

De la périphérie

COMME HORIZON

Marc Boucher

Comment avez vous découvert la danse contemporaine ?

Par hasard. Je suivais un cours de mime donné par Sylvain Émard. Un soir, je suis arrivé un peu trop tôt. Le cours de danse qui précédait n'était pas encore terminé, ce dont je ne me doutais guère. Quand je suis entré dans le studio, je me suis retrouvé face à une rangée de danseuses (et de quelques danseurs) qui de l'autre côté de la pièce se dirigeaient vers moi comme d'un seul corps. L'impression fut saisissante, d'autant que leurs mouvements s'accordaient et qu'ils projetaient une énergie intense et directe, caractéristique de l'enseignement de Jo Lechay dans les années 1980.

Et les arts médiatiques ?

Malgré moi... Je n'y connaissais rien, et ça ne m'attirait pas spécialement car les ordinateurs et la technologie étaient pour moi les outils de « Big Brother ». Comme beaucoup de danseurs de l'époque, j'avais une conception plutôt expressiviste de la danse, plus près de Doris Humphrey que de Merce Cunningham. Avec le recul, je juge que j'étais une espèce de *néo-préraphaélite*, c'est-à-dire j'adhérais à un ensemble de valeurs caractérisé par la nostalgie. L'entrée dans le langage courant de certaines expressions, telles « autoroute informatique » et « virage technologique », ne m'était guère rassurante à cause de l'analogie avec le monde de l'automobile. Par ailleurs, il faut dire que les dispositifs alors représentatifs de la *haute technologie* n'étaient pas très accessibles en raison de leur coût et de leur rareté. Un concours de circonstances a cependant fait que je me suis retrouvé à Ars Electronica en 1992 dans le rôle de Operator Surface de la pièce *IMmediaCY* de la compagnie de théâtre technologique PoMo CoMo, alors dirigée par Rafael Lozano-Hemmer.

Qu'est ce qui vous a amené à fusionner danse et arts médiatiques ?

J'étais déjà intéressé par les performances multimédias, par exemple le *Big Machine* (1982) du groupe L'Écran Humain ou le *Solide Salade* (1984) de Michel Lemieux, en raison de leurs scénographies. La compagnie multidisciplinaire L'Écran Humain

présentait durant les années 1980 des spectacles dans lesquels des films et diapositives étaient projetés sur les corps et costumes des interprètes. Ainsi, pour le spectacle *Big Machine*, étaient utilisés de quinze à trente appareils, synchronisés électroniquement, et des films 16 mm. Les interprètes manipulaient des objets ou portaient des costumes-sculptures dans des environnements visuels de facture abstraite ou géométrique, style New Age. Du côté de la danse, Michael Montanaro signait en 1989 *Un temps perdu de Zman Doe*, qui comportait des projections donnant l'illusion d'une continuité entre les espaces de l'écran et la scène. Dans *Braises blanches* (1990), la chorégraphie de Louise Bédard était accompagnée de la projection d'images de synthèse de Pierre Hébert évoquant l'univers des jeux vidéo. Ces projections parvenaient à communiquer la sensation d'engouffrement dans un dédale et permettaient au spectateur de s'identifier davantage à la victime de la tragédie évoquée dans cette œuvre.

Bien que ponctuelle, mon expérience en théâtre technologique m'a montré que l'emploi d'un ordinateur personnel et d'un projecteur vidéo rendait accessible un nouvel espace scénographique ; les dispositifs impliqués dans des œuvres multimédias étaient jusqu'alors assez lourds, compliqués et dispendieux. Je me suis d'ailleurs inscrit à un programme de maîtrise en danse avec un projet de cet ordre, travaillant entre-temps à un spectacle pour la scène. Il s'agissait d'une sorte de comédie musicale, intitulée

Stella Sofa (1994), comprenant un tableau où un danseur faisait un numéro devant un grand écran sur lequel était projetée une animation par ordinateur. Je l'avais réalisée grâce à mon Mac Centris 610AV, qui comportait des entrées et des sorties audiovisuelles, et avec Macromind Director 4.0 à partir d'images numérisées et retravaillées dans Photoshop 2.5 et transférées sur ruban VHS. Ce spectacle fut programmé dans le cadre du festival *Quinzaine de Montréal* et présenté à Tangente (1994, Montréal).

En quoi consistait, concrètement, votre projet de maîtrise ?

