

CORPS / CORPORÉITÉ

0. Définitions

Corps

Dérivation du grec σῶμα, -ατος, τὸ [soma], mais aussi σκήνος, -ους, τὸ [skenos] et δέμας, τὸ [demas] puis du latin *corpus*, forme, image.

Ensemble des parties matérielles constituant l'organisme, siège des fonctions physiologiques et, chez les êtres animés, siège de la vie animale.

Chez les stoïciens, la notion de corps est liée à toutes les choses existantes.

Corporéité

Emprunt au latin médiéval. *Corporeitas*, lui-même dérivé du latin classique *corporeus* « qui appartient au corps » et « qui a un corps »; emprunt au latin chrétien *corporalitas*, attesté à partir du III^e s. « nature corporelle, matérialité »,

Caractère de ce qui est corporel, de ce qui a un corps humain, de ce qui est un corps matériel.

Le mot *corporéité* (...), insiste sur le caractère propre de la constitution corporelle de l'homme; la notion de *corporéité*, à la différence de celle de *corps*, veut expressément nous faire dépasser la discussion classique de la notion, inséparable de la problématique du rapport du corps et de l'âme, et mettre en valeur le caractère du *corps phénoménique*.

0.1. Interpositions des champs

Spinoza :

« Les corps se distinguent entre eux sous le rapport du mouvement et du repos, de la rapidité et de la lenteur, et non sous le rapport de substance »

Éthique : Proposition XIII, Axiome II, Lemme I

« Un corps en mouvement ou en repos a dû être déterminé au mouvement ou au repos par un autre corps, qui lui aussi a été déterminé au mouvement ou au repos par un autre, et celui-ci à son tour par un autre, et ainsi à l'infini. »

Éthique : Proposition XIII, Axiome II, Lemme III

I. Déclinaison du corps sur scène

Ainsi la notion du corps – comme celle de présence (Π **présence**) – ne concerne pas seulement le corps physique, mais s'étend à une série des manifestations scéniques qui concernent les sons, la lumière et les objets. Ceux-ci sont des corps au sens qu'ils ont une masse, un volume.

Si on concentre notre réflexion autour du corps physique, l'intervention sur la dimension corporelle et sur le geste (Π **geste, mouvement**), l'idée de corps qui en dérive, ce qui définit l'espace de la scène, alors le geste et le mouvement sont les deux points de référence, les deux axes autour desquels tourne l'architecture d'une composition scénique.

Toutefois, le théâtre du XX^e siècle a été marqué par l'urgence de redéfinition, tant pratique que théorique, du concept de corps en faveur du concept de corporéité, même si ensuite, dans le débat actuel, les caractéristiques de la corporéité qu'ici nous allons délinéer, semblent être réabsorbées presque entièrement dans le terme-concept du corps.

Nous parcourons brièvement ces étapes de la conception de corps (et du corps scénique) que les maîtres de la scène du XXe siècle ont contribué à redéfinir, en traçant les liens qui unissent les deux termes, jusqu'à nos jours.

La conception du corps à laquelle les réformateurs de la scène s'opposaient – en premier lieu on pense à des figures comme Appia et Craig, en passant par Copeau et la vision radicale d'Artaud qui, comme nous le verrons, représente le point le plus articulé dans la conception de la redéfinition du corps - ressentait fortement une dimension métaphysique qui a fait du corps le support ontologique, et le modèle politique, d'une vision ordonnée du monde.

Le corps symbolique renvoie à une vision de l'organicité universelle que les réformateurs de la scène contestent en redécouvrant un corps concret, matériel.

Le point principal de cette *redécouverte du corps* - qui devient une véritable redécouverte du corps sensible - passe principalement – et l'on en verra les connexions – par un intérêt à caractère scientifique, spécifiquement pour l'étude de la physiologie et, donc, du mouvement.

Pour reprendre une affirmation du physiologiste français du XIXe siècle, Étienne-Jules Marey, on ne tente pas d'étudier le *corps en mouvement*, mais le *mouvement dans le corps*.

Cela change radicalement le point de vue du regardeur et cette *redécouverte du corps* qui, dans ce cadre, devient une véritable redécouverte du mouvement dans le corps.

