

## LE CONCEPT D'ORTHÈSE

DANS LA PERFORMANCE OU LA DANSE EN PRISE OU NON AVEC LES DITES NOUVELLES TECHNOLOGIES

OU

UNE CERTAINE APPROCHE DE LA NOTION D'APPAREIL A L'ERE PROJECTIVE

Cerner d'une part, ce qui fait appareil dans un champ particulier des arts vivants suppose que l'on prenne en compte ce qui participe nécessairement à ce « faire appareil » et ce que l'on entend par là : ce qui ne serait pas seulement appareillage, dispositif ; envisager d'autre part, cette réflexion dans ce que l'on pourrait appréhender comme étant une « ère projective » demande d'anticiper sur ce qui pourrait définir cette dernière à l'intérieur même de notre champ artistique. Par la suite, dégager la notion d'orthèse pour tenter de qualifier la contemporanéité de l'appareil, en partant d'une de ses définitions scientifiques : « interface sur une structure vivante »<sup>1</sup>, et en l'élargissant à la question plus esthétique et politique de la pensée orthopédique aujourd'hui dans les arts en prise avec les nouvelles technologies sera notre hypothèse pour penser un des enjeux de l'interaction des sciences et des arts aujourd'hui.

L'orthèse, en tant qu'outil, appareillage, moyen, permet au corps de corriger, de restaurer ou d'amplifier ses fonctions et donc d'étendre les possibilités gestuelles (mais aussi auditives, sonores...) là où la prothèse remplace un organe ou un membre. Pourtant, et à juste titre, le philosophe nous rappelle à la suite de l'anthropologue<sup>2</sup> que la prothèse est « ce qui est posé devant ou *spatialisation*, et ce qui est posé d'avance, déjà là (passé) et anticipation (prévision), c'est à dire *temporalisation*. (et qu'elle) n'est pas un simple prolongement du corps humain, (mais) la constitution de ce corps en tant qu'« humain »(les guillemets appartenant à la constitution)»<sup>3</sup>. Dès lors, nous choisirons plus spécifiquement de réfléchir sur la place et le statut des images projetées, qu'elles soient vidéographiques, numériques et même sonores, et ce dans certaines pièces chorégraphiques ou performances contemporaines. Comment et pourquoi ce corpus dit technologique, mais qui peut aussi se passer du dispositif informatique, fonctionne-t-il comme orthèse d'un corps de danseur non plus soucieux de son apparence physique mais plutôt de son potentiel, de ce qui pourra apparaître comme performance, dans une société du début du XXI<sup>e</sup> non plus sensible à l'apparat- cet appareil de l'apparence, de l'image que l'on donne aux autres- mais à la performativité, cet acte qui consiste à montrer ce que l'on fait dans l'acte même de l'énonciation<sup>4</sup>. Autre manière d'atteindre une efficacité

---

<sup>1</sup> Une des définitions de l'orthèse donnée par le GEROMS (Groupe d'étude et de recherche des orthèses du membre supérieur) fondé en 1978, CHU de Rouen, site : [http://reyemj.club.fr/fram\\_droite.html](http://reyemj.club.fr/fram_droite.html)

<sup>2</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 T, Éditions Albin Michel, 1964

<sup>3</sup> Bernard Stiegler, *La technique et le temps, 1. La faute d'Épiméthée*, Éditions Galilée, 1994, p.162

<sup>4</sup> le concept de performativité a vu le jour sur le plan linguistique grâce à l'ouvrage de référence de J. L Austin « Quand dire c'est faire », trad fr, Éd du Seuil, 1970, de « How to do things with words » 1962

dans la rapidité même de cette collusion du faire et du dit, dans cette synthèse temporelle de l'acte et de son énoncé, dans ces temps où le performer, celui qui montre le faire, est l'artiste nécessairement acteur, où il est aussi aujourd'hui de bon ton d'être acteur de sa vie alors que d'autres sont victimes de la vie. Pas étonnant alors que le terme de performativité soit apparu dans les années 70 dans un certain champ artistique et notamment outre atlantique. Champ où le corps est en scène ou tout au moins en jeu, outre-atlantique où la philosophie pragmatique a vu le jour, et avec elle l'intérêt pour les circonstances de l'événement, ces occurrences techniques et temporelles où l'avènement allait détrôner l'événement et faire de la vitesse d'information la condition du pouvoir et de l'efficacité, les conditions de la compétence ! Paradoxalement, expressions artistiques et société n'ont peut-être jamais été aussi proches dans leur manière de « fonctionner », juste cela, fonctionner et non illustrer ou critiquer, promouvoir ou mettre à mal, ce qui bien sûr est malgré les apparences, fondamentalement le contraire du souhait utopique des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup>, à savoir lier l'art au politique, mettre l'art au service de la société, ne serait-ce que pour la questionner faute de pouvoir la changer.

Bref, notre champ sera donc celui d'une certaine pratique de la performance – celle mise en place avec et grâce à la participation de danseurs et de plasticiens, Magali Desbazeille et Frédéric Lormeau- mais aussi de la danse où l'image vidéographique et numérique use de la projection pour inscrire un spectacle visuel dont le corps est à la fois le passeur et l'interface, la matière et l'image tout en restant toujours et encore « le premier et le plus naturel objet et moyen technique de l'homme »<sup>5</sup>. Pour cela nous intéresserons-nous à certaines pièces chorégraphiques d'Olivia Grandville, de Mathilde Monnier et de N+N Corsino où les dites nouvelles technologies interviennent et interagissent dans l'écriture sonore, visuelle et scénique du corps et de son image. Car c'est bien le corps et l'image qui seront le support à notre propos jusqu'à tenter de voir dans le corpus technologique ici engagé, l'orthèse contemporaine de pratiques artistiques où performance et danse travaillent avec l'image, non pour extérioriser le corps de la scène en temps réel, mais au contraire pour redonner au corps sa place réelle sur scène et parfois même l'inventer. Retour d'une aura du corps dans le temps même de sa propre disparition ? et ce grâce ou envers le dispositif technique utilisé ? C'est en effet dans ce paradoxe que simple projection vidéographique et dispositif informatique plus sophistiqué se croisent ou non pour inventer une nouvelle temporalité dont le corps fait l'expérience d'être non un simple modèle mais un modèle en variabilité incessante. L'ubiquité est alors cet autre rapport au temps, cette nouvelle temporalité qui participe de l'apparition d'un appareil tel que Jean-Louis Déotte nous propose d'y réfléchir dès que l'appareil consiste « à nous émanciper de l'adhésion