Il s'agissait d'un projet de création intitulé *Maelström*, composé de quatre chorégraphies distinctes : chacune proposait une rencontre de la danse et de l'image projetée. Cependant, je voulais éviter de donner l'impression que le corps fusionne avec l'image ou qu'il se dissout dans la lumière. Je tenais à ce que chaque art conserve son autonomie, selon mon interprétation de l'esthétique post-moderne, en 1995. La problématique était celle de la représentation simultanée et distincte de deux formes d'art sur une même scène. Pour cette raison, l'écran était en retrait de l'espace de la danse. La grande salle de l'Agora de la danse permettait l'accrochage de l'écran bien au-dessus de la scène, et de l'orienter vers les danseuses plutôt que vers les spectateurs. Confinée à ce cadre, l'image n'envahissait pas l'espace et ne

pouvait ni constituer un décor virtuel ni proposer une osmose du corps et des images. Une de mes codirectrices trouvait regrettable ce choix d'emplacement de l'écran, et aurait préféré qu'il soit placé en fond de scène, de manière à ce que le spectateur puisse voir à la fois et les séquences projetées et la danse. Or je voulais confronter le spectateur à ses choix, exigeant de lui un effort d'attention pour percevoir la double représentation. Je considérais que mon approche était critique, mais elle était probablement un peu dogmatique. Je dirais aussi que les inconvénients, qui découlent du caractère un peu arbitraire, ou rigide, de quelconque position idéologique, ou du choix esthétique de la part du chercheur, peuvent être moins néfastes que ceux, reliés à une attitude trop ouverte, qui impliquent des changements ingérables ou incompatibles avec le projet initial. De toutes manières, un cadre théorique n'est pas à l'abri de vices cachés. Le processus de recherche théorique et de création artistique dans un contexte universitaire est parfois difficile à vivre, ne serait-ce que parce que l'on doit rendre compte de ses choix, sans nécessairement toujours se sentir en mesure de le faire adroitement.

.....

En ce qui a trait à la relation entre théorie et pratique, qu'avez-vous appris de ce projet ?

Toute relation entre la théorie et la pratique, ou toute pratique réflexive de création implique une maîtrise de la langue et des concepts, puisqu'il s'agit de communiquer de manière claire quelque chose de consistant et de pertinent. Une pratique artistique réflexive intéressante n'implique pas nécessairement une pratique artistique d'intérêt, en d'autres mots, ce que l'on a à dire de l'objet peut être plus intéressant que l'objet lui-même.

Peut être parce que j'étais d'abord un praticien et que mon bagage académique était relativement léger, la dimension théorique était secondaire par rapport à la dimension pratique. Ce qui ne veut pas dire que j'y ai consacré moins d'effort, loin de là. D'ailleurs j'avais l'impression de toujours me prendre la tête, de balbutier des bribes de concepts abscons. Reste que la relation entre la théorie et la pratique n'était pas véritablement réflexive. Les études de deuxième cycle en danse étaient alors à leurs débuts à Montréal, et je faisais partie de la première cohorte. Il s'en dégageait une impression de liberté et d'aventure; il revenait aux étudiants comme aux professeurs de créer des précédents.

Et l'utilité d'une pratique réflexive en art ?

Elle est utile pour l'enseignement des arts, donc ni plus ni moins utile que l'art... D'ailleurs la didactique est l'« Art d'enseigner, d'exposer méthodiquement et systématiquement les principes et les lois d'une science ou les règles et les préceptes d'un art » (Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), 1994). Qui aurait cette prétention aujourd'hui, alors que l'art n'est plus considéré en termes de règles et de préceptes qui puissent s'exposer de manière méthodique et systématique. À moins d'être dans un mode mimétique ou de faire des pastiches, la pratique précède la théorie. Cependant, un exercice de style peut obtenir une reconnaissance de mérite artistique que l'on refuserait à bien des œuvres. Trop de questions resteront à jamais sans réponses: est-ce que l'art s'enseigne?... Pas sûr. Qu'est-ce que l'art?... Ça dépend. Nous entrons, avec des questions de ce genre, dans le domaine de la philosophie de l'art, et comme le montre la citation suivante de Marc Jimenez, nous entrevoyons aussi la question problématique de la définition de l'esthétique.

Si l'art est changement et lieu de tous les changements, s'il brouille la carte traditionnelle des beaux-arts, cela veut dire qu'il échappe, comme le dit Anne Cauquelin, au site de l'esthétique, et s'il échappe à cette assignation, cela veut dire que la question des critères, des

normes, des conventions, des systèmes de légitimation, ne se pose plus. N'oublions pas, en outre, que le problème des critères en art est un faux problème, car un critère esthétique suppose un supra- ou un méta-critère qui en détermine la validité et la fiabilité. Quel est donc le critère du critère, et ainsi de suite. Or, l'histoire de l'art le prouve : le critère du critère n'est jamais esthétique ; il est toujours politique et idéologique (1999, parag. 27).

