

<http://www.archee.qc.ca/>

Consulté le 22 décembre 2009-12-22

Archée – périodique électronique

Espace stéréoscopique pour corps sonore, un entretien d'Enrico Pitozzi avec Isabelle Choinière

Enrico Pitozzi, décembre Projets, section entretiens

Corps médiatisé et degrés de présence



Isabelle Choinière, *La démence des anges*, 2002, photo : Frédérique Bolté

E. P. : Vos compositions interrogent la relation entre le corps et les dispositifs technologiques. Dans la *Démence des anges*, 2002, vous avez travaillé avec des corps liés en réseau, dans une forme de « présence à distance ». Pourriez-vous élaborer – aussi du point de vue de la composition technique – sur la réalisation et les implications esthétiques de votre travail en relation au concept de présence ?

I. C. : Pour développer le projet de la *Démence* j'ai travaillé avec Thierry Fournier, musicien et informaticien formé en partie à l'IRCAM de Paris. Nous avons développé un système qui permet de traiter des informations capturées en temps réel via le réseau par le biais de lignes Internet et de lignes dédiées-ISDN.

Du point de vue temporel, il s'agit d'un traitement de données provenant du mouvement et du corps selon les modèles de transmission en réseau. Dans ce type de traitement, chaque retard dans la transmission a une répercussion sur la qualité du mouvement visualisé. Par exemple si le traitement des données accuse un retard, le mouvement visualisé aura une apparence plutôt mécanique, alors que si le flux des données est constant et régulier, la visualisation rendra un flux plus organique. Nous avons donc expérimenté plusieurs stratégies sur la question de la perception de la corporalité.

Le premier aspect concerne la présence médiatique. Pour rendre compte de l'aspect performatif des corps médiatisés et retransmis en temps réel en image et en son, ou de la corporalité de l'image en temps réel pour le dire autrement, nous avons retenu les services d'une répétitrice, auparavant elle-même danseuse dans la troupe de théâtre québécois multimédia *l'Écran Humain*. Cette répétitrice, Sophie Michaud, avait l'expérience de la médiatisation de son corps. Au début du travail, il nous était difficile de faire sentir que ce corps projeté en réseau était une vraie personne, une performeuse en temps réel. Sophie a donc travaillé et dirigé chacune des danseuses via sa manifestation médiatique, son corps médié – sous forme vidéo et sonore. Elle nous donnait les instructions via le système de visioconférence, car nous étions dans l'autre pièce. Pour le travail relatif à cette création, nous avons loué deux espaces à proximité l'un de l'autre dans le même théâtre, mais nous avons gardé la même connectique (lignes ISDN et Internet) pour avoir la même situation technologique qu'en représentation. La question du délai dans la transmission d'un lieu à un autre constitue une importante problématique de la présence médiatique. Pour atteindre une présence performative, charismatique à distance, ce problème de décalage devait être surmonté. Nous avons donc corrigé le délai dans la programmation de MAX, en quelque sorte le cerveau qui contrôlait tous les échanges technologiques du spectacle en réseau. Toutefois, lors du travail avec la répétitrice, nous avons conservé un très léger délai pour marquer l'identité d'un corps transmis via le réseau, en contrepoint avec un corps qui serait préenregistré et diffusé en vidéo.



Isabelle Choinière, *La démence des anges*, 2002, photo : Frédérique Bolté

Le deuxième aspect concerne le type de technologie employé. Pour favoriser l'expression et la perception d'un corps vivant, organique, nous avons dû tester une quantité de projecteurs numériques d'une part, et analogues (à trois tubes) d'autre part. Finalement nous avons retenu les projecteurs à tube pour leur qualité de la lumière totalement différente. Celle du projecteur à tube est une *lumière vivante*, vibrante, tu as l'impression que la lumière respire, les couleurs sont très riches et lumineuses ; tandis que celle du projecteur numérique est plutôt éteinte. L'ensemble de ce travail nous a porté à réfléchir sur les différentes stratégies pour rendre présent le corps médiatisé. La réalisation du projet a nécessité l'utilisation de projections et donc de dimensions spatiales différentes et simultanées. Un espace réel devant public, et un espace lointain – dans une autre ville ou continent – ou vice-versa, dans une chambre à côté,

toutefois présents à travers les projections des *traces d'un autre corps* provenant d'un espace ailleurs.