---

<sup>5</sup> Marcel Mauss, « Le premier et le plus naturel objet technique et en même temps moyen technique de l'homme c'est son corps », in *Techniques du corps*, 1<sup>o</sup> édition, 1950, Journal de Psychologie XXXII 3-4, 15 mars-15 avril 1936

originaires au corps et aux lieux (car) les appareils suspendent, déracinent, arrachent, délocalisent, déplacent violemment les corps. Ils ne s'affrontent pas sur le terrain « ontologique », au sens où certains seraient plus réalistes que d'autres mais sur celui de l'émancipation et de la complexification des inventions de temporalité »<sup>6</sup>. Alors, si nous pouvons encore penser que « l'appareil perspectif, *la camera obscura*, le musée, le photographique, le cinématographique, extraient des représentations dans un *continuum* spatial (et) n'introduisent que secondairement à une temporalité spécifique »<sup>7</sup>, il n'est pas sûr qu'aujourd'hui, lorsque le corps et l'image projetée jouent dans le même espace-temps, nous ne soyons paradoxalement avec l'ère projective dans une problématique où les questions de temps supplantent celles de l'image.

Ainsi, ayant été la première image capable de se détacher de son support pour être accueillie par un autre support – un écran révélateur et non plus seulement capteur- l'image photographique a ouvert la voie aux multiples transports de l'image qui nous font dire rapidement que l'image nous envahit. Mais peu à peu, insidieusement, cette même image nous a plongés dans une crise de la perception et conduit en fait à penser le temps autrement. Le « ça a été » barthésien a été trop souvent réduit à un simple passé alors que déjà il portait sur un futur antérieur, c'est à dire sur une impossibilité temporelle de retrouver le passé capté et transporté dans un autre temps. Juste une illusion de souvenir qui est dans l'impossibilité de faire acte d'un temps réel. Même les techniques dites aujourd'hui en temps réel gardent imperceptiblement un infime temps de décalage entre la saisie de la scène réelle et son advenue sur nos écrans. Ce sont ces multiples et répétés petits oublis qui peuvent nous donner l'impression que l'image est devenue une prothèse pour l'homme, c'est à dire un appareil qui remplace un organe déficient, en restituant sa fonction ou son aspect originel par l'artifice même de sa choséité. Mais c'est une approximation de langage et surtout d'appréhension de l'image. Au mieux est-elle ce qui aide à nous souvenir, à nous représenter ce qui n'est pas ou plus accessible, mais en aucun cas un remplaçant à quoi que ce soit. En revanche, lorsqu'elle est combinée par certains artistes au déplacement du corps, à sa mouvance et même à son immobilité, elle peut être une aide technique, un inducteur de potentiels qui peut faire réfléchir au terme de « prothèses comme support de notre pensée, car elles sont du sens qui est en train de se faire »<sup>8</sup>. Mais s'agira-t-il alors pour nous de tenter de voir en quoi, l'intervention de l'image projetée dans les performances ou pièces chorégraphiques choisies déplace le terme de prothèse vers celui d'orthèse quant à la nouvelle temporalité qui en découle et à la notion d'appareil qui en émerge.

---

<sup>6</sup> Jean-Louis Déotte, *Le temps des appareils*, Éditions Lignes et Manifestes, 2004, p.52.

<sup>7</sup> *ibid*, p.49

<sup>8</sup> Jean-Hugues Barthélémy, auteur de *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, T1&T2, éd L'harmattan, 2005, et exposant lors du séminaire ss la dir de J.L Déotte, « L'ère projective » de la MSH, Paris Nord, mai 2005, une des réflexions de Bernard Stiegler, philosophe de la technique, *La technique et le temps*, T1, T2, T3, éd Galilée, 1994-2001.

**La mémoire comme prothèse à propos de *La table de sable*, 2000,** installation/performance créée par Magali Desbazeille avec Meg Stuart et sa compagnie *Damaged et Goods*.

En exergue de la présentation de son installation, l'artiste écrit : « De la mémoire du futur et du futur de la mémoire, de la manipulation et de la mémoire des corps, de comment donner matière à une image ». Un peu plus loin elle décrit ainsi son installation : « Une image vidéo est projetée sur une table couverte de sable. L'image projetée sur le sable devient une image-matière, épaisse, palpable. L'image présente les danseurs allongés sur le parquet même du lieu. Les danseurs filmés se sont déjà trouvés là. Pendant le spectacle, les danseurs manipulent leurs images, leurs corps. Le danseur réel glisse sa main sous la jupe de la danseuse filmée qui réagit et tente de s'en débarrasser. Interaction créée entre le danseur réel et le danseur filmé. Ce dernier réagissant aux manipulations. La table recouverte de sable est un verre transparent. Lorsqu'un danseur réel dégage une partie importante de sable, une partie de l'image disparaît à travers le verre et semble tomber sur le sol »<sup>9</sup>.