Enfin, je ne fréquentais pas l'université avec le but de trouver des réponses à ces questions, sinon j'aurais peut-être mieux fait de m'inscrire dans un programme de philosophie.

Mais la relation entre théorie et pratique, étant au cœur du programme de doctorat en études et pratique des arts, vous l'avez sûrement vécue différemment qu'à la maîtrise ?

Bien sûr. Un fait a cependant été déterminant, à savoir que bien que j'aie été admis en thèse-crédation, les circonstances m'ont poussé, à mi-parcours, à me tourner vers le profil de thèse-recherche. Je n'ai pas pour autant mis fin à ma démarche artistique, seulement, ma thèse a porté sur un phénomène artistique dont ma propre production

n'était qu'une manifestation parmi d'autres. J'avais l'avantage d'avoir une vue *de l'intérieur* sur l'utilisation de projections vidéo dans des contextes de représentation chorégraphique. Il semble parfois que la mémoire des gens soit d'autant plus courte que les innovations se succèdent à un rythme qui s'accélère ; inclure des projections vidéo est presque devenu une convention, alors que la réflexion sur ce phénomène demeure une préoccupation très marginale.

Restons en donc à celles qui ont à voir avec la relation entre théorie et pratique.

Il y a eu un moment-charnière, au-delà duquel la théorie précédait dorénavant la pratique. J'ai conscience d'avoir l'air de me contredire, car j'affirmais à l'instant que la pratique précède la théorie. Maintenant, je parle du point de vue du chercheur. Ma thèse doctorale avait pour titre *De la rencontre, à la scène, du corps dansant et de l'image-mouvement projetée : vers la synesthésie cinétique*. J'opérais au niveau du pressentiment en proposant une thèse qui suppose l'existence d'un concept qui puisse rendre compte d'un fait de perception sensorielle, celui que produit chez le spectateur la rencontre du corps dansant et de l'image-mouvement projetée.

Les titres de thèse ont la réputation d'être alambiqués. Il suffit habituellement de les analyser pour voir le contenu commencer à se déployer. L'expérience sensorielle à laquelle renvoie la synesthésie cinétique consiste en quelque sorte en une interrelation des sensations visuelles et des sensations somatiques. L'idée à l'effet qu'il y aurait une forme de communication qui passe par les corps en mouvement est connue en phénoménologie, en esthétique et en danse.

But what is that aesthetic quality to which the audience responds? There seems to be a vicious circle. An adequately trained audience would surely respond not to the mere look of the moving limbs, but to the movements as the dancer made it, and that would mean empathizing with the movement as intended, so that they would after all be transforming their visual data into clues to kinaesthetic events; while, at the same time, trained dancers would convert their kinaesthetic experience to a symbolism of (visible) movement. (Sparshott, 1995, p. 357).

Ainsi on peut avoir le sentiment d'éprouver un spectacle de danse, ou un match sportif, de tout son corps ; à s'éprouver soi-même comme si l'on était en mouvement, alors que l'on est immobile. Cette forme de communication aurait une dimension sensorielle et affective, posée en termes d'empathie dans le domaine de l'esthétique avec Théodore Lipps (Montag et al., 2008). Ce dernier parlait de la capacité du corps en mouvement

d'un performeur de faire naître une *mimèsis* intérieure chez le spectateur.

Einführung, according to Lipps, entails fusion between the observer and his or her object. For Lipps, the unconscious process of *Einführung* is based on a "natural instinct" and on "inner imitation." He used the example of watching an acrobat on a tightrope and suggested that perceived movements and affective expressions are "instinctively" and simultaneously mirrored by kinesthetic "strivings" and experience of corresponding feelings in the observer. (Montag et al., 2008, p. 1261)

Plus récemment, Ivar Hagendoorn (2004) parle d'empathie kinesthésique pour expliquer le lien particulier qui se tisse entre le spectateur et la danse, il avance que le spectateur simule intérieurement des sensations de mouvement, vitesse, effort et changements dans la configuration du corps.