E.P. : La présence, en ce sens, se manifeste dans un processus constant de multiplication. Je parlerais donc d'une présence qui se donne par degrés : autant dans ses traces visuelles que dans ses traces sonores, par exemple.



Isabelle Choinière, *La démente des anges*, 2002, photo : Frédérique Bolté

I. C. : Oui, dans *La démente des Anges* il y a différentes dimensions de présence. Il y a les traces lumineuses – corps de lumière – qui amplifient une région particulière du corps, qui permettent la présence de *trou noir*; comme des corps noirs qui contournent les corps de lumière. Cette idée du *Corps noir* me vient de la lecture de *Vie et mort de l'Image* de Régis Debray. Avec la *Démence*, j'étais préoccupée par le déplacement du sacré vers les technologies. Plus précisément sur l'idée du démiurge, et la capacité d'être à plusieurs endroits en même temps. Régis Debray produit une analyse de l'évolution de la représentation du corps occidental dans l'histoire du sacré, plus précisément du judéo-christianisme. Avec l'éclairagiste François Roupinian, j'ai travaillé à créer des corps lumineux, avec les éclairages seulement ou en composition avec le travail vidéo par différentes auréoles de lumières, et des corps noirs, en quelque sorte des masses négatives du corps.

Il y a aussi une dimension de la présence strictement sonore. Les voix et les gestes des interprètes sont captés par une série de microphones et de capteurs placés sur leurs corps. Ces données sont transférées simultanément dans l'espace de la performance et en réseau pour former ce que nous avons nommé un duo à distance. Un corps synthétique se construit donc par le croisement entre les corps physiques, matériels, et leurs projections réciproques, mais également par des effets de persistance rétinienne. Sur scène, les signes des corps sont mêlés aux corps physiques, jusqu'à se confondre.

Cette intervention se développe donc simultanément en deux lieux différents communiquant avec des interfaces de réseau. Dans chaque lieu, on trouve un interprète et des spectateurs. Les deux interprètes engendrent, en temps réel, par leur propre mouvement, le son et l'image projetés, et perçus, à l'intérieur de l'espace de l'autre. Ce processus invite à reconfigurer, par conséquent, la perception du performeur en action et crée une superposition et une confusion de dimensions « réelles ».

Le corps sonore : vers une nouvelle géographie de la perception



Isabelle Choinière, *La démence des anges*, 2002, photo : Frédérique Bolté

E. P. : À plusieurs occasions, vous avez parlé, par rapport à votre travail, de corps sonore, donc d'un devenir sonore du corps. Pourriez-vous poursuivre plus en détails sur cet aspect de votre production ?

I. C. : Voyons brièvement l'historique de l'évolution de cette idée. Dans la *Démence des anges*, Je poursuivais le travail amorcé sur le Corps sonore dans *Communion* en 1996. À cette étape, je travaillais déjà sur l'idée d'un corps sonore issu du corps réel. Mais ce corps sonore n'était pas un double, mais plutôt une nouvelle manifestation issue d'un apprentissage proprioceptif induit par l'influence de la technologie comme élément de déstabilisation extéroceptif. Bien évidemment, cette transformation de la nature du corps même demande du temps.

Dans *Communion*, j'ai travaillé la relation avec le son partiellement dans un rapport de causalité. Dans la *Démence des anges*, on a complexifié cela au niveau des dynamiques en continu, mais aussi en situation de temps réel en réseau, donc de duo à distance. Dans la *Démence* par contre, nous avons dû développer nos propres senseurs car il n'en n'existait pas pour la dynamique ou la nature du corps en mouvement. Les senseurs disponibles répondaient à des logiques cartésiennes (plan x, y, z) ou autres liées aux besoins des fabricants de voiture, machines diverses. Je voulais donc des capteurs qui me permettent de bouger d'une manière fine, subtile, lente et également qui me permettrait de bouger d'une façon brusque, rapide. Des capteurs qui me donnent accès à toute la gamme de dynamiques du mouvement, pour développer un discours sur la corporalité et non l'appauvrir. Ces capteurs conçus sur mesure ont favorisé une écriture mutante, croisée, avec l'accès à tous les registres nécessaires pour créer de la musique et du mouvement en situation totale d'interdépendance.

