

**DECOUVRETOI: PERFORMANCE-DANSÉE, SOUS LA PEAU D'UNE
SCULPTURE MALLEABLE**

***DECOUVRETOI: PERFORMANCE-DANÇA, SOB A PELE DE UMA ESCULTURA
MALEÁVEL***

***DECOUVRETOI: PERFORMANCE-DANCED, UNDER THE SKIN OF A MALLEABLE
SCULPTURE***



Marcia ALMEIDA

l'Université de Franche-Comté

e-mail: mars.almeida@yahoo.com.br

| 1



Comment référencer cet article

ALMEIDA, M. DeCouvreToi: Performance-dansée, sous la peau d'une sculpture malleable. **Revista Educação e Fronteiras**, Dourados, v. 11, n. esp. 2, e021030, 2021. e-ISSN: 2237-258X. DOI: <https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16487>

Soumis le: 14/05/2021

Révisions requises dans: 11/07/2021

Approuvé en: 17/09/2021

Publié dans: 30/11/2021

RESUMÉ: Dans cet article, j'aborderai l'œuvre DeCouvreToi présentée au Centre d'art 6b à Paris, en France, dans le cadre de l'exposition « Em Outro Poder ». J'aborde le processus artistique réalisé en collaboration entre une artiste visuel, un musicien et une danseuse ainsi que la réflexion à partir de l'expérience du travail artistique. Je présente également la notion de Performance-Dansée, pensée à partir de la notion de corpo com-tato da obra de arte. Pour cette discussion j'apporte comme référentiel théorique, Arthur Danto, Merleua-Ponty, Larrosa Bondia, Heidegger, Lygia Clark.

MOTS-CLES: Performance-dansée. Danse. Art-performatif. Arts-plastique. Processus-collaboratif.

RESUMO: Neste artigo eu discuto a respeito da obra DeCouvreToi apresentada no Centro de Arte 6b, em Paris, França, como parte da exposição « Em Outro Poder ». Discorro sobre o processo artístico colaborativo, realizado com a participação de três artistas: uma artista plástica, um músico e uma dançarina. Trago a reflexão a partir da experiência da obra artística e seus tecidos sensíveis. Discuto a respeito do saber dançante para a composição artística. Apresento a noção de Performance-Dançada, pensada a partir da noção de corpo com-tato da obra de arte. Para essa discussão eu trago como referencial teórico Arthur Danto, Merleua-Ponty, Larrosa Bondia, Heidegger, Lygia Clark.

PALAVRAS-CHAVE: Performance-dançada. Dança. Arte-performativa. Artes-plásticas. Processos-colaborativos.

| 2

ABSTRACT: In this article I will discuss the work DeCouvreToi presented at the Centre d'art 6b in Paris, France, as part of the exhibition « Em Outro Poder ». I discuss the artistic process of collaboration between a visual artist, a musician and a dancer and the reflection on the experience of the artistic work. I also present the notion of danced performance, thought from the notion of corpo com-tato da obra de arte. For this discussion I bring as theoretical referential, Arthur Danto, Merleua-Ponty, Larrosa Bondia, Heidegger, Lygia Clark.

KEYWORDS: Dance-performance. Dance. Performative-art. Plastic-art. Process-collaborative.

Introduction

Afin de présenter la notion de danse-performance, d'abord je vous présenterai l'œuvre DeCouvreToi. Cette œuvre est le fil qui conduit la réflexion que j'apporte dans ce texte. Cette œuvre a été présentée en deux versions. L'une sous forme de sculpture malléable, conçue par l'artiste Alice De Almeida Monteiro, et une performance conçue en collaboration avec trois artistes, l'un des arts plastiques, un autre de la danse et un autre de la musique.

Ces deux versions de l'œuvre DeCouvreToi ont été présentées au Centre d'art 6b à Paris, en France, dans le cadre de l'exposition *Em Outro Poder*, en mars 2021.

Ainsi, je vous apporte une réflexion basée sur l'expérience "*com-tato*" (avec-tact). de l'œuvre artistique et de ses tissus sensibles qui émergent d'un savoir danser, intelligence nécessaire à la composition artistique qui aboutit à une Performance-Dansée, pensée à partir de la notion de corps "*com-tato*"¹ de l'œuvre d'art. Il faut souligner que, afin de ne pas perdre le sens de l'idée initiale, j'ai décidé de conserver le terme "*com-tato*" en portugais, sans le traduire dans aucune autre langue.

En outre, je présente ici la notion de Performance-Dansée dont je vous invite à suivre cette réflexion avec moi dans les lignes qui suivent.

| 3

Sculpture maleable – DeCouvreToi

DeCouvreToi, est une œuvre idéalisée par Alice de Almeida Monteiro (2021), conçue à partir de fuxicos, qui est un artisanat de tradition brésilienne, réalisé avec des restes de tissus. Il s'agit d'une œuvre inachevée en constant mouvement, puisque l'artiste la complète continuellement avec d'autres fuxicos. Tantôt changeant la taille de l'œuvre, tantôt complétant les espaces entre la jonction d'un fuxico et d'un autre. Car les fuxicos ne sont pas faits d'une taille régulière. Cela rend l'œuvre encore plus intéressants.

Ce travail, l'artiste Alice De Almeida Monteiro l'a commencé juste après les premières années de son diplôme en arts plastiques à l'Université Panthéon Sorbonne Paris 1, à Paris, France. Il a été présenté à certains moments à l'université même, également lors de son master. dans la même université. En mars 2021, il a été présenté avec trois autres œuvres (« MADE BY YOU », « SUCH POWER » et « GONDWANA »), au Centre d'art 6b, à Paris, en France,

¹ "Ao utilizar a palavra com-tato, usando a preposição (com) ligado por um hífen a um substantivo (tato) estou me reportando aos sentidos que se tecem entre si para dar conta da percepção do espaço em que a pessoa habita."(ALMEIDA, 2020). (En utilisant le mot "*com-tato*", en utilisant la préposition "*com*" (« avec ») lié par un trait d'union à un nom "*tato*" (« toucher ») je me rapporte aux sens qui se tissent entre eux pour rendre compte de la perception de l'espace dans lequel la personne habite.) (ALMEIDA, 2020, traduit par moi-même).

dans le cadre de l'exposition collective intitulée « *Em Outro Poder* ».