La notion de synesthésie est présente dans cette façon d'envisager la relation entre le corps et l'image, car c'est à partir de perceptions visuelles, donc distales, que l'on obtient des sensations kinesthésiques. On peut parler de synesthésie puisque l'excitation d'un sens (ici la vision) provoque des impressions dans un autre sens (ici le sens kinesthésique). Le sens kinesthésique, qui a pour synonyme « sens du mouvement », se rapporte aux sensations somatiques qui accompagnent tout mouvement. Le sens

kinesthésique se distingue d'abord des cinq sens usuels en ce qu'il ne se réduit pas à un seul organe. Ce sens évoque la figure du rhizome puisqu'il est constitué d'un ensemble de neurones récepteurs distribués dans tout le corps qui perçoivent des informations sensorielles de divers types. Les mécanorécepteurs (cutanés, musculaires, tendineux et articulaires) sont sensibles à la force mécanique qu'impliquent la contraction et l'élongation des fibres musculaires ; les récepteurs labyrinthiques, c'est-à-dire de l'oreille interne, sont, quant à eux, associés au sens de l'équilibre et aux télérécepteurs, ou récepteurs à distance, que sont les yeux et les oreilles. Ce réseau multimodal traite des données, comme les variations de la force contractile du muscle et de la position des articulations, ainsi que le flux optique, qui correspond au défilement des images qui s'impriment sur la rétine de l'observateur. Le terme kinesthésie renvoie habituellement aux sensations accompagnant les mouvements réels du corps, et non aux illusions perceptuelles.

Il y a quand même une différence entre un spectacle de danse et un spectacle multimédia.

Avec le recours aux projections vidéo dans les scénographies, un phénomène nouveau s'impose : le spectateur observe un danseur en mouvement sur un fond visuel qui est lui aussi animé. Habituellement, depuis des siècles, les danseurs et comédiens sur scène « s'exécutaient » devant un fond fixe.

Étonnamment, l'adoption rapide de ces nouveaux moyens pour usage scénographique est passée un peu comme du beurre dans la poêle, non seulement auprès du public mais aussi des artisans et des théoriciens. Si je suis venu à m'y intéresser, c'est non seulement parce que je devais définir la problématique de ma recherche mais surtout parce qu'en tant que praticien, je me situais au centre de cette rencontre, puisque je réalisais les chorégraphies et les trames vidéo de mes spectacles multimédias.

Dans l'article *Kinetic Synæsthesia: Experimenting Dance in Multimedia Scenographies* (Boucher, 2004), j'ai avancé l'hypothèse que la synesthésie cinétique serait liée à la distinction entre la vision fovéale et la vision périphérique. En effet, dans les spectacles de danse multimédia, le regard (la vision fovéale) s'attache à la figure du danseur, alors que le fond visuel en mouvement (les projections vidéo de grande dimension) stimule la vision périphérique. Les tensions visuelles entre les perceptions fovéales et périphériques pourraient expliquer le phénomène de synesthésie cinétique.

À partir du moment où j'ai cessé d'envisager la problématique en termes de relation entre la figure et le fond mais plutôt en termes de relation entre vision fovéale et vision périphérique, tout a changé. Dans un premier temps, j'ai pensé à un dispositif vidéo permettant de cibler la vision fovéale et la vision périphérique séparément. Travailler en fonction d'un dispositif vidéo me semblait

être une option beaucoup plus réaliste que de monter un spectacle chorégraphique accompagné de projections vidéo. J'ai donc commencé à réaliser des séquences vidéo pour trois écrans, soit un écran frontal et deux écrans latéraux, et je donnais au regardeur la consigne de ne regarder que l'écran frontal, tout en demeurant conscient de ses perceptions périphériques. Rares sont ceux qui ont acquis l'habitude de ségréger ces deux modalités de la vision ; la plupart d'entre nous portent instinctivement notre regard sur ce qui attire ponctuellement notre attention, ramenant dans la vision fovéale ce qui apparaît d'abord en périphérie. Notre rapport à la vision périphérique est de l'ordre du réflexe, nous tournons notre regard vers ce qui l'attire. En général, nous n'avons pas l'habitude de porter attention à notre manière de prêter attention, en d'autres mots, notre attitude n'est pas critique, mais plutôt naïve. Quand il est question de la manière d'être présent à nos perceptions sensorielles, on peut l'aborder empiriquement en suivant les enseignements caractéristiques de certaines formes d'arts martiaux (Miyamoto, 1983), ou en lien avec les recherches scientifiques sur les relations entre la perception visuelle et la proprioception (Riecke et al., 2004a et 2004b ; VanRullen, Thorpe, 2004 ; Vidal, 2004).

