

10 LIGHTING OF THE BODY – LE CORPS COMME OBJET DE DIFFRACTION

La lumière et les nouveaux médias dans la chorégraphie contemporaine

//MARCO COSTANTINI//

Dès l'invention de l'électricité et de l'éclairage au gaz, le corps a, dans le champ des arts, souvent été mis en scène afin de ressembler soit à un corps de lumière, soit utilisé comme un écran sur lequel se projetterait cette même lumière. La frontière entre ces deux catégories n'est cependant pas toujours aisée, comme nous allons le voir, les outils technologiques utilisés ayant leurs propres limites.

Avant d'entrer dans l'étude concrète de cas actuels de chorégraphies où les nouveaux médias et la lumière jouent un rôle prépondérant, il me semble important de rappeler une figure fondamentale de la danse ayant initié les débuts de ces rapports entre danse et technologie. Cette artiste est Loïe Fuller. Elle est sans aucun doute la première artiste à utiliser, et ce juste avant l'invention du cinématographe, la lumière électrique comme véritable matériel de création visuel. Loïe Fuller arrive à Paris en 1892 et est engagée rapidement aux Folies-Bergères. Elle va y interpréter notamment sa *Danse serpentine*, un jeu de voile et de lumière qui tour à tour dérobe le corps à notre regard ou, au contraire le révèle. [1]

Le jeu des projecteurs directement braqués sur elle est aveuglant. À chaque type de mouvement correspond une couleur précise de lumière, résultant d'un verre coloré placé devant la lentille d'un projecteur. Ainsi, au début de sa recherche sur la *Danse serpentine*, l'espace scénique est simplement conçu comme une atmosphère monochrome saturée. Néanmoins, l'ultime tableau de son spectacle déroge à cette règle : un seul rayon lumineux coloré l'éclaire du fond de la scène. Cette utilisation différente de la lumière indique déjà l'intérêt de Loïe Fuller pour différents modes d'investissement de l'espace mais aussi de dépassement du corps physique. La salle est quant à elle plongée dans l'obscurité. Ce jeu de lumières colorées autant que les volutes des voiles créent un véritable pouvoir magnétique sur les spectateurs qui ont l'impression visuelle d'avoir devant eux un esprit dansant.

Les spectacles de Loïe Fuller ont eu une grande influence dans le milieu de la danse parisien et ont également fasciné les artistes, qu'ils soient sculpteurs comme Rodin ou Pierre Roche [2] ou peintres comme Henri de Toulouse-Lautrec. Loïe Fuller révèle une nouvelle image de la femme et, surtout, elle crée une nouvelle forme scénique. Jean Lorrain, journaliste et chroniqueur mondain, ne s'y trompe pas lorsqu'il écrit suite au premier spectacle officiel de la danseuse aux Folies Bergères : « Est-ce une danse, est-ce une projection lumineuse, une évocation de quelque spirite ? Mystère. [...] c'est déroutant et rapide : les couleurs changent, se succèdent, baignant tour à tour d'un reflet d'émeraude, d'une lueur d'incendie au clair de lune. » [3] Comme le rappelle Giovanni Lista, biographe de Loïe Fuller, les spectacles de la danseuse américaine ont bouleversé les arts scéniques. [4] Elle a non seulement aboli le décor et plongé la salle dans le noir mais par là, elle a su faire du corps un objet lumineux et redéfinir les rapports entre la scène et la salle. Elle ne propose en définitive au public qu'un spectacle de formes pures, un « art du mouvement » en perpétuelle mutation. Les voiles avec lesquels elle évolue constituent des écrans qui captent la lumière émanant des nombreux projecteurs fixés tout autour de la scène. Ces voiles étincelants deviennent les substituts, les traces du corps qu'ils cachent. Cet élément est primordial dans la compréhension de l'œuvre de Loïe Fuller. L'expérience visuelle est préférée à la représentation du corps. Ce dernier se trouve dématérialisé au profit de la mise en place d'une dimension proprement onirique que les jeux de voiles et de lumières s'évertuent à créer. Jamais les danses de Loïe Fuller n'ont mis en avant le corps comme objet physique, organique. Au contraire, la figure du corps doit disparaître, être transcendée afin d'atteindre la dimension plus noble de l'esprit. Le corps disparaît et fait place à son expression.

Ces spectacles sont de véritables expériences visuelles, se référant tantôt à des états atmosphériques tantôt à des états d'âme. Plusieurs brevets de dispositifs scéniques sont même déposés par Loïe Fuller entre 1893 et 1894. [5] Une critique de l'époque parle de ses spectacles comme « des épousailles de la danseuse avec la lumière ». [6] L'affiche surprenante que Henri de Toulouse-Lautrec réalise en 1893 est une parfaite illustration de l'impression que les spectacles de Loïe Fuller peuvent produire. Le corps y est soumis aux effets de couleurs, des voiles, de la lumière et des gestes. [7]

Le seul regret que nous ayons aujourd'hui par rapport à l'œuvre de Loïe Fuller et qu'il n'existe malheureusement plus aucun film la montrant danser. Il en existe néanmoins une série avec quelques-unes de ses disciples ou imitatriices nous permettant de nous faire une idée, même minime, de ce à quoi un de ses spectacles devait ressembler.

Cette évocation du travail de Loïe Fuller faite, il nous suffira de conserver à l'esprit deux des contributions importantes qu'elle a laissées à la danse contemporaine qui va nous occuper : soit l'espace scénique comme salle de projection et le corps comme objet lumineux.

