclicité. Cette transition est un exemple de notre démarche, c'est-à-dire de la manière dont nous utilisons les éléments dans des changements de nature.

Il y a un terme clef pour décrire notre démarche : ambiguïté. Je travaille avec les bases premières (l'ensemble des catégories de son énoncés précédemment), mixées avec une esthétique qui m'est propre, mais sur une source, une matière unique et organique qui est la respiration du performer. C'est cela qui permet de générer l'ambiguïté : qu'est-ce qui est réel dans la performance, par rapport à la source, c'est-à-dire le performer ?

Nous avons des sons de même nature, des respirations. Mais il y a les respirations « réelles » (les sons monitorés du performer) et les sons virtuels (les sons déclenchés, les sons amplifiés). Parfois les sons déclenchés sont déclenchés par le performer mais ils ne sont pas produits par lui dans ce moment là.

Claire : « pour moi, le réel comprend l'ensemble de ces différents sons. C'est ainsi que je conçois le réel dans cette performance. Donc quels termes utilisés pour les distinguer à l'intérieur de ce réel : réel/ virtuel/ concret/actuel... ? En tout cas c'est précisément sur ces différents niveaux que nous créons la réalité. »

Dans la banque sonore, j'ai rangé les sons par nature. Ils sont convoqués par un principe de sélection aléatoire qui vient casser la répétitivité pour garder la non prévisibilité qui correspond à la source : une matière organique ».

« **La masse :**

composition électroacoustique de 8'30", mixée en deux versions, selon le dispositif audio à disposition : quadriphonique (quatre points de diffusions) et hésaphonique (six point de diffusion). La matière-source est composée principalement de sons de respirations et de frottements et chutes sur le sol. Pendant toute la durée, un principe de climax se développe, par plusieurs lignes de force parallèles qui convergent vers une longue étape finale :

- un crescendo (intensité) : de pp à fff.
- un élargissement du spectre sonore (au début il n'y a que des fréquences aiguës, puis progressivement le spectre sonore entier).
- d'une articulation des sons vers un continuum spectral où l'on ne distingue que des changements d'états sonores et des profils spectraux.
- de timbres de sources reconnaissables à une masse timbrale où les sources sont non-reconnaissables.
- d'un espace acoustique intime, proche et en mouvement (spatialisation) à un espace acoustique réverbérant, vaste, omniprésent sur tous les points de diffusion, fixe.

Les sons-sources à l'origine de la masse subissent au moins une dizaine de traitements sonores informatiques.

Par l'extrême longueur de la masse et par la très lente progressivité des lignes des forces, celles-ci ne se perçoivent pas dans leurs déroulements directionnels. Au niveau perceptif, ce qui apparaît est plutôt un changement d'états sonores. La notion de climax apparaît donc plutôt conceptuelle que phénoménologique.

La masse est une composition indépendante, qui pourrait être écoutée seule. Par contre le mouvement du performer entretient une relation complexe avec elle, par la présence du dispositif interactif de la caméra. Par la programmation d'un patch dans le logiciel-environnement informatique max/MSP/Jitter on a fixé plusieurs seuils de mouvement, qui, si dépassés, appliquent deux filtres acoustiques à la masse (filtre coupe-bande et filtres fft), déclenchent d'autres sons (par un système d'aléatoire-controlé) se mixant à la masse et changent la qualité de la réverbération générale. Le principe formel du climax peut être complètement annulé par l'interaction avec le performer, et avec le 'musicien'.. qui peut ouvrir, fermer, déplacer les seuils de la caméra. »

Immersive Theatre _ Visibilité

Calendrier du processus d' « immersive theatre » 2006 à 2010

Londres, printemps 2006

Juin 2006, Mikaelis Theatre, performative lecture, London

- « Immersive Theatre: Dance practice-based research about the perceptive space of dance within traditional theatre, and new possibilities of perception ».

Rome, hiver 2007 > rencontre avec Francesca Manzini, la vidéaste

Janvier 2007, performance, Kollatino Underground, Rome

- Avril 2007, Ethnographier le Bruit, Nice
- 11 mai 2007, Atelier des Doctorants n°1, « L'engagement du chercheur en danse : quel vécu ? », Pantin
- Septembre 2007, Danza Teorica, Mexico
- 16 Novembre 2007, Atelier des Doctorants n°2, Pantin

Nice, décembre 2007 > rencontre avec Manuel Rosas Gutierrez, musicien compositeur

Accueil studio, Summer Studios, Bruxelles, août 2008

14 août 2008, présentation publique, P.A.R.T.S, Bruxelles

5 décembre 2009, performance, Muséaav, Nice

Nice, Turin, Strasbourg, Nice, hiver 2009

28 janvier 2009, Festival Inside/Off, présentation publique, Turin

16 février 2009, Lundi de la danse, présentation publique, Strasbourg

18 mars 2009, Mars aux Musées, MAMAC, performance, Nice

- Printemps 2009, écriture au retour de terrain
- Juillet 2009, « *Immersive Theatre #2*, ethnographie sonore du mouvement dansé, une écriture performative », www.ethnographiques.org

Paris, août 2009 > rencontre avec Marion Perrichet, la scénographe

Paris, automne 2009 > rencontre avec Daniele Segre Amar, compositeur et musicien 2

