

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES



NOUVELLES DE DANSE ⁴⁰/₄₁

P E R I O D I Q U E S E M E S T R I E L A U T O M N E • H I V E R 9 9

L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE FACE AU NUMÉRIQUE: QUÉLQUES RÉFLEXIONS

Armando Menicacci

En essayant de monter à partir de l'année 1998-99 un pôle technologique au sein du Département Danse de l'Université Paris 8, nous nous interrogeons sur la pertinence du numérique par rapport à l'enseignement de la danse. Sous la pression de textes, de polémiques dans la presse et de discussions sur des forums Internet dédiés aux rapports entre danse et nouvelles technologies, des questions semblent s'imposer: à quelles conditions l'élaboration de l'information numérique peut-elle être utile pour comprendre, analyser, composer de la danse, sachant qu'une partie de la philosophie contemporaine affirme que le numérique nous éloigne de la réalité en général et du corps en particulier? La danse, un des derniers arts

dont l'apprentissage se fonde sur la tradition orale, la co-présence, un des arts qui travaille la prétendue "matérialité" des sensations corporelles, ne doit-elle pas craindre l'invasion du numérique décrit comme monde de l'immatériel? Il ne s'agit pas ici de brandir la souris au nom d'une religion du numérique, ni de poursuivre une polémique qui a déjà flamboyé, entre les détracteurs et défenseurs des nouvelles technologies, mais plutôt d'examiner quels sont les arguments récurrents que l'on trouve dans les discours sur leurs dangers afin d'amorcer une réflexion autour des conditions de possibilité de l'utilisation, en danse, de ce qu'on appelle encore "les nouvelles technologies".

Paul Virilio, l'un des cybercritiques les plus médiatiques et convaincus dénonce, par exemple, l'opposition entre immédiateté et médiatisation:

"Deux lumières, deux transparences: la transparence directe d'un matériau, de mes lunettes, par exemple, la transparence de l'air, et la transparence indirecte de la télésurveillance, du vidéo et donc un évident dédoublement de la réalité, une réalité immédiate et une réalité médiatique."¹⁹

Pour Virilio, cette double réalité est pernicieuse en ce qu'elle nous éloignerait de nous-même en portant à la confusion des deux mondes, dans le meilleur des cas, et à l'absorption de l'un par l'autre. C'est dans ce sens qu'il parle d'une "esthétique de la disparition"²⁰ ou encore d'inertie du corps: "cette inertie du corps du téléspectateur, du téléacteur, de l'homme interactif, risque de lui faire perdre la mémoire du voyage. Privé du voyage, il risque de perdre la mémoire des acquisitions que le voyage rendait possibles" ou encore que "les télétechnologies de l'information distante réduisent le mouvement"²¹. Des arguments semblables apparaissent à propos des nouvelles technologies dans une récente interview de Baudrillard: "nous avons perdu l'opacité et, fondamentalement, l'être même, l'épaisseur de l'être, sa profondeur."²² Ou encore "Le crime parfait consiste dans la perfection de cette espèce de modèle idéal que l'on veut substituer à la réalité et, par la même, à l'illusion."²³ Les positions respectives de ces deux auteurs sont très riches, articulées et intéressantes – elles demanderaient des études spécifiques – mais nous les avons prises comme exemples, car elles contiennent quelques-uns des arguments récurrents dans les

discours critiques vis-à-vis des nouvelles technologies. Ces arguments apparaissent comme les produits de quelques postulats.

- 1- Le virtuel risque de se substituer au réel.
- 2- Le virtuel s'oppose au réel, il risque de nous priver du corps, de nous déshumaniser.
- 3- L'immédiat s'oppose au médiatisé.

On essayera d'examiner ces positions et de réfléchir sur chacune d'elles.

CRITIQUE DE LA SUBSTITUTION²

Pierre Lévy affirme que la perspective de la substitution néglige l'analyse des pratiques sociales effectives d'usage des nouvelles technologies, rappelant qu'il est très rare qu'un nouveau mode de communication ou un nouvel outil d'expression supplante complètement les anciens. On ne parle pas moins et on ne communique pas moins depuis l'invention de l'écriture. Mais celle-ci a permis de diversifier la conservation, la diffusion, etc. La photo n'a pas remplacé la peinture, mais elle a permis que les peintres ne soient pas les seuls producteurs d'images. Le cinéma n'a pas remplacé le théâtre et est devenu un art spécifique. Le développement de la téléphonie n'a pas entraîné une diminution des contacts *de visu* et une récession des transports. Au contraire, le développement de la téléphonie, poursuit Lévy, (et récemment de la téléphonie mobile) est contemporain d'une grande démocratisation des transports. On ne se trouve donc pas confronté à la menace de disparition de modalités de communication et de création, mais à une augmentation des univers de choix. Les systèmes ne se substituent pas, mais se complexifient et se diversifient en nous offrant l'accès à des nouveaux plans d'existence.

