

Inter
Art actuel



Espace synthétique, chair synthétique À la recherche d'un nouveau rapport à l'organicité

Isabelle Choinière

Number 63, Fall 1995

Arts et électroniques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46524ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Choinière, I. (1995). Espace synthétique, chair synthétique : à la recherche d'un nouveau rapport à l'organicité. *Inter*, (63), 38–41.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Espace synthétique, chair synthétique : à la recherche d'un nouveau rapport à L'ORGANICITÉ

Isabelle CHOINIÈRE

INTER 63 • 38

« Parce qu'il est d'avant, l'art pressent l'après mieux que l'intelligence. » Régis DEBRAY

Que devient le corps et où se situe-t-il dans l'univers électronique ? Que devient l'acte chorégraphique lorsqu'il se déploie dans les lieux électroluminescents ? À l'aube d'une autre compréhension de l'organicité, la danse est peut-être l'entité la plus propice pour s'ouvrir à ce monde de nouvelles sensibilités de par le rapport intime qu'elle entretient avec son corps et l'espace.

Selon Michel SERRES, nous avons hérité d'une conception de l'espace qui nous vient de « l'humanité agricole, qui commence au néolithique et s'achève ces jours-ci. Elle avait modelé la culture et l'espace en les référant à des lieux, à des nœuds que nous dé faisons comme obstacles à nos transports¹. »

« Or, dans l'âge contemporain, le terme ouverture, presque magique, porte une haute valeur, alors que la clôture ou fermeture devient un vice à éviter. BERGSON consacra naguère cette distinction, évidente désormais comme une idée reçue ou un préjugé : une société fermée ignore ses propres génies ou héros que produit et reconnaît au contraire une société ouverte par eux. Depuis, qu'il s'agisse des choses, systèmes, pensées ou personnes, la clôture équivaut à la stérilité, toute fécondité passant par une éclosion. Ce renversement des valeurs suit la transformation de l'espace². »

De plus en plus, nous rencontrons alors des espaces ouverts, infinis, dans lesquels et avec lesquels nous nous aventurons. Ces notions d'espaces nous ont été transmises, en partie, par l'infinie immobilité du temps des idoles mais aussi par la notion d'infinité positive et négative que l'on retrouve dans le champ mathématique. Ces espaces que nous côtoyons se retrouvent, entres autres, dans les univers synthétiques du vidéo et du numérique tel l'espace virtuel.

La notion d'espaces ouverts corporels a été initié en danse, à ma connaissance, par l'ère du postmodernisme aux États-Unis. Cette ère a été particulièrement marquée par son ouverture à la pensée orientale. « La conscience orientale du monde est une conscience de l'unité et de l'interaction de toutes choses et de tous événements du monde comme autant de manifestations d'une unité primordiale. [...] Les composantes de la matière et les phénomènes élémentaires les mettant en jeu sont interdépendants, ils ne peuvent être compris comme des entités isolées, mais seulement comme les parties intégrantes d'un tout³. »

Pour CAPRA, la pensée bouddhiste « présente le monde intérieur et le monde extérieur comme deux aspects de la même étoffe, dans laquelle les fils de toutes les énergies et de tous les phénomènes, de toutes les formes de conscience et de leurs objets, sont tissés en une trame continue de relations infinies et mutuellement conditionnées⁴. »

Cette pensée nourrit des chorégraphes tels que Steve PAXTON ou des chercheuses telles que Bonnie Brain Bridge COHEN. Particulièrement intéressante, la recherche de madame COHEN s'inspire de cette notion d'interpénétration de « monde intérieur et du monde extérieur ». Elle a mis sur pied une méthode corporelle où biologie, visualisation et entraînement physique amènent une autre vision du monde, donc une expérience autre du corps.

Forte d'une connaissance approfondie des composantes du corps, elle pousse cette connaissance jusqu'à saisir le mouvement des molécules dont se compose la matière organique. Le lien se fera alors de l'intérieur vers l'extérieur, en une conscience expansive des composantes corporelles, une molécularisation qui prend sa source à même le corps réel et qui s'extrapole hors des limites physiques de ce même corps. Advient-il une redéfinition du corps ? À travers l'action de la performance, cette redéfinition trouve un écho dans la multiplicité des représentations totales ou parcellaires des corps synthétiques. Un passage s'initie lorsque le corps réel se reconfigure à travers sa transformation par les médias électroniques. C'est un processus initiatique qui s'opère à partir du transfert de la peau naturelle vers les lieux magnétiques. Scarification électronique, altération des peaux synthétiques qui prend l'allure d'une ouverture vers une autre tactilité. Un acte se vivant d'une manière réflexe, un mécanisme instinctif.