Il est un spectacle de danse contemporaine qui analyse de manière quelque peu analogue les constituants classiques d'un spectacle de danse soit le corps, la lumière et l'espace scénique. Il s'agit de la pièce *Jérôme Bel*. [8] Chacun de ces éléments constitutifs classiques du spectacle est interprété par un danseur et toute tentative de narration ou « d'interprétation affective » qui pourrait s'installer chez le danseur comme chez le spectateur est étouffée. Je souhaiterais m'arrêter un instant sur un seul des « personnages » de *Jérôme Bel* soit celui de Gisèle Tremey qui ouvre le spectacle. Gisèle Tremey, qui n'est pas danseuse de formation, est déjà une femme âgée. Elle entre en scène nue tenant une ampoule électrique suspendue à un câble. Elle se dirige vers le fond de scène, qui est en réalité un grand tableau noir où elle inscrit lentement le nom de « Thomas Edison », inventeur de l'ampoule électrique à incandescence. Son corps nu n'est quasiment jamais perceptible. Il fait tant office d'écran de diffraction qu'il nous protège de la lumière trop éblouissante venant de Gisèle Tremey qui nous empêcherait de voir ce qui se joue. Ainsi, tout comme Loïe Fuller en 1892, Jérôme Bel réduit ce corps de femme à une incarnation de la lumière, le corps étant la plupart du temps réduit tout au long du spectacle à une silhouette. Le corps se résume d'un côté pragmatique à une fonction d'écran, et d'un côté symbolique à une source lumineuse. [9] Le rôle de Gisèle Tremey est donc de révéler le corps des autres acteurs à travers la dissolution du sien dans l'incandescence de la lumière crue de l'ampoule qu'elle tient à bout de bras.

On retrouve cette fonction du corps comme objet lumineux dans la performance *Armadillo for Your Show* d'Oleg Kulik. Créée initialement en 1997 à Gand, cette performance fut rejouée en 2004 lors du vernissage de l'exposition *Live* organisée par la Modern Tate de Londres et ayant pour sujet le champ de la performance qui s'est développé dès les années 1990 en Grande Bretagne et reconnu sous la dénomination de *Live art*. [10] La performance de Kulik est du point de vue de son déroulement on ne peut plus simple. Kulik entre nu dans la halle où se trouvent tous les invités de l'inauguration et où raisonne de la musique techno. Son corps, maquillé en blanc, est recouvert d'éclats de miroirs. Arrivé au centre de la salle, il se hisse sur une petite plateforme qui se met alors à tourner. Désormais suspendu au-dessus de la foule intriguée, Kulik, immobile, va refléter pendant trois heures en

milliers d'éclats de lumière les rayons lumineux des projecteurs braqués sur lui. Kulik n'est plus un corps humain mais devient « une boule à facettes ». [11] Après Loïc Fuller et Gisèle Tremey dans *Jérôme Bel*, Oleg Kulik subordonne son corps à celui de la lumière. Le corps est une nouvelle fois autant camouflé par les miroirs collés à même la peau que par les rayons aveuglants qu'ils diffractent. Kulik appartient dès lors autant au monde de la foule qui se trouve en dessous de lui qu'il s'en distingue.

Si le public est d'abord captivé par ce corps de lumière qui l'éclaire, il va peu à peu s'en désintéresser, l'oublier comme l'on ne peut pas regarder le soleil qui illumine le monde. Ce qui prime est la lumière. Sa source devient invisible par l'impossibilité rétinienne à la regarder avec persistance. Léa Gauthier résume très bien cette action de Kulik : « il n'a rien montré. Il n'a rien caché. Il s'est transformé en icône de la société spectaculaire. Son action est une non-action. Son spectacle, une exposition. Le musée, une scène de théâtre. La scène, une installation. Son corps, un objet. La lumière, un jeu d'ombre. » [12]

Le corps, en tant que sujet, dans les exemples cités de Loïc Fuller, Gisèle Tremey et Oleg Kulik, éclate en de multiples possibles et ce par une unique utilisation, voire manipulation, de la lumière. Les nouvelles technologies vont, quant à elles, apporter une réelle redéfinition de la nature du corps, de ses contours et de ses limites. Elles vont également nous offrir des possibilités d'expérimentation et de compréhension de nos perceptions corporelles inédites. Les nouvelles technologies s'appuient non seulement sur les qualités de la lumière mais aussi sur la manière de montrer le corps, qu'il s'agisse de projections vidéos ou de simples effets scéniques. Elles concourent de la sorte à une relance conjointe des mécanismes de création.

La technologie comme médiateur

Le photographe, et vidéaste, français Laurent Goldring effectue un travail sur le corps qu'il a lui-même nommé de manière générique *bodymade*. Ce néologisme est d'autant plus important qu'il énonce à lui seul le désintérêt pour un corps « naturel ». Goldring déclare : « Je ne m'attache pas à une nature du corps, mais à une chose complètement informée, manufacturée. Il n'y a pas transformation du corps en œuvre, mais démonstration de ce qui, dans un corps, est en excès sur la manufacture, ce que Bataille nomme "l'insurrection des organes" ». [13] Dès lors, les photographies de Goldring, et davantage ses vidéos, vont tenter de « déconnoter » le corps, de le libérer des signes qui le façonnent, qui l'identifient ordinairement : ni corps glorieux ni corps abject. L'équilibre à trouver est donc celui où le corps est libre de signes et pendant lequel la vidéo va devoir enregistrer ces instants rares et fugitifs. Ces instants ne peuvent être perçus que par un travail rendant le corps momentanément illisible, incapable d'envoyer des signes qui nous permettraient d'avoir de lui une image spécifiée. Il subsiste toutefois dans cette opération un certain nombre d'organes comme la peau et les membres qui vont remuer, se déplacer voire même se ré-agencer et offrir une vision unique sans signification. Chaque corps, unique, produit son propre *bodymade*.