OPPOSITION VIRTUEL / RÉEL

Sans vouloir s'attacher à une définition du réel, Pierre Lévy relève que l'opposition entre virtuel et réel n'est pas pertinente; à son avis, il faut revoir les termes de la question.

"Le mot virtuel vient du latin *virtus*, force, puissance. Dans la philosophie scolastique est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte. Le virtuel *tend* à s'actualiser, sans être cependant la concrétisation effective ou formelle. L'arbre est virtuellement présent dans la graine. En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel: virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes."

Le virtuel est un champ de forces, de problématiques, tandis que l'actuel est la cristallisation momentanée et historique du processus de projection inhérent à l'aspiration humaine au changement et à l'apaisement des tensions désirantes dont parle souvent la psychologie. Bien que l'étymologie ne prouve rien, comme le signale encore Lévy, le mot existence vient du latin *ex sistere* (être en dehors). L'existence humaine est marquée par ce "tendre vers" un en dehors de soi, un ailleurs. L'homme vit donc au centre d'un processus de projection, de constante transformation de soi, un processus que Lévy appelle virtualisation. L'actuel est ce qui se sédimente ici et maintenant dans le cours de ce constant processus humain de tension vers l'auto-réalisation, un moment particulier de cette tension qui s'appuie sur l'imaginaire. Dès lors, le numérique, comme producteur de réalités virtuelles, ne serait pas aliénant, mais essentiellement humain car le processus de virtualisation est non seulement inhérent à l'humain, mais le propre de l'humain. Ceci n'empêche évidemment pas que l'on puisse s'aliéner, se déshumaniser ou développer des comportements schizoïdes avec le numérique, confondant, par exemple, les différents plans d'existence. Mais il ne faut pas confondre un usage particulier d'un outil avec sa constitution interne.

IMMÉDIÉTÉ ET MÉDIATISATION

Paul Virilio oppose l'immédiété de la sensation à la médiation, et, en définitive, à la médiation en tant que telle. Sans entrer dans une polémique sur les médias et la médiatisation, on voudrait ici souligner que la médiatisation, pour cet auteur, est un cas particulier de médiation. Le contact avec le réel ne serait possible que dans la prétendue pureté de l'immédiat.

Hegel condamne l'opposition entre ce qui est immédiat et ce qui est le produit d'une médiation. Pour lui, il n'y a pas d'immédiat. Il affirme que l'opposition entre immédiateté et médiation est une détermination très pauvre et vide, qu'elle n'est pas une vraie opposition et que seulement le plus aride intellectualisme peut prétendre que l'immédiateté est une chose en soi sans médiation inhérente. Pour Hegel, il n'y a pas des données, il n'y a que des élaborations. Il n'y a pas de savoir immédiat qui ne soit pas le produit d'une série de médiations.⁹ En poursuivant la réflexion sur cette question tout en se rapprochant de l'expérience du danseur, on ne peut pas faire l'économie de parler de la sensation. En danse, l'importance du travail de la sensation pour la production de certaines qualités de mouvement n'est pas à démontrer. Les activités d'atelier, les déclarations des chorégraphes, ainsi que les recherches de spécialistes montrent combien, si besoin est, œuvrer sur les sensations est essentiel pour l'exploration et l'élargissement des possibles gestuels. Sur le plan médical, et sur le plan philosophique, d'importants travaux sur la sensation mettent en évidence combien celle-ci est fondée non pas sur l'enregistrement du réel, mais sur une projection.

Dans le dernier *Traité de psychologie expérimentale* publié en France – pour donner quelques exemples tirés d'études médicales –, il est clairement mis en évidence que l'intégration fonctionnelle des sens se fonde sur des capacités projectives et imaginatives.

