Pour un dispositif atmosphérique
La rencontre entre geste et image dans les installations d'Adrien M. & Claire B.

Valeria De Luca

Introduction

Le dédoublement visuel et notamment numérique du geste dansant, et plus largement performatif, nous oblige à nous interroger sur le statut des images de la danse. Dans cette contribution, nous souhaitons aborder ce sujet sous le prisme de la notion d'*ambiance* ou d'*atmosphère*, qui s'inscrit dans un projet plus vaste de renouvellement de la phénoménologie et de l'esthétique contemporaines. En effet, cette notion, si impalpable puisse-t-elle paraître, non seulement commence à être diffuse, voire appliquée à plusieurs champs sociaux (du paysage urbain et de l'architecture aux micro-interactions, de l'art au marketing, etc.), mais elle peut s'avérer féconde vis-à-vis de certains thèmes qui concernent spécifiquement la danse. Ce que l'on appellera ici *images-atmosphères* permet à notre avis de creuser les relations entre le geste dansant, ses propres traces et son archive, et sa capacité à faire image, à savoir la question des images *de* la danse dans le sens subjectif du génitif. Par ailleurs, cette même capacité se mute en matériel disponible pour la production d'images *de* la danse, cette fois dans le sens objectif du génitif, notamment grâce et à travers la médiation des dispositifs techniques numériques.



Fig. 1 : *images-atmosphères* et lexicalisations : "bascules"

Plus particulièrement, comme on cherchera à le montrer, l'idée et l'analyse d'images-atmosphères nous permettra de considérer autrement le rôle artistique et créatif du numérique en danse à travers l'hypothèse d'une figuralité proprement numérique qui, bien qu'elle ne soit certes totalement nouvelle sous un profil technique, tient ensemble plusieurs suggestions théoriques et pratiques issues des études chorégraphiques. En d'autres termes, la figuralité numérique que certaines images-atmosphères permettent de mettre en exergue, s'éloigne de la reconstitution visuelle du mouvement en tant que tel, pour se concentrer sur l'interaction entre plusieurs forces et matières qui animent et produisent le mouvement, aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur, ainsi qu'aux frontières entre les espaces.

Pour ce faire, nous avons choisi comme emblématique le spectacle *Le mouvement de l'air* de 2015 de la compagnie lyonnaise Adrien M & Claire B., qui, depuis 2011, développe une recherche artistique fondée sur l'imbrication entre geste dansant, image numérique et installation, et où ces traits sont nous semble-t-il magnifiés de manière programmatique par leurs concepteurs. Comme on le verra, la poétique

affichée par les artistes peut se doter d'outils conceptuels et méthodologiques qui sont à même de thématiser et d'élargir le spectre aussi bien des différents dispositifs techniques employés que des matériaux expressifs auxquels on fait appel, tout comme des modalités de leur médiatisation.



Fig. 2 : *images-atmosphères* et lexicalisations : "feuilles"

Dès lors, d'un premier temps, on détaillera la notion d'ambiance ou d'atmosphère telle qu'elle est développée par des nombreux philosophes s'inscrivant dans la nouvelle esthétique et la nouvelle phénoménologie d'origine allemande. Dans un deuxième temps, les remarques analytiques autour de *Le mouvement de l'air* permettront de développer l'outil méthodologique d'image-atmosphère ; cela nous permettra en conclusion d'introduire l'idée de figuralité numérique vis-à-vis de la danse et de ses aspects évoqués plus haut.

POUR UNE ESTHÉTIQUE ATMOSPHÉRIQUE

Depuis une vingtaine d'années et notamment dans les dix dernières, on assiste à un accroissement de recherches autour du terme *atmosphère* (ou *ambiance*), dont une première problématisation philosophique a été fournie par l'esthéticien allemand Gernot Böhme, s'inscrivant dans un mouvement profond de renouvellement de l'esthétique allemande. Les travaux de Böhme ont suscité un vif intérêt de la part de la communauté scientifique internationale ; mentionnons à ce propos les travaux du philosophe italien Tonino Griffero et, en France, ceux de Jean-Paul Thibaud. Par-delà les différentes lectures et interprétations de l'atmosphère, celle-ci permet tout d'abord de montrer sous un nouveau jour l'activité perceptive et esthésique à l'œuvre dans l'expérience esthétique globalement conçue. Dans cette perspective, par une pensée atmosphérique, il est possible en premier lieu de rehausser la part esthétique et par là même expressive de tout type d'expérience de relation entre un agent et son environnement. De ce fait, la mobilisation sensible, l'émergence de physionomies et de formes saillantes, les qualités et les tonalités affectives dégagées ne sont plus seulement l'apanage de cadres ou d'objets institués par des traditions ou des canons normatifs d'évaluation, mais s'avèrent des dynamiques propres d'un milieu, à savoir incluant des agents humains et non-humains (éléments naturels, contagions sensibles, effets d'objets et situations, etc.).