D'ailleurs, cet aspect de la question est bien présent et clair chez les réformateurs de la scène. Craig, en ce sens, renvoie à la marionnette comme modèle pour l'acteur.

La marionnette – selon l'analyse kleinienne – est caractérisée par une coïncidence entre le centre de la pesanteur et le centre du mouvement (la marionnette n'est pas assujettie à la gravitation parce qu'elle n'est pas directement en lien avec le sol), elle désigne alors une dynamique *pure* là où, par contre, le mouvement dans le corps humain est toujours assujetti à la force de gravitation. Toutefois, ces deux dimensions ne sont pas opposées et elles ont trouvé – dans la praxis et la théorie théâtrale – un point de convergence qui concerne la déhiérarchisation du corps. Des exemples dans cette direction sont fournis par Appia ou Craig jusqu'au Kantor, mais aussi par Schlemmer (Bauhaus) ou par Rudolf Laban. La gravitation n'est plus considérée comme une limite pour le mouvement, mais, bien au contraire, comme une stratégie pour déconstruire l'image du corps (sa forme) et porter le mouvement au premier plan.

Déhiérarchiser le corps signifie le faire sortir de ses automatismes, mais pour pouvoir le faire, le corps doit être connu de l'intérieur, donc analysé dans sa dimension plus intime : le mouvement. Il s'agit donc de connaître le corps pour pouvoir en faire varier le mouvement.

C'est dans ce contexte que devient fondamental l'apport de la physiologie.

Pour étudier le mouvement dans le corps, Etienne-Jules Marey a dû le sectionner, segmenter chaque partie du mouvement pour pouvoir le connaître de l'intérieur.

Toutefois – on trace ici consciemment une piste encore à explorer – nous pouvons supposer une continuité parmi les analyses du mouvement dans le corps en physiologie et la redécouverte du corps sur la scène. Ceci signifie que l'intérêt porté au mouvement dans le corps est, de la fin de 1800 jusqu'à nos jours, objet d'une transversalité disciplinaire qui touche la scène même. Un

exemple éclatant de cette transversalité d'influences pouvant se tracer, dans le champ des études physiologiques, se trouve dans les expériences de Marey en France, adoptées en Allemagne par Wilhelm Braume et Huit Fischer (1985) et reprises ensuite en Union Soviétique, autour de 1920, à l'Institut Gastjeff de Mouche.

C'est précisément à Moscou que Nikolaj Bernstein, dans les années 1920, utilise le terme *Biomécanique* pour décrire ses études au sujet du mouvement et, successivement, qu'il développe ses hypothèses sur le fonctionnement prédictif du cerveau, aujourd'hui illustrées en neurophysiologie par Alain Berthoz.

Il existe une proximité évidente entre la vision de Bernstein et celle de Mejerchol'd. Ces deux perspectives, pour le dire brièvement, ont comme objectif l'analyse du *mouvement dans le corps*, non pas du *corps en mouvement*.

Sur le plan méthodologique, il s'agit de renverser le plan de lecture pour analyser ces passages du point de vue interne et non seulement du point de vue de la forme. Ainsi, la biomécanique de Mejerchol'd n'est pas seulement en relation avec le taylorisme, mais, de façon encore plus articulée et profonde, est en lien avec un processus bien connu concernant une vision du corps de l'intérieur, pour ainsi dire, de la forme : du point de vue de ses intensités.

Pour Mejerchol'd, en particulier, la recomposition des segments de mouvement à l'intérieur d'une vision générale du corps dictera, en premier lieu, l'exigence de rendre au corps une forme scénique, donc une *seconde nature* fondée, basée sur la connaissance « exacte » de la dimension physiologique, donc interne. C'est sur cet aspect que repose la relation, féconde pour tout le XXe siècle, de la relation corps-machine. Toutefois, cette relation doit être vue de l'intérieur, du point de vue de la mécanique interne du corps. Ce qui compte, au-delà des différences, c'est que les processus disciplinaires ne changent pas : fractionner le mouvement dans le corps pour en étudier toutes ses articulations.