30 novembre 2009, Atelier de la danse n°4, Dialogue avec François Raffinot (chorégraphe), Laboratoire du R.I.T.M, Cannes

- 1^{er} février 2010, Séminaire EDESAC, Université de Lille 3

Résidences au Cube-Centre de création numérique, Février et Avril 2010, Issy les Moulineaux

Résidence à La Fabrique de Théâtre, Mars 2010, Strasbourg

Résidence à La Galerie du Syndicat Potentiel, Mai 2010, Strasbourg

17 mai 2010, performance, Galerie du Syndicat Potentiel, Strasbourg

Paris, juillet 2010 > rencontre avec Annie Leuridan, création lumière

23/24 novembre 2010, Laboratoire sur la dimension sonore du dispositif, avec les étudiants de Licence 3 Danse de l'université de Lille 3, La Malterie, Lille

11 décembre 2010, performance, NTH8, Lyon

- Décembre 2010, publication de l'article « *prolonger la danse : hétérotopie sensorielle* », dans la revue en ligne Agôn.

19 décembre 2010, Performance, Teatro Furio Camillo, Roma

Résidences Scénographie et Création Lumières, Février/Mars 2011, Résidence de Recherche au CND, Pantin

Dossier de diffusion. Élaboré par Maiwenn Rebours



Immersive Theatre

dolce punto (D_P)

Claire Buisson (chorégraphe-performer)

Annie Leuridan (lumière)

Francesca Manzini (vidéaste)

Marion Perrichet (scénographe)

Daniele Segre Amar (compositeur programmation sonore)

avec le soutien de

Direction des Actions Culturelles de la ville de Strasbourg
Dicream (aide à la maquette)
Centre National de la Danse - Pantin (résidence de recherche)
Le Cube, Centre de Création Numérique
Laboratoire du R.I.T.M, Université de Nice
Summer Studios 2008- Bruxelles
Envie d'Agir-Défi Jeunes

Crédit photo : © extraits vidéo/photos Francesca Manzini

Immersive Theatre

Une danse multisensorielle et multidimensionnelle

« Souvent la danse prend le parti de l'image et travaille l'écriture chorégraphique à travers elle (dédoubllement, substitution du corps...). J'ai plutôt envie que le corps numérique se développe sous d'autres formes sensorielles, auditives... qu'on aille ailleurs que dans notre relation personnelle à l'image virtuelle. »

Pedro Pauwels



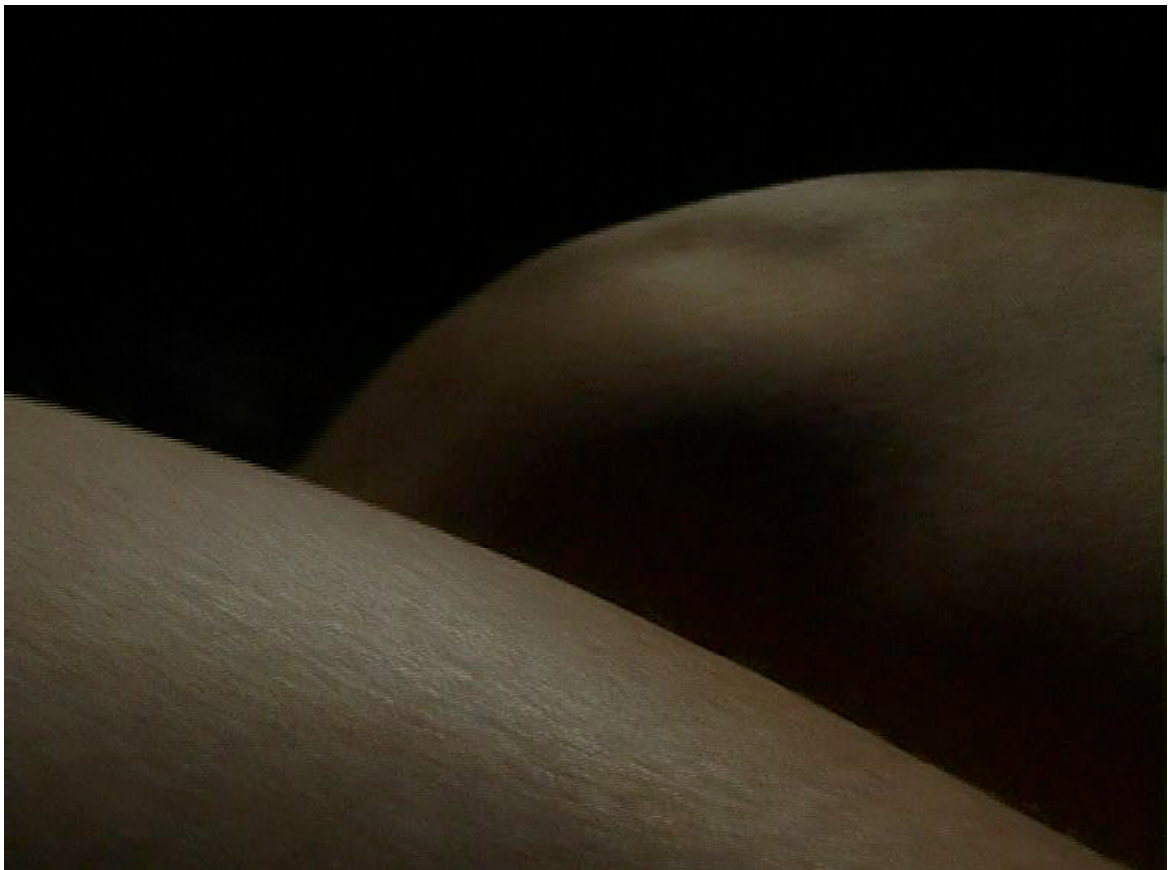
© Francesca Manzini

Quelles sont les possibilités esthétiques d'amplifier la présence de la danse dans l'espace ?