En deuxième lieu, en laissant en arrière-plan les jugements concernant la valeur de beauté ou les critères de définition ontologique de l'artistique (l'on pense par exemple aux théories institutionnelles de l'art, ou encore à l'établissement des critères de référence, etc.), une pensée atmosphérique implique une conception *praxique* et *performative* des pratiques artistiques, par rapport à laquelle la spécificité de ces dernières découle de l'interaction constante avec d'autres pratiques humaines et, plus précisément, des réarrangements perceptifs et sensibles que les pratiques artistiques peuvent avoir sur l'horizon de vie des sujets.

Dans ce cadre, la production même d'atmosphères — en littérature, en architecture ou dans le design — contribue à diffuser l'artistique dans la vie ordinaire.

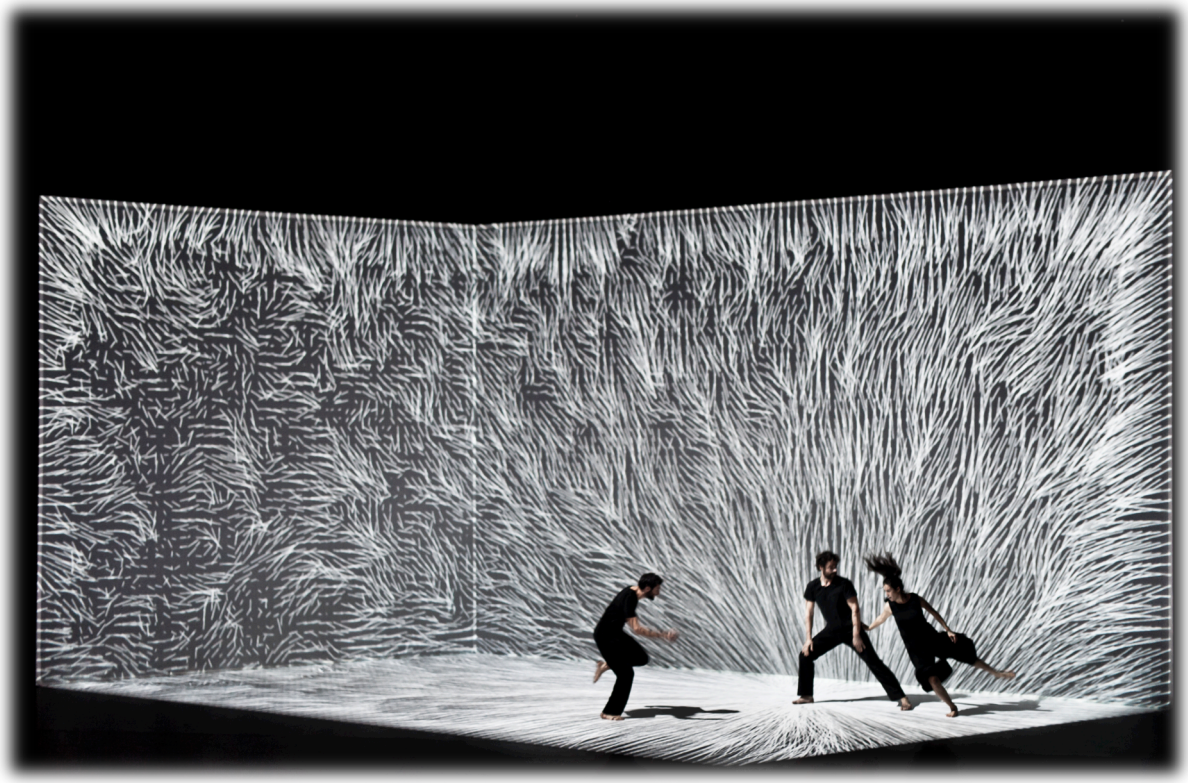


Fig. 3 : *images-atmosphères* et lexicalisations : "vecteurs"

Cette action de diffusion est en effet un des traits principaux de l'atmosphère qui, à l'origine, identifie en météorologie une strate d'air. En langue française, on a souligné une petite différence sémantique entre l'atmosphère et l'ambiance, dont le deuxième ne serait qu'un cas spécifique de la première. On conçoit l'ambiance comme :

> une *espèce* d'atmosphère : fabriquée par des interactions qui affecteraient les formes sensibles de la situation concernée, avec ses processus atmosphériques existants, mais venant aussi, en retour, altérer et orienter le cours des perceptions, des émotions et des interactions. En tant que ressource descriptive, l'ambiance resserre en un moment et un espace précis la perspective d'une étude plus vaste de l'atmosphère — tout en la dynamisant et la complexifiant, notamment parce qu'elle s'intéresse de près aux processus émotionnels et aux gestes perçus par un observateur situé.