A travers l'œuvre « DeCouvreToi », l'artiste propose un tissage personnel des cultures brésiliennes avec celles de certains pays d'Europe, d'Afrique et du Moyen-Orient, un tissage qu'elle a développé au cours de ses voyages.

Cette œuvre peut être vue en deux versions, l'une à travers une sculpture malléable, présentée en suspension, et l'autre à travers une performance-dansé

Il y a une particularité à mentionner à propos du travail de « DeCouvreToi ». Il peut être vu comme un simple un patchwork de fuxico, dans son état banal, ou une sculpture malléable dans son état artistique. Je parlerai ensuite de ce double état

Il n'est pas nouveau que l'on se demande ce qui fait qu'un objet banal se transmue en objet artistique. C'est pourquoi j'ouvrirai ici une parenthèse pour évoquer quelques idées sur ce thème qui suscite toujours l'intérêt des philosophes et des contemplateurs. Je préviens que je ne vais pas faire un récit historique chronologique et linéaire. Il s'agit plutôt d'une sélection de passages choisis par moi pour évoquer les pensées de certains théoriciens ainsi que certaines réalisations artistiques sur le sujet en question.

Ainsi, rappelons qu'Aristote considérait que lors de la contemplation une personne trouve sa source de plaisir dans la connaissance que l'objet contemplé n'est pas réel mais une copie. De cette façon, en suivant l'idée d'Aristote, je ne vois pas comment penser le DécouvreToi comme une imitation d'un objet banal, c'est-à-dire d'un patchwork de fuxicos, puisque l'œuvre n'est pas une copie, mais l'objet lui-même. | 4

Platon, quant à lui, considérait que l'imitation implique l'illusion, c'est-à-dire que, selon lui, la personne est dupée lorsqu'elle contemple une copie. Par exemple, un paysage peint. Il est vrai que de nombreux artistes envisagent de transposer un paysage sur une toile, sans considérer qu'il y a une perception personnelle dans chaque regard et que le paysage ne sera jamais contenu dans une toile. Peut-être en pensant de cette façon, que pour Platon l'art se réduit à ce qu'il contient (une simple tentative de copier une image) parce que tout la merveille que l'image originale contient est invisible dans la copie.

En effet, selon lui, l'art mimétique est néfaste car elle est un substitut qui compense l'absence de l'objet original en imitant ce qu'elle est incapable de reproduire. Par exemple, il est préférable de contempler directement un coucher de soleil que de le peindre. Mieux vaut la chose elle-même que son imitation. Et dans ce cas, je suis d'accord avec lui.

Toutefois, l'art apporte en elle-même sa subjectivité. A tel point que la notion de "*mimesis*" conçue par Aristote ne renvoie pas à une copie de la réalité, comme l'entendait Platon, mais à une transposition. Par un geste artistique, les objets préexistants sont transmutés en objets

poétiques. Cela signifie que l'art poétique est cette suspension qui se situe entre l'objet banal et l'objet artistique. Ce qui se rapproche le plus de notre travail en cours de discussion.

Il est intéressant de noter que Kant considérait que lorsque nous attribuons un état esthétique à un objet banal, le vidant ainsi de sa fonction habituelle, et dans ce cas je fais référence au patchwork de fuxico, transformé en sculpture malléable. Pour lui, cette nouvelle apparition se fait moins dans l'objet lui-même. Et plus à l'œil de celui qui regarde. Elle est davantage liée à l'origine de cette vision particulière, avec l'attitude même de celui qui la contemple. Mais aujourd'hui, nous savons aussi qu'en plus des affections que la personne porte en elle, et qui se traduisent par ce qu'elle voit, il y a le concept que l'artiste attribue à l'œuvre d'art.

Il est remarquable que, depuis l'avènement de l'art contemporain, certaines œuvres d'art sont ou ressemblent à des objets du quotidien. Ces objets utilitaires, parfois exposés par l'artiste sans la moindre transformation matérielle, sont des objets d'art visuellement indiscernables des objets banals, mais philosophiquement distincts. Cela signifie que l'œuvre porte en elle un concept et pas seulement une apparence. Mais Kant a raison à certains égards, car tous les observateurs n'ont pas l'œil esthétique et donc l'œil n'atteint pas la subjectivité que l'art apporte. Mais poursuivons notre réflexion. | 5

Voyons comment, en 1935, dans "L'origine de l'œuvre d'art", Heidegger a longuement discuté d'un tableau de Van Gogh. La raison était une paire de chaussures, ou plutôt de grandes bottes, laissées sur le sol. La chaussure est un outil et, comme tous les outils, elle fait partie d'un monde construit. La nature d'un outil est qu'en fait, il n'est jamais seul, car aucun objet utilitaire n'est pensé sans sa fonction. L'outil est toujours en relation avec d'autres objets : ainsi, le marteau est en relation avec les mains et le clou, et avec le bois, la scie. Et toujours par rapport à la possibilité d'agir. Dans ce sens, la chaussure, en tant qu'objet utilitaire, sert à protéger les pieds et, à leur tour, les pieds ont la fonction biologique de soutien du corps et de locomotion, donc, la chaussure invite les pieds à marcher.