E. P. La direction de votre dernier projet de création évolue selon un agencement bien plus développé entre le mouvement et la spatialisation du son.

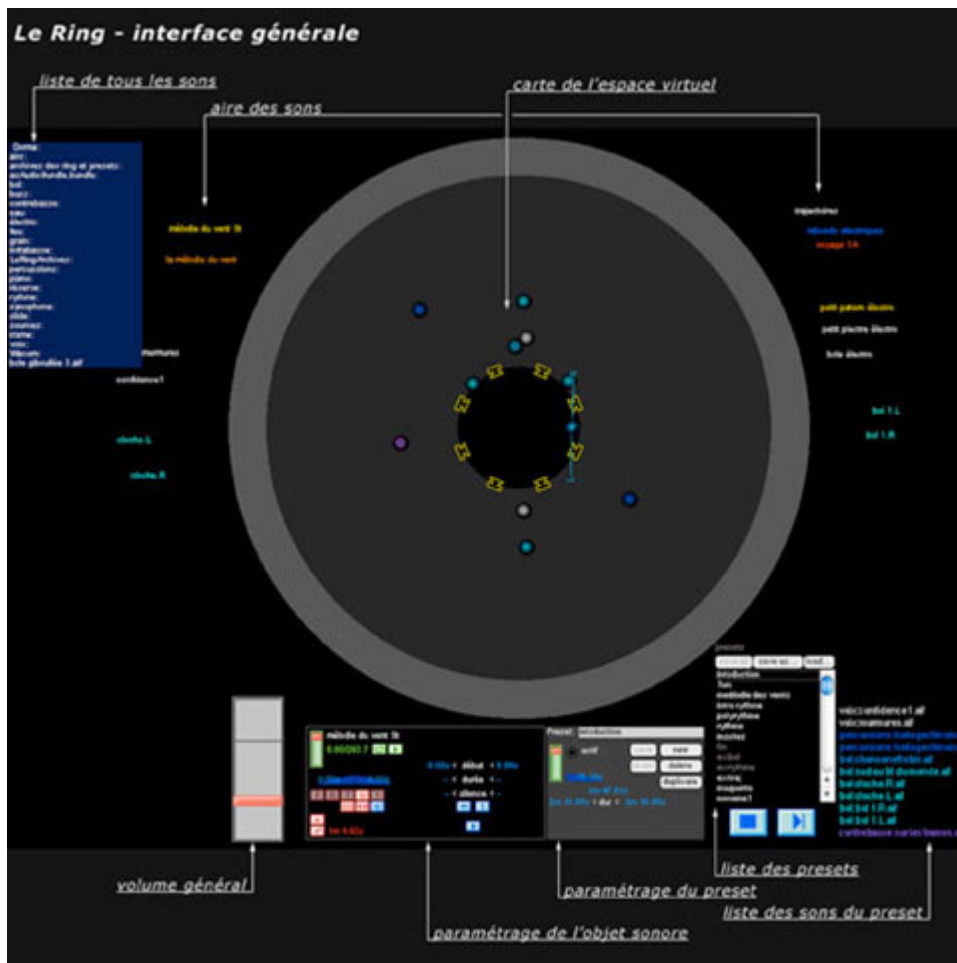


Isabelle Choinière, *3ème création, phase II*, 2006/8, Danseuses : Isabelle Choinière, Marie-Josée Boulanger, Sophie Goulet-Delisle, Soraïda Caron, Rosalie Famelart, photo : Hugo Lafrance

I. C. : C'est avec la nouvelle création en progrès – *Meat Paradoxe*, 2008 – que les véritables outils pour enrichir la corporalité, par le biais du corps sonore entre autres, se sont mis en place. Dans les différentes étapes de création, j'ai éprouvé le désir intense de sortir du rapport d'instrumentalisation de la technologie qui enferme la plupart du temps les performeurs. De plus la ferme intention d'enrichir l'expérientiel de la corporalité et d'utiliser les techniques de la somatiques issues de mon bagage d'apprentissage ont servi de déclencheur de la méthode en expérimentation. Nous travaillons donc sur la modification de la corporalité.