Le dispositif vidéo que j'ai aménagé a donc pour objectif de favoriser une expérience perceptuelle différente de celle à laquelle nous sommes habitués. Il donne l'occasion d'accorder une attention aux perceptions visuelles

périphériques, tout en les maintenant dans le champ périphérique, donc de percevoir plus distinctement la vision fovéale et la vision périphérique dans l'acte de voir. C'est pourquoi j'emploie l'expression « vision élargie »¹ de Matiouchine pour désigner ce type d'expérience visuelle. On aurait tort de penser que pour expérimenter la vision élargie il faille balayer du regard toute la scène visuelle, au contraire, il ne s'agit pas de promener le regard, mais d'être attentif aux perceptions visuelles.

Il ne suffit cependant pas de se placer au centre du dispositif pour vivre cette expérience, il faut aussi que les trames vidéo qui y apparaissent soient conçues de manière cohérente, en accord avec le fonctionnement de la perception visuelle. En fait, c'est au niveau de la réalisation des trames que le travail se complique, le dispositif étant lui-même extrêmement simple.

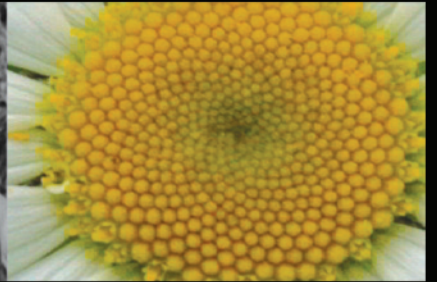
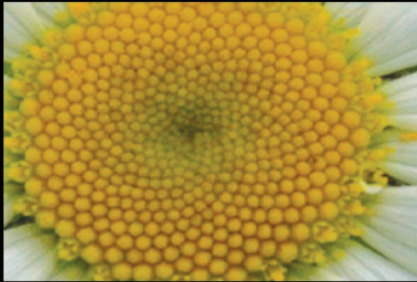
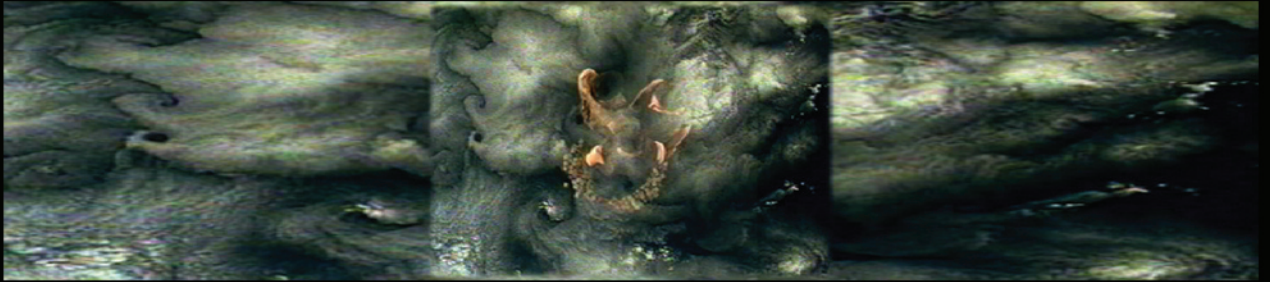
Photogrammes des vidéos triptyques :
images, montage et trames sonores de Marc Boucher

Fig. 1 *Adagio suprématiste*, 2008, 3:28 mins

Fig. 2 *Cosmo*, 2008, 3:31 mins

Fig. 3 *FrankyDaisy*, 2008, 4:49 mins

Fig. 4 *RingKingThing*, 2008, 5:05 mins



Quand est il du rapport entre la théorie et la pratique, alors que votre pratique artistique se situe davantage en vidéo qu'en danse ?

J'aimerais pouvoir répondre simplement que la spécificité d'un médium nouvellement employé implique un nouvel ensemble de considérations liées à des réaménagements au niveau de la sensibilité, à des manières nouvelles de recourir à des techniques et des matériaux particuliers, ou à de nouveaux modes relationnels à l'art. Cependant, je n'aborde pas l'art d'un point de vue disciplinaire. Je crois que cette façon de découper le domaine artistique est dépassée, davantage axée sur les besoins et les habitudes des institutions que sur les préoccupations et pratiques artistiques réelles. Elle me fait l'impression d'être calquée sur un modèle qui correspond aux stratégies géopolitiques du XIX^e siècle. Devant l'impératif, plus ou moins arbitraire et conventionnel, de découper le domaine de l'art, il me semble qu'on devrait, d'abord, le faire en fonction des sens convoqués : le visuel, le sonore, le tactile, le gustatif, le kinesthésique ou l'olfactif. Même là ça demeure problématique, étant donné que toute perception est « synesthésique », pour reprendre la formule de Merleau-Ponty², c'est-à-dire que les sens sont interreliés. Je ne dis pas que les approches disciplinaires sont périmées, d'ailleurs je crois qu'elles sont là pour rester. Seulement, les approches disciplinaires ne conviennent pas à tout le monde, et certaines institutions sont ouvertes aux nouvelles pratiques, peu importe l'épithète choisie : pratiques émergentes, hybrides ou performatives. Pourtant, la *performance*