Le corps ayant accès à plusieurs espaces à la fois, il se révèle en de nombreux registres. Nous obtenons une démultiplication des sens, une stratification qui s'exprime par l'investissement tentaculaire des espaces, des corps. Nous ne parlons pas ici d'une décomposition ou d'une fragmentation, mais bien d'une prolifération des sens. D'un corps décuplé. Pourrait-on parler d'hybridation ? Les couches d'espaces se répondent et résonnent de ces liens sensibles qu'ils entretiennent à travers cette amplification.

Il en résulte que l'acte de chorégrapheur devient, par cette conscience spécifique des composantes microscopiques du corps, un acte qui se passe à l'intérieur, à même sa chair et sa peau, mais aussi à l'extérieur, par le biais de ses chairs et de ses peaux électroniques.

¹ Michel SERRES, *Statues : le second livre des fondations*, Éditions François Bourin, Paris, 1987, p. 56

² Ibid. p. 59.

³ Fritjof CAPRA, *Le tao de la physique*, Éditions Sand, Paris, 1985 p. 133-134.

⁴ Ibid. p. 145.

De cet espace ouvert qu'habite désormais le corps avec le temps et l'espace, il est possible pour lui de glisser, de passer d'un espace électronique à un autre — vidéo, numérique/virtuel — et de continuer ce glissement vers l'espace dit réel dans un jeu de passage dynamique. La rencontre des corps réels et synthétiques glissant d'une temporalité (et d'un espace) à l'autre en fait foi. Et cette interconnexion des particules moléculaires et lumineuses prépare un autre type de fusion. Cette molécularisation du corps réel trouve son analogue à l'échelle vidéo (statique télévisuelle) et à l'échelle numérique dans les particules électroluminescentes dans lesquelles baignent le corps virtuel. Ces chairs électroniques rendent possible la rencontre de deux chairs, soit la naturelle et la synthétique, par un acte de fusion initié par le corps performant. Ici, présent, passé, futur cohabitent dans une relation épidermique et dans une relation philosophique parente de la pensée taoïste.

Il faut maintenant comprendre le corps comme une cellule matricielle, lien originaire où se vit l'expérience première de l'espace et qui se répand comme un tissu vivant. Cette compréhension spécifique nous amène à une notion existentialiste bio-technologique.

Cette conscience particulière de l'univers corporel, cette fluidité du mouvement entre l'intérieur et l'extérieur, suggère l'hypothèse que la peau est un lieu de transition, de passage et d'identité. D'où l'intérêt pour une forme telle que le *wire frame*. Le *wire frame* est la grille de construction du corps infographique. Relatant une relation épidermique à l'être, le *wire frame* est comme une peau qui aurait été grossie mille fois. Une relation à la paroi naturelle — la peau — qui lui donne naissance par le procédé d'inscription de contours véritables.

Le *wire frame* est au croisement des identités. Parfois perçue comme une trace du corps réel, parfois perçue comme un procédé mimétique ou une forme d'être appartenant à la mythologie moderne, la grille numérique est une peau. Une peau dans laquelle se plonge la vision, grossie au point où la substance devient particule, devient atomique. Le *wire frame* est la peau du corps synthétique numérique. Cette peau est baignée de particules lumineuses vibratoires et ondulatoires, entourée par le rayonnement électromagnétique de l'environnement virtuel. Un espace infini délimité par cette seule grille, un lieu de passage, de transit ; un lieu plein d'être ?

