

Danser le virtuel

Erin Manning

Number 119 (2), 2006

Danser aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24440ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Manning, E. (2006). Danser le virtuel. *Jeu*, (119), 61–68.

Danser le virtuel

Corps technologique

Si le corps est déjà corps-technique, corps-machine qui exprime à travers ses mouvements, comment penser la danse et la technologie ? Voilà une question qui doit se reposer, cette fois non pas en commençant par le concept du corps dansant comme une idée déjà concrète, ni par le concept technologique déjà défini, mais en revenant à une notion du corps-qui-bouge où tout mouvement serait déjà prolongé par le milieu-associé de la technicité par lequel ce même mouvement se compose. Ce milieu-associé est la naissance d'un entre-lieu qui n'est jamais donné à l'avance, jamais conditionné avant l'invention, où il y a invention parce qu'il y a un saut qui s'effectue et se justifie par la relation qu'il institue à l'intérieur du milieu qu'il crée. L'individuation de l'entre-lieu provoque une causalité (une relation active) dans un milieu qu'il conditionne autant que le milieu est conditionné par lui. C'est ce qu'on entend par le milieu-associé : un milieu non préfabriqué, un centre virtuel actif qui fonctionne comme « médiateur de la relation entre les éléments techniques fabriqués et les éléments naturels au sein desquels fonctionne l'être technique¹ ». Pensons ici : corps-technique comme milieu-associé du corps dansant.

Considérer le corps-qui-se-meut, le corps dansant, serait donc de « penser-avec » une certaine technicité qui nous permettrait d'incorporer, dans le concept du mouvement, des techniques d'improvisation, technicités contingentes qui recèlent une certaine marge d'indétermination. Technicité, donc, comme milieu-associé du mouvement même, comme technique d'association qui lie le « pré-mouvement » (la pré-accélération du mouvement) à ce que nous considérons d'habitude comme le « mouvement » (le déplacement) : technicité comme virtualité du mouvement.

Interroger la technicité « dans » le corps-qui-bouge est un moyen d'interroger en même temps le corps et la technologie, façon de revoir ce concept qu'on considère trop souvent « récent » (surtout dans le monde de la danse et des nouvelles technologies) et d'imposer à la technologie une certaine historicité qui importerait une notion de durée dans la technologie même². Un tel examen de la technicité comme corps-machinique-en-devenir proposerait ainsi une exploration de ce que Bennington appelle la technicité originaire et que Hayles définit comme le « posthumain ». Cette technicité originaire rappelle que le corps soi-disant biologique n'est qu'un mode du corps. Car les organes ne sont qu'un support pour un corps qui se compose de micro-processus qui créent des relations dynamiques entre corps et monde. Le corps est

1. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier Montagne, 1969, p. 60.

2. Cf. Henri Bergson, *la Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1938.



Erin Manning et Richard Sagala.

organisme et prothèse, intension et extension, atmosphère et environnement. Les organes sont à la fois systèmes du corps et soutenus par ce qui n'est pas organe. Ce soutien peut être pensé comme milieu-associé pour les organes où « la matière vivante est fond des organes ; c'est elle qui les relie les uns aux autres et en fait un organisme ; c'est elle qui maintient les équilibres fondamentaux, thermiques, chimiques, sur lesquels les organes font arriver des variations brusques, mais limitées ; les organes participent au corps. Cette matière vivante est bien loin d'être pure indétermination et pure passivité... elle est véhicule d'énergie informée³ ». Le milieu-associé qui lie les systèmes dont le corps se compose est biotechnique. La technicité originaire du corps ne cherche pas à définir l'intérieur et l'extérieur d'un corps mais déconstruit la notion même du corps-enveloppe biologique qui s'opposerait à la technologie (nature, culture). La technicité ne s'ajoute pas au corps, elle fait corps.

La technicité n'est donc pas un concept qui nie le biologique, mais qui relie l'individu à la genèse, incorpore les strates virtuelles et actuelles, exige une pensée du devenir, explore le mouvement – le développement, le potentiel – non pas à partir d'une idée d'origine, mais du concept relationnel du milieu-associé. Pour Simondon, la machine technique et l'humain sont analogiques. Leur relation est complémentaire et non pas hiérarchique, créée par un potentiel qui émerge non pas de leurs éléments uniques (leurs organes, leurs pièces), mais de combinaisons ouvertes – la marge d'indétermination – de leurs éléments combinés. « L'homme est parmi les machines qui opèrent avec lui. La présence de l'homme aux machines est une invention perpétuée. Ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent⁴ ».