Ce qui est remarquable, cependant, dans ce tableau de Van Gogh, selon Heidegger, c'est que la chaussure est présentée isolée de tout contexte utilitaire qui permettrait de la soumettre à une quelconque interprétation. Dans la figure analysée, rien n'indique où se trouvent les chaussures, si elles sont à côté de pieds nus, ou si elles ont été laissées à l'extérieur de la maison en entrant après le travail, etc. Les chaussures, telles qu'elles sont présentées dans l'œuvre d'art, sont-elles dépourvues de toute signification et ne font-elles référence qu'à elles-mêmes ? Ou, au contraire, est-ce seulement à travers la présentation spécifique de l'œuvre d'art que les chaussures cessent de renvoyer à d'autres possibilités utilitaires, c'est-à-dire qu'elles cessent de

renvoyer à des chaussures usées exprimées comme des ustensiles et commencent à avoir comme point d'intrigue la subjectivité qu'elle, la chaussure, porte en tant qu'œuvre artistique ?

Donc, selon Heidegger, les vieilles chaussures qui révèlent la lassitude exprimée dans le tableau de Van Gogh nous ouvrent à une interprétation linéaire, ou poétique, comme des chaussures portées longtemps lors d'une promenade, et cette promenade peut être celle d'un paysan qui les portait dans les champs de plantation, ou celle d'une personne qui n'avait pas d'autres chaussures à échanger.

Ainsi, dans cette construction, il cherche à révéler d'abord la matière, qui à son tour est composée de la matière sensible, qui va au-delà de la matérialité. Cette matière première donne naissance à l'instrument, qui a un format initialement utilitaire : la chaussure ou, dans notre cas, le patchwork de fuxico. Puis il différencie l'utilitaire de ce qui dévoile quelque chose qui n'est pas l'instrumentalité : l'œuvre d'art, la sculpture malléable.

En effet, nous voyons ici que Heidegger analyse le passage du banal à l'état artistique, dans l'image même peinte par Van Gogh. Il souligne cette différence entre ce qui imprègne le banal et l'objet artistique discuté par Aristote, tout en discutant de l'esthétisation à travers le regard du spectateur présenté par Kant.

Dans ce processus successif de croisement d'idées, Danto considère que la notion même d'esthétique a été mise à l'épreuve au cours du vingtième siècle. Les ready-mades de Marcel Duchamp sont un exemple de la manière dont l'art a pu se dissocier des questions de "beauté" et de "goût" auxquelles l'esthétique traditionnelle était si fermement attachée. Également, les questions posées par la philosophie sont devenues de plus en plus pertinentes pour les bouleversements de l'art.

Un des exemples que nous pouvons avoir, déjà en 1964, sont les Brillo Boxes d'Andy Warhol. Ils ne sont pas différents de ceux qui étaient disponibles dans les magasins à l'époque. Cependant, les premiers étaient et sont reconnus comme une œuvre d'art unique et mondialement connue, tandis que les seconds étaient produits en masse et vendus pour un prix modeste pour être utilisés et jetés. Comme l'a mentionné Danto, l'art a restauré des signes qui étaient extrêmement importants pour tout le monde car ils définissaient leur vie quotidienne. Warhol a exalté le monde dans lequel il a grandi et qu'il a pris comme référence. Toute œuvre appartient donc à un lieu, d'où elle vient et où elle revient, qu'elle nous rappelle et auquel elle nous renvoie.

Ainsi, selon Heidegger l'artiste a donc un rôle très important pour la société dans la mesure où il transforme la matière première acquise du monde en un matériau unique qui n'est autre qu'une œuvre artistique: que ce soit une scène, une image ou un son. Mais que signifie

exactement l'état de l'art dans un objet banal ?

Pour Arthur Danto, toute œuvre d'art, quelle que soit son apparence, peut être définie selon deux critères essentiels : le concept et l'incarnation de ce concept, plus la contribution interprétative du spectateur, comme le proposait Kant. Cela signifie que l'intention de l'artiste compte dans la définition de ce qu'il conçoit comme une œuvre d'art. Mais aussi que le statut d'une œuvre d'art n'est pas arbitraire ou uniquement lié à la réputation établie d'un artiste. Il y a donc quelque chose qui les distingue ; mais ce quelque chose est invisible, comme l'a discuté Aristote. C'est-à-dire la subjectivité qu'apporte une œuvre d'art, qui est intangible au toucher parce qu'elle n'est pas une matière tangible, tout comme il est inaccessible de la décrire par un discours verbal, mais qui fait appel aux sens. Car il est impossible de transposer le subjectif dans l'objectif.

Danto utilise une analogie éclairante dans son article "Le monde de l'art" : le monde de l'art se rapporte au monde réel de la même manière que la "Cité de Dieu" se rapporte à la cité terrestre, pour les chrétiens. Et tout comme les chrétiens sont citoyens à la fois de la cité terrestre et de la "Cité de Dieu", les objets jouissent de cette double citoyenneté. Les boîtes Brillo d'Andy Warhol sont des boîtes à savon (du monde réel) et une œuvre d'art (du monde de l'art). Chaque artiste agit ainsi comme un garde-frontière entre deux mondes, permettant aux objets de passer de l'un à l'autre. Et le spectateur peut également voyager d'un monde à l'autre, en quittant le rapport utilitaire aux objets, pour les contempler de manière désintéressée, avec ses connaissances et sa sensibilité.