Ce qui change, par contre, est l'objectif. La physiologie étudie le mouvement dans le corps pour en comprendre le fonctionnement ; les réformateurs de la scène théâtrale et chorégraphique étudient le mouvement dans le corps pour refaire – littéralement – le corps, en explorer les potentialités au-delà des automatismes qui, en d'autres termes, deviennent répétitions du même schéma.

Clairement, cette véritable décomposition du corps nécessite un niveau supplémentaire de réassemblage qui passe - évidemment - par une nouvelle conscience du corps (et de sa forme). Donc, encore une fois, connaître pour avoir la possibilité de varier.

Toutefois, cet aspect constitue seulement l'effet visible d'un processus qui se place en amont et qui possède, dans le mouvement, et non pas dans le corps, son objet principal d'interrogation : la redécouverte du corps dans le XXe siècle. Cette redécouverte est, dans sa complexité, un effet de l'intérêt que les réformateurs portent envers la scène et l'étude du mouvement. Pour refaire le corps, il est nécessaire d'en repenser la mécanique – dans le sens physiologique du terme – en intervenant sur le mouvement.

Ainsi, à la vision faussement organique du corps on impose la nécessité et l'urgence d'en délinéer et approfondir les différents états. Caractérisés par la posture, les aptitudes, gestes et mouvements (**Π geste, mouvement**), ces états doivent être confrontés à toutes les dimensions à l'œuvre dans le corps.

En ce sens, on peut parler d'une corporéité renvoyant à une expérience singulière. Il est nécessaire de suivre le passage de l'automatisme - principe opérationnel du corps - à l'anatomie (**¶ anatomie**) comme dimensions matérielle et opérationnelle de la corporéité.

Penser la corporéité à partir de ses différents états signifie donc la penser comme énoncé - ou un mode singulier d'énonciation - qui met en circulation un réseau complexe de relations qui se joue au niveau de l'expérience vécue et se détermine en relation avec l'environnement extérieur. Cette approche phénoménologique des états du corps, que la scène a élaborée à partir des années 1980, se base sur quelques présupposés :

- Cette approche porte à soustraire les états de corps aux procès de communication. En d'autres termes, un état de corps est un processus d'expression, sa complexité ne peut être réduite à la communication (**¶ voix, son**) ;
- Par conséquent, ce processus doit être accompagné d'une étude approfondie de l'action en scène (**¶ action**), ou mieux, de la corporéité à l'œuvre dans toutes ses phases;
- La corporéité en scène n'est pas un processus hiérarchique, mais an-archique déterminé par les forces et les intensités plutôt que par des formes fixes ;

Au lieu de penser le corps comme une totalité morphologique, organisée et signifiante, donc une unité hiérarchique de formes et de signes, la corporéité doit être pensée comme modulation temporelle de micro différences. En d'autres mots, la corporéité, comme projet d'action, renvoie à un système de relations perception-mouvement (**¶ geste, mouvement**). Telles relations se structurent, au niveau physiologique, sur trois niveaux d'interrelations entre les sens (M. Bernard) :

1. Un premier niveau *intrasensoriel* - il réside à l'intérieur de la sensation et renvoie à une double dimension qui relie simultanément, comme deux versants de la même manifestation : la composante active, et la composante passive du sentir;
2. Un *intersensoriel* - niveau qui renvoie à l'activation et à la combinaison des sens entre eux;
3. Et un troisième dénommé *para-sensoriel* qui concerne les relations entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation.

Grâce à cette tripartition, les sens ne se limitent pas seulement à enregistrer le réel, mais ils participent activement à sa construction par une série d'indications captées et réélaborées du monde extérieur (**¶ Fiction**).

Ainsi, la corporéité, contrairement au corps, cesse d'être un organisme symbolique désignant le fonctionnement pragmatique du système sensoriel servant de base sur laquelle composer l'action. Ce qui s'expose sur la scène n'est pas une forme, mais plutôt une dynamique de métamorphose incessante.

En suivant cette ligne de pensée, il est possible de cadrer ce complexe processus qui investit les sens dans une dynamique d'action à l'intérieur d'une théorie *fictionnaire* de la sensation (**¶ virtuel**) utilisée pour mieux décrire la dynamique créatrice sous-jacente au processus qui règle les relations entre notre imaginaire et le système de locomotion (**¶ Fiction, mouvement**).