Il n'y a pas ici d'utilisation de nouvelles technologies, de dispositif informatique relié à une caméra vidéo. Nous n'avons pas affaire non plus à la projection fixe d'une image photographique mais à celle d'une image vidéo, image en mouvement, ce qui cependant permet de garder la conception « projective » de l'image, même si la fabrication de cette dernière diffère quant à l'absence de support comme matière - capteur et révélateur propre au support photographique. Sa qualité d'image électronique est en effet d'être sans support capteur donc sans trace ni mémoire. Ici, c'est la table de verre transparent et recouvert de sable qui est l'écran révélateur ou non de l'image vidéo projetée. Elle n'est ni support enregistreur, ni lieu passif de l'empreinte, mais véritable actrice du dispositif de projection couplé à une chorégraphie en temps réel. Le verre, opacifié momentanément par le sable reçoit ou engloutit l'image projetée d'un corps qui sera soumise le temps de la performance à un geste réel et à une réaction virtuelle. En effet, si les danseurs miment le geste de soulever une jupe et si la danseuse dont l'image filmée antérieurement et projetée sur la table semble répondre à cet acte, l'action supposée d'interactivité est totalement virtuelle puisqu'elle ne répond à aucun contact charnel, aucun toucher véritable entre le danseur réel et l'image. Les deux actions ne se passent ni dans le même espace ni dans le même temps. Juste une illusion, celle d'une temporalité dont l'ubiquité est la sensation vécue par le spectateur. Ainsi, le vidéographique qui distingue la vidéo d'un simple outil ou d'une simple technique est bien ici au cœur de « ces dispositifs de type cognitifs, concernant toutes ces œuvres - (empruntant à d'autres champs que la vidéo seulement, tel ici la chorégraphie)-

---

<sup>9</sup> Site de Magali Desbazeille : [www.desbazeille.nom.fr/](http://www.desbazeille.nom.fr/)

qui d'une manière ou d'une autre, ont perturbé les représentations attendues des individus concernant leur image, la conscience qu'ils peuvent avoir de leur présence, de celle des autres, ici et maintenant, de leur perception du temps, et de leur capacité à relier entre elles les différentes informations sensorielles »<sup>10</sup>. Le spectateur n'est plus médusé par l'image qu'il voit mais par le trouble dans lequel il est plongé devant le désir de croire qu'il se passe véritablement devant lui une interaction entre le danseur et l'image. De plus, c'est à une sensation de vertige inouï qu'il est confronté lorsque l'image d'une partie du corps « tombe » littéralement dans le vide, disparaît de sa vue lorsqu'un danseur balaie de sa main le sable sur la table. Corps et esprit du spectateur sont réellement pris à partie dans cette discrète et magistrale installation-performance dont la mémoire des danseurs est la première technologie du dispositif. En effet, les danseurs déjà acteurs de la vidéo ont mémorisé à la seconde près le film, et c'est leur mémoire visuelle et corporelle qui agit comme prothèse, objet artificiel remplaçant ou plus exactement prenant la place, inventant une mémoire à l'image du corps projetée, qui elle va être orthèse, véritable aide technique et sensorielle à déclencher tel geste à tel moment lors de sa propre projection. La mémoire est le vécu appris par le danseur et transféré artificiellement par l'image vidéographique. Elle est ainsi facteur d'impulsion, de dépassement de soi, d'action vers l'autre quitte à ce que ce dernier ne soit qu'image. Jeu et leurre participent d'un désir dont l'image projetée est déclencheur de geste mimant une action. L'image répond à un geste tandis que l'action perturbe notre conscience du temps et donc notre rapport à lui, inventant alors une temporalité propre à l'appareil mis en œuvre. Car c'est bien la spécificité d'un appareil de « faire surgir telle ou telle temporalité qui devient son invention propre »<sup>11</sup> et son outil est bien « la nature du support d'inscription des signes ou traces consignants l'évènement et rendant possible la fiction »<sup>12</sup>. Dans *La table de sable*, nous avons affaire à la complexification inhérente à l'avènement d'un nouveau type d'appareil dès que support et temps se démultiplient dans leur forme et leur fonction. Ainsi la mémoire du temps de la chorégraphie filmée est enregistrée en temps réel par les danseurs et réactualisée lors du temps de la performance translatant le temps de la chorégraphie en temps nouveau de la performance. La mémoire y fait office de prothèse invisible capable en revanche d'induire ultérieurement une extension du corps du danseur par le geste qu'il déclenchera au vu de projection, à l'image du bloc-notes magique que Freud utilisait pour décrire le fonctionnement de l'appareil psychique<sup>13</sup>. Histoire de supports, de traces durables ou non, d'inscription ou non de signes sur des surfaces palimpsestes, transparentes ou non. A la fois de verre et de sable, la table reçoit

---

<sup>10</sup> Françoise Parfait, *Video : un art contemporain*, éditions du Regard, 2001, p.139

<sup>11</sup> Jean-Louis Déotte, *op.cit.*, p.50

<sup>12</sup> *Idem*, p. 74

<sup>13</sup> Sigmund Freud, pour la description du bloc-notes magique, le lecteur pourra se reporter à la « Note sur le « bloc-notes magique » in *Résultats, Idées, Problèmes (1921-1938)*, Tome II, P.U.F, 1974, pp.121-123

la projection d'un film déjà « troué » et codé, celui de la mémoire du danseur balayé par le système électronique de la vidéo. Pas de mémoire technologique (vidéo), et pourtant avènement de l'œuvre par l'appareil installation-performance et le support-écran révélateur de l'image projetée d'une mémoire figurée . L'utilisation alors de la projection combinée au choix de la matérialité du support donne à l'image projetée la qualité d'aide technique à la rencontre fictive de deux qualités de corps, celui de chair ( le danseur) avec celui de lumière (l'image) et ce dans le temps même de déroulement de la performance. **Le spectateur est alors témoin d'une rencontre éphémère, d'un simulacre d'interactivité où l'ubiquité est le temps réel de l'illusion vécue.**

### **Le corps appareillé par la marche**

**Dans le dispositif vidéo-chorégraphique *La grille 1*, 2001 de Frédéric Lormeau, le film « *Samuel* », *La grille 2* , dispositif 2003 de Frédéric Lormeau**