> Un trait caractéristique de l'ambiance [...] reste sa dimension vécue, c'est-à-dire affective et ressentie de manière « synesthésique » (Gaudin, Le Calvé 2018 : 10)

En particulier, l'ambiance possède une « dimension restreinte dans l'espace et dans le temps : il est difficile de séparer une ambiance de son contexte spatio-temporel spécifique » et un caractère plastique : l'apparition et la persistance d'une ambiance résultent d'un ensemble d'interactions entre les personnes présentes, les qualités sensibles d'un lieu et les différentes circonstances affectives d'une situation. Cette propriété n'empêche pas qu'il existe des ambiances récurrentes et stabilisées » (*ibidem*).

Cependant, nous préférons garder ici le terme originaire d'*atmosphère* pour plusieurs raisons : en premier lieu, en vertu de sa transversalité linguistique, le terme étant présent dans toutes les langues de réflexion sur ce sujet (allemand, français, anglais, italien) et, en deuxième lieu, car, par l'association avec le terme image, nous conduisons une opération seconde, c'est-à-dire nous problématisons à la fois le caractère atmosphérique des images en danse et la capacité des images de produire des atmosphères.

Chez Böhme les atmosphères désignent ce qui :

> « *mediates the objective qualities of an environment with the bodily-sensual states of a person in this environment; the environment in its entirety generates an atmosphere in which I, as a human, feel in one way or another. In German, the word befinden expresses this well: in my state (Befinden) I sense in which environment I am located (ich mich befinde). The concept of atmosphere is, according to this etymology, a concept concerning the in-between (Zwischen): between objective conditions and subjective states, between object and subject. (Böhme 2014 : 92)* »

Ailleurs, le philosophe précise également que les atmosphères

> sont d'abord des espaces […] Elles sont des sphères de présence de quelque chose, qui est peut-être invisible : elles marquent la réalité de cette chose dans l'espace […] nous concevons donc l'atmosphère non pas comme un phénomène flottant librement, mais au contraire comme procédant des choses, des personnes et de leurs constellations […] L'atmosphère est la réalité commune au percevant et au perçu : elle est la réalité du perçu comme sphère de sa présence, et elle est la réalité du percevant puisque, en ressentant l'atmosphère, celui-ci est présent corporellement d'une manière spécifique. (Böhme 2018 : 35-36)



Fig. 4 : *images-atmosphères* et lexicalisations : "voile"

Ces formulations méritent de s'y attarder sur certains points qu'elles soulèvent.
En premier lieu, le caractère d'*entre-deux* des atmosphères installe *ipso facto* une épaisseur dans des modalités suivant lesquelles, à l'issue de Maurice Merleau-Ponty, le sujet se découvre et reçoit le monde par tâtonnements exploratoires, par physionomies apparaissantes, par fonds silencieux qui suivent ses propres mouvements ainsi que ceux des choses. Par conséquent, l'*in-between* affiche au moins deux aspects : i) un aspect intrinsèque de *médiation*, en ceci que « l'attention portée aux flux sensibles met en avant sa capacité d'immersion » (Thibaud 2018 : 68) et, ii) un pouvoir de configuration qui permet à Griffero de concevoir les atmosphères comme des *quasi-choses*, des « *Gestalten* expressives », procédant perceptivement des faits mêmes, ou, autrement dit, comme les moments d'émergence des formes.

Dans cette perspective, les atmosphères, dont on ressent les effets qui se répercutent sur nos postures, sur nos gestes, sur notre mémoire, sur nos conduites, nous induisent en même temps à prolonger et à diriger le temps de l'exploration perceptive. En complétant, par notre propre imagination productive, le tracé d'un paysage, ou en superposant le contour d'une forme vague mais familière au profil d'un nuage, elles marquent le moment de transition dans lequel l'activation conjointe d'une énergie non totalement réflexive et pourtant quasi-signifiante fait advenir la figure, devient image, en tant que résultat d'une ressemblance éprouvée et en même temps déjà fictive (cf. la racine **lig* chez Giorgio Agamben présente dans le terme nietzschéen *Gleich*, le *même* in Didi-Huberman 2002 : 172). Comme le rappelle l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, en parlant de la réciprocité entre l'efficacité psychique de l'image et l'expérience psychique du corps vis-à-vis du semblable, « ce n'est pas un hasard si la métamorphose de la larve et de la nymphe en papillon adulte se nomme une imago » (Didi-Huberman 2009). Si, dans le cas de Didi-Huberman, il s'agit des effets de symétrie ou de duplicité que le semblable a sur le corps propre, dans le cas des atmosphères, il est question de patterns à l'état germinatif par lesquels s'esquissent des physionomies, dans un continuum entre activité perceptive et activité langagière.

Plus précisément, comme il a été expliqué en sciences du langage par le philosophe Yves-Marie Visetti, le caractère physionomique de la perception prévoit que telle ou telle région du champ apparaît immédiatement comme la manifestation d'une intériorité active ou expressive, qui réordonne tout le champ par rapport à elle, et avec laquelle d'ailleurs le sujet, ou d'autres formes, peuvent empathiquement se confondre. Le sujet lui-même reversant plus ou moins sa propre intériorité au champ, il en découle que toute forme est une zone de transaction entre des pôles qu'on appellera faute de mieux « subjectif » et « objectif », et entre lesquels sa perception s'étire constitutivement (Visetti 2003).