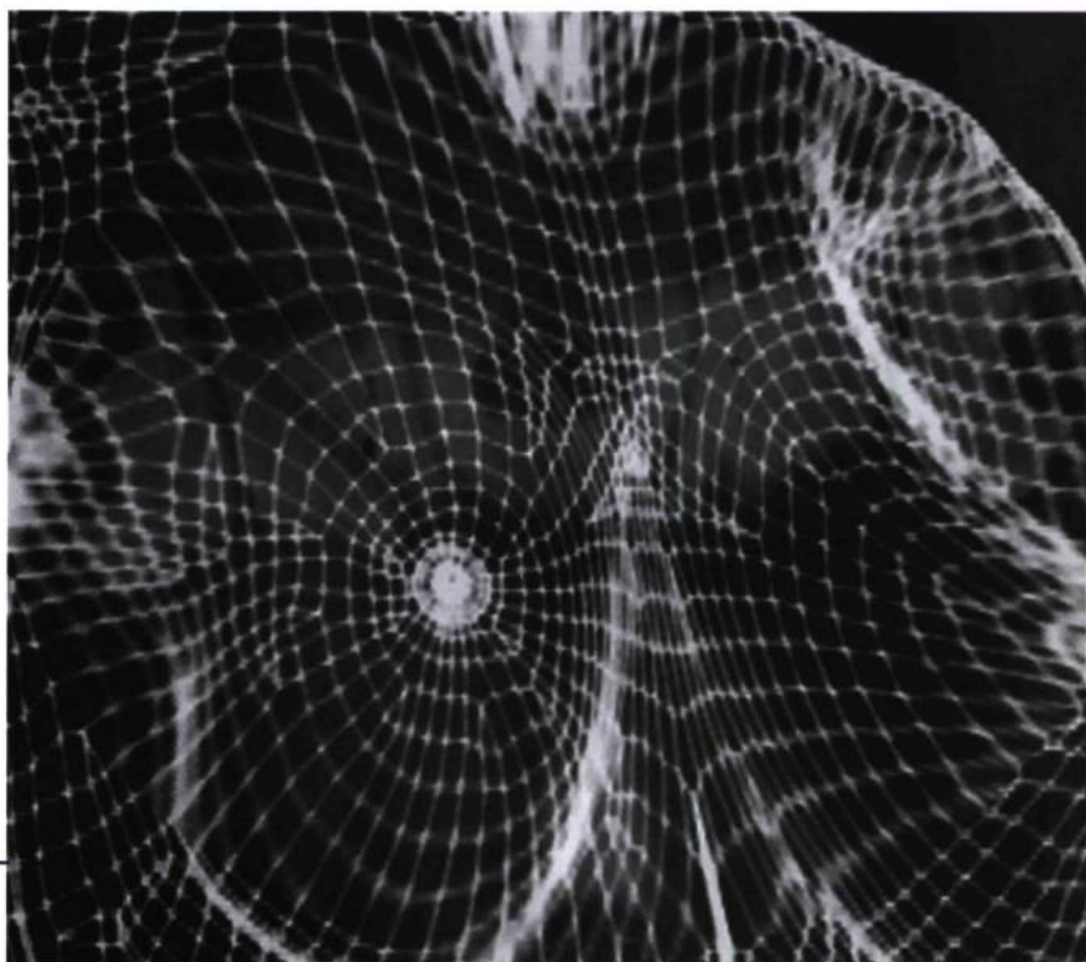
Où donc se situe le corps ou plutôt quel est son rapport à ces espaces ? Quelle est sa relation au vide électronique de l'environnement synthétique ? Le renvoie-t-il automatiquement à lui-même (au corps réel) ?

La localité n'a pas lieu sans limite, ni frontière ; le corps n'est pas situé dans l'espace mais crée l'espace où il s'installe.

Les artistes nous ont préparés progressivement à ces changements, aux perspectives de décloisonnement. Déjà au début du siècle le cubisme, selon J. L. WEISSBERG, restitue « l'intérieur et l'extérieur, le dessus et le dessous, l'avant et l'arrière et tout le reste en deux dimensions et rejette l'illusion de la perspective en faveur d'une conscience sensorielle instantanée de l'ensemble. Le cubisme et les récits qui déstructurent la durée sont des critiques réactives au continuum temporel, annonçant la contraction de la durée par la vitesse et non pas sa disparition⁵. »

Une suggestion : mettre en relation le temps de l'idole (après l'écriture) et le temps du visuel (après l'audiovisuel). L'ère du visuel, celle des médiations omniprésentes, réveille l'immédiateté sans machine de l'ère de l'idole. Passé et futur coexistent. La représentation pré-perspectiviste figure l'absence de temps. L'ère du visuel nous amène à une contraction telle du temps qu'elle devient hors-temps. Immédiateté — temps immobile. Dans ce rapport au temps, le corps retrouve cette sensation d'immensité qui est en rapport à cette époque hors du temps qu'est le temps de l'idole et qui est aussi propre au cyberspace. L'image nous vient de ce temps immobile, d'un temps qui est celui de l'affectif, du religieux et de la mort.

pages 39-40 : Infographie Frédérick BELZILE



⁵ Jean-Louis WEISSBERG, « Sous les vagues la plage », dans *Paysages virtuels*, Éditions Dis Voir, Paris, 1988, p. 22.