Comment garantir une présence qui ne se réduise pas au registre du visuel ?

*Quelles sont les remèdes permettant de développer une expérience physiologique,
une expérience qui privilégie le ressenti du public en empathie avec la danse ?*

*Comment le dispositif technologique associé au corps du performer
peut participer à la création de cet environnement ?*



© Francesca Manzini

Le projet chorégraphique *Immersive Theatre* porte sur l'amplification de la présence de la danse dans l'espace. Partant du pré-supposé que la danse n'est pas seulement une expérience visuelle, nous amplifions sa présence par la construction d'une corporéité multisensorielle et multidimensionnelle. Les sens sont au cœur de l'expérience, le spectateur est immergé dans l'univers sensitif produit par le corps dansant. *Immersive Theatre* se développe au travers de différents modules, qui explorent différents registres de présence : le corps-performer, le corps-vidéo, le corps-son.

Corps-performer, « performer » la matière

Le corps de la danseuse est travaillé comme une matière, corporelle et sensorielle, sans forme ni contour.

La respiration

Le mouvement de la danseuse est porté par le mouvement de la respiration.

La respiration, inspire-expire, suspension, est la matière qui traverse l'ensemble de la pièce et crée le lien entre performer, son et vidéo. C'est de ce lien qu'émerge la danse: mouvement corporel, mouvement sonore, mouvement d'apparition et disparition.

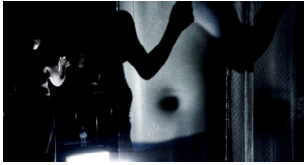
Le corps de la danseuse *performe* la matière ondulatoire du son et de la vidéo, autant qu'il est sculpté par eux.



Poignet-nuque, coude-anche, sein-genou, talon-terre, cheveux-air... glisser, marcher, sauter... une inspire, une expire... les sons générés par les actions du corps, par le contact d'une parcelle de peau contre une autre, engendrent la dimension sonore du corps et la dimension corporelle du son.

Cette exploration des bruits du corps dansant est accompagnée d'un travail sur leurs qualités spatiales, temporelles et énergétiques. Ce travail est rendu possible par le médium technologique. Le dispositif est basé sur une captation par microphones des sons du geste dansé et le traitement en temps réel par le musicien. Cette captation intègre diverses qualités de microphones pour optimiser le champ de la gestuelle et de la source sonore. Les microphones sont placés sur le corps du performer, et/ou réparti dans l'espace. Des sons ont été enregistrés, qui de manière aléatoire viendront s'immiscer dans la danse. Repousser toujours plus loin les délimitations du corps est ce qui concourt à l'immersion du spectateur, ...

... à la création d'un **corps-son**.



La deuxième phase de la performance repose sur la captation par vidéo caméra. Ce médium technologie travaille sur l'image et permet de saisir les mouvements du performer. Par jeux de lumière et zones d'ombre, elle construit un espace amplifié au travers de jeux de projection. La qualité corporelle de l'image vidéo repose sur la relation développée entre la vidéaste, la camera et le performer. En certains moments, le geste dansé capté déclenche une bande son enregistrée pendant la phase de captation par microphones. Cette expérience consent à jouer avec le temps en différé de manière à casser la causalité entre le geste et le son. Les repères sont brouillés, vidéo, geste, son, temps ne sont plus simultanés mais restent interdépendants les uns des autres. Cet entremêlement des syllogismes concourt à l'immersion du spectateur, ...



© Francesca Manzini

... à la création d'un **corps-vidéo**,

... un corps-performer, un corps-matière, fait d'une substance partagée par tous, une danse multisensorielle et multidimensionnelle.

Dispositif technologique

Le recours aux technologies est dans ce projet envisagé comme un moyen, et non comme une fin. Les technologies sont utilisées à deux niveaux :

- matérialisation sonore et mobilité du corps-son
- expansion du corps charnel dans l'espace.

Leur usage permet d'une part d'élargir la présence du corps-performer, qui est contaminé par le dispositif technologique *dans* et *avec* lequel il évolue. D'autre part l'usage des technologies permet ici de créer des espaces constitués de la matérialité sensorielle du corps dansant. Ces spatialités sont manipulées de manière à intégrer le spectateur dans cette matière sensorielle.