En deuxième lieu, et au vu des remarques précédentes, la conception même des atmosphères en tant qu'espaces se voit complexifiée pour plusieurs raisons, notamment si l'on pense *en production* et tout particulièrement à la production artistique et à la danse. En effet, il ne s'agit aucunement d'un espace que l'on puisse géométriser ou topologiser, c'est-à-dire où la détermination de la position d'un élément soit pertinente : on appréciera plutôt l'extension éprouvée, perçue, imaginée d'un geste ou d'un courant d'air qui suscite un sentiment d'amplification ou de rétrécissement. De même, s'agissant d'un espace d'immersion, le proche et le lointain, le central et le périphérique, le latéral ou le marginal, le figé ou l'absent, seront évalués non pas en fonction des *déplacements* dans l'espace encore une fois en fonction des positions occupées à chaque fois , mais plutôt suivant le degré de présence et d'intensité des corps des choses et des mouvements (comme dans le cas de la danse), à savoir en fonction de l'étalement temporel et rythmique des « choses » et des gestes.

Aussi, cette même qualité rythmique impliquera une saisie globale des formes, et procédera à la fois par captation de configurations vagues, et par extraction/émergence de traits singuliers qui apparaissent d'emblée comme porteurs d'une puissance figurative et qui, dès lors, se trouvent presqu'immédiatement investis d'une valeur en vue de la stabilisation de la figure. En d'autres termes, la nature mouvante et dynamique des atmosphères oblige pour

ainsi dire à suivre et réévaluer constamment l'apparaître, tout comme lorsque l'on suit un mouvement : est-il donc réellement possible de stabiliser une icône ou une figure de danse une fois pour toute pendant son même développement ? Lorsque nous sommes entourés par l'ambiance d'un lieu ou entrons dans une soirée dansante, ne sommes-nous pas attirés ou repoussés par des qualités que l'on rattacherait volontiers à une dynamisation de formes (un tourbillon, une ambiance envoûtante, fluide, la rondeur d'un geste, un mouvement direct, etc.) ? Ainsi, les atmosphères contribuent à la formation d'images et de figures dans un sens très spécifique : par elles, le *visible* et le *visuel* se trouvent entremêlés dans une même dynamique de sollicitation esthésique et perceptive et de réponse imaginative. C'est pour cette même raison que le pouvoir *visuel* ou, pour mieux dire *figural*, des images-atmosphères dépasse l'opposition simple entre figuratif et abstrait (opposition qui dévoile le reste d'une séparation entre le sujet et le monde environnant). Le pouvoir créateur d'images par les atmosphères et, réciproquement, le pouvoir atmosphérique des images qui s'accordent aux mouvements des ambiances, sont tels non pas à cause de ce qu'ils « affichent », mais plutôt en vertu de ce qu'ils donnent à voir en termes d'« incarnation du sens dans l'espace visuel et moteur » (Hagelstein 2016 : 345) entre les individus, les matières, les environnements.

LES IMAGES-ATMOSPHÈRES DANS *LE MOUVEMENT DE L'AIR*

Dans le spectacle *Le mouvement de l'air* de la compagnie Adrien M. & Claire B., le design d'ambiance réalisé grâce à une orchestration raffinée et à une osmose entre flux musical, mouvement des danseurs et outils numériques manipulés en temps réel, semble exemplifier la possibilité d'engendrer des atmosphères globalement conçues. C'est dans et par ces atmosphères, que ce que nous appelons *images-atmosphères* émerge comme trace et tracé en mouvement de la danse en exhibant le caractère foncièrement *résiduel* du mouvement. En effet, le travail en temps réel conduit à partir de et en réaction aux mouvements des danseurs permet

d'exploiter par d'autres moyens — entre autres, les gestes de modification des signaux librement exécutés par un interprète numérique présent à côté de la scène — le potentiel énergétique et, à proprement parler, *figural*, des gestes dont leur enchaînement ininterrompu y empêche de l'apprécier. L'idée de mouvement *résiduel* a été formulée par le chorégraphe William Forsythe pour expliquer comment, dans l'improvisation et à l'issue d'une condition fort instable, émerge un mouvement « imprévisible qui est tout de suite récupéré et réinséré dans la chorégraphie en cours » (Fouilhoux 2013). On peut faire remonter cette notion à l'idée de *forme-trace* développée par le théoricien et danseur Rudolf Laban (2003) afin de décrire les qualités et les facteurs de base (*efforts*) de tout mouvement en fonction des exigences chorégraphiques et notationnelles de détermination des éléments corporels qui engendrent et propagent le mouvement. Sans que l'on puisse rentrer dans les détails de la conception labanienne, rappelons que l'extraction de formes-traces n'a rien d'insondable ou de mystérieux. Il s'agit tout simplement, par transposition analogique des configurations crées par les mouvements, d'extraire des formes quelconques pour comprendre et voir l'action du corps dans l'espace. Dans cette perspective, le chorégraphe montre que quand nous avons les bras ballants le long du corps, et que nous levons un bras, nous traçons une forme ressemblant à celle d'un éventail qui s'ouvre. Notre épaule est le manche de l'éventail et la main décrit la ligne extérieure du demi-cercle. C'est la même chose avec les mouvements de jambes quand elles sont soulevées tendues dans n'importe quelle direction de l'espace. […] La différence entre le mouvement d'ouverture d'un éventail et le mouvement d'un membre humain est que la série des baguettes de l'éventail reste visible une fois le mouvement effectué, tandis que tout ce qui reste visible du mouvement du bras et de la jambe est la position finale (Laban 2003 : 120).