Pour WEISSBERG, « D. G. LAPORTE montre bien, en décrivant l'espace pré-perspectiviste de la peinture du Moyen-Âge, qu'un point de vue est aussi un point de temps. Nulle vraisemblance visuelle n'organisait la représentation de l'espace ; rien n'interdisait que les corps puissent excéder leurs limites, le temps virtuellement installé dans l'intervalle des objets, les distances elles-mêmes, n'étaient pas représentées dans l'espace visuel dessinant l'appréhension du monde. Ne pouvant occuper deux places en même temps, les corps sont situés temporellement. Appréhender par le regard l'organisation perspectiviste, c'est faire sienne une prescription temporelle : l'un derrière l'autre, c'est l'un après l'autre. On le sait bien, l'espace perspectiviste image un temps homogène, continu et représente la durée comme un écoulement linéaire et uniforme d'un fluide. Cette perception de la durée va subir de sérieuses distorsions en Occident avec l'avènement des temps technologiques⁶. »

En donnant à voir plus que la surface, en s'attachant aux structures profondes du *wire frame*, en incorporant sa dimension fonctionnelle, on « porte à son paroxysme la tentative mimétique à la source de la figuration où l'image de l'objet possède ses attributs, principe de l'iconographie de l'ancienne Égypte⁷. »

Régis DEBRAY pour sa part ajoute : « Présence, représentation, simulation. Les trois moments qui articulent l'histoire occidentale du regard, sur une grande échelle, semblent se retrouver, sur une plus petite, dans chaque cycle artistique⁸. »

Vit-on actuellement la rencontre de ces moments ? Le cycle ne revient pas à zéro, l'humanité n'efface pas de sa mémoire sociale ses trajectoires passées mais les emmagasine inconsciemment. Le troisième moment, moins innocent, contient le premier et le second ; les procédés et méthodes des premiers se révèlent autrement dans le troisième.

Revenons à SERRES pour qui « l'histoire des techniques et des sciences avance vers ses origines. Plus elle monte, mieux elle descend. Son avenir illumine le passé. Elle progresse, évidemment, et court à la lune ou aux astres, en élargissant son et notre horizon et, ce faisant, creuse longuement et intelligemment ses propres conditions. Nous ne comprenons pas ce vers quoi va le progrès car nous avons oublié d'où il est parti. Loin de se débarrasser des mythes et des archaïsmes, les sciences et les techniques les reconduisent et les approfondissent : décollent, certes, du fond de la terre mais emmènent dans leur vol leurs contraintes initiales, comme si le parcours expliquait, déplaçait ce qui s'impliquait au souterrain de lancement⁹. »

L'histoire de la technique est l'histoire des mémoires du corps. Toute technique est ainsi technique du corps ; elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair dans un lien dynamique et fondamental qu'entretiennent le développement du corps, la création des outils et l'évolution du cerveau.

La technique ne peut échapper au potentiel organique dont elle est issue. Elle garde ses traces comme des gènes puissants à qui elle est redevable et vers qui elle revient.

Cette manière de comprendre et donc de vivre la technologie devient un tremplin à l'intuition, à l'aléatoire, au sensoriel. Elle se veut une porte d'entrée sur un monde de perception qui bouscule la psyché et propose une technologie reflétant le sensible, le fluide, l'hyper-organique et œuvrant à mettre en place des espaces pour de nouvelles sensibilités. ■

⁶ Ibid. p. 21.

⁷ Ibid. p. 42.

⁸ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Éditions Gallimard, France, 1992, p. 173.

⁹ Michel SERRES, *Statues : le second livre des fondations*, Éditions François Bourin, Paris, 1987, p. 46.