“La perception visuelle suppose une construction mentale, faisant appel à la mémoire et à des “hypothèses” concernant les types les plus vraisemblables d'objets et d'événements que l'on peut rencontrer [...] La perception visuelle est l'ensemble des processus qui permettent de récupérer ces propriétés intrinsèques de la scène, propriétés qui ne sont pas directement données dans l'image rétinienne; elle dépendrait donc de paramètres internes propres au système cognitif. Sans aide la vision serait aveugle.”¹⁰

Et encore “Ce que l'on voit, ce que l'on reconnaît, résulte bien d'une construction active de notre cerveau, davantage que d'une simple impression qui vient frapper nos yeux”.¹¹ Mais ce qui vaut pour la vision vaut aussi pour les autres sens; comme le relève Stephen McAdams¹, les phénomènes de masquage audio (audio masking) subissent les mêmes processus de réajustement des

différences de potentiel qui agissent dans la vision et qui sont liées, entre autres, aux motivations individuelles.

Sur le plan philosophique, Michel Bernard parle de fiction dans les sens¹⁷. Selon lui, les sens n'enregistrent pas le réel, mais ils l'inventent, ils le construisent sur la base d'un triple chiasme, d'un triple croisement entre les sens, dont le fonctionnement global repose sur l'imaginaire et la projection. En résumé, ce qui se présente à notre conscience comme immédiat est le fruit d'une sélection perceptive résultant d'inclusions et d'exclusions qui dépendent du rapport que chaque individu entretient avec son milieu. En analyse du mouvement, Hubert Godard, à plusieurs reprises dans ses cours et ses écrits, dit en effet que "la perception est un geste", insistant sur le fait que l'on assigne à nos sensations des sens, des signifiés, sur une triple base: notre histoire personnelle, notre projet de vie (ce vers quoi on aspire) et l'état psychophysique dans lequel nous nous trouvons à chaque instant, le *hic et nunc*. Chaque sensation est donc élaborée dans ce triple champ de forces: le passé, le futur envisagé, et le moment présent. Dans cette vision unitaire et indissoluble de perception/action, chaque geste "perceptuomoteur" construit une corporéité, réorientant les organes de sens et colorant les gestes effectués: selon Hubert Godard, "Chaque geste invente un corps". Francisco Varela, dans la même lignée, propose de substituer, pour le corps, le mot "morphocycle"¹⁸: cycle de formation continue, au mot structure. En effet, même l'héritage génétique n'apparaît plus comme le siège de l'inné tel qu'on le croyait jusqu'il y a quelques années, après les recherches des génétistes tel le prix Nobel Cavalli Sforza¹⁹. Selon les travaux de celui-ci, l'ADN se modifierait sans cesse dans la modulation du rapport de chaque individu avec le milieu à tel point que, selon lui, l'homme étant apparu à un endroit précis en un moment précis, les races ne seraient que des adaptations efficaces à des milieux ayant différentes caractéristiques.

Si, en résumé, le corps est en grande partie façonné par le geste "perceptuomoteur" effectué dans un milieu et à une époque donnés, et si la perception et le mouvement se fondent sur l'imaginaire et sur un processus fictionnaire de projection, de virtualisation, l'immédiateté est le résultat d'un nombre incalculable de médiations. Par conséquent, le numérique, en tant que producteur de virtualités, ne peut pas être en lui-même déshumanisant, car toute la corporéité découle de la structuration d'hypothèses, de prévisions,

de projections: en somme, elle semble être l'actualisation impermanente et transitoire d'un long processus de virtualisation sensori-motrice.

L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE FACE AU NUMÉRIQUE

Les arguments des cybercritiques qui formulent une mise en garde contre certains dangers du numérique n'arrivent donc pas à le discréditer à nos yeux. D'autre part, les arguments des cyberenthousiastes sont souvent fondés sur des postulats douteux, tels la foi dans une libération de l'homme par la machine, ou par un ensemble de techniques. Au milieu des pour et des contre, une certitude demeure: c'est que les outils numériques pour l'enseignement restent à trouver et il est nécessaire que, dans le cadre de la recherche en danse, on s'intéresse à ces outils à partir de la pratique de la danse. Le danseur a des questions spécifiques sur le corps, le mouvement et la perception, à travers lesquelles il peut investir les outils d'aujourd'hui. Ceux-ci peuvent aussi lui permettre de poser ces questions différemment. Encore une fois, il y a non pas substitution, mais multiplication des angles d'attaque. Selon Scott deLahunta, écrivant à ce propos, il est souhaitable que les étudiants en danse et les danseurs intéressés abordent un questionnement des outils numériques de l'intérieur de leur pratique.