art et les installations, ce n'est pas nouveau ! Les arts médiatiques ont d'ailleurs amplifié le phénomène de l'interpénétration ou même de l'interférence des arts. D'ailleurs, si vous dites arts numériques ou arts médiatiques, ça peut vouloir dire quantité de choses. Il devient parfois difficile de nommer une pratique, à cause de sa singularité ou de la diversité des éléments qui la composent. Dans mon cas, je choisis de parler en termes d'exploration artistique de la vision périphérique ou de vision élargie.

Est ce vraiment nouveau ?

Disons que ce n'est pas usité. En fait, c'est une note en bas de page d'un article portant sur l'opéra futuro-cubiste *La Victoire sur le soleil* (Marcadé, 1976) qui m'a mené au point au-delà duquel la théorie précède la pratique, et à étudier la vision périphérique. Cette note indiquait que Mikhaïl Matiouchine avait réalisé des expériences visant à étendre le champ visuel à 360°. Ce musicien et peintre avait fondé en 1923, à l'Inkhok (Institut de culture artistique) de Leningrad (Petrograd) le Groupe de travail Zorved (Zor Ved = voir-savoir). Dans son manifeste *Non pas l'art mais la vie*, il écrivait : « Zor-Ved signifie un changement physiologique dans l'ancienne manière d'observer et entraîne une façon complètement différente de réfléchir le visible » (Kovtun, 1996, p. 94).

Les recherches de Matiouchine étaient probablement sans précédent dans le domaine artistique. Alors que l'un de ses compatriotes, Kandinski, cherchait à rendre l'invisible visible, Matiouchine cherchait à rendre tout le visible, c'est-à-dire à développer le sens visuel de manière à voir comme si on avait des yeux tout le tour de la tête. Aussi farfelue que cette entreprise puisse nous sembler aujourd'hui, il l'aborda d'une manière très systématique et empirique. Sa démarche s'inscrivait dans un contexte de transformation du monde, que la transformation de l'homme devait assurer. Des artistes pensaient, à cette époque, que l'homme nouveau aurait des capacités de perception mieux développées. Dans cet esprit, Matiouchine réalisait une sorte de synthèse du cubo-futurisme et des enseignements de Mikhaïl Ouspenski. Presque un siècle plus tard, je n'aborde pas du tout la vision périphérique de cette manière. Pour commencer, je m'intéresse aux arts du mouvement et au sens du mouvement (ou sens kinesthésique). Cela m'a mené dans une aventure intellectuelle, au cours de laquelle j'ai appris qu'il existe une illusion de perception de mouvement-propre induite visuellement, que l'on nomme « *vection* ». J'ai aussi découvert qu'un dispositif, nommé « tambour optocinétique » employé dans les recherches en psychologie de la perception ressemblait à mon dispositif vidéo composé de trois écrans. Je me suis ensuite rendu compte que la recherche sur la vision périphérique et sur la *vection* était très développée dans le domaine de l'aéronautique. On ne peut pas tout à fait se sentir en

immersion dans un environnement synthétique, si la vision périphérique n'est pas prise en compte. C'est d'ailleurs lié au concept de présence, sur lequel se penche le groupe de recherche Performativité et effets de présence³ de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), dont je fais partie.

En fin de compte, mes recherches ont autant à voir avec la transdisciplinarité que l'interdisciplinarité, car je dois étudier les phénomènes reliés à la vision périphérique, la *vection* et la présence à partir de plusieurs disciplines qui sont de domaines extra-artistiques : phénoménologie, psychologie, physiologie, sciences cognitives, neurocognition.

Quel est l'intérêt de la vision périphérique en art ?