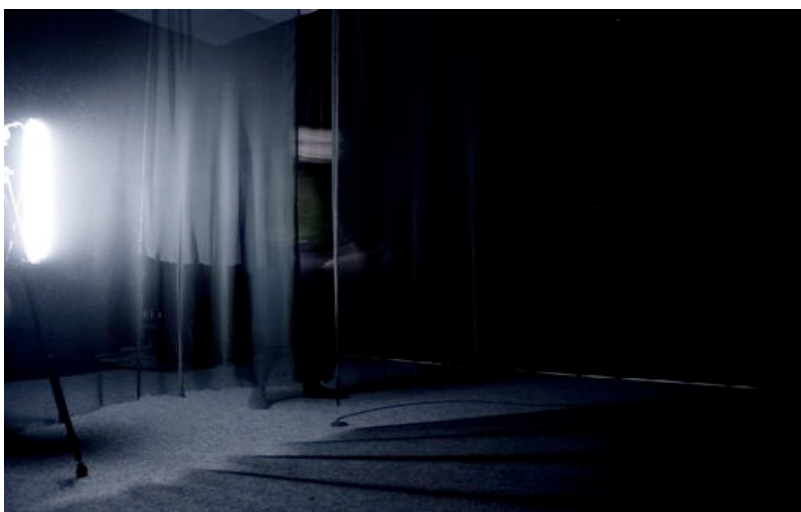
Le dispositif recoupe trois niveaux d'actions:

Captation, par microphones, vidéo-caméra et webcam

Diffusion, sonore, projection de l'image et diffusion sur monitor

Programmation, définition du système de traitement du son dans l'environnement Max Msp
Jitter

Immersive Theatre est conçu pour déboucher sur une forme non close de représentation qui évolue en fonction des lieux et qui peut être présentée en plein air.



© Francesca Manzini

Association dolce punto (D_P)

Laboratoire de recherche performative sur la corporéité

Objectifs et identité :

Créée en octobre 2009, l'association a pour objet le soutien et la réalisation de projets liés au corps et à la corporéité, dans le domaine chorégraphique et performatif. Ces projets s'inscrivent dans les champs artistiques, sociaux et culturels.

Les démarches de l'association sont :

- une démarche transdisciplinaire : sollicitation de plusieurs disciplines (danse, musique, cinéma, esthétique, anthropologie) pour interroger le corps et les pratiques corporelles et inviter divers artistes à échanger.
- une démarche nomade : inscription dans plusieurs territoires, locaux, nationaux et internationaux.

Activités et moyens d'action :

Les activités de l'association se développent sur trois niveaux. Chaque niveau mettra en œuvre des moyens d'action spécifiques :

- activités de création artistique : pièce chorégraphique, performance, installation...
- activités de recherche théorique : publications, conférences dansées (performative lecture), tables rondes...
- activités pédagogiques : laboratoire, interventions dans des structures publiques (universités, conservatoires, etc. ...) et privées.

L'association veut développer une réflexion autour des moyens de production de la recherche, et des moyens de visibilité du processus de recherche en danse.

au sujet d'*Immersive Theatre*, conférences

2009

Novembre

« Des Espaces et des Corps, présences intrasensorielles »

Festival de danse de Cannes, Colloque en danse, Atelier de la danse n°4 : Traces : (Dé)raciness

2007

Novembre

« Quels sont les enjeux d'articuler théorie et pratique en danse dans une thèse de doctorat? » *Atelier des Doctorants n°1*, Centre National de la Danse (Paris)

Septembre

« Dance From Within : Experimenting a Tactile Aesthetics »

Conférence *Mirar adentro y afueri de la danza*, DanzaTeorica (Mexico)

Juin

« Immersive Theatre: Dance Practice-Based Research »,

Conférence *Rethinking Practice and Theory*, SDHS et CORD – CND (Paris)

Mai

« L'engagement du chercheur en danse : quel « vécu » ? »

Atelier des Doctorants n°2, Centre National de la Danse (Paris)

Avril

« Ethnographie sonore du mouvement dansé : une écriture esthétique du terrain »,

Conférence *Ethnographier le Bruit*, L.A.M.I.C Université Nice Sophia Antipolis (Nice)

Juin 2006

Université de Roehampton, Londres

CONTACTS

Association dolce punto (D_P)

Claire Buisson, chorégraphe

06 50 35 96 96

Maiwenn Rebours, chargée de communication

06 69 20 65 35

dolcepunto@gmail.com

<http://dolcepunto.blogspot.com/>

Association dolce punto (D_P)

280 Route de Seysses

31100 Toulouse

n° Siret : 517 606 752 000 15

Licence 2^{ème} catégorie n°2-1035425

BIBLIOGRAPHIE

Corps Numériques en Scène, à partir de l'expérience des Bains Numériques et du réseau Arts Numériques, Co-édition Centre des Arts Enghien les Bains/ La Lettre Volée, 2008.

Upanishads du Yoga, traduites du sanskrit par Jean Varenne, Gallimard/UNESCO, 1990

Allsopp, Ric and Scott deLahunta (eds.), *The Connected Body, An Interdisciplinary Approach to the Body and Performance*, Amsterdam School of the Arts, 1996.

Amaldi, Paolo, *Espaces*, Paris, Editions de la Villette, 2007

Appia, Adolphe (1904), "From how to reform our staging", in Drain, Richard, in *Twentieth-century theatre : a sourcebook*, London, Routledge, 1995.

Aslan, Odette, « Un nouveau corps sur la scène occidentale », in Odette Aslan (ed.), *Le Corps en Jeu*, Paris : CNRS Editions, 2003, p.307-314.