Je pense avoir suffisamment expliqué pour montrer que cette réflexion sur l'état artistique d'une œuvre d'art a déjà donné lieu à de nombreuses réflexions et continue d'intriguer. Par conséquent, je ne poursuivrai pas cette réflexion car je pense qu'il est plus important à ce stade de passer à autre chose et de discuter de l'œuvre elle-même. Ainsi, la sculpture malléable peut être, aux yeux de certains, un patchwork de fuxicos. Mais à la perception des autres, c'est une sculpture malléable, qui est modelée selon la manière dont l'artiste est inspiré à la présenter. Elle est porteuse d'un concept qui amène ceux qui la contemplent à réfléchir sur l'œuvre. Même ceux qui l'ont d'abord considéré comme un patchwork de fuxicos ne partent pas sans porter l'œuvre en leur corps. Cet état d'affection entre la personne et l'environnement est l'un des arguments que je discute depuis plus de douze ans, et que j'ai présenté plus récemment dans une autre étude sous le nom de "*corpo com-tato da obra de arte*", (le corps avec le tact ou le toucher de l'œuvre d'art). Laissez-moi vous expliquer:

Ao utilizar a palavra com-tato, usando a preposição (com) ligado por um hífen

a um substantivo (tato) estou me reportando aos sentidos que se tecem entre si para dar conta da percepção do espaço em que a pessoa habita. Merleau-Ponty (1996) afirmou que os pés ouvem os barulhos dos galhos que se quebram ao serem pisados durante um passeio no bosque, os olhos sentem a dor provocada por um caco de vidro cortando a pele, ou seja, que os sentidos não agem sem se afetarem uns aos outros, formando uma rede perceptiva. O afeto aqui ocupa o lugar de tocar, impressionar, sensibilizar, emocionar, inquietar, influenciar. Quando digo que os sentidos se afetam estou me referindo ao conjunto de ação corporal para a percepção de alguma coisa. Embora a pessoa possa colocar em destaque um dos sentidos para perceber, por exemplo o som da água de um riacho. Neste momento a pessoa age como se aumentasse o volume do sentido da audição para ouvir esse som específico, com-tato da audição. Isso não quer dizer que a pessoa não esteja com-tato da pele sentindo a vibração que o som do movimento das águas do riacho reverbera na superfície corporal. Ou que a pessoa deixou de sentir os perfumes espalhados na natureza, com-tato do olfato. Ou mesmo deixou de ver o movimento da água que escorre no riacho, com-tato da visão. Dessa maneira a pessoa se interage com o mundo por meio de todos os sentidos, com-tato do olfato, com-tato da audição, com-tato do paladar, com-tato da visão, com-tato da pele. As afetações do corpo são o ponto de partida da impulsão do mundo. O movimento, as ações corporais são conhecidas como a modificação de todos os objetos materiais e imateriais no mundo. O corpo, é ele mesmo a experiência diária do mundo, torna-se a chave do enigma de cada dia que se abre para um novo despertar. Graças ao corpo com-tato do mundo, temos acesso ao conhecimento² (ALMEIDA, 2020, p. 64).

| 8

Par cela je veux dire que la personne com-tato de l'œuvre d'art vit une expérience dont j'invite Larrosa Bondia (2011, p. 21, 24-25) à nous expliquer:

A experiência é « *isso* que me passa ». Vamos primeiro com esse *isso*. A experiência supõe, em primeiro lugar, um *acontecimento* ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E « algo que não sou eu » significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim

² Lorsque j'utilise le mot com-tato, en utilisant la préposition (com) [avec] reliée par un trait d'union à un nom (tato) [tact ou touché], je fais référence aux sens qui s'entrecroisent pour rendre compte de la perception de l'espace dans lequel la personne habite. Merleau-Ponty (1996) a affirmé que les pieds entendent le bruit des branches qui se cassent lorsqu'on marche dessus pendant une promenade dans les bois, les yeux ressentent la douleur causée par un éclat de verre qui coupe la peau, c'est-à-dire que les sens n'agissent pas sans s'influencer mutuellement, formant un réseau perceptif. L'affect occupe ici la place de toucher, d'impressionner, de sensibiliser, d'émouvoir, de déranger, d'influencer. Lorsque je dis que les sens sont affectés, je fais référence à l'ensemble des actions du corps pour la perception de quelque chose. Bien qu'une personne puisse mettre l'accent sur l'un de ses sens pour percevoir, par exemple, le bruit de l'eau dans un ruisseau. À ce stade, la personne agit comme si elle augmentait le volume de son sens de l'audition pour entendre ce son spécifique, le com-tato de l'audition. Cela ne signifie pas que la personne n'est pas en com-tato de la peau, qu'elle ne ressent pas la vibration que le son du mouvement de l'eau du ruisseau réverbère sur la surface corporelle. Ou que la personne ne sent plus les odeurs dispersées dans la nature, le com-tato de l'odorat. Ou que la personne ne voit plus le mouvement de l'eau qui coule dans le ruisseau, le com-tato de la vue. De cette façon, la personne interagit avec le monde par tous les sens, par l'odorat, l'ouïe, le goût, la vue et la peau. Les affections du corps sont le point de départ de l'impulsion du monde. Le mouvement, les actions corporelles sont connues comme la modification de tous les objets matériels et immatériels du monde. Le corps, qui est lui-même l'expérience quotidienne du monde, devient la clé de l'énigme de chaque jour qui s'ouvre sur un nouvel éveil. Grâce au corps com-tato du monde, nous avons accès à la connaissance. (Traduit par moi même)

mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. « Que não sou eu » significa que é « outra coisa que eu », outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero. [...] A experiência supõe, como já afirmei, um acontecimento exterior a mim. Mas o lugar da experiência sou eu. É em mim (ou em minhas palavras, ou em minhas ideias, ou em minhas representações, ou em meus sentimentos, ou em meus projetos, ou em minhas intenções, ou em meu saber, ou em meu poder, ou em minha vontade) onde se dá a experiência, onde a experiência tem lugar. Chamaremos a isso de « princípio de subjetividade ». Ou, ainda, « princípio de reflexividade ». Ou, também, « princípio de transformação ». [...] A experiência é « isso que me passa ». Vamos agora com esse passar. A experiência, em primeiro lugar, é um passo, uma passagem, um percurso. Se a palavra experiência tem o *ex* de exterior, tem também esse *per* que é um radical indo-europeu para palavras que tem que ver com travessia, com passagem, com caminho, com viagem. A experiência supõe, portanto, uma saída de si para outra coisa, um passo para outra coisa, para esse *ex* de que falamos antes, para esse *isso* que me passa »³.