Lors de la *phase II* qui a eu lieu à l'Université du Québec à Montréal – UQAM, et au centre des arts d'Enghien-les-Bains en France, nous avons commencé à développer l'idée d'une synesthésie sonore. Le but était de construire les relations entre un *corps collectif* de performeuses, et la création de son en temps réel, ce qui nous sortait justement de cette instrumentalisation. On a alors commencé à développer l'idée du *corps sonore collectif*. Cette démarche nous permettait de réfléchir sur une structure chorégraphique et des dynamiques artistiques qui parlaient de la complexité et de l'interconnexion dans laquelle le monde actuel nous plonge. Les danseuses ont dû développer un sens élargi d'elle-même tant au niveau du mouvement, au niveau de la production sonore en temps réel, qu'au niveau des relations tissées entre ces deux entités.

À partir de ma rencontre avec la compositrice Dominique Besson en décembre 2007, ce travail a pu trouver une expression au niveau musical. Dominique était intéressée presque autant que moi, à développer un laboratoire où les expressions artistiques seraient transformées par l'expérience de la modification de la corporalité. En avril-mai 2008, nous avons été accueillies au CDC-Centre de développement chorégraphique de Grenoble où nous avons testé de nouvelles dynamiques relationnelles réelles et médiées. Un authentique développement de l'enrichissement de l'expérientiel a pris corps et, suite à cette résidence, la création a pris le nom de *Meat Paradoxe*.



Le Ring : Dominique Besson, Antoine Schmitt et Olivier Koechlin

Pour être en mesure de se concentrer sur la dimension artistique, Dominique a fait faire le développement en temps-réel sur son outil de spatialisation, Le RING, en amont. Pour avoir une description et un témoignage de cette phase de travail tant au niveau artistique que technologique, le lecteur peut accéder à son article, dont l'adresse paraît dans la section Liens Internet.

Quand je parle de corps sonore, je réfère en première instance à une dimension du corps qui est engendrée en temps réel par les danseuses, donc qui entre parfaitement dans le concept de chorégraphie élargie – en référence aux philosophies orientales qui m'ont inspirée – que je développe avec ces derniers projets. Le corps sonore est donc une émanation, une dilatation du corps réel qui en constitue une vibration à laquelle on se réfère d'un point de vue sensoriel pour composer la partition.

E. P. : Ce travail sur la dimension sonore du corps implique nécessairement une redéfinition et une remise en ordre sensorielle des performeuses en direction d'une nouvelle géographie de la perception.

I. C. : Oui, ce qui est extrêmement intéressant, c'est qu'en travaillant sur le corps sonore, on peut intervenir – pour les renouveler – sur la sensorialité et sur la perception des danseuses dans leur développement dans l'espace. Ça nous permet d'un côté d'abandonner des modalités de composition déjà expérimentées, et de l'autre d'approfondir le geste en transformation continue. Ainsi, la sensorialité se réorganise et l'intériorité – une intériorité

modifiée, évolutive, en transformation par la déstabilisation induite par l'extérieur technologique – est en quelque sorte médiatisée.

Cela nous permet de sortir de la sclérose chorégraphique et, de mon point de vue l'un des aspects les plus importants du travail avec les technologies, de renouveler son organisation perceptive pour engendrer de nouvelles partitions du geste. C'est aussi une modalité pour déhiérarchiser le corps. Ce qui se passe entre la performeuse et la technologie n'est pas une relation extérieure, celle-ci se fond dans le processus de travail de composition.

E. R. : Cela me fait penser à la composition de l'espace. Pourriez-vous parler de la relation qui s'instaure, du point de vue spatial, entre le corps physique et le fantôme sonore, dont nous avons précédemment parlé ?

I. C. : Je cherche toujours à composer à travers la chorégraphie une relation avec l'espace, mais cette relation n'est pas formelle, elle est plutôt relative, parce qu'elle est en relation avec l'expérience du corps. Depuis ma rencontre avec Dominique Besson, spécialiste du discours sur l'espace, nous avons pu également développer une relation dite 'relative' en relation avec le déplacement du son et sa spatialisation. Ce son, dans cette phase du projet, joue le rôle du sixième danseur. Il participe au discours et à la mise en place du *corps collectif sonore*.