Revenons donc à *Le mouvement de l'air*. Le spectacle, produit en 2015 et présenté lors de plusieurs festivals en Europe, souhaite, comme l'affirment clairement ses concepteurs :

> donner corps à l'imperceptible : rendre visible l'invisible d'un mouvement d'air, dans ses trajectoires aux nuances infinies, imaginaire variant du plus doux et lent, au plus vif et transparent, du plus puissant au plus subtil. Ce spectacle est le parcours d'une respiration [...] Pas de prouesse technique, mais un onirisme du mouvement. Pas d'histoire, mais une écriture par l'image et une aspiration : celle de se laisser porter par le mouvement de l'air pour ouvrir, déplacer les limites, délier les chevilles et les poignets. Laisser le rêve de vol gagner sur l'angoisse de chute (Adrien M & Claire B. 2015).

Comme on peut le constater, l'objectif des artistes est double : d'un côté, il s'agit précisément de restituer et de récréer le caractère atmosphérique *stricto sensu* de l'air en tant qu'élément naturel et, de l'autre côté, de produire des images de et en mouvement qui puissent montrer le pouvoir atmosphérique de la danse. Pour ce faire, un appareillage technique complexe et une interaction entre plusieurs matériaux sont prévus. Le spectacle voit trois danseurs s'alternant en solo ou bien en des séquences collectives sur une scène numérique « fictive », à savoir un environnement immersif généré par des « images » et des lumières projetées sur deux tulles verticaux et sur un plan horizontal en tapis de danse, assemblés de façon asymétrique. Les images et lumières sont produites à partir d'un logiciel conçus par les artistes et nommé eMotion (electronic Motion, mouvement électronique) à partir de modèles physiques pour l'animation des situations. En d'autres termes, il ne s'agit pas seulement d'un dispositif de captation du mouvement, mais précisément d'un système d'animation et de production de nouvelles formes à partir de l'interaction entre les données relatives aux corps et aux mouvements des danseurs, la conception numérique, et les dessins réalisés en temps réel.

Complètent en effet le dispositif : i) la mise en mouvement des projections par un interprète numérique qui, en régie, est en dialogue avec les danseurs à travers une tablette graphique et un stylo par lesquels il modifie la configuration des formes dans des diverses manières, par exemple opérant une condensation des lignes par l'appui sur la pointe du stylo, ou bien en modifiant leur trajectoire et leur épaisseur ; ii) une musique dédiée et jouée en direct avec plusieurs instruments différents.

Les corps des danseurs sont eux-mêmes équipés cette fois de manière analogique en vue d'une extension aérienne de leurs mouvements, car dans certains moments du spectacle ils sont dotés de dispositifs d'élévation et de suspension modifiant le rapport au poids, au sol, et à l'équilibre. La modification de l'environnement et, par conséquent, du rapport entre l'espace et le corps, engendré par l'interaction du dispositif numérique avec les suspensions mécaniques évoque par contraste les expériences en *micro-gravité* sur lesquelles la chorégraphe Kitsou Dubois a travaillé avec des astronautes et des danseurs pendant plus que vingt ans. Ici le vide, là la presque-chute. D'une part, la flottaison sans référence, d'autre part, l'enveloppement et la réponse à sollicitations sensorielles fugaces en l'absence d'une scène vraiment délimitée : dans les deux cas, il est question on y reviendra d'immersion et d'établissement de différenciations inédites ou impossibles entre le corps et l'environnement.

Le spectacle, d'une durée d'une heure, consiste en une succession sans solution de continuité, d'une sorte de tableaux mouvants où les *images-atmosphères* émergent comme des *touts* formés *par* et *entre* la manipulation des éléments numériques et les gestes des danseurs, dans un va-et-vient entre sollicitation et réponse. A vrai dire, on ne pourrait pas parler de tableaux *stricto sensu*, en ceci qu'un dépassement de la dimension d'*écran* et de *cadre* est posée comme programmatique ; cependant, on peut garder le terme *tableau* dans l'acception configuratrice du terme, dans la mesure où les modifications chromatiques et des lumières scandent le passage rythmique entre un « paysage » et l'autre.