Ardenne, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004.

Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964.

Augé, Marc, *Non lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

–, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Manuels Payot, 2009.

Auslander, Philip, *From acting to performance : essays in modernism and postmodernism*, London, Routledge, 1997.

–, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London & New York, Routledge, 1999.

Auslander, Philip (ed.) *Performance, Critical concepts in literary and cultural studies*, London/New York, Routledge, 2003.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1957.

Biagioli, Mario, « Tacit Knowledge, Courtliness, and the Scientist's Body », in Susan Foster Leigh, (ed.) *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, pp. 69-82

Bainbridge Cohen, Bonnie, *Sentir, Ressentir et Agir, L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse, 2002.

Banes, Sally, *Greenwich Village. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Dunham-London, Duke University Press, 1993- original 1963.

Barbanti, Roberto, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos, eds., *Musiques, Arts, Technologies : pour une approche critique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Bardet, Marie, « Inquiétudes et paradoxes du commun », in *Repères, Cahier de danse*, n°25, Biennale de danse du Val-de-Marne, avril 2010, pp.3-6.

Barthes, Roland, « Jeunes Chercheurs », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp. 97-103.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981.

Baxman, Inge, « Une nouvelle culture du sensible: la danse moderne entre “corps primitif” et “corps technologique” », in *Histoires de Corps, à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, p. 249-260, 1998.

– , « Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne », in Rousier, Claire (ss dir.), *Etre ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Paris, CND, 2003.

Bayer, Francis, *De Schonberg à Cage : Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Editions Klincksieck, 1987.

Belli, Gabriella (ed.), *Lucio Fontana, The Poetics of Space between Creation and Representation*, Palace Editions, 2006.

Belli, Gabriella et Elisa Guzzo Vaccarino (eds.), *La Danza delle Avanguardie : Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Ginevra-Milano, SKIRA, 2005.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : édition Allia, 2007 (première édition 1972).

– , *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Les éditions le Cerf, 2000 (ed. originale 1939).

Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2005 (Première édition : 1938).

Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.

Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2008.

– , « Interview : le sens du mouvement », in *Nouvelles de Danse, Vu du corps : Lisa Nelson. Mouvement et perception*, Bruxelles, Contredanse, n°48-49, 2001.

Birringer, Johannes, *Media & Performance: Along the Border*, The John Hopkins University Press, 1998.

Blau, Herbert, *The Audience*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

Bleeker, Maaïke, *The Locus of Looking > Dissecting Visuality in the Theatre*, The Hague, ANDO BV, 2002.

Bloomer, Kent C., Charles W. Moore, *Corpo, memoria, architettura : Introduzione alla progettazione architettonica*, Firenze : Sansoni, 1981 (1977 pour la version originale : *Body, Memory, and Architecture*).

Bock and Vincenzi, *Invisible dances...from afar: a show that will never be shown*, London: Artsadmin, 2004.

Bois, Danis, *Le mouvement et le sensible*, Points d'Appui, 2002.

Boudon Philippe, *Sur l'espace architectural*, Marseille : Editions Parenthèses, 2003.

Bordo, Susan, *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, 2003 (First Version 1993).

Bouiller, Véronique et Gilles Tarabout (ss la dir.), *Images du corps dans le monde hindou*, Paris, CNRS Editions, 2002

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.

Brandstetter, Gabriele et Hortensia Volckers (eds.), *ReMembering the Body*, Hatje Cantz Publishers, 2000.

Braidotti, Rosi, *Metamorphoses: towards a materialist theory of becoming*, Oxford, Polity Press, 2002.

Briginshaw, Valerie, *Dance, space and subjectivity*, University of Southampton, 2001.

Brignone, Patricia, *Ménagerie de Verre : Nouvelles Pratiques du corps scénique*, Paris, Editions Al Dante, 2006.

Brisson, Jean Luc (ss. la dir.), *Comme une danse, Les Carnets du Paysage n°13 & 14*, Arles : Actes Sud, 2007.

Broadhurst, Susan and Josephine Machon (eds.), *Performance and Technology, Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, Palgrave Macmillan, 2006.

Brown, Carol, "Thinking Moving Beyond the Box", PARIP, Bristol University, September 14th 2003.

Camurri, Antonio, Barbara Mazzarino, Gualtiero Volpe, "Contrôler par l'expressivité du geste l'environnement sonore et visuel dans les systèmes interactifs multimodaux", in *Interagir avec les technologies numériques*, Contredanse : Bruxelles, 2004, pp.137-151.

Carlson, Marvin, *Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture*, New York : Cornell University Press, 1989.

– , *Performance, a critical introduction*, London and New York, Routledge, 1996.

Carvalho, Guilherme, "Multidimensionnalités de l'espace-temps musical", in Sedes, Annes (dir.) *Espaces Sonores*, CICM-MSH Nord, 2003.

Cauquelin, Anne, *Le Site et le Paysage*, Paris, PUF, 2007.

Caux, Jacqueline, Laurent Goldring, « Les bodymade de Laurent Goldring », entretien avec Jacqueline Caux in *Art Press*, n°242, janvier 1999, p.40.