La constitution de ces images fait appel à une procédure simple : un dispositif vidéographique en direct et en studio, images en noir et blanc, éclairage focalisé sur le modèle nu, plan fixe, fond noir, annulation de l'espace. Les modèles sont pour la plupart des danseurs tels Saskia Hölbling ou Xavier Le Roy. Ces danseurs travaillent tous sur le questionnement du corps en mouvement davantage que sur le type de geste que peut réaliser le corps. Le visage plongé dans le noir, soustrait au regard, les danseurs, nus, vont activer devant l'objectif de la caméra de micro-mouvements, de subtiles tensions habitant un corps devenu pour quelques instants informe par la destruction de l'image du corps entier, véhicule de connotations ici refoulées. Goldring filme délibérément l'échauffement des danseurs car c'est par définition, pour lui, le moment où les danseurs sont le plus près de leur corps, davantage concerné par lui que par ce qu'il pourrait donner à voir. Goldring dirige les mouvements du corps à travers son écran : « au commencement d'une séance de tournage je regarde à la fois le corps que je filme et le résultat à l'écran, puis, au fur et à mesure que les choses se mettent en place, le regard se focalise de plus en plus sur l'écran, c'est à l'écran que je m'adresse et que je donne des indications. Ou si je m'adresse au corps filmé, c'est en tant qu'il est un délégué de l'image, que c'est lui l'intermédiaire. Sans ce dispositif, il ne peut y avoir véritablement de découverte, ni de construction. » [14]

Les seules indications que Goldring donne aux danseurs consistent à préciser le regard sur une forme naissante et non pas à en créer une : « si une position de jambe, une forme de bras, une ligne d'épaule me semble pouvoir être à l'origine d'une image, alors je demande au danseur de s'arrêter sur cette position, de se mettre dans une sorte de boucle sur soi-même, de répéter ce mouvement jusqu'à faire disparaître les éléments qui empêchent de voir ce qui est intéressant : une jambe ne ressemble pas à une jambe, c'est-à-dire qu'une jambe ne ressemble pas à l'image habituelle qu'on peut avoir d'une jambe. » [15] A travers cet exercice, le corps doit se construire selon des images et une énergie intérieures et non pas sur des images extérieures contaminées par des injonctions diverses. « Toute leur culture de mouvement est, autant que faire se peut, annulée » ajoute Goldring en parlant de ses modèles. [16] Et s'il donnait au départ des indications soumises aux possibilités anatomiques, il requiert désormais des images du corps qui se trouvent parfois être des impossibilités anatomiques. Réussir n'est désormais pas l'important, il s'agit davantage de voir ce que la réponse du modèle dégage comme forme nouvelle, comme geste nouveau. Comme Goldring aime à le dire, l'image ne ressemble plus au corps mais c'est au corps de tenter de ressembler à l'image vers laquelle il le dirige. On retrouve cette démarche chez Merce Cunningham avec son utilisation du logiciel *Life Forms*.

Chez Goldring, le corps, déconstruit, débarrassé de toutes les références artistiques et visuelles, rendu informe va peu à peu reprendre chair dans une modalité de présence précaire que l'image va tenter de capter. Ce corps retiré de l'assujettissement à la norme et au narcissisme n'est plus l'objet docile décrit par Foucault. La pureté des mouvements effectués, leurs simplicités font surgir de l'organisme un corps vierge de signes, archaïque, premier. Ce corps neutre est le résultat recherché par Goldring à travers le regard de la vidéo : un corps permettant plusieurs métaphores ou images possibles.

Le questionnement qu'effectuent les images vidéo où chaque séquence est mise en boucle, la privant de durée mesurable, est celui d'un corps bâti sur une conception anatomique culturelle illusoire dans son désir d'unicité représentative. Il renvoie aussi au pouvoir de reproductibilité et re-conductibilité de l'image de ce corps. Le corps apparaît paradoxalement à cet instant dans sa fragilité immanente mais aussi dans sa puissance à engendrer des conformations inattendues aussi longtemps que notre regard se porte sur lui. Chaque observateur va s'accrocher à la forme qui lui est montrée pour tenter de reconstituer une image. Goldring dit à ce sujet : « il ne s'agit pas de transformer le corps en œuvre, mais au contraire de désœuvrer une histoire de la représentation. Tout à coup, par surprise, on voit surgir un Bacon, un Bosch, un Moore : ils disparaissent comme signature et se montrent comme une possibilité photographique du corps. (...) mon travail implique de « déconnoter » le corps. Ce n'est pas un travail au niveau du symbolique, mais au niveau de l'imaginaire qui, sans la médiation du symbolique, peut basculer dans le réel ». [17] L'image de ce corps s'épanouit sans limites et l'observateur se retrouve projeté dans des lectures sans fin. Et si Goldring a d'abord utilisé dans sa recherche le médium photographique, il a vite compris qu'elle ne faisait somme toute que montrer « des moments de force, des

pauses qui ne pouvaient durer qu'une fraction de seconde, des espèces de prouesses ». [18] En effet, soyons vigilants, les images de Goldring que nous regardons ne sont que des photogrammes issus d'un film et si Bacon, Bosch ou Moore surgissent au détour d'une image, cette ressemblance, ce désir d'accrocher la forme à un fond, ici culturel, n'est en fait que le fruit du vertige taxinomique qui nous aspire et nous rassure.