Le processus fictionnel auquel on réfère n'est rien d'autre que le résultat de la relation entre les sens et l'environnement extérieur. Cette relation produit - au niveau de la cognition (Berthoz) - une projection ou une image fictive de l'anatomie du performeur dans l'espace avant d'agir matériellement. En d'autres termes, au lieu de déterminer un mouvement qui lui sera étranger, la sensation est, en réalité, le laboratoire qui le fabrique, le module et le configure selon les différentes projections (**(geste, mouvement)**).

Du point de vue de la corporéité, « sentir » signifie confronter une projection du travail sensoriel sur l'extérieur. Il y a un monde mesurable et objectif qui rencontre quelque chose qui sent. Entre les sens et l'environnement se crée ainsi un circuit de relations interconnectées.

Pour déterminer la corporéité à partir de l'activité sensorielle, il faut catégoriser l'environnement extérieur dans lequel le corps se trouve avant de formuler un projet d'action. Pour chaque geste, on en dessine le monde et, par conséquent, l'anatomie qui doit entrer en relation avec ce monde.

Il est donc important de mettre en évidence les modalités et les points de relations qui relient la projection – ou la fiction – à l'exécution du mouvement (Π **geste, mouvement**). Pour que le performeur puisse bouger ses segments corporels, l'environnement doit d'abord être catégorisé et on doit lui assigner un sens. De plus, le corps doit être lui-même catégorisé, afin de projeter dans cet environnement ce qui a contribué à réaliser les différents ordres moteurs.

Faire un mouvement est, avant tout, créer un environnement mental, percevoir la qualité de l'espace, y projeter virtuellement (Π **virtuel**) les segments et, seulement après cette opération, agir en disposant le geste (H. Godard). Ainsi, la corporéité n'est qu'une forme de projection et celle-ci constitue son propre mode d'être au monde (Π **présence**).

Ce déplacement conceptuel qui mène de la notion de corps à celle de la corporéité, implique la mise en œuvre d'un modèle de corps qui ne procède plus à partir d'un point de vue permanent et immuable, mais d'un processus de type instable, réticulaire. De cet aspect dérive un élément lié au concept de corporéité : celui de l'anatomie qui se configure ainsi comme principe opérationnel qui le sous-tend. Une telle notion semble émerger de façon déterminante dans le domaine chorégraphique (W. Forsythe, S. Teshigawara, Édouard Lock, *Kondition Pluriel*, par exemple) en élaborant une vision du corps en mouvement, décentré et architecturalement déconstruit dans ses lignes d'articulation (Π **anatomie**). C'est seulement à partir de ces précisions qu'il devient possible de penser autrement la composition du mouvement sur la scène contemporaine et d'ouvrir la réflexion à un second aspect décisif, soit la portée des technologies sur la corporéité qui se fonde sur une redéfinition radicale de l'organisation perceptive du performeur (Π **geste, mouvement**).

L'anatomie est alors un mode de la corporéité ; un mode d'être, une modalité de conduire le corps. En ce sens, l'anatomie est le principe qui détermine le mouvement au-delà de la coïncidence avec les limites du corps. L'anatomie effectue un survol et joint tous les points du corps - tous ses segments - mais n'appartient pleinement à aucun de ceux-ci. C'est une ligne qui trace un diagramme comme pour une constellation [[William Forsythe Solo \(1997\)](#) ou [Bones in pages \(1993\)](#) di Saburo Teshigawara].