Corps ontogénétique

Penser le corps comme individu suppose une matière-forme finie. Considérer, par contre, le corps-qui-bouge, c'est donner priorité à la genèse de ses modifications. Ce corps ontogénétique se rapproche de l'objet technique qui ne peut être défini simplement par son appartenance à une espèce technique ni uniquement pour son usage pratique, mais doit être exploré à partir des critères mêmes de la genèse.

Penser le corps comme genèse même, c'est-à-dire commencer à analyser le concept du corps à partir d'un devenir, veut dire débiter par le mouvement. Ceci engendre une redéfinition du corps-dansant qui échapperait à « l'alternative "corps aux gestes absolument codés/corps au sens incarné"⁵ » et proposerait plutôt le mouvement dansé comme surarticulation. Surarticuler, selon José Gil, ne veut pas dire apporter au corps un mouvement de l'extérieur, mais incorporer dans le mouvement la technicité même qui rend ce mouvement possible, c'est-à-dire rendre tangible le virtuel du mouvement.

La résonance interne définit la modulation de l'objet technique et du corps qui l'expose. Le mouvement du danseur expérimente pour puiser ce devenir, pour révéler la surarticulation du mouvement. Imaginons un mouvement qui consiste en une spirale :

3. Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 60.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », dans *Terrain*, n° 35, septembre 2000. Article consulté en ligne : <<http://terrain.revues.org/sommaire1075.html>>.

la spirale crée le danseur en même temps que le danseur la crée. Sa durée devient technicité, propulsant l'énergie du danseur au-delà du point de finition, surarticulant le mouvement. La résonance interne s'extériorise: le danseur ne danse pas simplement la spirale mais expose et vit son potentiel. C'est que le corps du danseur la prolonge avant même de commencer à visiblement se déplacer, une surarticulation qui vise non pas la spirale comme telle, mais le futur du mouvement-devenu-spirale. C'est dans ce sens que le danseur danse la technicité du mouvement. La technicité exige du mouvement la virtuosité qu'est l'invention d'une certaine futurité – une surarticulation du présent. La technicité est retenue. La spirale ne disparaît pas – le corps l'achève mais ne l'efface pas. Son potentiel demeure, virtuel, classé non pas dans une hiérarchie de techniques, mais comme porteur de technicité. Cette virtualité n'est pas articulée – elle n'existe pas dans le monde des signes qu'on appelle le langage –, elle est surarticulée, voire pensée (en autant qu'on ne considère pas la pensée comme domaine de la raison séparée d'un corps-qui-bouge).

Appelons cette pensée un « mouvement de la pensée ». La virtualité du mouvement – sa technicité – n'est pas ajoutée au corps: elle fait corps. Elle est mouvement de pensée, contingence d'une rencontre qui *force à penser*. Le paradoxe du danseur serait celui-ci: puisque le virtuel n'existe pas comme tel, il ne peut être exprimé en mots. Mais il peut être dansé.

Corps technique

Voilà la différence que José Gil reconnaît entre les mouvements dits « quotidiens » et « dansés ». Ce n'est pas que les mouvements quotidiens ne sont pas composés de technicité, de préaccélération – c'est que ces mouvements de la pensée sont recelés par le mouvement-devenu-outil. L'outil n'élabore pas nécessairement son milieu-associé, ne se développant pas dans un mode ouvert, car enchaîné à une activité quotidienne quelconque. Le mouvement-outil ne cherche pas à se prolonger vers la virtualité de ses préaccélération, il n'expose pas le surplus du geste qui crée le lien entre ladite spirale et la surarticulation qui s'est proposée grâce au surplus d'énergie qu'est devenu le mouvement dansé. Le corps-outil se rend vers son but, marchant non pas pour surarticuler, mais pour ne pas tomber.

Cela ne veut pas dire, par contre, que l'outil ne peut pas devenir technique, que le mouvement « quotidien » ne peut pas devenir mouvement de la pensée. C'est une question qualitative qui repose sur la relation matière-forme de la technicité de l'outil, où la technicité est rendue tangible par l'intégration de la durée dans le mouvement-même. La durée devient le moyen de faire tressaillir le milieu-associé qu'est la condition d'émergence du mouvement-dansé. L'individuation produit la surarticulation. Le fonctionnement de l'objet technique est son conditionnement par un milieu non préfabriqué mais résultat immanent du devenir technique. Néanmoins, le corps individuant nécessite un milieu-associé homéostatique étant donné les contraintes de fonctionnement de l'objet technique. La genèse exige la structure, l'improvisation nécessite des contraintes: la technicité est inventée et non progressivement constituée. Comme pour le mouvement, l'objet technique se compose une fois pour toutes. Il n'y a aucun pas qui résiste à la gravité. Mais il y a réinvention du fond – du milieu-associé – qui incite le mouvement à se surarticuler,



Léopold et Maurice de Catherine Tardif (1997).
Sur la photo : Rodrigue Proteau. Photo : Daniel Cuillerier.

ce qui conçoit un corps-qui-bouge loin des capacités des éléments techniques – des organes, des membres – individuels.