C'est le processus d'apprentissage qui a lieu grâce au corps " *com-tato* " de l'œuvre d'art. Dans l'acte de contemplation, il y a un espace virtuel qui affecte à la fois le corps et l'œuvre d'art, résultant en une expérience et par conséquent en un apprentissage.

| 9

Après cette remarque, revenons au travail de DeCouvreToi. L'artiste elle-même traite l'œuvre comme une couverture, car elle la relie aux couches explicites et aux couches plus subtiles de contrôle dans lesquelles les sociétés traitent le corps des femmes. Par la suite, lorsque je discuterai de l'autre façon dont l'œuvre a été exposée, par le biais d'une performance-dansée, ce concept apporté par De Almeida Monteiro dans son travail deviendra plus clair, mais pour l'instant je discute encore de la façon dont l'œuvre, en tant que sculpture malléable, peut être vue : le tissu entre les petits objets en tissu qui s'assemblent pour former un patchwork dans son

³ L'expérience est « ce qui me passe ». Commençons par ceci. L'expérience présuppose, en premier lieu, un événement ou, pour le dire autrement, le passage de quelque chose qui n'est pas moi. Et « quelque chose qui n'est pas moi » signifie aussi quelque chose qui ne dépend pas de moi, qui n'est pas une projection de moi-même, qui n'est pas le résultat de mes mots, ni de mes idées, ni de mes représentations, ni de mes sentiments, ni de mes projets, ni de mes intentions, qui ne dépend pas de mon savoir, ni de mon pouvoir, ni de ma volonté. « Ce qui n'est pas moi » signifie que c'est « autre chose que moi », autre chose que ce que je dis, que ce que je sais, que ce que je sens, que ce que je pense, que ce que j'anticipe, que ce que je peux, que ce que je veux [...]. L'expérience présuppose, comme je l'ai déjà dit, un événement extérieur à moi. Mais le lieu de l'expérience, c'est moi. C'est en moi (ou dans mes mots, ou dans mes idées, ou dans mes représentations, ou dans mes sentiments, ou dans mes projets, ou dans mes intentions, ou dans mon savoir, ou dans mon pouvoir, ou dans ma volonté où l'expérience a lieu, où l'expérience a lieu. Nous l'appellerons « principe de subjectivité ». Ou encore, « principe de réflexivité ». Ou encore, « principe de transformation ». [...] L'expérience est « ce qui me passe ». Allons-y maintenant avec ce passage. L'expérience, en premier lieu, est une étape, un passage, un itinéraire. Si le mot expérience a l'*ex* de extérieur, il a aussi ce *per* qui est un radical indo-européen pour les mots qui ont à voir avec la traversée, le passage, le chemin, le voyage. L'expérience suppose donc une sortie de soi vers autre chose, un pas vers autre chose, vers cet *ex* dont nous parlions précédemment, vers ce « qui me dépasse ». (Traduit par moi même)

état banal et, dans son état esthétique, une sculpture malléable.

DeCouvreToi est une œuvre qui peut être simplement contemplée, mais qui peut aussi être manipulée, elle permet une interaction, non seulement avec les sens, mais aussi avec le toucher de la peau. De la manière dont elle a été exposée en mars 2021 à l'Espace Culturel 6B, elle était suspendue au plafond, au milieu d'une pièce, comme on peut le voir sur l'image ci-dessous⁴. Dans ce format, les gens pouvaient " entrer à l'intérieur " de l'œuvre pour ressentir et vivre l'expérience de l'œuvre, à travers l'œuvre.

Photo 1 – DeCouvreToi, oeuvre d'Alice De Almeida Monteiro exposée en mars 2021 Centre Culturel 6B, Paris France



Source: Almeida Monteiro (2021)

En regardant l'image ci-dessus, je pense qu'il devient plus clair pourquoi j'ai traité cette œuvre comme une sculpture malléable, considérant qu'elle se modèle en fonction de la façon dont elle est exposée. Si une personne la porte, elle prend la place de la peau, façonnant le corps. S'elle est placé sur un cube, elle adhère à la forme du cube. En d'autres termes, elle se sculpte en fonction de ce qu'elle contient. Elle se révèle être totalement en plastique.

Jusqu'à présent, j'ai évoqué l'une des manières de présenter l'œuvre DeCouvreToi, d'Alice De Almeida Monteiro, qui était exposée comme une sculpture malléable. Ensuite, je discuterai de la deuxième façon s dont DeCouvreToi a été présenté, à travers une performance-

⁴ DeCouvreToi - œuvre d'Alice De Almeida Monteiro exposée en mars 2021 à l'Espaço Cultural 6B, à Paris, France. Photo prise par Alice De Almeida Monteiro.

dansée.

DeCouvreToi: Une performance-dansée

Désormais, je vais passer par la performance-dansée présentée en mars 2021 à l'Espace Culturel 6b, à Paris, France.

Il était très approprié que ce travail soit présenté en mars, un mois où nous célébrons les réalisations sociales, politiques et économiques des femmes au fil des ans, adoptées par les Nations unies et donc par plusieurs pays, car ce travail est politiquement chargé et revendique la liberté des femmes. Parce que le corps des femmes est souvent surveillé par les sociétés.