En particulier, le spectre des formes abstraites ou diagrammatiques va des fumées qui se dégagent du sol à des lignes et des quadrillages géométrisants, en passant par des enveloppes pointillées, des nuages estompés, des feuillages, des nappes uniformes. Il est intéressant à ce propos de remarquer que les artistes mêmes cristallisent d'un point de vue lexical ces figures émergentes ; on y trouve : le voile, les vecteurs, la tornade, les feuilles, les bascules, qui opèrent toutes une synthèse entre les qualités gestuelles et celles proprement imageantes de ces images.

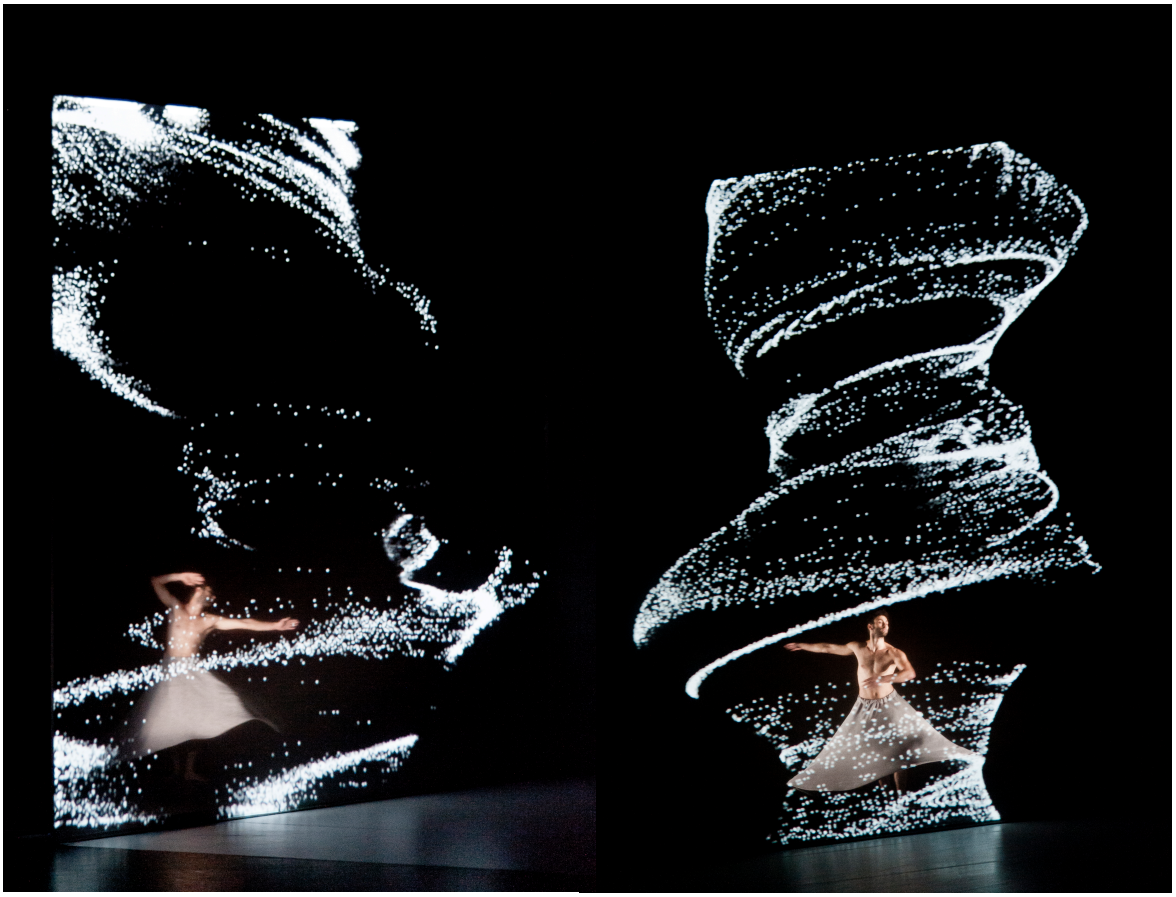


Fig. 5 et 6 : *images-atmosphères* et lexicalisations : "tornades"

Ainsi, elles peuvent rendre compte des manières dans lesquelles se développe la partition chorégraphique : une dynamique générale de systole-diastole dans la résonance entre les formes et les mouvements. Cette dynamique se décline à son tour au moins dans deux registres différent, à savoir 1) selon l'accord, la synchronisation et la connivence entre les formes et les gestes et 2) en propulsant une réaction double et réciproque, du mouvement sur l'*air* et de l'*air* sur le

mouvement. Les deux registres découlent des variations que, en termes labaniens, l'on peut identifier comme un travail sur les *efforts* du mouvement et sur leurs qualités. Rappelons que pour Laban les *efforts* de base sont l'espace, le temps, le poids et le flux (ce dernier ayant une fonction de *base* ou *ground* pour les autres). Chaque effort peut être modulé selon qu'il soit soumis à une qualité *indulging* (de relâchement et de passivité vis-à-vis du mouvement émergeant), ou bien à une qualité *fighting* (où il est en revanche question d'une action plus nette, de marquage des facteurs). Ainsi, les variations de vitesse et de directionnalité des mouvements dans l'espace (une course rapide vers les lignes ou, au contraire, un repliement étendu dans le temps du corps dans l'enveloppe), engendrent des micro-états/figures qui suggèrent à leur tour des impressions de légèreté, d'envoûtement, d'élargissement, d'oppression, de dépaysement ou encore d'évanescence, à savoir toutes des qualités atmosphériques que l'on peut ressentir pour un lieu, l'ambiance d'une interaction, voire une personne singulière.