Et si les modèles de Goldring soumettent à notre regard les résultats de leur connaissance du corps, ses mécanismes, ils nous prouvent aussi que la figure humaine est indestructible et que l'iniforme qui s'en empare dans la dynamique des micro-oscillations musculaires n'est de loin pas un résultat, mais dérive de mouvements. Georges Didi-Huberman dit à ce sujet : « [l'iniforme] tend toujours vers un impossible, il ne réalise en fait que l'impossibilité même d'un résultat définitif. Voilà pourquoi il n'est qu'une mise en mouvement ». [19] La compréhension et la connaissance du corps se réalisent dès lors dans ce processus de recherche d'équilibre, de va-et-vient, la mise en boucle de la séquence vidéo créant un rythme proprement biologique

Cette recherche du corps menée par Goldring va être reprise selon les modalités de l'art scénique par plusieurs chorégraphes dont Xavier Le Roy. En 1998, Xavier Le Roy, chorégraphe et danseur français, suite à une collaboration débutée deux ans auparavant avec Laurent Goldring, organise un projet collectif de recherches sur les images du corps et ses représentations, intitulé *Namenlos*. À la suite de ce projet, la même année, il crée son solo *Self-Unfinished*.

Une table, une chaise, trente-six lampes de néon. Un décor dépouillé pour une performance qui va questionner l'originalité du corps, son identité et examiner « le point de croisement entre « avoir » un corps et « être » un corps ». [20] Le corps de Le Roy se met en mouvement tout doucement, se plie et se métamorphose afin de trouver un état intermédiaire entre la forme et l'iniforme, entre une image/corps et une image dans laquelle ce dernier aurait disparu au profit d'un objet/corps. Le corps du danseur se métamorphose en une série impressionnante d'aberrations morphologiques qui, comme les images de Goldring, nous projette dans le monde des insectes ou dans celui de l'art. Le champ des données scientifiques, sociales et culturelles s'inscrit aussi rapidement dans ce corps déformé, décomposé puis analysé et recomposé. Autant de transformations, de points de vue que de connaissances. De cette manière, la chorégraphie de Le Roy remet en question notre perception des modèles influents du corps. Le moment où la tête disparaît dans les plis de ses vêtements, le corps explode en de multiples parties, ce que les artistes de performance des années 1970 comme Bruce Nauman ou Vito Acconci par exemple avaient déjà expérimenté. De l'iniforme éprouvé par Le Roy surgit simultanément et paradoxalement le monstrueux et l'évidence du corps biologique.

La lumière joue un rôle non moins important dans *Self-Unfinished*. Les trente-six tubes de néon ont pour rôle de briser tout aspect illusionniste. Mais au-delà de cette fonction de visibilité, la lumière crue révèle un corps sans ombres où tous ses mouvements deviennent perceptibles aux spectateurs. La lumière n'émane plus du corps comme dans les spectacles de Loïe Fuller ou comme chez Gisèle Tremey et Oleg Kulik. Le corps fait ici office d'écran sur lequel la lumière frappe violemment afin de le révéler. Le corps est ici lumineux non pas parce qu'il est la source du rayonnement mais bel et bien parce qu'il l'absorbe.

Comme Laurent Goldring, Merce Cunningham s'efforce de vider le corps de tout sujet historique et psychologique. Depuis 1990, Cunningham, aidé par le logiciel informatique *Lifeforms*, crée des chorégraphies pour danseurs virtuels et réels. Initialement créé dans un but médical, ce logiciel de décomposition de mouvement en temps réel, mis au point à l'université Simon Frazer de Vancouver par Tom Calvert, a été par la suite développé par la danseuse Thecla Schiphorst dans le but d'enregistrer les chorégraphies et de les traduire en notation. En 1997, Cunningham est contacté par Paul Kaiser, fondateur d'un groupement d'artistes multimédia et d'informaticiens de New York nommé *Riverbed*, en vue d'une collaboration devant consister à étudier les diverses possibilités d'un nouveau logiciel, *Character Studio*, conçu par Susan Amkraut et Michael Girard de la *Unreal Picture Society*. [21]

Ce logiciel permet de simuler le mouvement humain, mais a pour atout de modéliser et de manipuler des coordonnées de mouvement préalablement enregistrées à partir de corps réels. Cette technique est communément appelée « capture de mouvements » ou *Motion Capture*. Des marqueurs photo-sensibles, fixés aux articulations du corps, enregistrent leurs déplacements par des caméras optiques permettant de traduire les impacts lumineux en langage informatique. Les mouvements ainsi modélisés vont être ajustés afin de correspondre à un déplacement au sol. Ce système optique d'enregistrement octroie au danseur une plus grande liberté, au contraire des techniques similaires utilisant un système magnétique et des récepteurs fixés au corps à l'aide de câbles.

Paul Kaiser et Shelles Eshkar vont collaborer avec Merce Cunningham pour la réalisation d'un spectacle intitulé *Biped* et dont la première eut lieu le 23 avril 1999 à Berkeley, Californie. L'option de modélisation choisie pour ce spectacle est une figure humaine mais dans un style dessiné à la main, a *hand-drawn figure*. Ces silhouettes informatiques lumineuses évoluent selon les coordonnées de mouvements réels capturées au préalable par *Character Studio* sur deux danseurs de la compagnie de Merce Cunningham. Ainsi, dans *Biped* [22], Cunningham mêle à trois danseurs réels leurs versions numériques projetées sur un écran de tulle tantôt en avant de la scène, tantôt en fond. Des corps de chair se trouvent ainsi évoluer sur scène simultanément à deux corps de lumière. Le premier essayant d'atteindre la liberté de mouvement du second, libéré des contraintes physiques.