De Almeida Monteiro traite l'œuvre comme une couverture car elle cache la femme selon la façon dont elle peut être regardée. Cette couverture permet notamment de voir le corps du porteur à travers les rencontres des fuxicos. Un regard qui traverse les couches pour voir ce qui est immergé. Mais il ne permet pas au regard voyeuriste de révéler pleinement ce qui se trouve derrière, car il n'y a pas d'espace entre la couverture et le corps de ceux qui l'habitent, formant une seule unité. En fait, la sculpture adhère plastiquement au corps, dans ce cas, comme une peau. Et c'est une couverture qui pèse lourdement sur les épaules de ceux qui la portent. Danser avec cette couche n'est pas très facile. Il est nécessaire de se libérer de ce recouvrement pour que les gestes deviennent plus fluides et plus légers.

Et c'est en considérant cet aspect de contrôle et de libération du corps des femmes que l'artiste a idéalisé la performance

La performance avec cette œuvre a été conçue par l'artiste créateur de la sculpture malléable, DeCouvreToi. Pour cela, elle a invitée deux autres artistes à travailler dans un processus collaboratif. Le musicien Marcelo Cura a composé une music qui a collaboré plastiquement avec l'œuvre. Marcia Almeida, une artiste de la danse, a composé une chorégraphie et a dansé.

L'œuvre a été composée avec une proposition similaire à celle du chorégraphe Merce Cunningham et du compositeur John Cage, qui, avec une approche expérimentale et radicale, ont changé notre façon de penser la danse contemporaine. En fait, dès les premières œuvres qu'ils ont créées ensemble dans les années 1940, Cage et Cunningham ont décidé de séparer la musique et la danse. D'un côté, Cunningham a créé la chorégraphie, de l'autre, Cage a composé la musique. Son seul point de référence était une "structure rythmique", avec un point de départ et un point d'arrivée. Ainsi, les deux parties se rencontrent au moment de la performance : deux créations indépendantes dans le même espace et au même moment. Selon Cage, le but était de

laisser la musique et la danse libres, sans dépendance de l'une ou l'autre.

L'œuvre a été construite de manière similaire. Au lieu de la structure rythmique qui guidait le travail de Cunningham et de Cage, De Almeida Monterio a structuré une idée. L'artiste a assimilé le revêtement à la sujétion subie par les femmes dans de nombreuses sociétés. C'était donc une couche oppressante. Comme une peau qui se détache, la femme est libérée de ce qui pèse sur ses épaules. C'est l'idée qui a guidé le travail.

Chaque artiste a travaillé séparément, s'exprimant de manière poétique sans savoir ce que serait le résultat de cet ensemble. Ce qu'ils avaient en commun comme repère était le concept proposé par la créatrice de l'œuvre DeCouvreToi. La personne qui a eu le plus de contact avec l'œuvre avant l'exposition est peut-être la danseuse, qui a essayé la couverture et l'espace quelques minutes avant l'ouverture au public. Ce processus de collaboration entre trois artistes : danse, musique et arts visuels, a donné lieu à une performance-dansée.

Mais qu'est-ce qu'une performance dansée ?

Il y a plusieurs générations, l'art de la performance est apparu dans le domaine des arts plastique. Depuis le milieu des années 1950, l'art de la performance a pris de nombreuses formes complexes et imprévisibles pour se présenter au public. Les artistes visuels contemporains ont d'abord opté pour un engagement de l'artiste dans sa propre personne, sans devenir un acteur ou un danseur. Même parce que cela nécessiterait des études approfondies qui leur fourniraient l'apprentissage approprié, car on ne peut pas devenir acteur ou danseur sans les connaissances spécifiques de chaque domaine du savoir. Ainsi, ils ont choisi d'être eux-mêmes un moyen de contester, de provoquer ou de revendiquer. Et aujourd'hui, l'art de la performance documentée est collecté, conservé et exposé dans les musées d'art contemporain sous forme de vidéo.

Depuis cette époque, comme dans la danse, l'art de la performance a pour matière première l'artiste lui-même, qui dénonce corporellement les vices des sociétés afin de faire émerger des idées politiques ou de réveiller les consciences de ceux qui les contemplant. L'art de la performance est à la fois anti-représentatif et pro-représentatif. Ils ne représentent pas comme les arts fictionnels, ils présentent, rendent présents l'erreur et le dysfonctionnement réels dans l'ordre de la réalité exprimée avec un langage socialement, politiquement, historiquement et culturellement établi. La performance présentifiante du réel s'oppose à l'art fictionnel de la représentation. La puissance de la performance existe dans l'agence politique sans discours politique, et comme considère Medeiros elle existe dans la fissure du langage établi par l'ordre social.

L'art de la performance traverse également tous les domaines artistiques et a largement contribué à leur hybridation. Bien que de nombreux artistes revendiquent une frontière entre

l'art performance et, par exemple, la danse contemporaine, comme je l'ai déjà évoqué dans "Expérience esthétique du danseur dans l'acte de danse, connaissance sensible, expression poétique : le com-tact corporel de l'œuvre artistique" (2020). Néanmoins, la frontière entre l'art de la performance et la danse contemporaine est de plus en plus plastique, et la danse s'ouvre à son tour à des gestes issus d'autres disciplines ou de la vie quotidienne. Nous pouvons alors nous demander où la performance est équivalente à la danse ou ce qui, dans certains spectacles de danse, constitue une performance.