"Ce qui m'apparaît important, c'est de procurer aux étudiants l'accès à une compréhension de ces nouveaux outils et médias, de manière à ce qu'ils puissent saisir et expérimenter par eux-mêmes les transformations culturelles et les changements de paradigmes qu'ils impliquent. Les arts ont toujours fonctionné comme un lieu d'où s'arrachent les changements de société fondamentaux, et la formation en danse devrait servir à augmenter encore ce phénomène.(...) Les étudiants auront besoin d'aide pour déterminer comment faire les choix appropriés et penser par eux-mêmes. Il faudrait leur donner plus de responsabilité pour leur propre apprentissage – ce pour quoi le multimédia, la programmation spécialisée et les outils d'enseignement sur Internet sont parfaitement adaptés."¹⁷

Le multimédia est intéressant pour l'enseignement, et – a fortiori – pour l'enseignement de la danse: l'organisation aisée d'images fixes, textes, films et sons, interactifs, et bientôt les systèmes à retour d'effort, changent le rapport au texte par le biais de l'interactivité. L'utilisateur n'est plus *lecteur*, mais *interacteur*. Mais dès qu'un outil apparaît, des questions font surface: l'écriture hypertextuelle, en ce sens, s'il est vrai qu'elle permet à chaque utilisateur une liberté dans le choix des parcours de "lecture", par là même, appelle les auteurs à chercher une manière nouvelle de construire la narration. C'est en ce sens que Jean-Louis Boissier, artiste multimédia et professeur d'esthétique de l'interactivité à Paris 8, parle du besoin de poser la question de la "dramaturgie de l'interactivité"¹⁷. L'intérêt principal du multimédia pour la danse, pour nous, est qu'à travers sa capacité d'agir sur plusieurs sens à la fois, il permet de jouer sur les chiasmes sensoriels dont parle Michel Bernard, et de stimuler l'imaginaire et la sensation d'une manière nouvelle. Le multimédia, terrain de jeu bien équipé pour la synesthésie, se configure comme un bon levier sur les sensations: dès lors que les sens sont modulables par leur nature projective et fictionnaire, le numérique agit sur le principe même qui structure et construit les sens et la corporéité entière par le biais d'interfaces multiples (dont la capture du mouvement, de plus en plus accessible) entre des corporéités et des dispositifs techniques.

L'introduction de la troisième dimension dans l'animation par synthèse est un outil très intéressant d'exploration du corps et du mouvement. Il existe une foule de CD-Rom d'anatomie en 3D. Bien qu'on n'en soit qu'à des balbutiements, ceux-ci ouvrent une voie alternative à la planche anatomique à deux dimensions. On espère qu'à terme on pourra voir des CD d'anatomie en 3D de corps en mouvement afin de dépasser une autre limitation des manuels de cette discipline qui dessinent toujours la topographie de corps morts¹⁸. Une autre chose intéressante est la possibilité d'utiliser des effets spéciaux pour le cinéma dans des films de danse pour donner une plus grande lisibilité au mouvement. William Forsythe dans son récent CD-Rom, en a fait un usage très raffiné rendant plus accessibles ses principes compositionnels ainsi que la manière dont il organise l'espace et la corporéité¹⁹. On ne peut pas oublier Life Forms (enseigné à Paris 8 depuis l'année 1998/99), le logiciel de composition chorégraphique qui se révèle, entre autres, un outil très intéressant pour l'analyse du mouvement. Le Labanwriter, logiciel de notation kinétophique du mouvement sera bientôt lié

à Life Forms, de manière à avoir une partition Laban de tout mouvement créé avec celui-ci.

Les instruments et les techniques ne manquent pas (nous avons omis de parler de ce qui se fait sur Internet en danse) et vont se multiplier rapidement tout en devenant de plus en plus accessibles. Il est nécessaire de les introduire dans l'enseignement de la danse, mais il est tout aussi nécessaire de questionner ce que le numérique comporte dans la construction de la relation pédagogique en danse, dans cette étoffe tissée par les rapports entre les enseignants, les institutions et les étudiants. Il nous semble que l'introduction des nouvelles technologies en danse doit amener à un questionnement spécifique quant à la construction de cette relation. C'est précisément à ce niveau que le plus gros du travail reste à faire.

1 - Interview pour l'émission sur les nouvelles technologies *Mediamenti* de la RAI Radiotélévision italienne, publiée sur le site à l'adresse:

www.mediamenti.rai.it/english/biblote/intervis/wvritilo.htm

2 - Ibidem.