Cunningham use du logiciel *Life Forms* pour, je cite « s'offrir de nouvelles idées sur ce que le corps humain peut faire ». [23] Cunningham effectue alors une sorte d'inventaire des possibilités du corps au risque de se trouver confronté à certaines impossibilités : « L'ordinateur peut imaginer des positions et des figures qu'aucun être humain ne peut réaliser. Je regarde une figure sur l'écran et je me dis : « bon, c'est juste impossible à danser ! » Mais si je regarde assez longtemps, je peux finalement trouver un moyen de faire ce mouvement. Pas exactement comme il apparaît sur l'écran, mais en tout cas de façon inédite, simplement parce que regarder cette chose impossible a aiguisé mon œil ». [24] Le logiciel ne connaissant aucune des limites physiques du corps, chaque partie du corps numérique pouvant remuer en même temps indépendamment les uns des autres, les chorégraphies se voient devenir de plus en plus complexes et l'exécution réelle difficile à mémoriser. Les possibilités du corps se trouvent augmentées ainsi que notre connaissance de leur existence. Le corps est redécouvert, reconnu, de nouvelles coordinations surgissent. Et si ces postures inédites sont directement influencées par ce nouveau support de représentation numérique de séquences chorégraphiques, elles sont aussi la révélation d'un corps, à l'image de ceux de Goldring, « déconnoté ».

D'une autre manière, les nouvelles technologies, et la vidéo parmi elles, permettent aussi d'appréhender le corps sous un regard neuf, fragmenté en de multiples points de vue. L'écran de projection joue à cet égard un rôle primordial. Invisible dans *Biped* de Cunningham afin de créer une illusion d'un corps lumineux évoluant de manière quasi évanescante sur la scène, il se trouve multiplié dans *Whenever on on on nohow on / airdrawing*. [25] Cette pièce est le fruit d'une collaboration entre Peter Welz, artiste

résident à Berlin, et William Forsythe, danseur et chorégraphe, directeur du Ballet de Frankfort. Formellement, la pièce se compose de cinq grands écrans de projections placés comme de véritables sculptures dans l'espace du musée plongé dans une semi-obscurité.

Sur les écrans sont projetés les films préalablement enregistrés en studio. Une caméra était fixée au plafond, une seconde sur le sol et une troisième positionnée frontalement au danseur. Les deux dernières caméras étaient attachées sur les mains mêmes de Forsythe. Dès lors, on visionne sur les cinq écrans, cinq versions différentes, ou plus précisément, cinq point de vue distincts d'un solo de William Forsythe. Le point de départ de cette pièce se trouve dans une phrase tirée d'un texte tardif de Samuel Beckett, *Worstward Ho* : « whenever on on on nohow on » (« chaque fois que sur sur sur en aucune façon sur » (trad. Par l'auteur)). [26] Forsythe va dès lors s'efforcer d'inscrire cette phrase en une traduction de rythmes et de mouvements.

Welz va quant à lui étudier la réponse de Forsythe en utilisant la batterie de vidéos qu'il a placées, chacune devant en quelque sorte briser la continuité du mouvement de Forsythe tout en augmentant la possibilité d'analyse. Le mouvement est ainsi répété et décomposé simultanément en cinq écrans, ces derniers se trouvant dispersés dans le lieu d'exposition. Le mouvement du danseur se retrouve, par cet éclatement des écrans, réduit à un simple matériau de sculpteur. Cette fracture spatiale du mouvement, cette diffraction de l'image unique de départ en cinq points de vue différents offrent non seulement une nouvelle proposition de connaissance et de perception du mouvement corporel du danseur mais aussi du rapport spatial important que celui-ci entretient avec le sol. Ce dernier point se voit également dans la série de dessins combinés à des photographies que Welz a réalisés et qui font partie intégrante de l'installation.

La place et le rôle du spectateur dans l'installation sont tout aussi importants. Par son parcours entre les différents écrans et les différents points de vue, le spectateur se trouve dans le mouvement du danseur, incapable d'en avoir une lecture complète et suivie. En quelque sorte, le spectateur se retrouve sur scène, sans avoir une vue d'ensemble de la pièce qui se joue. Tout en en faisant partie, le spectateur est refoulé à son propre mouvement physique, son espace et sa pesanteur.

Il n'est pas anodin que William Forsythe se prête à cet exercice. Il est célébré dans le monde entier pour son système unique d'écriture corporelle, cette dernière devant utiliser le corps dans son intégralité et non seulement ses seuls contours et extrémités. Il a de plus créé, en collaboration avec le ZKM de Karlsruhe, un CD-ROM, conçu comme un manuel, qui devait, dans un premier temps, permettre aux nouveaux arrivants dans la compagnie de se familiariser rapidement avec la technique unique de Forsythe. [27] Le lien entre l'œuvre de Weltz et le CD-ROM de Forsythe réside dans la vision simultanée d'un mouvement en plusieurs points de vue, réduisant le danseur à une empreinte lumineuse sur un écran. La personne pilotant le CD-ROM choisit tel ou tel angle de vue pour le mouvement à étudier! À force de désarticuler le corps par des prises de vue éclatées, par sa projection en de multiples écrans, le corps du danseur devient impalpable, se dissout, se virtualise.