Bien qu'inhabituel, cet intérêt n'est pas nouveau. Il est très important en réalité virtuelle puisqu'on ne peut espérer créer des effets convaincants sans intégrer les perceptions visuelles périphériques. Pour d'autres raisons, l'intérêt de la vision périphérique en danse est important, notamment en ce qui a trait à la formation et l'entraînement des danseurs. On doit à Lisa Nelson (2001, p. 9-26) une approche au mouvement qui tient compte de manière plus systématique de la vision périphérique en danse, à la suite de Jack Heggie (2001, p. 165-172) qui, lui, en a fait valoir le mérite dans le domaine sportif. Il semble que, en danse, ce soit le *contact improvisation* qui fut à l'origine de cet intérêt pour la vision

périphérique, d'ailleurs une performance, qui remonte à 1973, de Steve Christiansen, Steve Paxton, Nita Little, Nancy Stark Smith, Karen Radler s'intitulait *Peripheral Vision*.

Plusieurs chorégraphes s'intéressent au regard du danseur, notamment parce qu'il s'agit pour celui-ci d'explorer et d'approfondir sa relation avec l'espace. Le spectateur est lui même affecté par la manière de regarder du danseur. Le chorégraphe Garth Fagan, avec *Edge/Joy*, abordait explicitement en 2007 la question du regard du spectateur ainsi que celle des conventions théâtrales, en plaçant la danse en périphérie plutôt qu'au centre de la scène. Les amateurs de danse contemporaine expérimentale sont pour leur part habitués aux approches qui rompent avec les conceptions traditionnelles de l'espace au théâtre.

Et pour conclure ?

D'abord, de manière générale, ce faux entretien, ou plutôt ce *self-interview*⁴, a été une manière de mettre en évidence le conflit entre la rhétorique de l'objectivité, qui découle des modèles méthodologiques des sciences dites *dures*, et les rhétoriques de la séduction propres à l'art⁵. Dans la circulation entre la théorie et la pratique en arts, l'argumentation ne peut se limiter à des raisonnements logico-déductifs, ni même y trouver nécessairement un fondement juste. Avec l'imbrication de plus en plus intime des arts et des technosciences, on peut être tenté de rendre séduisant un discours pauvre sur l'art en lui donnant des airs de scientificité.

Il n'est certes pas nouveau que l'on fasse de la connaissance de l'art une science, on le fait depuis Winckelmann (1717-1768). Bien sûr, les outils se sont multipliés, de sorte qu'aujourd'hui on tient de plus en plus compte de théories provenant de la neurophysiologie et des sciences de la cognition. L'étude des phénomènes de la perception de l'œuvre suscite un intérêt grandissant dans la mesure où cette dernière n'existe véritablement qu'au niveau de la perception. Ce serait cependant faire preuve d'idéalisme que de faire abstraction de tout ce qui a trait au contexte de la réception de l'œuvre, de toute la dimension culturelle dans le sens anthropologique du terme. Par contre, on ne peut pas traiter d'un sujet d'une infinité de perspectives.

Cela dit, cet article a brossé les étapes de mon cheminement qui a mené à une manière d'envisager la perception visuelle en lien avec la proprioception. En d'autres mots, ce cheminement, où la question de l'interrelation des modalités sensorielles a pris de plus en plus de place au point de déterminer la forme artistique pratiquée, a favorisé mon abandon de la création chorégraphique multimédia sur scène pour m'intéresser au dispositif de visionnement vidéographique monoplace. Le fruit de ma formation académique, sorte de déformation professionnelle idiosyncrasique, est l'idée de la vision périphérique en tant qu'horizon perceptuel où se rencontrent la proprioception et la perception d'objets extérieurs. Cette idée me semble pertinente étant donné que la synesthésie est un des thèmes majeurs en arts médiatiques.

Notes

1

En 1930, Matiouchine dirigeait le Collectif vision élargie, aussi appelé groupe « Korn ». (Klotz, 1991, p. 98)

2

Maurice Merleau-Ponty à propos de la perception synesthésique : La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir (1964. p. 265).

3

Pour le concept de présence, reportez vous à la page Internet publiée par le groupe de recherche Performativité et effets de présence : Présence. S.d. En ligne : « <http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/Page/Document/8.Presence.pdf> » Consulté le 3 mars 2012. Pour le groupe de recherche, reportez vous à son site. En ligne : « <http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/> » Consulté le 3 mars 2012.

4

Pour la méthode de self-interview, reportez-vous à la page The self-interview. 17 décembre 2007. Everybody's Toolbox Open Source in the Performing Arts. En ligne : « <http://www.everybodystoolbox.net/?q=node/43> » Consulté le 3 mars 2012.