Pareillement, la composition du corps de synthèse - le mouvement organisé à partir de la captation et de la réélaboration sous forme de codes informatiques de données provenant du mouvement d'un performeur sur scène – s'organise selon un ensemble de règles qui permet de dégager la composition du corps de synthèse des limites du corps physique pour libérer le mouvement de son anatomie et, par conséquent, d'accéder à un niveau de corporéité moléculaire. [[Voir, entre autres, le travail comme Biped \(1999\)](#) de Merce Cunningham, [la démence des anges](#) d'Isabelle Choinière, [schème II \(2002\)](#) de *Kondition Pluriel*]

Avec le concept d'anatomie comme versant opérationnel de la corporéité, on affirme que dans la composition du mouvement - soit physique soit numérique (Π **virtuelle, présence**) – les segments du corps sont pensés comme indépendants et mobiles, mais avec une relation dynamique qui déplace le centre de départ du mouvement. Le corps de synthèse qui dialogue avec le corps physique du performeur sur la scène est, sur le plan électronique, ce que la décomposition du

mouvement est sur le plan physique. Il s'établit entre ces deux dimensions une continuité opérationnelle fondée sur un principe partagé : l'anatomie comme dimension opérationnelle de la corporéité en scène.

La question du corps met en jeu une série de modalités – propres à la scène contemporaine – pour travailler la relation entre le corps physiquement présent et sa reproduction à l'écran dans des façons utiles pour aller au-delà de la simple reproduction du corps. Cela signifie sortir d'une vision simplement mimétique de la relation entre corps physique et corps numérique. En autres termes, on parle des possibilités et des modalités pour démultiplier l'image du corps.

On peut dire qu'on est face à une série de stratégies d'exposition du corps et, donc, face à différentes modalités de manifester sa *présence* (∏ **présence**). On prendra ici en considération une série de catégories présentes sur la scène actuelle [Voir la section *Archives/Tangentes* du projet] :

- **Corporéité exposée** : c'est une dimension du corps qui actualise le *corps-soma* dont le corps est l'objet/sujet artistique.

a)- corps exposé : Dans ce contexte, on retrouve le corps du *Body art* – donc Abramovic, Gina Pane, etc. D'un point de vue strictement scénique, on peut citer le travail de la Societas Raffaello Sanzio qui a élaboré la notion de *figure* en substitution de celle de *personnage* - en identifiant le corps de l'acteur comme le seul sujet du spectacle. La figure réunit en soi le legs du personnage; la figure est au-delà de la question de la psychologie ou du caractère, elle est semblable à une fonction plutôt qu'à un caractère. Ce sont les appareilleurs, les acteurs fractionnels. Ce sont des machines sorties de l'esprit parce qu'elles sont dotées d'un corps – certes moins dense et moins substantiel – pour exercer des fonctions. Dans ce cas, on peut renvoyer aussi à la scène de Jan Fabre [[Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio C.#01 Cesena \(2002\)](#) ou dans [No comment \(2003\)](#) de Jean Lauwers]

b)- corps anormal : on renvoie aux corps présents sur la scène de la Societas Raffaello Sanzio ou de Pippo Delbono, avec des corps exagérés sur scène. On parle de corps caractérisés par une perte, d'un écart par rapport à la norme du corps bien fait et conçu comme fonctionnel. On est face à une corporéité qui présente des états de corps : obèses, mutilés, anorexiques, tels les corps du chorégraphe Reimund Hoghe ou le corps âgé présent dans les travaux de Pina Bausch.

- **Corporéité et son** : on renvoie à une dimension du corps qui se résout en sons. On peut distinguer deux niveaux des processus :

a)- l'écriture à haute voix (Barthes) renvoie à une coïncidence du corps avec la voix; la voix est l'expression du corps comme dans le travail de Carmelo Bene [le concert The Cryonic Chants \(2006\)](#) de la Raffaello Sanzio ou [Paesaggio con Fratello Rotto \(2006\)](#) del Teatro Valdoca

b)- sonique (∏ son) renvoie à un corps sonore comme matrice organique où le son est produit à partir du mouvement du corps et capté par des microphones, comme dans [Animalie \(2002\)](#) du compositeur Roberto Paci Dalò ou dans [Meat paradox \(2009\)](#) de la chorégraphe Isabelle Choinière. D'un point de vue historique, on peut citer [Variation V \(1963\)](#) de Cage et Merce Cunningham, [Very Nervous System \(1982-1990\)](#) de David Rokeby, ainsi que le travail de Dumb Type [Memorandum \(2000\)](#).