La technologie comme amplificateur

La technologie dans le champ chorégraphique peut jouer encore le rôle d'amplificateur. Nicole et Norbert Corsino, N+N Corsino, comme il est indiqué de les appeler dans le milieu de la danse, créent des chorégraphies virtuelles. Laurence Louppé, historienne et critique de danse, a justement fait remarquer dans un article que « l'accueil des artistes de la danse est de plus en plus fréquent dans les musées, galeries, centres d'art ». [28] En effet, les exemples sont nombreux. *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy a été présenté à la Biennale d'art contemporain de Lyon en 1995, La Ribot a joué ses *Pièces distinguées* dans les centres d'art et la pièce en collaboration de Peter Welz et William Forsythe que nous avons vue a été exposée en galerie et en musée. N +N Corsino montrent quant à eux leurs chorégraphies sur des écrans de type cinéma ou des moniteurs.

Ce mouvement généralisé démontre que le lieu classique de présentation de la danse, le théâtre, est de moins en moins approprié aux propositions de chorégraphes contemporains, qui effacent la distinction salle/scène et obligent le spectateur à une certaine collaboration. L'éclairage de toute la salle y compris la partie dévolue au public en est un exemple mais aussi parfois la marche comme La Ribot qui constraint le public à la suivre dans les dédales des sous-sols ou dans la vaste salle de centre d'art contemporain de Genève en 2004. [29]

Pour N+N Corsino, l'utilisation du numérique leur permet de mener à bien leur recherche basée sur les notions de territoires d'écriture et de représentation. L'outil technologique, à nouveau le logiciel *Life Forms*, permet un prolongement du corps en mouvement par l'adjonction d'un nouvel espace, ici numérique, et par là rend possible la conquête de nouveaux territoires pour la danse. *Totempol*, une vidéo créée en 1994, présente des scènes entièrement tournées en numérique dans lesquelles des personnages stylisés – selon l'esthétique *Life Forms* - dansent dans des espaces eux aussi créés de toutes pièces par l'informatique. La disparition du corps physique, sa transfiguration en données numériques visibles sur écran vidéo nous obligent à nous questionner sur la part d'autonomie qui lui subsiste.

Le corps qui s'offre à notre regard, dans les vidéos de N+N Corsino, est une image « vide », une toile de fond sur laquelle le chorégraphe peut désormais inscrire le geste, le mouvement sans limites réelles. « L'anatomie numérique est merveilleusement terrifiante, elle est exemptée du dépérissement physique et de l'enfancement. Un corps qui ne se brise pas aux récifs du quotidien. Un éternel amant car inaccessible, impalpable. Il ne surprend pas, il ne déçoit pas, il s'esquive, il s'escamote, il ne se donne jamais, il se promet. » [30] Ainsi Marc Mercier, critique vidéo, décrit-il le corps numérique. Il ajoute « qu'un corps électronique n'est l'analogie d'aucune réalité, il est un prototype usurpateur ». En effet, les corps chorégraphiés de N+N Corsino ne viennent pas toujours du néant informatique et des seules combinaisons binaires de 1 et de 0 à l'infini. Car, si le corps électronique n'est somme toute qu'une figure sur un écran, il est aussi une lumière à qui, dans le but de la distinguer, l'on aurait octroyé des formes et des gestes issus de la vie humaine. Il y a donc autant connivence que confusion et illusion. Marc Mercier, à nouveau, en fait une constatation analogue : « Le corps électronique danse solitaire. Il est cet habit de lumière émergé du désastre de l'arène de sa mutation. L'image est un corps mutant ». [31]

Chris Haring, chorégraphe, et Klaus Obermaier, vidéaste, se sont eux aussi intéressés à la désintégration du corps par la lumière, ou du moins à sa réduction spectrale donnant à voir un corps hésitant entre réalité et virtualité. Cette recherche s'est concrétisé dans deux spectacles : un solo intitulé D.A.V.E [32], et une performance pour quatre danseurs, VIVISECTOR. [33] Si dans ces deux spectacles le corps humain est encore bel est bien présent physiquement, il tend à n'y être plus qu'une enveloppe lumineuse, sans consistance, quasi gazeuse. Autant N+N Corsino cherchent à donner apparence humaine à leurs constructions informatiques, autant

Chris Haring et Klaus Obermaier s'acharnent à réduire le corps à un écran sur lequel la lumière va s'accrocher. Klaus Obermaier ne déclare-t-il pas que « tout est connecté au corps aujourd'hui, c'est notre première interface » ? [34] Le corps devient écran et par là l'objet même de sa mutation, de sa transformation en photons. Loïe Fuller en eut peut-être rêvé.

Chris Haring et Klaus Obermaier s'intéressent à ce qui pourrait arriver dans le futur et à l'impact des nouvelles technologies sur le corps d'un point de vue esthétique, psychologique et intime. Et si, selon eux, le corps est la première interface du monde contemporain, l'ordinateur en est une autre, permettant aux corps humains de communiquer entre eux et cela indépendamment des frontières et des distances. De plus, depuis la généralisation de l'utilisation de prothèses ou de mécanismes artificiels dans le champ médical, la frontière entre corps et technique a changé radicalement. Cette constatation a notamment débouché dans les arts plastiques au mouvement nommé *Posthumain*, avec des artistes comme Orlan, Stelarc ou Matthew Barney.

Dans DA.V.E et VIVISECTOR, les projections vidéos sur le corps jouent avec cette idée de contamination par la technologie et par la redéfinition progressive de cette frontière entre organique et technique, entre nature et culture. Klaus Obermaier parle quant à lui d'amplification. [35] L'objectif de ces deux œuvres est d'aller aussi loin que possible dans la transformation de la vision du corps mais aussi d'en vaincre les limites physiques. Les mutations technologiques fictives sont cependant, d'un point de vue technique, très simple. C'est la part chorégraphique, donc purement humaine, qui se trouve être la plus difficile.