En ce qui concerne la danse contemporaine, il existe de nombreuses façons de créer. Certains conservent une structure de représentation, gardant l'idée et les gestes définis par un chorégraphe. D'autres s'ouvrent à l'expression des artistes de la danse eux-mêmes. Il y a longtemps, une ligne de danse s'est éloignée de la représentation pure:

Bausch, par exemple, dont, il y a 30 ans, le travail faisait scandale travaillait pourtant entièrement avec la danse, avec le mouvement. En fait elle appliquait tous les paramètres que la danse contient d'habitude (technique, situation scénique, présence juvénile), mais en même temps elle les plaçait dans un contexte qui était absolument différent, qui entendait avoir une importance sociale, qui remettait en cause les relations entre les sexes, examinait les problèmes de la violence, qui utilisait les moyens existants, y compris traditionnels, pour se référer à une situation bien en dehors du système dont elle usait. Elle a créé une autre forme de représentation et un autre type de savoir représenté. Mais pour cela elle utilisait avant tout le corps en tant qu'individuel. Dans le théâtre bourgeois c'était quelque chose de révolutionnaire qui, par la suite, s'est imposé relativement vite : la présence du corps, sortie d'un système déterminé de stylisation (comme par exemple la technique de danse classique) se transforme en agent individuel d'un discours désindividualisé qui est néanmoins celui du dispositif théâtral et spectaculaire. [...] À un certain égard la suppression de la danse a donc eu lieu dans la danse et en tant que danse. Cela n'est plus, aujourd'hui, une question de mouvement ou d'absence de mouvement, de technique virtuose ou laconique. Cela devient plutôt un sujet d'expériences chorégraphiques et de pratiques artistiques qui s'articulent dans chaque cas autour d'un nouveau questionnement, autour d'un nouvel appareillage (FRANZ ANTON, 2009, p. 99).

| 13

Ainsi, la manière dont travaille la danseuse qui a présenté la performance-dansée, exige une connaissance dansante, c'est-à-dire une connaissance sensible du corps qui nécessite une base technique pour une autonomie poétique orientée vers l'art chorégraphique. C'est ce que j'appelle l'acuité corporelle : "A acuidade corporal é então adquirida, quando a pessoa consegue fusionar pensamento e sensibilidade perceptiva do corpo e do ambiente. Essa consciência sensível do corpo não inibe a espontaneidade com muitos podem supor [...]" (ALMEIDA,

2020)⁵.

J'ouvre ici une parenthèse qu'il me semble encore importante à souligner pour dire que la technique n'est pas un formatage des gestes, et par conséquent ne les limite pas. Chaque fois que je parle de technique, je fais référence à la techné (du grec τέχνη), qui à partir d'un apprentissage de la danse, ou autrement dit, à partir de l'acquisition d'un savoir dansant ouvre à l'autonomie poétique. Cette connaissance confère aux artistes de la danse une autorité pour l'exécution consciente de gestes qui reposent avant tout sur une plasticité poétique qui permet aux artistes de la danse de dépasser le strict fonctionnement biologique, ainsi que de dépasser les gestes préalablement établis par une manière de faire de la danse. En d'autres termes, la technique n'est pas le format du mouvement, mais offre l'autonomie expressive poétique du geste dansé.

Je reviens donc au sujet principal. Le processus de composition chorégraphique que l'artiste pratique, commence par une étude préliminaire de l'objet de recherche pour la composition. Dans cette forme de travail, une fois l'objet d'étude incarné, l'étape suivante est un processus de création par l'improvisation. De cette improvisation émerge une structuration chorégraphique, qui, grâce à l'acuité corporelle, permet de laisser l'improvisation pour un arrangement des gestes dansés. Cette structuration ne se présente pas comme une forme qui formate les mouvements, les encadrant dans une armature, qui ne leur permet d'être que ce qu'elle contient.

| 14

Au contraire, pendant son exécution, il est possible à certains moments de revenir à l'improvisation, car la danse contemporaine, telle qu'elle est traitée ici, repose sur un concept et non sur une forme concrète et immuable. En d'autres termes, à partir d'une composition structurée, il est possible d'improviser sans s'éloigner du concept qui a donné naissance à l'arrangement poétique.

Qu'est-ce donc que la Performance-Dansée

Nous avons déjà vu que l'art de la performance et la danse sont élaborés par l'artiste lui-même en tant que matière première de l'œuvre artistique. Et comme discute Lageira, les arts du spectacle sont compris par les arts de la scène (théâtre et danse), par les arts plastiques, visuels et musicaux, ils sont exécutés corporellement.

La performance-dansée est alors un tissage entre l'art de la performance et l'art chorégraphique. Cela signifie que la danse est structurée sur une base d'étude préalablement

⁵ “L'acuité corporelle est alors acquise, lorsque la personne parvient à fusionner la pensée et la sensibilité perceptive du corps et de l'environnement. Cette conscience sensible du corps n'inhibe pas la spontanéité comme beaucoup peuvent le supposer [...]” (ALMEIDA, 2020, traduit par moi même).

réalisée dans l'espace et sur une connaissance dansante afin d'avoir la liberté d'improviser durant la performance.

Même temps que l'artiste se concentre radicalement sur l'exécution d'une action et sur l'immédiateté du geste qui en résulte, ce qui est caractéristique de l'art de la performance, elle a l'acuité corporelle pour la danse, et donc ses gestes sont poétiquement dansés. C'est ce qui caractérise ce que j'ai appelé la performance dansée.

À propos de la Performance-Dansée « DeCouvreToi ».

La meilleure façon de parler de ce travail est d'écouter ceux qui l'ont vécu l'expérience dans leur propre peau.

Photo 2 – Performanse-Dansée – DeCouvreToi



| 15

Source: Photo prise par Livia Del Corso, Paris, 2021

Je retranscris donc ci-dessous le rapport de l'artiste de la danse Marcia Almeida, exprimée juste après la présentation de la Performance-Dansée, pour le travail de master de l'artiste Alice De Almeida Monteiro (dont vous pouvez voir dans l'image ⁶ci-dessus) :

Cette performance-dansée a été créée pour présenter le travail d'Alice, DeCouvreToi. Il s'agissait d'une œuvre à laquelle participaient trois artistes : Alice pour la « sculpture », Marcelo Cura pour la musique et moi-même pour la performance-dansée. Donc, à partir de l'idée de cette « sculpture » et avec le tempo de la musique (qui m'a donné le tempo, pas le rythme), j'ai étudié les mouvements (dessin du corps) et le parcours chorégraphique (dessin dans l'espace). Il y avait l'idée d'un script préparé par l'artiste pour présenter le concept de son œuvre, qui traçait un corps pour présenter cette sculpture qu'elle a conçu. À partir de ce script et de l'étude que j'ai faite, j'ai découvert une structure précise mais qui laissait place à l'improvisation. C'était très agréable de faire ce travail. Il s'agissait de présenter une œuvre plastique à travers des mouvements dansés. J'ai donc dû ajouter à ma structure corporelle le poids de la sculpture, et la traiter comme une couche de peau qui