L'artiste plasticien dit de ce film « qu'il appartient à un polyptyque vidéographique donnant à voir un travail de mémoire opéré par quatre danseurs à propos d'une expérience à laquelle ils ont participé dans le cadre d'un dispositif vidéo-chorégraphique intitulé *La grille 1* créé dans les jardins du château de Barbirey sur Ouche lors du festival « Entre cour et jardins » en août 2001. Pour cette expérience chacun des danseurs avait été doté d'une mini caméra DV avec laquelle il était tenu de construire, à l'aide d'images qu'il enregistrait, une approche chorégraphique de son environnement. Le public spectateur était invité à parcourir les espaces, à relier les quatre points du jardin où se trouvait chaque danseur. Il pouvait également pendant le temps de cette expérience (une heure) se rendre dans une salle du château pour y voir les quatre films des danseurs, enregistrés lors d'une expérience précédente dans le même jardin. »<sup>14</sup>. Ainsi, le spectateur était amené le temps de la marche à engranger des images qui ne seraient pas forcément développées mais qui iraient dialoguer avec celles que le danseur avait préalablement filmées. Cette expérience de la rencontre entre la non-représentation et la représentation est activée par un corps déambulant faisant acte de mémoire perceptuelle, tant corporelle que visuelle à la manière dont ici aussi le dispositif photographique travaille métaphoriquement à l'instar de l'appareil psychique freudien. Un danseur spectateur de cette première expérience de vidéo-chorégraphie explicitera d'ailleurs fort justement cette mise à distance entre le vécu et le représenté et dans le même temps ce foisonnement d'images « entre », qui ne seront jamais visibles sur pellicule mais qui auront véritablement participé au réel du spectateur, qui auront augmenté en quelque sorte sa capacité à voir ce que l'autre lui montrera par la suite. « Les images projetées, et bien plus, les images imaginées durant le temps de la marche qui sépare le château et le danseur-

---

<sup>14</sup> Frédéric Lormeau, « A propos de « *Samuel* » *La grille 2* », in *La photographie en vecteur*, Revue Ligeia, n°49-50-51-52, 2004, p.249

caméra ne sont pas en avant de la lentille du projecteur mais toujours en arrière de celle de la caméra, en arrière de nous, derrière notre tête et dans notre tête, sur le fond de la boîte crânienne. (...) La force de « La grille » réside dans sa capacité à suggérer au plus juste ce qui n'accepte pas de représentation par nature, c'est à dire, ces images intermédiaires entre l'objet et la photographie, entre le jardin et le film »<sup>15</sup>. Ainsi le spectateur accroît-il sa capacité à faire ses propres images dans le temps de sa marche et à appareiller lui-même son propre corps afin de faire apparaître l'œuvre et non un objet ou une image en particulier. Ainsi, « l'appareil est davantage une technique de suspension et d'oubli que d'enregistrement du visible. Son horizon, c'est un alliage de fiction et d'archive. Sa technique, c'est l'anamnèse qui suppose qu'on se soit rendu aveugle au savoir positif<sup>16</sup> ». En ce sens, l'appareil n'est pas à réduire à la caméra DV du danseur, simple outil technique producteur d'images en mouvement.. Il est dans sa dimension conceptuelle ce qui rend possible la complexification des temps de vision et de perception, ce qui permet de voir dans le dispositif mis en œuvre par l'artiste, un appareillage du temps du déplacement physique et mental. Ce qui est vu par le danseur (ou le spectateur, et inversement) n'est jamais vu en temps réel par l'autre, mais fait l'objet d'une perception en temps différé. Et dans cet écart du vu au perçu s'amplifie la capacité du spectateur à créer une sorte de prothèse interne dans le flux d'images et de sensations vécues mais non fixées.

Cet intérêt de Frédéric Lormeau pour ce qui ouvre et développe notre capacité à faire du moment de l'image, le souvenir non d'un instant mais d'un moment de sensations corporelles, un bloc de perceptions démultipliant le simple souvenir émotionnel, se retrouve dans le film *Samuel, La grille 2* où il donne à voir « un cadrage errant à la surface d'un corps » (celui du danseur Samuel). Alors que le danseur est en quête de l'instantané photographique, Frédéric Lormeau balaye avec sa caméra le corps parlant du danseur, « le corps d'un désir, celui de l'agencement d'un corps masculin et d'un paysage, d'un corps et son reflet, d'un corps dans sa voix, d'un corps qui parle son visage. .. Ce film, tel le désir, construit un ensemble et plus justement le temps d' « être ensemble », c'est à dire l'enregistrement d'un acte photographique. La photographie d'un « entre-image » de ce corps ...ou image d'un corps du dessous»<sup>17</sup>, pour tenter d'extraire ce qui n'est pas de l'ordre du visible mais qui agrandit le champ de notre perception. Le corps est alors appareillé sans technique, juste par ce qui est mis au travail par lui, lors de son exploration par l'autre. Il est ainsi cet objet technique capable de faire surgir ce qu'il n'a pas l'occasion de donner dans un quotidien codé et compté. Cette errance du regard sur le corps est aussi cette déambulation que Frédéric Lormeau, Jean-Baptiste Bruant et Maria Spangero, se sont autorisés lors de leur performance *murmur, shoes and fracture*, 2004 au

---

<sup>15</sup> Lettre à Frédéric Lormeau, du danseur-spectateur, Mathieu Capel, à propos de *La grille 1*, 2001

<sup>16</sup> Jean-Louis Déotte, op.cit., p.97

<sup>17</sup> Frédéric Lormeau, op.cit., p.250

Parc Saint léger de Pougues-les-Eaux. Chaussés de bottines sans talon et exagérément surélevées, sorte de prothèses inversées, ne remplaçant pas un membre mais au contraire lui demandant de modifier son mouvement par le désagrément qu'elle inflige, les trois performeurs traversent dans un déroulement très lent de leurs jambes, un terrain légèrement en pente, en se tenant à la barre d'une rampe dessinant une ligne de fuite dans le paysage tout en le guidant dans sa performance. Tour à tour, ils parcourent l'espace dans un environnement habité par des échappées sonores pré enregistrées et diffusées dans des endroits précis du lieu. Leur corps « empêché » par cette « mauvaise » prothèse est amené alors à inventer des déroulements inhabituels des membres, d'infimes déplacements du buste, à parer à des équilibres précaires, inventant une gestuelle chorégraphique inédite dont l'écriture devient l'appareillage du corps performatif. Le spectateur-marcheur est lui invité à accompagner de plus ou moins près, la traversée de cet espace-temps sonore, faisant alors sa propre expérience du lieu. L'individualité de chacun est alors contenue dans la visibilité chorégraphique que les uns et les autres offrent au Parc Saint Léger devenu scène naturelle d'un espace en extension, visuelle, sonore et sensorielle. Ce qui arrive est juste ce qui est vécu le temps d'une déambulation propice à l'appareillage des sens par les sensations étendues.