Ici nous sommes dans une forme d'abstraction de la dimension cartésienne de l'espace, en privilégiant par contre une notion corporelle de l'espace, une relation relative de celui-là. Relative par rapport aux danseuses, mais aussi par rapport à l'organisation du déplacement dans l'espace des performeuses à l'unisson, donc du corps collectif, comme dans le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark.



Isabelle Choinière, *3ème création, phase II*, 2006/8, Danseuses : Isabelle Choinière, Marie-Josée Boulanger, Sophie Goulet-Delisle, Soraida Caron, Rosalie Famelart, photo : Hugo Lafrance

Dans la *phase II*, 2006, les cinq danseuses redéfinissent à chaque instant leur relation réciproque avec et dans l'espace, en engendrant, par conséquent, une autre structure chorégraphique et un autre type d'organisation des figures d'espace chorégraphique, générant ainsi le corps sonore de la performance. Cette approche de l'organisation des relations dans l'espace est similaire, même si elle ne provient pas de là, à la dynamique de l'essaim ou du *swarm* en anglais. Le rythme et le positionnement des danseuses dans l'espace sont déterminés en relation l'un avec l'autre et cette relation est perpétuellement en changement, dans une structure tridimensionnelle du geste et des interrelations. Dans la *phase III*, réalisée avec Dominique, nous avons complexifié ce rapport en travaillant les figures d'espace

chorégraphique en étroite relation avec les figures d'espaces sonores. Nous avons intégré le corps sonore spatialisé dans cette relation dite relative.

E. P. : Du point de vue du dispositif, comment ce premier niveau d'intervention sur le son est-il composé ?

Dans la *phase II*, pour le dispositif, nous avons travaillé avec des microphones sans fil, dissimulés sur la tête des danseuses. Le microphone capte la respiration des danseuses pour l'élaborer successivement. Un principe de proprioception ou de synesthésie sonore participe à la complexité de la dynamique du corps collectif de la partition chorégraphique, ce qui a une résonance avec le concept de corps sonore du travail, un niveau de complexité ancré dans le principe du mouvement.

Au sol, nous avons situé des capteurs audio pour capter les vibrations du mouvement. Ces *vagues* sonores se propagent dans une forme organique qui peut être dynamisée et amplifiée pour créer un nouveau type de proprioception sonore. Une dimension très proche de la manipulation d'une énergie émotionnelle constitue l'espace de jeu.

Si la première forme de captation est liée au souffle ou à la dynamique de certains gestes et d'une conscience collective du geste et du souffle, donc en dehors d'un rapport de causalité, tout le travail au sol concerne une dynamique gestuelle qui passe dans un nouveau niveau du corps. Je parle en particulier de l'articulation des parties inférieures, comme les jambes. Grâce à cet outil, les vibrations se tissent un peu comme une toile d'araignée et permettent aux cinq danseuses en mouvement d'avoir une perception kinesthésique de leur corps et de produire un rendu sonore de ce corps collectif en mouvement.

Nous pourrions dire qu'il y a différents paliers sonores qui se composent organiquement dans la dimension du corps sonore. Cet aspect ne peut pas être directement référé à un corps individuel, mais plutôt à une complexité, à une masse de corps; un corps collectif composé de différentes dimensions entre lesquelles la captation du souffle ou du mouvement au sol est liée à une forme de diffusion sonore, donc à une spatialisation extrêmement rudimentaire. Ici, il n'y a pas encore de travail d'articulation artistique au niveau sonore. Nous avons commencé à l'intégrer vraiment à la *phase III* où l'on a remplacé le tapis de micro-vibration par le RING qui était beaucoup plus riche en possibilités. Avec cette phase, le Ring s'oriente « *dans la direction d'un système ouvert de spatialisation temps réel doté de fonctions de mémorisation graduelle du signal et des trajectoires. Interfacées comme des entrées temps réel dans le Ring, les cinq sources sonores générées par les danseuses deviennent donc 'pilotables' dans l'espace et dans le temps.* » (Besson, 2009)

E. P. : Cette dimension temporelle complètement renouvelée caractérise le déplacement du mouvement. Pourriez-vous parler de cet aspect de *Meat Paradoxe* ?