- **Corps-architecture** : renvoie aux modalités de composition du mouvement qui pense le corps comme l'organisation d'une série de lignes dans l'espace. Le corps devient un réseau de lignes à vitesses variables en s'opposant à la notion de forme. Le mouvement est ainsi porté au premier plan : *Biped* (1999) de Merce Cunningham; *solo* (1997) ou la vidéo installation *Suspence* (2008) de William Forsythe; *Absolute Sero* (2002) ou *double silence* (2009) de Saburo Teshigawara; ou encore *Infant c'est Destroy* (1991) ou *Amelia* (2005) de Édouard Lock/La La La Human Steps.
- **Corporité machinique** : renvoie à la relation qui s'instaure sur la scène entre le corps du performeur et la machine ; le corps est un moyen et un mécanisme de la domination machinique dans une dynamique d'étendue et de contraction *épidermique* de la peau à la machine et vice-versa, comme il se produit sur la scène de *Nur Mut* (1996), *Nikola Tesla* (2001) ou *La macchina di Kafka* (2010) de la compagnie Masque.
- **Corporité vidéographique** : c'est une figure de la corporité qui se rapporte à la reproduction à l'écran, en travaillant avec la disposition d'écrans, de dimensions variables, sur scène. Ce processus est employé pour dynamiser les présences et porter au-dehors la perception du corps. Dans cette première catégorie, on parle donc de stratégies, entre danse et théâtre, selon lesquelles la scène organise l'attention du spectateur autour d'une série de tensions entre deux dimensions : c'est-à-dire celle physiquement présente et la présence médiatisée à l'écran de l'acteur/performeur. On cherche à systématiser ici une série de modalités que la scène a élaborée pour travailler cette relation :

a)- *Le même corps sur scène et à la vidéo en prise directe ou en différé* : On parle de stratégies esthétiques de fragmentations et d'intensification de parties du corps comme dans *Boris Godunov* de la Fura dels Baus (2008), de *S/N* (1992) de Dumb Type ou de *Twin Rooms* (2002) de Motus ou dans *La face cachée de la lune* (1996) de Robert Lepage.

b)- *Le même corps derrière la scène et fragmenté et recomposé en direct à l'écran* : c'est le cas de *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) ou de *Camera astratta* (1987) de Studio Azzurro et Giorgio Barberio Corsetti, dont les corps des acteurs sont cachés au spectateur, pendant certaines parties du spectacle, et rendus visibles seulement à travers leur composition et fragmentation sur les écrans présents sur scène.

c)- *Osmose entre deux corps différents sur scène et à l'écran* : comme dans *l'Hamlet* (2005) du Wooster Group où l'on assiste à la relation entre un acteur en scène et un acteur, Richard Burton dans un *Hamlet* du 1964, à l'écran. C'est la relation entre la scène théâtrale et un film. *Osmose* ici signifie que l'acteur sur la scène prend progressivement la place de l'acteur à l'écran : il reprend ses gestes, ses postures... et parallèlement, à l'écran, pendant ce processus, l'acteur du film devient progressivement fantasmatique. Ici, l'attention du spectateur est portée *entre* les deux dimensions, donc sur les passages entre le geste filmé et le geste repris par l'acteur en scène. Il y a aussi une mise en abîme d'images du corps.

d)- *La question des proportions micro/macro entre le corps sur scène et en vidéo à l'écran*. Donc on parle d'une différence de formats des images du corps. C'est le cas de *Infant Destroy* (1991) de Édouard Lock/La La La Human Steps ou de *Ceremony of innocence* (2000) de Ugo Pitozzi – Teatro Danza Skenè ou de *Recombinant - Le corps techn(o)rganique* (2004) de Kondition Pluriel où se manifeste un même processus d'organisation d'une tension entre la scène et la vidéo. Une attention est accordée aux proportions entre le micro du corps physique sur scène et le macro de la vidéo. Mais il y a

toujours une modalité d'éclairage de la scène qui permet à la figure sur scène de trouver sa place par rapport à la figure sur l'écran et ne pas subir sa puissance.