### **La musicalité du langage comme orthèse du corps à propos de *Comment taire ? 2004* d'Olivia Grandville**

Dans la pièce chorégraphique d'Olivia Grandville, *Comment taire ? 2004*, un dispositif électro-acoustique fait office de prothèse technologique alors que le corps de la danseuse est appareillée par le son travaillé par l'informatique. Ainsi, l'artiste a-t-elle répondu à « une proposition en lien immédiat avec une dynamique de recherche inaugurée à l'Ircam autour du logiciel de captation du geste Eyesweb » ajoutant : « Cette première étape m'a permis d'explorer les possibilités et les limites de la technologie existante. Le caractère aléatoire et accidentel de la machine oblige à intégrer une marge de composition instantanée. A partir d'un matériau simple qui est le texte parlé, nous avons élaboré avec Sylvie Garot pour l'image et Romain Kronenberg pour la conception acoustique une partition visuelle et sonore dont je suis l'instrumentiste »<sup>18</sup>. Et c'est peut-être là que l'association corps/instrument peut induire une compréhension simplificatrice du terme d'appareil. En effet, il s'agit « d'un travail chorégraphique qui s'articule, d'une part autour d'une relation à l'écrit, à la parole – une parole qui ne serait pas garante du sens, mais qui mise en perspective de la danse, s'efforcerait de dégager un infra-sens, un d'en dessous les mots »<sup>19</sup> mais travail qui met aussi en œuvre quatre nature d'images du corps : le corps réel sur scène, son ombre en temps réel, sa

---

<sup>18</sup> Olivia Grandville, texte de présentation de *Comment taire*, 2004, programme du Festival Agora, Ircam/centre Pompidou, juin 2004

<sup>19</sup> texte de présentation, « bibliographie d'Olivia Granville », op.cit., p.4

projection vidéo préenregistrée et son image captée en temps réel et projetée sur le mur de fond de scène. Un tissage entre corps, image et son, « fait » et définit l'appareil chorégraphique dont le corps est l'instrument prothésisé par le son. Le dispositif technologique mis en place modélise le corps tout en l'extériorisant.

Au départ, un texte « creux », apparenté à un discours politique, est choisi par Olivia Grandville. Les mots qui n'ont déjà pas de sens dans la syntaxe de ce type de parole, deviennent simple textures de voix, traces enregistrées sans contenu sémantique : mémoire à jamais déformée par l'outil informatique, lui-même « à l'écoute » du mouvement de la danseuse.

La danseuse effectue des micro-mouvements afin de faire surgir un son à partir de la bande déjà enregistrée et qui sera à son tour retravaillé informatiquement et induira un nouveau geste. A partir donc d'une écriture, devenue son, lui-même devenant représentation graphique sensible au déplacement corporel, on passera d'une mémoire enregistrée à un espace sonore et visuel sans mémoire, différent chaque soir. Le corps produit un nouveau langage musical à partir d'une « matrice sonore » appareillée. Le corps, au même titre que les mains du compositeur électroacousticien qui captent le geste par l'intermédiaire de la souris, est alors une des interfaces indispensables à l'amplification de l'univers sonore et chorégraphique. Les deux artistes, danseur et musicien, sont tous deux appareillés par la lumière, le son et l'informatique et se partagent la création de la pièce. La danseuse donne le « la » d'un morceau dont la « mélodie » pré-enregistrée est support à la forme éphémère de la chorégraphie. Son corps, sans appareil est toutefois sujet des appareillages son, lumière, informatique. Il est ainsi appareillé en tant qu'objet technique dans le sens où il est amené à faire sentir (voir, entendre...) quelque chose qui émane de lui par l'action d'une orthèse, en l'occurrence d'un couplage entre univers lumineux, sonore et informatique. Il ne s'agit plus ici de parler de prothèse attachée au corps même si on est dans le cas du « comportement d'un être prothésisé qui est de l'ordre de l'expression »<sup>20</sup>, mais plutôt d'orthèse là où Stiegler voit de « nouvelles prothèses formant une nouvelle époque du corpus technologique originellement attaché au corps humain- un corpus de la mémoire du corps et de l'activité du corps »<sup>21</sup>. Orthèse et non prothèse pour ce qui aide le corps mais ne le remplace pas, pour ce qui contribue à extraire de lui ce qui était déjà là mais pas encore projeté au dehors, en dehors de lui et qui pourtant le constitue car le complète sans jamais le contenir.

Ce processus d'extériorisation du corps, Leroi-Gourhan<sup>22</sup> l'aura le premier pensé comme processus qui différenciera l'homme de l'animal lorsque celui-là conquerra la bipédie et créera l'outil (le silex). C'est en effet lorsque le corps de l'animal se redressa qu'il libéra ses membres antérieurs (les mains) et qu'il

---

<sup>20</sup> Bernard Stiegler, « Le corps de la mémoire » in *Les actes du « corps au corpus technologique »*, compte-rendu des interventions du mardi 13 février 1996, éd. Odysseus-Blagnac

<sup>21</sup> Ibid.,

<sup>22</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, I. Technique et langage*, Editions Albin Michel, 1964, pp. 33-55

fabriqua des objets. La bouche sera aussi dégagée de sa fonction essentielle de préhension et le langage pourra se développer. Ce processus de libération d'une partie des organes va avec la création donc d'un artifice (la parole peut ainsi être appréhendée comme technique), d'un objet créé par l'homme, une orthèse venant non pas suppléer un membre mais venant compléter, aider l'homme dans son évolution et même sa survie. L'image pourrait aujourd'hui prendre cette notion d'orthèse dans le sens où elle décuple le savoir et induit des nouveaux gestes et comportements. IL s'agira donc pour nous de préférer le terme d'orthèse lorsqu'une création de l'homme pour l'homme viendra amplifier ses « performances » et inventer des formes et des gestes, bref définir une troisième mémoire où se joue le rapport entre geste, expression et temporalité.