Photo: Jean-François Gratton / Shoot Studio, Montréal 2008

I. C. : Je cherche à décliner un nouveau type de temporalité, surtout en ce qui concerne le mouvement. Je cherche aussi une certaine lenteur jusqu'à l'immobilité si nécessaire, qui donne l'idée d'un temps qui ne passe pas, un temps suspendu. Ce processus est inséré, dans mes travaux, à l'intérieur d'une plus vaste stratégie de déhiérarchisation, d'auto-organisation des repères sensoriels et perceptuels. Ceci enclenche une nouvelle stratégie d'organisation de la structure du corps, pour l'inclure dans un flux de mouvement plus précis et composite, fait de contact, de division, mais où le corps individuel perd sa place prioritaire à l'intérieur du développement de la performance.

Ce qui m'intéresse est un autre type de temporalité; une temporalité collective, parce qu'elle n'est pas liée à un seul corps et donc à l'articulation d'un seul mouvement, mais plutôt à la construction et à la relation de plusieurs mouvements et de temporalités complètement différentes les unes des autres, qui peuvent aller à l'unisson mais aussi se diversifier, se rencontrer et se séparer. Cette temporalité est reliée au mode d'auto-organisation basée sur une stratégie du mouvement transitoire de Trisha Brown, sur une radicalisation de la démarche de Paxton en s'appuyant sur ses techniques de corps tactiles, mais en poussant ses techniques jusqu'à une obsession hypnotique du contact du point de vue des danseuses. Ça veut dire mettre en résonance diverses temporalités dans un même processus de déplacement.

[Le paradigme de la transformation : corps collectif et empathie](#)



Photo: Jean-François Gratton / Shoot Studio, Montréal 2008

E. P. : En matière de rapprochement des corps dans l'espace, vous parlez d'une masse de corps, donc d'une certaine modalité pour reformuler la forme des corps rapprochés. La proximité spatiale entre spectateur et performeuses ne sert-elle pas aussi pour *décomposer la forme du corps dans le flux du mouvement collectif* ?

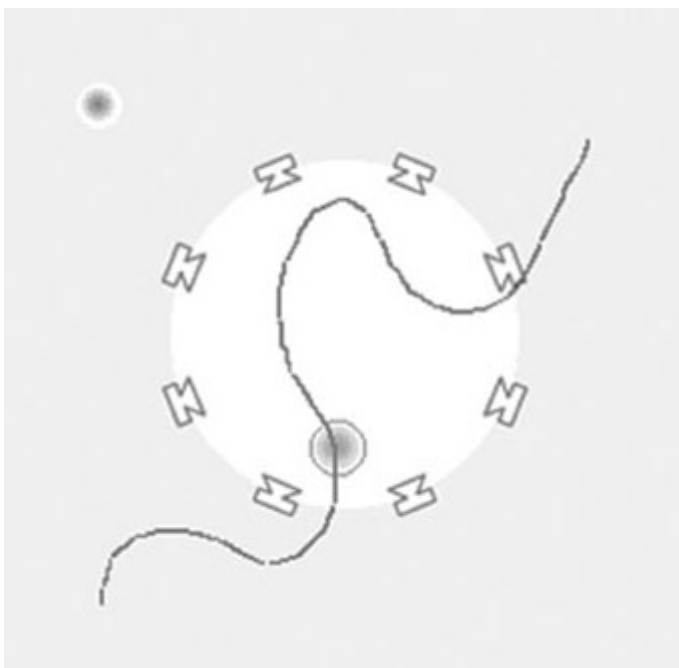
I.C. : Nous sommes à essayer différents modes de réception de ce matériau sensoriel. Par exemple, le public circule autour du corps collectif qui est présenté dans un espace circulaire où les spectateurs sont entre l'arène-zone de performance du corps collectif et l'arène (le beigne) des enceintes, soit l'octophonie par laquelle l'espace, qui est leur espace extérieur, est délimité. Depuis la *phase III* et le début du travail avec la compositrice Dominique Besson, le travail sur l'espace et sur la perception s'est énormément complexifié. À cette étape, nous avons placé les spectateurs très près des corps. Nous cherchions à provoquer un effet un peu hypnotique devant cette forme complexe, devenue sonore, cette masse qui chante, qui gémit. L'effet immersif, empathique, donc de reconnaissance psycho-corporelle, si on ne prend pas pour acquis que tout le monde sait que la dimension psychologique est intégrée dans la dimension corporelle, était souhaitée. Le spectateur est immergé dans cette forme vivante sonore par la proximité qui lui enlève ses références analytiques. Car il est *dans* la forme, il est *dans* la chair, il est dans l'hyper-intime et il est immergé également par le son de cette forme qui se déplace autour de lui, traverse son espace. Il est donc en présence de deux formes auxquelles il n'est pas habitué, qui brouillent ses codes, ses repères et qui bougent autour de lui.