De ce fait, la réitération de ces patterns, des *images-atmosphères,* permet d'ajouter une couche supplémentaire d'appréciation esthésique et esthétique du spectacle par rapport aux spectateurs. En effet, bien que le spectacle reste dans ce sens traditionnel, à savoir frontal, la contagion atmosphérique visuo-affective des *images-atmosphères*, ainsi que la possibilité offerte au public de suivre tel ou tel autre chemin perceptif, tel ou tel autre tracé gestuel, font en sorte que les spectateurs se retrouvent dans un dispositif immersif tout en occupant une posture où la vision à proprement parler est dominante. En revanche, d'autres dispositifs et œuvres conçus par la compagnie à l'occasion d'expositions et d'installations prévoient effectivement un mouvement exploratoire concret du public ainsi qu'une degré d'interactivité plus élevé.

CONCLUSIONS. UNE FIGURALITÉ NUMÉRIQUE

Cette possibilité relève de la spécificité et des variétés d'emploi et de conception du numérique appliqué à l'art, aussi bien d'un point de vue technique que conceptuel.

Dans ce cadre, les notions aussi bien techniques que métaphoriques d'*immersion* et de *simulation*, souvent associées aux technologies numériques, ne s'opposent pas entre elles mais au contraire mettent en lumière deux facettes d'une même question. En effet, bien que le terme simulation se réfère assez précisément aux systèmes de simulation hyperréaliste, « les immersive virtual environments tel le CAVE » (Moujan 2013 : 211) auquel le logiciel eMotion d'Adrien M. & Claire B. s'inspire , il est plus couramment associé à la dimension et à la perception écranique et bidimensionnelle du numérique. En revanche, le terme immersion, bien qu'il se réfère à cette expérience immédiate de plongée et d'enveloppement dans un environnement, demeure également associé à une idée d'une sorte de sur-médiation ou d'un équipement extérieur permettant la traversée des espaces.

Or, la suggestion d'une *figuralité numérique* incluant les spécificités techniques du numérique, et conçue en même temps comme cas particulier de la dimension figurale de toute activité perceptive et sémiotique, pourrait ouvrir une piste fructueuse afin de penser le travail visuel du numérique, ainsi que des stratégies autres de mémorisation, préservation et archivage vivant du mouvement en danse.

Sans que l'on puisse trop s'attarder sur les différentes interprétations du terme *figural*, rappelons qu'il complexifie la nature même de la *figure* en y décelant les acceptions qu'elles avaient dans la rhétorique ancienne. A ce propos, suivant le philosophe et sémioticien de l'art Herman Parret, la *figura* est associée en latin à des significations telles « configuration, chose façonnée, manière d'être » (Parret 2006 : 73). A cela Eric Auerbach, ajoute que « le sens premier du mot est [...] celui

de “forme plastique” ». L’animation de la *figura*, notamment si l’on la rapproche de la *forma,* devient saillante en étant « en quelque sorte un opérateur intermédiaire qui fait passer de l’un [le moule de la forme] à l’autre par empreinte » (Auerbach in Aubral et Château 1999 : 12, 13), se situant dès lors dans un entre-deux, dans un interstice entre la conception imageante et l’incarnation corporelle. C’est dans la lignée de ces élaborations que la théorisation du figural se dégage dans l’examen que Jean-François Lyotard fait dans le célèbre *Discours, figure* en 1971 à partir de l’examen des relations entre le *dire* et le *voir.* Pour le dire brièvement, selon Lyotard, le figural agirait en tant qu’opérateur de variation et de différenciation ; il n’est pas une chose, pas non plus une essence, mais l’activité événementielle, émergeante qui forme les choses reconnaissables ainsi que les actes de parole. Ce faisant, il en dévoile, d’un côté, leur caractère singulier et transitoire et, de l’autre, leur façon d’être trace revenante des tréfonds des sujets qui les expriment et des cultures qui les archivent. Cette dynamique double procède du comportement de la *figure* en tant que telle. Comme le précise le philosophe Luc Vancheri, « la figure existe […] sur deux plans, l’un figuratif qui nous restitue la forme des choses, qui nous donne la forme bien formée des choses, l’autre qui institue l’ensemble des *possibles* de cette forme comme autant de dimensions des choses » (Vancheri 2015 : 364).