Le mouvement de la pensée est un milieu-associé qui relie la technicité et le mouvement. Ne parlons pas de « mouvement plus technologie » : parlons de mouvement de la pensée comme le potentiel même de la technicité. L'invention est au cœur de la pensée, mais pas de la pensée qui détermine déjà la solution : la pensée qui force à penser – la pensée qui force à bouger. Une pensée qui se meut est une pensée à la fois structurée et improvisatrice. Elle est structurée en tant qu'elle naît d'une contrainte (aussi simple dans certains cas que la gravité, aussi complexe que le milieu-associé de la marche quotidienne qui exige qu'un pied soit par terre avant que l'autre quitte le sol), elle est improvisatrice en tant qu'elle ne définit pas d'avance l'intensité ou la direction du déplacement. Dans le tango argentin, par exemple, ce déplacement se fait dans le contexte de la marche – c'est-à-dire à force de garder toujours un pied par terre – et exige un équilibre constant avec le partenaire et avec le sol. Par contre, ce même milieu-associé né des contraintes de la marche peut mener les danseurs dans une multitude de directions et de pas – avant, côté, derrière, autour – pour autant que les danseurs continuent à bouger ensemble, à se suivre et à se guider, toujours en relation avec le corps mobile qu'est la piste de danse.

Corps préaccélééré

Le mouvement de la pensée est tangible dans cette préaccélération qui communique le mouvement potentiel de l'improvisation au corps qui suit et dans la surarticulation de l'enchaînement virtuel du mouvement dansé. Le corps qui suit ne m'écoute pas à travers des gestes prédéfinis mais crée avec moi le milieu-associé qu'est le mouvement de la pensée. La danse devient donc pensée en mouvement, surarticulation de corps relationnels qui se surprennent en se suivant. Ce n'est pas une reconnaissance qui fait bouger (ce serait déjà trop tard), mais une rencontre de corps virtuels qui créent un milieu-associé – un intervalle – qui fait naître une certaine sensibilité dans le(s) sens. Comme le dit Gil, « le corps du danseur se trouverait parfois saturé de sens, [où] ce qui s'articule dans le corps [...] [n'est] pas des unités de mouvement, mais des zones entières de l'espace⁶ ». La surarticulation dont parle Gil est un rendre-sensible de la virtualité du mouvement qui fait que les zones corporelles (l'espace entre les pas) ne se font pas sentir comme des frontières entre les mouvements mais comme un entraînement de zone en zone. Le virtuel se fait actuel dans son passage : il laisse sa trace.

Ce virtuel n'existe pas comme tel. Il peut être contemplé, même vécu, mais il ne peut être reproduit. Sa virtualité empêche qu'il soit reconnu. Transformé en mouvement actuel, cette même virtualité n'existe plus, le mouvement actuel restreint par la contrainte de sa mécanique. L'aspect contemplatif est au cœur de la pensée qui force non pas la solution mais l'acte de penser même. La contemplation ici indique un passage qui ne se reproduit pas dans un mode actuel – une solution –, mais qui – comme événement ontogénétique – invite à l'invention. Contempler, c'est inventer un mouvement de la pensée.

6. *Ibid.*

Danser, c'est entrer en contact, contempler, satisfaire, créer. Danser, c'est se mouvoir en laissant vivre les intervalles qui sont les composantes mêmes d'un mouvement qui ne sait se reproduire ni être reconnu comme tel.

Imaginons une contemplation qui résiste à une contraction finie. C'est-à-dire une contemplation qui reste informe, excessive, toujours à la finalité d'une matière-forme préconçue. Imaginons la contemplation non pas comme le concept passif par excellence (où le passif est toujours et nécessairement opposé à l'actif), mais comme bon concept qui expose qualitativement le tracé du virtuel. « Nous sommes des contemplations, nous sommes des imaginations, nous sommes des généralités, nous sommes des prétentions, nous sommes des satisfactions⁷ », écrit Deleuze. Contempler ici ne veut pas dire « faire » quelque chose à partir d'un corps déjà composé. Contempler est mode de composition. Contempler, donc, comme mouvement qui va en se différenciant, créant des séries divergentes qui, « loin de former une totalité organique plus vaste [...] entrent en contact et se connectent en certains points singuliers⁸ ».