Caux, Jacqueline, Xavier Le Roy, « Penser les contours du corps », entretien avec Jacqueline Caux in *Art Press*, n°266, mars 2001, p.20.

Celant, Germano, *Merce Cunningham*, Milano, Edizioni Charta, 2000.

Clifford, James, Georges E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.

Corin, Florence (ss. dir.), *Danse et nouvelles technologies*, *Nouvelles de Danse*, n°40/41, Bruxelles : Contredanse, 1999.

Couchot, Edmond, *La Technologie dans l'art, De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes : Ed. Jacquelin Chambon, 1998

– , *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Arles, Actes Sud, 2007.

Couchot, Edmond et Norbert Hillaire, *L'art numérique, Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Champs Flammarion, 2003.

Crowther Paul, *Art and Embodiment : From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Csordas J. Thomas (ed.), *Embodiment and Experience : the existential ground of culture and self*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Dagognet, François, *Le corps*, Paris, Editions Quadrige/PUF, 2008.

De Alencar Castelo Branco, Edwar, *Todos os dias de Paupéria, Torquato Neto e a invenção da Tropicália*, Sao Paulo, Annablume Editora, 2005.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, I. Arts de Faire*, Paris, Gallimard, 1990.

De Oliveira, Nicolas, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installation II : l'Empire des Sens*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

Dean, Tacita et Jeremy Millar, *Lieu*, Paris, Thames & Hudson, (version originale en anglais, 2005, Place, Londres : Thames & Hudson).

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

– , *I. L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983.

– , *Pourparlers*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003 (1990 pour l'édition originale).

Deleuze, Gilles et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Derrida, Jacques, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galillée, 2000.

Drain, Richard, *Twentieth-century theatre : a sourcebook*, London, Routledge, 1995.

Eliade, Mircea, *Le Yoga, Immortalité et Liberté*, Paris, Payot, 1983.

Fabre, Jan, *Le Temps Emprunté*, Arles, Actes Sud, 2007.

Fanti, Silvia / XING (ed.), *Corpo Sottile : uno sguardo sulla nuova coreografia europea, Jérôme Bel, Xavier le Roy, Myriam Gourfink, Kinkaleri, MK*, Milano, Ubulibri, 2003.

Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications, London, 1991.

– , « The Body in Consumer Culture », in David B. Clarke, A. Doel Marcus, Kate M.L. Housiaux (eds.), *The Consumption Reader*, Routledge, London, 2003, pp. 163-168.

Fenemore, Anne, "On Being Moved by Performance", in *Performance Research* 8(4), Taylor&Francis, 2003, pp.107-114.

Formis, Barbara (ss dir. de), *Penser en Corps, Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Foster, Susan Leigh, « Choreographies and choreographers », in Foster, Susan Leigh, (ed.), *Worlding Dance*, Palgrave Macmillan, 2009, pp.98-119.

– , *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Foster, Susan Leigh (ed.), *Corporealities, Dancing Knowledge, Culture and Power*, London and New York: Routledge, 1996.

– , (ed.) *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995

Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits, II 1976-1988*, Paris, Quarto Gallimard, 2001.

– , *Histoire de la Sexualité 3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

Fraleigh, Sondra Horton, *Dance and the Lived Body*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

Francastel, Pierre, *Peinture et Société*, Gallimard, 1951.

Franco, Susanne e Marina Nordera (a cura di), *Discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Libreria, 2005

Franko, Mark, , *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005 (1993 pour la version originale anglaise).

Gehm Sabine, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion, Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Transcript, 2007.

Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures*, Basic Books, New York, 1973

– , *Works and lives. The Anthropologist as Author*, Polity Press, Cambridge, 1988.

Giedon, Siegfried, *Espace, Temps, Architecture*, Paris, Editions Denoel, 2004 (édition originale 1941).

Godard, Hubert, « Le geste et sa perception », in Marcelle Michel et Isabelle Ginot (dir.), *La Danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995.

Goldberg RoseLee, *Performance Art: from Futurism to the Present*, New-York, Thames and Hudson, 1988.

Gropius Walter, *Architecture et Société*, Paris, Editions du Linteau, 1995.

Grosz, Elizabeth, *Architecture from the outside : essays on virtual and real space*, Cambridge, MIT Press, 2001.

Hall, E.T, *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971.

Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles, Creative Process in the Human Environment*, Mew York, G.Braziller, 1969.

Hastrup, Kirsten, *A Passage to anthropology: between experience and theory*, Routledge, London, 1995.

Heathfield, Adrian (ed.), *Live : Art and Performance*, London, Tate Publishing, 2004.

Hewison, Robert (1995), « The Empty space and the Social space », in Mulryne, Ronnie and Margaret Shewring (eds.) (1995), *Making space for Theater: British architecture and Theatre since 1958*, Stratford, Mulryne and Shewring.

Jauss, Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Editions Allia, 2007 (édition originale 1972).

Jimenez, Marc, *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 2004.

Jullien, Jean-Pascal, Olivier Warusfel , « Technologies et perception auditive de l'espace », in, *Espaces, Les Cahiers de l'IRCAM*, Paris, Editions de l'IRCAM-Centre George Pompidou, pp.65-93, 1994.

Kandinsky Wassily , *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Editions Denoel Collection Folio/Essais, 1954.