Par conséquent, le figural, travaillant pour Lyotard à la fois sur la *figure-image* celle reconnaissable et stabilisée , que sur la *figure-forme* les configurations internes de l’images , « nous met devant une distinction de principe entre la figurativité de l’image qui fonde son privilège sur le marquage référentiel de l’image et la figurabilité qui suppose d’accommoder sur un modèle différentiel » (Vancheri 2015 : 368). En effet, afférent plutôt à la *figure-matrice* en tant que puissance énergétique du visible, le *figural* relance, en les différentiant, les résidus du visible et en montrant en filigrane ce qui pourrait ou serait donné à voir.

En conclusions, une *figuralité numérique*, attentive à la fois aux modalités du design technique et atmosphérique des images, et aux *images-atmosphères* mêmes que cet

appareillage et les gestes dansants forment, pourrait se poser comme un outil permettant d'évaluer et d'améliorer les différentes déclinaisons des archives vivantes en danse. Elle pourrait tenir ensemble les opérations de documentation et de reprise présentes dans ladite « ère post-éphémère » actuelle, où la danse et la performance apparaissent comme libérées du spectre de la fidélité au passé et de la possibilité d'y revenir. De la sorte, elle pourrait satisfaire la « volonté d'archiver » telle qu'André Lepecki la conçoit comme renvoyant « à la capacité d'identifier dans l'œuvre du passé des champs créatifs encore non épuisés de "possibilités impalpables" » (Lepecki 2015 : 40).

BIBLIOGRAPHIE

Adrien M. & Claire B., *Le mouvement de l'air*, Dossier de presse, 2015, en ligne : https://www.am-cb.net/docs/AMCB-AIR-Dossier.pdf

Aubral, F. & Château, D. (dirs.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999

Böhme, G., « The theory of atmospheres and its applications », *Interstices. Journal of architecture and related arts*, n. 15, 2014, en ligne : https://interstices.ac.nz/index.php/Interstices/article/view/480

Böhme, G., « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, n. 102, 2018, pp. 25-49, en ligne : https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-25.htm

De Luca, V., « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy,* vol. 3, n. 1, 2015, pp. 199-220

De Luca, V. & Bondì, A., « Métamorphose des formes, figures de la culture », *Formules*, n. 20, 2016, pp. 31-49

Didi-Huberman, G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002

Didi-Huberman, G., « Imaginer, disloquer, reconstruire », *Histoire de l'art et anthropologie*, 2009, en ligne : https://journals.openedition.org/actesbranly/193

Di Monte, M., « Atmosferologia e atmosferografia. Come mettere ordine tra le atmosfere ? », *Lebenswelt*, n. 4, 2014, en ligne : https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4197

Fouilhoux, B., « Le fragment chez William Forsythe : danse, philosopie et architecture », *Loxias*, n. 41, en ligne : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7414

Gaudin, O. & Le Calvé, M., « La traversée des ambiances. Regards sur les atmosphères en sciences sociales », *Communications*, n. 102, 2018, pp. 5-23, en ligne : https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-5.htm

Griffero, T., « Who's afraid of atmospheres (and of their authority) ? », *Lebenswelt*, n. 4, 2014, en ligne : https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4200

Griffero, T., « Fisiognomica emozionale. Affordances, estasi, atomosfere », *Lebenswelt*, n. 6, 2015, en ligne : https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4912

Hagelstein, M., « *Iconic turn* et critique du paradigme langagier », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. 12, n.2, 2016, pp. 340-356, en ligne : https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=846&file=1&pid=810

Laban, R., *Espace dynamique*, Bruxelles, Nouvelles de danse, 2003

Lepecki, A., « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », in Bénichou A. (éd.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015, pp. 33-70

Lyotard, J.-F., *Discours, figure,* Paris, Kliencksieck, 1971

Moujan, C., « L'expérience de l'entr'espace. Deux stratégies d'immersion », *Interfaces numériques*, n. 2, 2013, pp. 209-228

Parret, H., « Vestige, archive et trace : présences du temps passé », *Protée*, vol. 32, n. 2, 2004, p. 37-46, en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/011171ar

Parret, H., *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006

Rauh, A., « On the ethical-aesthetic potentials of special atmospheres », *Lebenswelt*, n. 4, 2014, en ligne : https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4203

Thibaud, J.-P., « Urban ambiances as common ground ? », *Lebenswelt*, n. 4, 2014, en ligne : https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4205

Thibaud, J.-P., « Les puissances d'imprégnation de l'ambiance », *Communications*, n. 102, 2018, pp. 67-79, en ligne : https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-67.htm

Vancheri, L., « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural », *Lo sguardo*, n. 17, 2015, pp. 363-371

Vial, S., « Qu'appelle-t-on « design numérique » ?, *Interfaces numériques*, vol. 1, n. 1, 2012, pp. 91-106

Visetti, Y.-M., « Formes et théories dynamiques du sens », *Texto !*, 2003, en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Visetti/Visetti_Formes2.html