L'incessant va et vient entre lumière et mouvement, au détriment du corps physique bien que généré par lui, font de D.A.V.E et VIVISECTOR les héritiers de la *Danse serpentine* de Loïe Fuller et de ses expérimentations lumineuses. VIVISECTOR examine autant qu'il dépasse les limites, les frontières du corps. Une nouvelle profondeur semble naître. La chair se dissout dans la lumière et de nouvelles significations, de nouvelles possibilités, de nouvelles configurations physiques apparaissent. De cette désintégration de la chair c'est bel et bien la notion de présence qui est interrogée et mise à mal.

Cette question de présence est fondamentale dans l'utilisation des nouveaux médias et plus particulièrement de l'informatique. En effet, l'usage de telles technologies nous amène à questionner le statut de ces nouvelles représentations dites virtuelles. Le corps virtuel, cette modélisation informatique n'est-il qu'un corps sans enveloppe, débarrassé des défaillances qui le caractérisent et qui le mènent inéluctablement vers la mort ou, au contraire, la promesse d'un « corps en puissance », d'un corps en devenir ? Ou, dit d'une autre manière, le corps virtuel se réduit-il à n'être qu'une image d'un corps désormais libéré de toute contrainte physique ?

La modélisation informatique chez N+N Corsino, où nous pouvons parler d'immersion et de réalité augmentée, comme les recherches menées par Merce Cunningham et celles des autres artistes cités en exemples jusqu'à maintenant ouvrent à redécouvrir le corps. En effet, que le corps soit dissous dans une lumière aveuglante chez Loïe Fuller, Chris Haring et Klaus Obermaier, recomposé chez Xavier Le Roy, informatisé par *Life Forms* chez Merce Cunningham et N+N Corsino, observé selon différents angles chez Peter Welz, William Forsythe et Chris Haring, tous ces artistes conservent le corps physique comme mesure première de toute réalité. Le corps physique demeure la référence de toute modélisation du corps. De plus, l'utilisation des nouveaux médias et du virtuel dans la chorégraphie contemporaine a cela de paradoxal qu'elle n'est somme toute qu'un retour au corps réel puisqu'elle permet de mieux saisir les limites du support physique que le corps constitue. Car si nous savons tous que nous avons « notre » corps, il est indéniable qu'il nous échappe dans sa globalité. C'est ce manque que semble vouloir palier les nouveaux médias et à travers eux, les recherches des artistes mentionnés. L'utilisation de la lumière et des nouveaux médias dans la chorégraphie contemporaine octroie à la représentation la possibilité de donner à voir et à connaître des formes possibles ou potentielles que la perception autant que le langage ne permettent pas de révéler.

Dès lors, le lien unissant Loïe Fuller, Gisèle Tremey, *Armadillo for your show* d'Oleg Kulik, et les travaux chorégraphiques de Merce Cunningham et Chris Haring, réalisés avec l'aide des nouveaux médias, réside dans celui d'une transformation du corps en une image de lui-même, une projection lumineuse et virtuelle. Le corps dansant se trouve happé dans des modes de représentation qui lui étaient jusqu'alors étrangers. L'analyse informatique du mouvement comme la création chorégraphique assistée par ordinateur tentent alors de s'affranchir des écrans pour se confronter directement au corps de chair et à la scène, donc aux spectateurs.

Pour les illustrations des artistes cités veuillez consulter les sites internet suivant :

Jérôme Bel : http://muse.jhu.edu/journals/the_drama_review/v043/43.4lepecki_fig01.html

Oleg Kulik : <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/liviculture/olegkulik.htm>

Laurent Goldring : <http://www.t-n-b.fr/festival/fiche.asp?mettreensceneid=60>

Xavier Le Roy : <http://www.insituproductions.net/enter.html>

Merce Cunningham : <http://www.merce.org/>

Peter Welz : <http://www.PeterWelz.com/>

N+N Corsino : http://www.muar.ru/press_dossier/2004/corsino/corsino_e.htm

Chris Haring et Klaus Obermaier : <http://www.exile.at/dave.html> et <http://www.exile.at/vivisector.html>

Notes :

[1] En 1890, Loïe Fuller, installée à Londres, entre à la Gaiety Theater Company où elle s'initie à la *Skirt Dance*, (danse de la jupe), qui va jouer un rôle de déclencheur dans la création de sa *Danse serpentine*. De retour à New York en 1891, elle est engagée pour tenir le rôle d'une veuve dans la pièce *Quack medical doctor* écrite par Fred Marsden. Elle va notamment y interpréter une scène restée fameuse d'hypnose dans laquelle, portant une longue jupe indoue en soie très légère, nimbée dans une lumière verte, elle va évoluer sur scène comme un « esprit ailé » tenant dans chaque main un pan de sa jupe trop longue. Virevoltant autour de la scène de manière rapide, les pans de sa jupe se gorgeaient d'air, dessinaient des courbes et mouvements inattendus évoquant tour à tour

papillons et fleurs. C'est à ce moment précis que Loïe Fuller, surprise du succès de ces effets imprévus d'une jupe somme toute trop longue va mettre au point sa *Serpentine* dont le nom revient à Rud Aronson, impresario au Casino Theater.

[2] Bien que séduit par la personne et la danse de Loïe Fuller, Auguste Rodin ne parvint jamais à en exécuter une sculpture. En effet, il semble bel et bien que le travail de Rodin, basé sur une recherche du « caractère » de ses modèles, soit la signification profonde qui est en chacun, s'oppose à celui de Loïe Fuller qui s'intéresse à l'universel, une expression de l'esprit. Pierre Roche allait de son côté réaliser plusieurs statuettes dès 1894 et en 1900 réalisa une grande statue pour le théâtre Loïe Fuller construit par Henri Sauvage pour l'exposition universelle de Paris.