Kaplan, Donald M., « Theatre Architecture : A Derivation of Primal Cavity ? », in *tdr* (the dram review), vol.12, n°3, New York, 1968, pp.105-116.

Kaufmann, Jean-Claude , « Le corps dans tous ses états : corps visible, corps sensible, corps secret », in Bromberger Christian, Pascal Duret, Jean-Claude Kaufmann, David Le Breton, François de Singly, Georges Vigarello, *Un corps pour soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p.67-88.

Kaye, Nick , *Multi-Media, vidéo, installation, performance*, London, Routledge, 2007.

Klein, Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Paris, Ecole Supérieure des Beaux-Arts, 2003.

Kozel Susan , *Closer, performance, technologies, phenomenology*, Massachusetts Institute of Technology, 2007.

Laban, Rudolf, *Espace Dynamique*, Bruxelles : Contredanse, 2003.
La Maitrise du Mouvement, traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

Lachaud, Jean-Marc, « La danse aux risques des nouvelles technologies », in, *La création artistique face aux Nouvelles Technologies*, Klincksieck, l'Université des Arts, 2006.

Launay, Isabelle, *A la Recherche d'une danse moderne*, Paris, Chiron, 1996.

Leao, Maria, *La présence totale au mouvement*, Paris, Point d'appui, 2003.

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2001.
La Saveur du Monde, une anthropologie des sens, Paris, Editions Métailié, 2006.

Légeret, Katia , « Interface Danse/Musique: une poétique de l'énergie percussive », in Sedes, Anne (dir.) *Espaces Sonores*, CICM-MSH Nord, 2003.

Lefebvre, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (4^e édition, édition originale 1974).

Lepecki, André, « Still : On the Vibratile Microscopy of Dance » in Brandstetter, Gabriele et Hortensia Volkers (eds.), *Remembering the Body*, Hantje Cantz Publishers, 2000, pp.346-366.

– , « Concept and Presence: the Contemporary European Dance Scene », in A. Carter (ed.) *Rethinking Dance History*, Routledge, London, 2004, pp. 170-181.

Lepecki, André, *Exhausting Dance : Performance and the politics of movement*, New York and London, Routledge, 2006.

– , ed., *Of the presence of the body: essays on Dance and Performance Theory*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

Lepecki, André et Sally Banes , *The Senses in Performance*, Routledge, 2007.

Libeskind, Daniel, *The Space of Encounter*, London, Thames and Hudson, 2001.

Lista Giovanni, ss dir., *Art et espace : perception et représentation, le lieu, le visible et l'espace-temps, le geste, le corps et le regard*, Paris, LIGEIA, janvier-juin 2007.

– , *Le Futurisme*, Paris, Editions Saint-André-des-Arts, 2002.

Leroy, Jean-Luc, « Déterminants Sensorimoteurs des systèmes représentationnels appuyés sur le sonore », in, *Le vivant et le musical*, Paris, L'Harmattan, pp.113-136, 2005.

Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

– , *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

Lussac, Olivier, *Happening and Fluxus : Polyexpressivité et pratique concrète des Arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Malina J. Frank , *Kinetic Art : Theory and Practice. Sections from the Journal Leonardo*, New York, Dover Publications Inc, 1974.

Marcus, George E., *Writing Culture : the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Marcus, Georges and Fernando Cazadilla , « Artists in the Field : On the Threshold between Art And Anthropology » in *Contemporary and Anthropology*, ed. by Arnd Schneider and Christopher Wright, Oxford and New York, Berg., 2006.

Marcuse, Herbert, *Eros e Civiltà*, Torino, L'Espresso., 2006 (édition originale : 1955)

Marotti, Ferruccio, *Lo Spazio Scenico, Teorie e Tecniche scenografiche nell'Italia Barocca*, Bulzoni Editore, 1974.

Martin, Randy, « Agency and History : the Demands on Dance Ethnography », in Susan Foster Leigh (ed.), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, pp. 105-119.

Mazzaglia, Rossella , *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007.

McAuley, Gay, *Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, 1999.

McNamara, Brooks, *Jerry Rojo and Richard Schechner Theatres, Spaces, Environments : 18 projects*, New York, Drama Book Specialists, 1975.

Méchin, Colette, Isabelle Bianquis et David Le Breton (ss. dir. De), *Anthropologie du sensoriel, Les sens dans tous les sens*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Menicacci Armando, Emanuele Quinz, *La Scena Digitale/Nuovi Media Per La Danza*, Venise, Marsilio, 2001.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945.

Le visible et l'invisible, 1964

L'Œil et l'Esprit, Paris, Gallimard, 1964.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Editions, 2002.

Michael, Tara, *Corps Subtil et Corps Causal*, Le Couturier du Livre, Paris, 1979.

– , *Yoga*, Paris, Seuil, Collection Points, Sagesses, 1995.

Michaud, Eric, *Théâtre au Bauhaus, (1919-1929)*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.

– , « Visualisations. Le corps et les Arts Visuels » in Courtine Jean (dir.) *Histoire du corps, Volume 3, Les Mutations du regard. Le XXème siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2006.

Moles, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

Morizot, Jacques et Roger Pouivet (ss la dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007

Murphie, Andrew, « Negotiating presence: Performance and New Technologies », in Hayward, Philip, ed., *Culture, Technology and Creativity*, London, John Libbey, 1990, pp. 209-226.