⁶ photo prise par Livia Del Corso, Paris, mars 2021

« adhérait » à ma couche extérieure et devenait mon corps. Je devais sentir mes axes, mes points d'appui, chacune de mes articulations, et me baser uniquement sur mes sens, accrue par la danse, puisque je n'avais aucun moyen de m'assurer, pouvoir me déplacer sans perdre l'équilibre sans le secouer de la vue. Oui, nous les danseurs qui voyons, nous nous soutenons dans l'espace avec nos yeux. Et je n'avais pas ce soutien, car la sculpture malléable m'empêchait souvent de voir à travers elle. Le fait d'être habillée d'une œuvre artistique, d'une sculpture malléable, m'a fait penser aux œuvres de Lygia Clark, qui construit des sculptures habitables pour évoquer le sensible. Percevoir l'œuvre « de l'intérieur », pendant la collaboration. À ce moment-là j'étais moi-même une œuvre d'art, et de regarder la prise de vue de la performance, m'a apporté des sensations différentes. Il me semblait être habillé et regarder la sculpture en mouvement de l'extérieur ce qui est deux visions bien différentes (ALMEIDA apud ALMEIDA MONTEIRO, 2021).

Pour conclure

Pour conclure mes idées, je voudrais dire ici que la danse évoque la réflexion dans au moins deux cas. Pour la personne qui danse, et pour le contemplateur.

La connaissance de la danse est une connaissance sensible du corps. Quand je dis corps, je n'exclus pas la tête. Il est inclus parce qu'il est aussi le corps. Le corps comprend les idées, les connaissances, les pensées, les os, la lymphe, les nerfs, la chair, les graisses, la peau, et tout | 16 ce que nous savons traditionnellement qui le constitue, ainsi que les désirs, les amours, la sensibilité, les rêves, etc.

Lorsque nous dansons, nous percevons chaque mouvement, non seulement du corps, mais aussi de tout ce qui nous entoure. Cette intelligence corporelle qui donne accès à cette perception établit une connexion entre le danseur et lui-même (os, chair, peau, etc.) et en même temps avec son entourage (environnement, y compris le public), corps com-tato de la danse.

Tout en dansant, l'artiste philosophe, s'interroge, réfléchit, ajuste ses actions, résout les problèmes qu'il rencontre au cours de l'action, requiert l'acuité corporelle pour calculer le poids de chaque partie du corps au cours de la performance, et entre également en relation avec l'espace et le temps.

D'autre part, sans que ce sens soit une ligne de démarcation, le spectateur danse avec ses émotions, son pouls, son regard, les mouvements de son corps qui accompagnent chaque mouvement exécuté par le danseur., sa perception, etc. Il y a une fusion organique qui fait vivre au spectateur une expérience de com-tact de la danse qui mène à un apprentissage de la danse, qui lui confère une connaissance artistique, en tant que contemplateur.

La danse, enseigne, apprend, philosophe et interagit.

Lorsque l'artiste de la danse raconte son expérience durant la Performance-Dansée, nous

voyons à quel point la connaissance sensible de la danse est philosophique-pédagogique-dansante.

RÉFÉRENCES

ALMEIDA MONTEIRO, Alice. **Florilège culturel**. 2021. Rapport (Master 2 en Arts Plastiques) - l'Université Panthéon Sorbonne, Paris, 2021.

ALMEIDA, Marcia, Experiência estética do dançarino no ato da dança, conhecimento sensível, expressão poética: Corpo com-tato da obra artística. *In: Arte e estética na Educação: corpo sensível e político*. Curitiba: Appris, 2020.

ARISTOTE, **Poétique**. 48 b 9-12. Trad. Dupont-Roc et Lallot. Ed. du Seuil, 1980.

BOURDIEU, Pierre. Habitus, code et codification. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 64, p. 40-44, set. 1986. Disponible sur: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_64_1_2335. Accédé le: 10 août 2020.

DANTO, Arthur. Le monde de l'art. Philosophie analytique et esthétique. *In: L'Assujettissement philosophique de l'art*. Paris, Klincksieck, 1988. p. 183-198.

DANTO, Arthur. **Après la fin de l'art**. Poétique. Seuil, 1996.

DANTO, Arthur. **L'Art contemporain et la clôture de l'histoire**. Poétique. Seuil, 2000.

FRANZ ANTON, Cramer. La danse, la métamorphose du corps. **Dans Rue Descartes**, v. 2, n. 64, p 96-103, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

KANT. **La Critique de la faculté de juger**. Seuil, 1981.

LAGEIRA, Jacinto. Peut-on naturaliser le corps artistique? *In: FORMIS, Barbara (org.). Penser en Corps, Soma-esthétique, art e philosophie*. Paris: editor Harmattan, 2009.

LARROSA BONDIA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, jul./dez. 2011.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**, XXXII, abr. 1936.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance, Charivari e Política. **Rev. Bras. Estudo da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, jan./abr. 2014. Disponible sur: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Accédé le: 03 mars 2015.

PLATON. **La République**. Oeuvres complètes. Trad. Léon Robin. X, 596 d-e. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950. t. I.

Sobre a autora

Marcia ALMEIDA

Professeur invité par la FMSH - EHESS et à l'Université de Franche-Comté.

Traitement et édition: Editora Ibero-Americana de Educação.
Correction d'épreuves, mise en forme, normalisation et traduction.