L'univers ici technologique mis à disposition de la chorégraphie pour une interaction entre le son et le corps, le traitement informatique de la voix et l'énergie déployée par un corps en mouvement consiste à brouiller ce qui du sensible est initié par l'homme ou par la « machine », ce qui est de l'ordre d'une mémoire fabriquée ou actualisée. De plus, les projections vidéo indépendantes du circuit son/informatique/mouvement, renforcent l'effet d'ubiquité auquel le corps de la danseuse participe soit par son ombre projetée, soit par son devenir de flaque lumineuse. « Les images projetées interrogent la perception du temps et de l'espace, (temps réel, temps différé), et révèlent un autre corps sensible qui semble prolonger, démultiplier la présence de l'interprète »<sup>23</sup>, révéler ses multiples aspects dans un même moment, bref donner la sensation d'un être à la fois multiple, autre et autrement mais dans le même lieu et au même moment.

Trois parties semblent construire la partition visuelle et sonore de *Comment taire* et ce en fonction d'une perception auditive de plus en plus troublée du texte sous-jacent. C'est en effet à partir des mots, de la construction/déconstruction du texte, de plus en plus haché en écho aux mouvements de la danseuse, que l'on passe tout au long de la pièce chorégraphique d'une entente plus ou moins nette des mots à un brouillage total, renvoyant le mot au son, ou plus exactement, touchant là le véritable « chant de la danse » selon l'expression d'Olivia Grandville recherchant « comment le mouvement transforme le son ». Ainsi, le langage est pris pour sa musicalité, mais aussi pour sa capacité à amplifier le corps et en ce sens pour une orthèse comprise comme « ce qui ajoute à » de manière interne, qui active (et non remplace) une potentialité du corps jusque là inconnue ou invisible, inhérente au corps physique et sensible, qui est en puissance dans le corps et qui est activé, révélé, décuplé parfois par sa matière même : la matière rythmique découlant de l'action impulsée par le geste au son. En effet, l'image saisie au-dessus de la danseuse, les gestes captés puis codés informatiquement, entraînent par interaction avec le logiciel, une modulation du son qui à son tour entraîne d'autres gestes, d'autres déplacements sur le praticable. Un scénario préalable,

---

<sup>23</sup> Olivia Grandville, op.cit.,

travaillé par la danseuse et l'informaticien en électroacoustique, sous-tend le déroulement de la chorégraphie. Le logiciel est plus que l'outil technique, il est « la moitié » de la mémoire corporelle de la danseuse, il intervient directement dans le geste en train de se faire et contribue alors à « faire entendre » une danse invisible, à « faire voir » une musique muette. Le logiciel est outil technique de l'orthèse sensible (l'univers sonore).

Pratiquement, le logiciel Eyesweb capte les informations de positions du corps dans l'espace et traduit celles-ci par abscisses et ordonnées (schéma du corps) puis par soustraction de fond : une première image du carré de lumière dans lequel évoluera la danseuse sert d'étalonnage. Lorsque le corps sera au centre, ou qu'une main débordera la surface lumineuse, le logiciel déterminera sa présence, et calculera sa position par soustraction avec la première image « vide » de présence ; ne restera alors que « le plus », ce qui s'est ajouté. Cette « image », cette figure spatiale est alors transmise par ethernet à l'ordinateur dans lequel il y a le programme fabriqué de la voix enregistrée par le compositeur qui à son tour recréera de la matière sonore, un son spatialisé. Le corps donc de la danseuse est activateur d'un son déjà programmé mais aussitôt transformé par le musicien électroacousticien. Cette dernière matière sonore sort alors en temps réel grâce à la présence d'un corps, corps interface et révélateur, corps passeur, instrument silencieux porteur d'une musique virtuelle, muette en instance de révélation. Il y a ainsi création d'une véritable texture du corps : son silencieux et corps bougeant, corps agi par le son en fonction de l'énergie de ses mouvements, corps-matériau sans contours, corps-sensible car de chair et d'esprit. Il est question de rapport physique à l'espace, de sensibilité extrême à la densité de l'air, de voyage au pays des sensations. Le son puis l'univers sonore fonctionnent à l'égard du corps de la danseuse comme une orthèse, un moyen d'amplifier ou de modifier certaines de ses capacités de mouvements, aussi infimes soient-ils et réciproquement, le visuel ainsi créé contribue à une spatialisation du son. Mais lorsque le corps donne trop d'informations, il y a du « bruit » et le pré-enregistré ne peut plus être le matériau à travailler, le corps domine la « machine », et l'incident est au plus vite réparé afin que le dispositif électro acoustique préserve sa domination. Alors peut-on s'interroger sur ce que l'on nomme interactivité !