5

À propos de l'usage du concept de la séduction dans le discours argumentatif, Herman Parret dit que « [l]a séduction ne relève pas de la rationalité argumentative — rationalité dont la portée a été définitivement établie par Aristote et exploitée par toutes les rhétoriques qui ont pu se forger depuis » (1988, p. 212).

Références

BOUCHER, M. 1995. *Maelström : création chorégraphique interdisciplinaire, le corps et l'image en mouvement*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal, Montréal.

BOUCHER, M. 2004. Kinetic Synæsthesia: Experiencing Dance in Multimedia Scenographies. *Contemporary Aesthetics*, 2. En ligne : « <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=235> » Consulté le 3 mars 2012.

Centre national de recherche scientifique. 1994. Didactique. *Trésor de la langue française informatisé*. En ligne : « <http://atilf.atilf.fr/tif.htm> », page : « <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;> » Consulté le 3 mars 2012.

HAGENDOORN, I. G. 2004. Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance and choreography. *Journal of Consciousness Studies*, 11 (3/4).

HEGGIE, J. 2001. Comment utiliser ses yeux. *Nouvelles de danse*, (48-49).

HOWARD, R. 1941. The Artist's Vision. *Parnassus*, 13 (5).

JIMENEZ, M. 1999. Le défi esthétique de l'art technologique. *Le Portique*. (3). En ligne : « <http://leportique.revues.org/document293.html> » Consulté le 3 mars 2012.

KLOTZ, H. 1991. *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*. Stuttgart : Oktogon.

KOVTUN, E. F. 1996. *L'Avant-garde russe dans les années 1920-1930 peinture, arts graphiques, sculpture, arts appliqués : collection du Musée russe de Saint-Pétersbourg*. Bournemouth : Parkstone ; Saint Pétersbourg : Aurora.

MARCADÉ, J.-C. 1976. *La Victoire sur le soleil ou le merveilleux futuriste comme nouvelle sensibilité*. Dans A. Kroutchonykh et M. Matiouchine (Dir.) : *La Victoire sur le Soleil, opéra ; musique : M. Matiouchine ; livret : A. Kroutchonykh ; prologue : V. Khlebnikov ; décors et costumes : K. Malevitch ; traduction : J.-C. et V. Marcade ; postface : J.-C. Marcade*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme.

MERLEAU-PONTY, M. 1964. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard NRF.

MIYAMOTO, M. 1983. *Traité des cinq roues*. Paris : Albin Michel.

MONTAG, C., GALLINAT, J. et HEINZ, A. 2008. Theodor Lipps and the Concept of Empathy: 1851-1914. *The American Journal of Psychiatry* 165(10) p. 1261.

NELSON, L. 2001. À travers vos yeux. *Nouvelles de danse*, (48-49).

PARRET, H. 1988. *Le Sublime du quotidien*. Paris : Hades-Benjamins.

RIECKE, B. E., SCHULTE-PELKUM, J. et al. 2004a. Enhancing the Visually Induced Self-Motion Illusion (Vection) under Natural Viewing Conditions in Virtual Reality. *The 7th Annual International Workshop on Presence*. Valence, Espagne. En ligne : « http://www.temple.edu/ispr/prev_conferences/proceedings/2004/Riecke,%20Schulte-Pelkum,%20Avraamides,%20Bulthoff.pdf » Consulté 3 mars 2012.

RIECKE, B. E., SCHULTE-PELKUM, J. et al. 2004b. Top-down influence on visually induced self-motion perception (vection). *Max-Planck-Gesellschaft [Max Planck Institute] MPI for Biological Cybernetics, Perception Conference*. Tübingen, Allemagne. En ligne : « http://www.kyb.tuebingen.mpg.de/fileadmin/user_upload/files/publications/pdf2504.pdf » Consulté 3 mars 2012.

SPARSHOTT, F. 1995. *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto : Toronto University Press.

VanRULLEN, R. et THORPE, S. J. 2004. Perception, décision, attention visuelles : ce que les potentiels évoqués nous apprennent sur le fonctionnement du système visuel. Dans B. Renault (Dir.) : *L'Imagerie cérébrale fonctionnelle électrique (EEG) et magnétique (MEG) : ses applications en sciences cognitives*. Paris : Hermès, coll. Traité des Sciences Cognitives.

VIDAL, P.-P. 2004. *Représentations du mouvement propre visuellement induit (vection) : approches comportementales, EMG, EEG et MEG chez des sujets sains et des patients vestibulaires*. Rapport de fin de recherche : COG 115b. En ligne : « http://hal-descartes.archives-ouvertes.fr/hal-00003531_v1/ » Consulté le 3 mars 2012.