[3] Jean Lorrain : « Loïe Fuller », *L'Écho de Paris*, 4 décembre 1893, Paris.

[4] Giovanni Lista : *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*. Paris, 1994, pp.154-160.

[5] notamment :

13 janvier 1893, brevet déposé à Paris pour une nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale

13 janvier 1893, brevet déposé à Paris pour une décoration théâtrale composée de murailles blanches garnies de pierreries à facettes

23 janvier 1894, brevet déposé à Washington pour un dispositif à plancher lumineux

17 avril 1894, brevet déposé à Washington pour une robe spécialement destinée à la danse de théâtre

[6] cité dans : Lista, 1994, p. 136.

[7] Cette affiche de Toulouse-Lautrec connut plusieurs tirages successifs avec différentes colorations ainsi que des rehauts à la poudre d'or et d'argent. L'artiste est vraisemblablement le premier à avoir saisi l'enjeu des danses de Loïe Fuller en niant le corps au profit des jeux de couleurs, de lumières et de voiles ainsi que la tentative de représenter les traces et la force des gestes étant à l'origine de l'apparition et de la disparition des formes fugitives.

[8] *Jérôme Bel*, du chorégraphe français Jérôme Bel, 1995.

[9] Les trois autres protagonistes aident de la même façon au recentrage du questionnement sur le corps. Après Gisèle Tremey, entre en scène Yseult Roch qui va inscrire le nom « Stravinsky, Igor » sur le mur de fond de scène avant d'entamer, *a cappella*, l'entier du *Sacre du Printemps*. Le spectacle va ainsi se dérouler sur la durée du chant. Les deux derniers acteurs, Claire Haeni et Frédéric Seguette, vont quant à eux inscrire leur nom, âge, poids, hauteur, solde bancaire et numéros de téléphone au tableau noir avant d'effectuer différentes actions d'inspection et de découverte de leur corps.

[10] Les artistes du *Live art* proviennent des milieux de la danse, du théâtre, de la littérature, des nouveaux médias et de la musique. Néanmoins, leur travail se place en marge de ces disciplines autant qu'il s'en nourrit. On y trouve des artistes aussi différents que Franko B., La Ribot ou Hayley Newman. Pour davantage d'informations au sujet du *Live art*: Heathfield, Adrian (éd.) : *Live. Art and Performance*. Cat. expo. (London, Tate Modern), London, 2004.

[11] Léa Gauthier : « L'homme est une boule à facettes », *Mouvement*, n.22, mai, juin 2003, pp. 24-27.

[12] Gauthier, 2003, p.24.

[13] Jacqueline Caux : « Les bodymade de Laurent Goldring », *Artpress*, janvier 1999, n.242, p. 40.

[14] Cyril Beghin et Stéphane Delorme : « Laurent Goldring. Entretiens », *Balthazar*, numéro 5, mars 2002.

[15] Laurent Goumarre : « Pour une esthétique de la posture », *Artpress*, septembre 2002, n.282, p. 42.

[16] Goumarre, 2002, p. 42.

[17] Caux, 1999, p. 40.

[18] Beghin et Delorme, 2002.

[19] Georges Didi-Huberman : *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, 1995, p. 167.

[20] Lilo Weber : « Xavier Le Roy mit *Self Unfinished*», *Neue Zürcher Zeitung*, 26 février 2001.

[21] Annie Suquet : « De Life Forms à Character Studi : un entretien avec Merce Cunningham à propos de l'ordinateur », *Nouvelles de danse*, n. 40-41(*Danse et nouvelles technologies*), automne-hiver 1999, pp. 99-112.

[22] pour davantage d'informations sur *Biped* : www.merce.org.

[23] Alastair Macaulay, programme de *Biped*, 9-12 novembre 1999, Théâtre de la Ville, Paris.

[24] Entretien cité par Dominique Frétard, *Le Monde*, 25-26 juin 1995.

[25] Cette œuvre fut présentée pour la première fois à l'Irish Museum of Modern Art de Dublin en février 2004.

[26] Samuel Beckett : *Worstward ho*. London, 1983.

[27] William Forsythe. *Improvisation, Technologies. CD-ROM. A Tool for the Analytical Dance Eye*, 2003.

[28] Laurence Louppe : « Voir ailleurs », *Artpress*, n.276, février 2002, p. 90.

[29] La Ribot, *Panoramix*, présenté lors du Festival de la Bâtie de Genève du 1 au 11 septembre 2005.

[30] Marc Mercier : « Corps en désaccord », *N+N Corsino : Topologies de l'instant*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 77.

[31] Mercier, 2002, p. 77.

[32] Présenté pour la première fois le 26 mars 1999 au Dietheater Kuenstlerhaus de Vienne.

[33] Présenté pour la première fois le 11 août 2002 lors du festival ImPulsTanz - Vienna International Dance Festival, Museumsquartier Halle E, Vienna/Austria.

[34] Maxence Grugier : *D.A.V.E. ou la danse vidéomorphe*, <http://www.musiquescd.com/imprimer.php?type=1&id=25>

[35] Maxence Grugier : *D.A.V.E. ou la danse vidéomorphe*, <http://www.musiquescd.com/imprimer.php?type=1&id=25>

Sur l'auteur :

Marco Costantini est doctorant à la section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne. Sa thèse a pour thème la représentation et la cartographie du corps en art contemporain à partir de la crise du SIDA au début des années 80. En parallèle à ses recherches, Marco Costantini est curateur indépendant et enseigne au département d'architecture de l'école polytechnique de Lausanne.