E. P. Je suis intéressé, à ce point, à réfléchir sur une question centrale qui concerne le passage d'un concept de représentation à celui de transformation. Parce que si nous avons la possibilité de travailler sur différentes dimensions, on n'est plus à traiter quelque chose, mais plutôt en train de transformer quelque chose dans autre chose. Tracer une trajectoire dans la matière, en quelque sorte.

I. C. : Ceci est un aspect très intéressant, et je crois que c'est possible. Peut-être est-ce un processus qui peut être acquis pendant et grâce à une certaine expérience avec les technologies. Je dirais même que cela permet que l'on renouvelle la trajectoire dans la matière du corps, du son et de l'espace. Parce que le niveau auquel je fais référence est celui de réussir à comprendre et écouter tous les passages et les transformations sensorielles que les technologies permettent de développer, et cela, à différents niveaux d'intervention. C'est encore une fois un travail d'organisation de la sensorialité, un travail proprioceptif. Et cette modalité d'écouter et d'apprendre par le mouvement dans le corps doit être portée à l'extérieur, transmis au spectateur. On peut alors questionner l'organisation perceptuelle du spectateur : des ondes émotionnelles partent des danseuses pour rejoindre le corps des spectateurs par la médiation du son.

E. P. : Dans ce contexte, on peut affirmer que ce processus de travail sur le corps sonore redouble la dimension empathique entre le performeur et le spectateur. En autres termes, il y a – à certains niveaux – une relation empathique étonnante entre le performeur et le spectateur. Nous sommes dans une sorte de « cannibalisme du geste » opéré par le spectateur. Le spectateur regarde, et sa perception a un écho directement dans sa corporéité. Le corps sonore spatialisé dans la salle immerge directement le spectateur dans le mouvement qu'il est en train de voir. Ça c'est la transformation qui intervient directement dans la redéfinition de l'organisation perceptive du spectateur.

I. C. : C'est ici que je crois que l'on est en train d'expérimenter une vraie transformation, par le *corps collectif sonore*, une stratégie d'apprentissage connective et intégrative. Comme vous l'évoquiez, les recherches de Giacomo Rizzolatti sur les systèmes de neurones miroirs me semblent intéressantes, car elles amènent une explication à cette *intelligence du corps* et l'état non langagier d'auto-organisation auxquels nous faisons appel. C'est cet état non-langagier qui est sollicité pour transmettre les connaissances d'un corps de danseur à un autre et, probablement plus largement, du corps collectif au spectateur. C'est comme vous dites une question d'*empathie*. C'est un processus de transformation mais aussi de contamination.



Le Ring : Dominique Besson, Antoine Schmitt et Olivier Koechlin

Pour faire image, je dirais que ça se propage comme une onde. Que la masse des danseuses agit comme une entité qui active ce phénomène, se propage comme une onde qui contamine les autres personnes en place, notamment le public, leur apprend une autre corporalité et les emmène vers une expérience empathique symbiotique. Le temps du changement proprioceptif est long. Comprendre l'effet extéroceptif de la technologie sur des modalités perceptuelles et sensorielles demande un temps d'assimilation, et de notre part, de compréhension de la transformation en cours. C'est pour ça qu'à mon avis, il faut revoir également les modes de production si on veut vraiment réinvestir le sens, l'esthétique, la corporalité dans l'époque de changements qui nous bouleverse mais qui nous amène souvent dans un espace inspirant de révélation.