Ness, Sally Ann, *Body, Movement and culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992.

– , « Dancing in the field : notes from memory », in Susan Foster Leigh (ed.), *Corporealities : Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London, 1996, pp.129-155.

Novack, J. Cynthia, « The Body's Endeavours as Cultural Practices », in Susan Foster Leigh (ed.), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996, pp. 177-185.

Pantanjali, *Yoga-Sutras*, (traduction du sanskrit et commentaires par Françoise Mazet), Paris, Albin Michel, 1991.

Paul-Levy, Françoise and Marion Segaud (eds.), *L'Anthropologie de l'espace*, Paris Centre Georges Pompidou/CCI, 1983.

Peeters, Jeroen (ed.), *Damaged Goods- Meg Stuart, On va où, là ?*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

Perec, Georges, *Espèces d'espace*, Paris, Ed. Galilée , 1974.

Perrin, Julie, *Projet de la matière, Odile Duboc- Mémoire d'une œuvre chorégraphique*, Dijon, CND- Presses du Réel, 2007.

Phelan, Peggy and Jill Lane (eds.) *The Ends of Performance*, New York and London, New York University Press, 1998.

Phelan, Peggy, *Unmarked, the politics of performance*, New York, Routledge, 1993.

Picon-Vallin Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence », in Picon-Vallin Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp.9-36, 1998.

Pontremoli, Alessandro, *La danza, Storia, Teoria, Estetica nel Novecento*, Roma, Editori Laterza, 2004.

Popper, Frank, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, 1980.

Pouillaude, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008

Rangacharya Adya, *The NATYASASTRA* (English Translation with Critical Notes), Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2003.

Rousier, Claire (ed.), *Oskar Schlemmer: l'homme et la figure d'art*, Paris, CND, 2001.

Roux, Céline, *Danse(s) performative(s)*, Harmattan, Paris, 2007.

Rush, Mickael, *New Media in Late 20th-Century Art*, London-New York, Thames & Hudson, 1999.

Sabatier, François, *Miroirs de la Musique*, Librairie Arthème Fayard, Tome I et II, 1998.

Salaris, Claudia, *Futurisme, l'avanguardia delle avanguardie*, Firenze, Giunti, 2009.

Schafer, R. Murray, *Il paesaggio sonoro*, Lucca, LIM, 1988 (Edition originale : *Our Sonic environment and the Soundscape, The Tuning of the World*, 1977).

Schechner, Richard, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003.

– , *Public Domain. Essays on the Theatre*, Indianapolis, New York, Bobbs-Merrill Company, Inc., 1969.

– , (ed.), *By Means of Performance*, Cambridge, University Press, 1990.

Schlemmer, Oskar, *Théâtre et Abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978

Sedes, Anne (ss. dir.), *Espaces Sonores*, Paris, CICM – MSH Nord, 2003.

Shusterman, Richard, *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*, Paris- tel Aviv, Editions de l'éclat, 2007.

Siegmund, Gerald, « Strategies of Avoidance, Dance in the Age of the Mass Culture of the Body », in *Performance Research* 8(2), Routledge, June 2003, pp.82-99.

Sklar, Deirdre, « Reprise: a Dance Ethnography », *Dance Research Journal*, Vol. 32, n. 1, Summer 2000, pp. 70-78.

–, « Dialogue: dance ethnography: where do we go from here », *Dance Research Journal*, Vol. 33, n. 1, Summer 2001, pp. 90-94.

Sloterdijk, Peter, *La Mobilisation infinie*, Paris, Christian Bourgeois Editeurs, 2000.

Stoller, Paul, *The taste of ethnographic things: the senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.

Suquet, Annie, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in Courtine Jean (dir.) *Histoire du corps, Volume 3*, Paris, Editions du Seuil, 2006.

Szendy, Peter, « Registres de l'architecture, Entretien avec Christian de Portzamparc », in, *Espaces, Les Cahiers de l'IRCAM*, Paris, Editions de l'IRCAM-Centre George Pompidou, 1994.

Teicher, Hendel (ed.), *Trisha Brown: dance and art in dialogue, 1961-2001*, Andover, Addison Gallery of American Art, 2002.

Tércio, Daniel (ed.), *Tedance : prospectivas sobre dança em expansao tecnológica. Perspectives on technologically expanded dance*, Lisboa, FMH, 2009.

Thomas, Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave MacMillan, New York, 2003.

Vaccarino, Elisa (dir.), *Giannina Censi : Danzare il Futurismo*, Milano, Electa, 1998.

Varenne, Jean, *Upanishads du Yoga*, (Traduites du sanskrit, présentées et annotées par Jean Varenne), Paris, Gallimard/Unesco, 1971

–, *Aux sources du Yoga*, Paris, J.Renard, 1989

Vatsyayan, Kapila, *Bharata : The Natyasastra*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1996.
ed., *Concepts of Space: Ancient and Modern*, 1991.

Virilio, Paul, « La Grande Optique », in *Composition et environnements informatiques, Cahiers de l'IRCAM*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, pp.149-154

–, *La Machine de la Vision*, Paris, Editions Galilée, 1988.

Wiles, David, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, 2003.