### **L'écran palimpseste comme illusion d'orthèse : retour du mouvement lors de *Slide 2003* de Mathilde Monnier**

Lorsque le corps de l'interprète est non seulement interface du son et de l'image mais aussi potentiel d'extension d'un geste qui « est avant tout l'émanation visible d'une genèse corporelle invisible, mais porteuse de toute l'intensité du corps global »<sup>24</sup>, on peut être en mesure de se demander en quoi les dispositifs

---

<sup>24</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, éd de Contredanse, 1997, p.107

technologiques modifient cette incontournable définition du geste. Mais peut-être justement ne sommes-nous plus dans ce qui traite du geste, trop réduit au « faire » des mains, à cet acte qui consiste à produire nécessairement quelque chose, que ceci aille de la matière objective de l'objet-artefact à l'éphémère liberté du mouvement. Et si «évidemment, les mains sont l'une des manières dont les hommes sont au monde »<sup>25</sup>, il est surprenant qu'à la lecture d'une des plus belles réflexions sur le geste au quotidien mais aussi dans les arts visuels, nous n'ayons l'occasion de lire ce qui du corps crée le geste, à savoir le mouvement. Il n'est qu'à nous rappeler avec Martha Graham que « le mouvement est la semence du geste » parce que le geste naît d'une résistance du corps à l'espace. Il est à la fois le « faire » du mouvement et sa forme d'écriture, sa performativité et sa qualité d'existence. Il n'est pas simple mouvement expressif. Le geste est en cela postérieur au mouvement, il est son actualisation, et peut-être n'est-il pas tout à fait innocent, qu'un pan de la danse contemporaine ne parle plus de mouvement – quitte d'ailleurs à oublier que l'immobilité est une des formes que peut prendre le mouvement – mais de forme devenant quasi stable, appelée aujourd'hui posture, sorte d'« arrêt sur corps » ou « geste en arrêt ». On semble avoir ainsi peu à peu privilégié le geste, comme si on avait « sauté » une étape, comme si l'on ne désirait plus montrer ce qui lui donne forme et vie: le mouvement. Le geste serait plus proche de l'arrêt sur image, de l'instant, de la pose sculpturale mais aussi du fragment. Ainsi parlera t-on du mouvement des jambes mais non du geste des jambes et encore moins du geste du corps. Or, avec l'utilisation particulière de certains dispositifs technologiques au sein de pièce chorégraphique, on peut voir un retour du mouvement et donc du corps – paradoxalement à ce que l'on peut aussi percevoir comme tendance justement à la disparition du corps grâce ou à cause des nouvelles technologies – retour donc à ce qui crée un espace dans le temps même de son déploiement, aussi minime soit-il, aussi imperceptible parfois, mais qui invente une autre perception de la scène et de son environnement. Dès lors peut-on en effet comprendre que réfléchir « au rapport du corps à l'image et de l'image à son support » comme l'a fait Mathilde Monnier dans l'une de ses dernière pièces *12'*, 2005 passe par la question de ce qui interagit entre le corps et l'image. Image du corps en temps réel, celle du mouvement du corps ; image du corps en temps différé, celle du mouvement de l'image. Et à chaque fois cette énergie extériorisée qui fait et défait l'image que l'on aura du corps bougeant. On parlera ici moins de geste en effet que de mouvement. Mouvement délié ou rampant du corps qui disparaît derrière une paroi inclinée, mais image du corps qui persiste devant les yeux du spectateur. La danseuse et chorégraphe évolue en effet sur le support délimité par la surface de projection mais parfois, superposé à sa propre image, disparaissant derrière un écran de fumée ou se mettant simplement à l'écart dans un angle de la scène, le corps ressurgit grâce à l'image

---

<sup>25</sup> Vilém Flusser, *Les Gestes*, éditions HC-D'ARTS, 1999, p.164

vidéo qui installe une présence sans corps et pourtant bien là. La projection de l'image du corps disparu de la vue puis réapparaissant installe une confusion temporelle qui perturbe la croyance du spectateur. Le doute s'installe dans la présence véritable ou non de la ou des danseurs. Ubiquité, dédoublement, perte de l'original font de cette pièce une magnifique proposition chorégraphique dont le corps sort « grandi », ré-incarné par le trouble créé entre lui et son image.

A la fois sujet et support de sa propre image, comme dans cette autre pièce « Slide » où les danseurs courent sur la vague déferlante de leur propre chorégraphie préenregistrée, le corps devient « ce marqueur sismographique inscrivant dans l'espace, sur les écrans et en lui-même les trajectoires, les fréquences et les séquences d'un corps à corps toujours recommencé... (il est bien) celui qui extériorise son propre appareillage cognitif pour sonder et artificialiser le milieu en s'artificialisant lui-même »<sup>26</sup>. Ainsi, les corps réels des danseurs semblent puiser leur énergie dans le balayage de l'image de leurs propres corps devenus inducteurs du mouvement. C'est leur image projetée sur le sol-écran qui semble provoquer l'extériorisation de leur parcours même si celui-ci garde son autonomie chorégraphique. L'écran fonctionne comme une orthèse arrimée virtuellement au corps du danseur déployant grâce à elle une mobilité spécifique. Et lorsque les danseurs ont fini de traverser le socle où se projettent leur image, lorsqu'ils ont achevé leur course, le sol redevient vierge de toute trace, fonctionnant comme une surface auto-nettoyante proche de ces tablettes de cire sur lesquelles on pouvait inscrire puis effacer indéfiniment ce que l'on avait écrit<sup>27</sup>. Ainsi l'écran qui fonctionne comme orthèse par rapport au corps du danseur, a aussi la qualité de rester dans la mémoire du spectateur, une fois « vide » d'images. Car même blanc, neutre, il reste chargé de ces projections de corps pris en plongée et fuyant le sol comme on fuit un espace sans fond. « Qu'est ce qui se joue quand la danse est face à une image ? » se demande Mathilde Monnier. « Est-ce que l'enjeu de la danse est de se décoller de son image pour l'apprivoiser ? ». Ici, la danse est face à sa propre image, ce qui n'est pas rien dans le processus narcissique qui traverse l'apprentissage et la mémorisation de toute chorégraphie. Et lorsque le sol devient écran et orthèse, il est envisageable que la danse ne puisse justement plus se mettre à distance de sa propre image. À moins que le corps et son image ne fasse plus qu'un dans la mémoire du spectateur et qu'à ce moment-là, on puisse penser que l'un a apprivoisé l'autre ? Mais n'est-ce pas le but de la pensée orthétique telle que justement l'ont réfléchi certains historiens de la pensée des sciences et de la médecine<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Louis Bec in *Les actes du « corps au corpus technologique »*, op.cit., p.9