Note(s)

Cet entretien a été publié en Italien dans le magazine « Art'O_rivista di cultura e politica delle arti sceniche » sous le titre *Spazio stereoscopico per corpo sonoro*, Art'O, n° 28, été 2009, pp. 58-65. Archée a le plaisir d'en diffuser pour son public une version française révisée par Louise Boisclair, critique d'art, membre de l'équipe rédactionnelle d'Archée et doctorante en sémiologie, à l'UQAM, dont le projet porte sur les effets de l'image interactive sur le corps du spectateur.

Référence(s)

Enrico Pitozzi

Maître de conférences au Département de Musique et du Spectacle de l'Université de Bologne, en Italie, où il enseigne un cours intitulé « Forme de la scène multimédiale »; Enrico Pitozzi sera professeur invité en 2010, pour le cours « *Corps sonores. Le corps comme présence dans l'installation et sur scène* » au doctorat en études et pratiques des arts de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal – UQÀM. Son travail de recherche porte sur les modalités d'intervention des technologies sur la perception du performeur, sur les aspects neurophysiologiques liés à la composition du mouvement ainsi que sur le concept de présence médiatisée sur scène. Sa démarche a été inscrite dans le Presence Research Groups - section Arts/Performance, programme international de recherche sur la présence, dans le cadre du PEACH Project. Il a participé, entre autres, au séminaire interne de la « 37° Biennale del Teatro di Venezia 2005 » dirigée par Romeo Castellucci. Rédacteur du magazine italien Art'O, il a également publié de nombreux textes en Europe, au Japon et au Québec, dont le texte *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, dans l'ouvrage *Ensemble / Ailleurs*; *Together / Elsewhere*, sous la direction de Louise Poissant et Pierre Tremblay aux Presses de l'Université du Québec, prévu en février 2010. Avec Annalisa Sacchi, il a publié en 2008 *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, chez Actes Sud. Sa monographie sur la scène contemporaine face aux technologies *Corpo, anatomia, percezione. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, aux éditions Bulzoni est prévue pour février 2010 ainsi que le livre *Electroscene*, avec le compositeur Roberto Paci Dalò, sur la composition sonore électronique chez l'éditeur italien Cronopio, en mars 2010.

Isabelle Choinière

Fondatrice et directrice de la compagnie *Corps Indice* à Montréal, au Canada, Isabelle Choinière concentre ses activités sur l'exploration des rapports entre la danse actuelle/performance et la technologie. Ses recherches portent sur la manière dont l'infiltration de la pensée technologique en danse/performance actuelle pourrait avoir des applications dans le développement de nouveaux modèles chorégraphiques. Depuis 1995, ses créations et conférences sont régulièrement présentées dans des festivals internationaux (France, Allemagne, Danemark, Iles Canaries, Espagne, Brésil, Mexique, Chili, Argentine, Canada, Etats-Unis, Angleterre, etc.). Ses chorégraphies - *Le Partage des peaux I* (1994), *Communion (Le Partage des peaux II)* (1995-1996) – *La Démence des Anges* (2002) – sont étudiées dans de nombreux groupes de recherche et universités à travers le monde. Ses derniers textes ont été publiés entre autres, en 2008 par l'University of Applied Arts Vienna, en Autriche, en 2009 au Cambridge Scholars Publishing Ltd. (U.K.), au Journal for Transdisciplinary Knowledge Design, en Corée, et en 2010, dans l'ouvrage *POINT OF BEING* sous la direction de Derrick de Kerckhove, ex-directeur du McLuhan Program à l'Université de Toronto. En septembre 2008, elle est invitée à participer, en tant que membre associée, par l'université de Séoul en Corée, à la conception et aux événements du Centre Yonsei Imagination-Science-Technologie (Y-IST) de l'Institut d'Art Médiatique, Université Yonsei. Au printemps 2005, Isabelle Choinière amorce un doctorat dans le cadre du *Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts (CAiiA)* affilié à l'Université Plymouth en Angleterre, sous la codirection de Roy Ascott, directeur fondateur du Planetary Collegium et d'Armando Menicacci du département de danse de l'Université Paris VIII. Depuis 2006, elle développe une nouvelle création nommée *Meat Paradoxe* axée sur le concept de *corps collectif sonore*. Menée en collaboration avec la compositrice française Dominique Besson, cette nouvelles création se fonde sur le principe d'une stratégie de déstabilisation sensorielle et perceptuelle, que les technologies provoquent dans leurs relations avec les corps en mouvement.