Danser, c'est entrer en contact, contempler, satisfaire, créer. Danser, c'est se mouvoir en laissant vivre les intervalles qui sont les composantes mêmes d'un mouvement qui ne sait se reproduire ni être reconnu comme tel. Danser, c'est mettre de l'avant la technicité du corps. Ce n'est pas maîtriser une chorégraphie et y ajouter de la technologie, mais incorporer dans le mouvement la préaccélération. Danser : technicité résonante. Le corps dansant est immanent à la technicité : pour faire vibrer le corps, il faut déjà vivre le corps dans sa technicité. Le processus analogique qu'est le corps fait déjà résonner le virtuel de manière beaucoup plus vaste et subtile que peuvent le faire aujourd'hui les technologies numériques. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'on ne devrait pas utiliser les nouvelles technologies en danse. Il s'agit simplement de souligner que la danse et la technologie ne réussiront à produire une surarticulation – une technologie dansante – que si le corps est poussé à la limite de sa technicité. Introduire la technologie « par-dessus » le corps-qui-bouge ne créera pas un nouveau corps, mais reproduira le même fond qui présuppose à la fois corps-formé et technologie-ajoutée. C'est en ré-inventant le fond que la danse-technologique se produira.

Corps-machine

Le fond est ce qui recèle les dynamismes, ce qui fait exister les systèmes des formes. Le milieu-associé comme réseau de virtualités, de potentiels et de forces, est le fond où se compose le corps-machine. C'est en recomposant le fond qu'on commence à se rendre compte que le « corps comme tel » n'existe pas. Le corps n'est jamais complètement formé : il est activé en relation avec le fond, qui demeure en équilibre métastable avec les environnements et systèmes complexes qui le composent. Le milieu-associé est siège autorégulateur, mais jamais de façon symétrique. Il joue un rôle d'information, de transduction, c'est-à-dire perpétuation-en-formation, créant événements topologiques plutôt que topographiques. Le corps-machine se déforme en se formant.

Penser la danse-technologie veut dire : penser le virtuel, penser la technicité, penser le mouvement. Pour rendre compte de la surarticulation que peut créer le corps dansant, il est important de comprendre les limites de la technologie et surtout la différence entre la technicité et la technologie. Quand on parle de « la danse et la technologie », c'est en fait très souvent le « numérique » qu'on veut dire, et non la technicité même. Le

7. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 101.

8. José Gil, *op. cit.*

problème avec le numérique aujourd'hui est justement son incapacité à puiser dans le virtuel et donc à faire vibrer les effets – les traces – de la surarticulation qu'est le mouvement de la pensée en danse⁹. Le numérique ne permet aucune genèse : son code existe dans un vide. C'est seulement à travers l'analogue – le corps, par exemple – que le numérique peut être senti. Le potentiel du numérique est dans le corps, et non l'inverse.

Vivre la technicité du corps ouvre la porte à une pensée technologique qui pourrait servir de fond pour développer un corps technologique dansant qui se servirait de « nouvelles technologies » pour rendre plus sensibles les intervalles qui sont la magie du mouvement dansé. Ce processus implique la création d'un objet technique qui n'est ni pur outil, ni pur corps, ni pur mouvement, un objet qui ne cherche pas à créer des relations tangibles préorganisées (liens mouvement-son, mouvement-vision, par exemple), mais qui s'ouvre sur la composition d'un milieu-associé qui est corps-machine, machine-dansante. Cette machine abstraite serait une machine ontogénétique qui aurait comme but de rendre sensible la technicité du corps dansant, de faire sentir le virtuel, de faire vibrer le déplacement du danseur pour rendre visible-invisible la surarticulation qui hante la danse. Cette technicité originaire ne chercherait surtout pas à reconnaître un corps redéfini, mais à créer un corps sans finition. Car c'est un corps indéfini qui danse, qui pense, qui articule le virtuel. Sur le plan d'immanence qui est son fond, cette danse restera toujours une danse du futur, une transduction dans le temps qui module les intensités que sont forme et matière. ¶

Erin Manning est professeure adjointe en beaux-arts et études cinématographiques à l'Université Concordia. Elle dirige le *LaboSens* <www.thesenselab.com>, laboratoire qui vise l'exploration des croisements entre l'art et la philosophie. Elle est à la fois artiste et danseuse, et s'intéresse aux textures du mouvement en sculpture, arts textiles, danse. Elle est l'auteure, notamment, de *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (Minneapolis, Minnesota University Press, 2006) et *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada* (Minnesota University Press, 2003).

9. Brian Massumi, « On the Superiority of the Analog », dans *Parables for the Virtual*, Durham, Duke University Press, 2002.