<sup>27</sup> voir à ce propos, l'ouvrage de Frances A.Yates, *L'art de la mémoire*, éd.Gallimard, 1975

<sup>28</sup> Roger Cooter, « Pensée de l'orthopédie. Pouvoir de la culture sur la nature » in *Dictionnaire de la pensée médicale*, ss la dir de Dominique Lecourt, PUF, 2003, pp. 823-827

## La pensée de l'orthèse comme appareil critique de certaines performances et pièces chorégraphiques

En effet, si nous sommes partis de la thèse de Stiegler, elle-même nourrie par la pensée de Leroi-Gourhan et que nous avons envisagé la notion de prothèse non pas comme ce qui remplace un organe, en reproduit au plus près les formes et les fonctions, mais comme ce qui complète et singularise l'homme en tant qu'humain, nous avons glissé vers l'idée d'orthèse, plus appropriée nous a-t-il semblé quant à notre problématique : rôle, fonction, nature, statut d'un certain dispositif technologique utilisé dans certaines pièces chorégraphiques. Mais conjointement nous avons été amené à nous demander ce qui relèverait d'une pensée ou d'un fonctionnement orthétique lors de performances qui ne font pas appel à un appareillage technique. S'il nous est apparu assez clairement que des dispositifs technologiques agissaient comme amplificateurs du geste, interfaces entre le corps et son bougé et que d'autres appareillages induisaient une gestuelle particulière, il s'est avéré aussi qu'un doute pouvait naître quant à la véritable liberté que ces appareils pouvaient donner au corps. Et c'est ici que la pensée orthétique réfléchiée en des termes historiques, scientifiques et philosophiques pourrait nous aider à mettre en perspective critique l'apparition de ces choix d'interférence – faute parfois de véritable interactivité – entre corps et corpus technologiques.

En effet, « l'orthopédie n'est pas seulement un ensemble de pratiques et de principes thérapeutiques mais elle a un rôle symbolique et social au service d'un ordre politique nouveau en France au XIX<sup>e</sup> »<sup>29</sup> nous rappelle l'historien des idées scientifiques et le professeur de médecine. Apparue sous la Monarchie de Juillet, elle accompagna le pouvoir bourgeois dans sa volonté de recréer une « normalité », temporisant ainsi les excès de l'après révolution et tentant de rétablir une harmonie sociale garante de progrès et de mieux-être. Mais « de cette symbiose symbolique entre médecine correctrice et prétendue correction du corps politique sous la Monarchie de Juillet »<sup>30</sup>, on passera peu à peu de la correction pour normaliser le corps à la correction pour perfectionner le corps. De ce fait, l'orthopédie est devenue aujourd'hui cette spécialité qui « sert de paradigme à un ensemble de pratiques médicales qui prennent pour objet le corps narcissique de notre époque de modernité avancée... elle est alors impliquée dans un ensemble de techniques visant à créer des êtres humains « sans défaut » (implants, fabrication de tissus...) »<sup>31</sup>. Sans ouvrir à ce débat sur les avancées de la biotechnologie, il est intéressant de retenir ce passage de la norme à la perfection dans un monde où efficacité, compétence et économie sont les nouveaux critères de la société. Non seulement, la correction temporaire et ciblée que l'on demandait à l'orthèse s'est généralisée au corps humain tout

---

<sup>29</sup> Roger Cooter, *ibid*,

<sup>30</sup> *ibid*,

<sup>31</sup> *ibid*,

entier mais elle s'est étendue symboliquement mais aussi pratiquement au corps social par l'intermédiaire du politique, représenté par une certaine pratique des sciences et de la médecine. Michel Foucault attribuait déjà à la médecine une fonction de moralité et de normalité dès l'apparition au 18<sup>e</sup> des institutions dites de « redressement »<sup>32</sup>...On peut alors discuter l'utopie de l'artiste biotechnicien Sterlac qui voit dans sa troisième main artificielle « plutôt qu'une pièce de rechange...une extension qui accroît et multiplie nos capacités opérationnelles, exactement comme la sculpture dans l'estomac avec son dispositif robotique électronique opérationnel (qui est lui) un objet additionnel et étranger »<sup>33</sup>. Entre ce qui amplifie vraiment dans une liberté d'accomplissement le potentiel corporel et intellectuel et ce qui n'en offre qu'une illusion au service d'une nouvelle norme d'efficacité sociale, il est un fossé que tente de gommer – souvent inconsciemment d'ailleurs – certaines propositions artistiques dites novatrices. Et c'est justement dans ce paradoxe entre la dimension d'orthèse qui relève de l'idée d'extension de nos capacités et celle d'objet additionnel étranger au corps que se joue l'ambiguïté et le fantasme de l'utilisation de corpus technologiques dans certaines performances ou pièces chorégraphiques. Parfois, comme on l'a vu chez Olivia Grandville ou Mathilde Monnier, la technologie et ses images projetées à demi interactives donnent l'illusion d'une extension du potentiel corporel, alors que des moyens plus simples mais plus en prise avec la motion corporelle induisent l'extériorisation du mouvement dans ce qu'il a de plus naturel et exponentiel. Mais dans les deux cas, nous pouvons convenir que dès qu'il y a un phénomène d'orthétisation grâce ou non à un dispositif technologique il y a à chaque fois une exposition de l'œuvre, une logique de mise hors de soi et lorsque c'est le corps qui est au centre de la création, il y a une remise au premier plan du corps. Ainsi, le concept d'orthèse est ce qui nous permet, non de céder à l'idée de disparition du corps mais d'y voir un projet d'extension de son être, d'affirmation de son identité même si celle-ci trahit ses sources animales et parfois monstrueuses.

Michelle Debat  
Sept 2005

---

<sup>32</sup> Michel Foucault, « Les anormaux » 1975, in *Dits et écrits I, 1954-1975*, éd. Gallimard, 1994, p.1691

<sup>33</sup> Sterlac (entretien avec Jacques Donguy), « Le corps obsolète » in *Art à contre corps*, revue *Quasimodo*, n°5, Montpellier, printemps 1998. p.116