- **Corporité diagrammatique** : dans ce contexte, on montre une autre dimension de l'image du corps, fait à partir de la relation entre le corps physique et numérique, mais selon un processus qui ne passe pas par la caméra vidéo, mais plutôt par la numérisation du corps (captation du mouvement).

a)- *coïncidence de l'image du corps physique avec le corps numérique* : comme dans le cas de *Ghostcatching* (1999) de Bill T. Jones où le corps numérique est semblable au corps physique; il partage les mêmes qualités de mouvements, les mêmes paramètres. Ceci signifie qu'existe, entre le corps physique et le corps numérique ou de synthèse, une continuité, une forme de reproduction de la matrice qui a engendré le corps numérique.

b)- *élaboration abstraite et autonome de l'image du corps numérique par rapport au corps physique* : c'est le cas de *Biped* (1999) de Cunningham dans lequel le corps synthétique s'éloigne radicalement des paramètres du corps physique. Dans ce cas, le corps de synthèse se rend complètement autonome par rapport au corps physique qui l'a engendré.

c)- *corps hors scène offrant ses mouvements à un avatar complètement synthétique* : comme dans *Captives 2^e mouvement* de N+N Corsino (1994) où le corps physique n'est pas présent, il est dans un autre espace, et ce que nous voyons c'est un corps de synthèse exactement programmé comme la copie du corps physique qui n'est pas présent et qui lui donne ses paramètres, sa dynamique.

- **Corporité diaphane** : production d'un corps diaphane qui enveloppe le corps réel. Diaphane parce qu'il est directement corrélé à la condition de lumière qui, littéralement, l'expose à la vision. En ce sens le corps diaphane constitue la dimension virtuelle-immatérielle d'une présence réelle-matérielle, comme sur la scène de *Pezzo 0 (deux)* (2002), *collection particulière* (2005) et *Lapsus* (2007) de la chorégraphe Marie Donata D'Urso
- **Corporité fantasmatique** : multiplication des dimensions immatérielles du corps. Cette dimension renvoie à la production d'une corporité fantasmatique dans le chiasme entre l'articulation d'un mouvement volontaire et d'un mouvement involontaire obtenu grâce à des impulsions électroniques appliquées au corps comme dans le travail *Corps 00:00* (2002) ou *Balk 00:49* (2003) de la chorégraphe Cindy Van Acker.

II. Références bibliographiques (sélection de textes utilisés)

Pour les références étymologiques : <http://www.cnrtl.fr/>

M. Bernard, *Sens et fiction*, in "Nouvelles de danse", n° 17, octobre 1993, in *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, p. 95.

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

A. Berthoz, *le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

S. Broadhurst, *Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology* (Palgrave MacMillan, 2007).

F. Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, ETS, 2007.

- J. Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, 3 vol., Québec-Amérique, 1997-2007.
- H. Godard, *Le geste et sa perception*, en « La danse au XXe siècle » (sous la direction de I. Ginot et M. Michel), Paris, Larousse, 2002.
- H. Godard, *Le mouvement: de la décomposition à la recomposition*, in "Marsyas", n° 25, mars 1993.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- M. De Marinis, *Danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006
- M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma. Bulzoni, 2000.
- G. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- P. Kuypers, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, in "Nouvelles de danse", n° 53, 2006, p. 80.
- A. Menicacci, E. Quinz, *Conversation avec Hubert Godard*, dans "Quant à la danse", n° 2, juin 2005
- L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine...la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2008.
- É.J., Marey, *le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- M. Marzano, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2009.
- J-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.
- E. Pitozzi, *Corpo, anatomia, percezione. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, Roma, Bulzoni (printemps 2011).
- E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008.
- E. Pitozzi, *La "figura" oltre l'attore: verso un'estetica digitale*, in "Culture Teatrali", n° 13, automne 2005.
- E. Pitozzi, *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, in Louise Poissant et Pierre Tremblay (sous la direction de), *Ensemble / Ailleurs; Together / Elsewhere*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2010.
- E. Pitozzi, *Espace stéréoscopique pour corps sonore, un entretien d'Enrico Pitozzi avec Isabelle Choinière*, Archée, Montréal, décembre 2009.
- L. Poissant, *Éthétique des arts médiatiques*, 2 vol., Québec, PUQ, 1995.