3 - Interview publiée dans *Le monde diplomatique*, août 1995, également accessible en anglais à l'adresse: www.ctheory.com/va30-cyberspace_slam.html.

4 - Interview effectuée à Paris le 10 février 1999 que l'on peut lire en italien et en anglais à l'adresse:

www.mediamenti.rai.it/home/bibliote/biografi/b/taucnliard.htm

5 - Ibidem.

6 - Ici nous reprenons essentiellement les arguments exposés par P. Lévy dans *Cyberculture*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 258-262.

7 - P. Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La découverte, 1998, p. 13.

8 - Cf. G.W.F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. fr. de J. Gibelin, Paris, Wn, 1987.

9 - M. Imbert, S. de Schoenen, *Vision*, in M. Richelle, J. Requin, M. Robert, *Traité de psychologie expérimentale*, Tome I, Paris, PUF, 1994, p. 346.

10 - Ibidem, p. 283.

11 - Cf. le chapitre sur l'audition, *ibidem*.

12 - M. Bernard, *Sens et fiction*, in *Nouvelles de danse*, n°17, octobre 1993.

13 - F. J. Varela, *Autonomie et connaissance*, Paris, Seuil 1985, en particulier le chapitre 5.

14 - Cf. L. L. Cavalli Sforza, *Gènes, Peuples, Langues*, Paris, Odile Jacob, 1994.

15 - Scott deLahunta, *New Media and Information Technologiss and Dance Education*, texte extrait d'une conférence donnée dans le cadre de Future Moves, Theater Lantaren/Venster, Rotterdam, le 23 septembre 1996, téléchargeable: art.net/Resourcess/dtz/scott1.html

16 - Interview à J. L. Boissier dans le CD Rom *La Biennale de Lyon, Réunion des Musées Nationaux*, Paris, 1995.

***Nouvelles de Danse* est éditée avec le soutien des institutions suivantes:**

Le Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique,
La Commission Communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale,
Publiée avec le concours du Centre National du Livre (Paris) et de la Ville de Bruxelles (Échevinat des Beaux-Arts).

Responsable de publication: Florence Corin
Conseillère artistique: Patricia Kuypers
Abonnements et comptabilité: Michel Cheval
Relectures: Jean Darbaive
Graphisme: Contredanse
Impression: Imprimerie Poot

Conseil de rédaction

Patrick Bonté, Susan Buirge, Florence Corin, Claire Desrée, Hubert Godard,
Patricia Kuypers, Laurence Louppe, Nicole Meusoux.

Ont collaboré à ce numéro

n-r. corsino, Edmond Couchot, Scott deLahunta, William Forsythe, Nik Haffner, Susan Kozel, Jean-Marc Matos, Armando Mericacci, Didier Mulleras, Sally Jane Norman, François Raffinot, Thecla Schiphorst, Marie-Hélène Serra, Yacov Sharir, Stelarc, Annie Suquet, Robert Wechsler.

Traductions

Franck Beaubois, Tarquin Billiet, Martine Barn, Céline Guillaume, Carole Guth, Patricia Kuypers, Martine Wauters, Helena Zwiauer.

Remerciements à

Ballet international / Tanz aktuell, Stéphanie Berger, Edmond Couchot, Merce Cunningham, Scott deLahunta, éditeurs à voir, Shelley Ishkar, William Forsythe, Nik Haffner, Paul Kaiser, Susan Kozel, Bernard Lagacé, Martine Moironot, Didier Mulleras, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Sally Jane Norman, François Raffinot, Thecla Schiphorst, Paul Sermon, Marie-Hélène Serra, Yacov Sharir, Wayne Siegel, Astrid Sommer, Stelarc, Annie Suquet, Théâtre/Public, Robert Wechsler, ZKM Karlsruhe.

***Nouvelles de Danse* est une édition de**

CONTREDANSE asbl

à la Maison du Spectacle-la Bellone

46, rue de Flandre

1000 Bruxelles

Tél.: 32.(0)2.502.03.27 Fax: 32.(0)2.513.87.39

e-mail: contredanse@skynet.be Site: <http://users.skynet.be/contredanse>

ISSN: 0778-9580

Diffusion

en Belgique: Altera	en France: W+J
Tél.: 32.(0)2.543.06.00	Tél.: 33.(0)1.42.71.58.03
Fax: 32.(0)2.543.06.09	Fax: 33.(0)1.42.71.58.09