



HAL
open science

Pratiques du geste à la croisée des chemins. Analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil

Christine Roquet, Guilherme Hinz

► To cite this version:

Christine Roquet, Guilherme Hinz. Pratiques du geste à la croisée des chemins. Analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil. Actes du VIème colloque international du Groupe de recherche “ Arts du geste ” (Brésil/France), 1 (1), 2020. <hal-03330518>

HAL Id: hal-03330518

<https://hal.science/hal-03330518v1>

Submitted on 8 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

ACTES DES COLLOQUES DU GROUPE DE RECHERCHE « ARTS DU GESTE »

Pratiques du geste à la croisée des chemins

Analyses de pratiques pédagogiques,
anthropologiques et artistiques au Brésil

Département Danse, Université Paris 8
Saint-Denis, 10-12 décembre 2019



UFMG
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS



Pratiques du geste à la croisée des chemins

Analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil

Actes des colloques du Groupe de recherche « Arts du geste », 1

VIème colloque international

Saint-Denis, 10-12 décembre 2019

Département Danse

Université Paris 8 – Saint-Denis

Département Danse
Université Paris 8
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex
<http://www.danse.univ-paris8.fr/>

Remerciements à tous les intervenants et leurs institutions pour leur participation et à l'EDESTA pour la réalisation de ce colloque.

Pratiques du geste à la croisée des chemins. Analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil
Actes des colloques du Groupe de recherche « Arts du geste », 1. Saint-Denis, 10-12 décembre 2019.

Sous la direction de Guilherme Hinz et Christine Roquet
Équipe « Danse, geste et corporéité »
Laboratoire MUSIDANSE (EA 1572)
Ecole doctorale Esthétique, Sciences et Technologie des Arts (EDESTA)

Image en couverture : sérigraphie de Fayga Ostrower - <https://faygaostrower.org.br>

Ce volume doit être référencé comme suit : HINZ Guilherme et ROQUET Christine (dir.), Pratiques du geste à la croisée des chemins. Analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil. Saint-Denis, 10-12 décembre 2019. *Actes des colloques du Groupe de recherche « Arts du geste »*, 1, [en ligne], Saint-Denis : Université Paris 8, 2020. Disponible sur : <http://www.danse.univ-paris8.fr/colloques.php>.

Département Danse, Université Paris 8 - Saint-Denis, 2020

Version 2, mise en ligne le 12 janvier 2021

ISSN : 2743-5814

Sommaire

Présentation.....	5
Christine Roquet et Guilherme Hinz	
INTRODUCTION	
Repères sur la recherche universitaire en danse au Brésil	7
Guilherme Hinz (Paris 8)	
1) PRATIQUES ET DISCOURS PÉDAGOGIQUES EN DANSE	
La feuille de papier comme objet relationnel : les mots et les gestes d'Angel Vianna	16
Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)	
Le système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff dans la formation d'acteur/performeur	23
Adriana Ferreira Bonfatti (UNIRIO)	
2) ANALYSES D'ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES – FOCUS SUR EVA SCHUL	
Croisements entre pédagogie et création chez Eva Schul : une étude de la chorégraphie <i>Um Berro Gaúcho</i>	31
Mônica Fagundes Dantas (UFRGS)	
Actions, gestes et discours de genre dans l'œuvre chorégraphique d'Eva Schul	40
Suzane Weber Silva (UFRGS)	
3) PRATIQUES DU GESTE À LA CROISÉE DES CULTURES	
Capoeira et perception : un autre regard	51
Sandra R. O. Santana (UFBA)	
Une étude du geste : le <i>miudinho</i> de la samba de roda	60
Daniela Maria Amoroso (UFBA)	
4) PROCESSUS DE CRÉATION EN DANSE	
Le geste vocal comme acte politique	69
Celina Nunes de Alcântara (UFRGS)	
La traduction de la tradition : processus de création en danses brésiliennes	76
Gustavo Côrtes (UFMG)	
Créer collectivement : à propos de « Du danger de raconter une seule histoire »	85
Marisa Martins Lambert (UNICAMP)	
L'œuvre chorégraphique comme cartographie du geste dans une perspective postcoloniale : <i>Ocupación</i> , de Heloisa Gravina et Michel Capeletti (2018).....	94
Heloisa Gravina (UFSM)	
Résumés des contributions.....	102

Présentation

Le VIème colloque international du groupe de recherche « Arts du geste » (Brésil/France) s'inscrivait dans la suite d'une longue série de colloques, journées d'études et échanges de pratiques et de travaux de recherche entre plusieurs universités brésiliennes (UNIRIO, UFRGS, UFC, UFBA, UFMG) et le département Danse de l'université Paris 8. Notre collaboration dure depuis 2011 et vient d'être concrétisée tout récemment par la signature d'une convention de partenariat entre Unirio et Paris 8.

Lors de ces rencontres, nous avons toujours tenté de confronter nos regards, nos outils épistémologiques et d'échanger sur nos pratiques en centrant nos problématiques sur le geste dansé. En théorie comme en pratique, nous avons pu mettre conjointement en travail différents outils d'analyse (analyse du mouvement Laban/Bartenieff, approche complexe du geste expressif développée à Paris 8, etc.) et enrichir ainsi nos perspectives mutuelles.

Cette session 2019 était davantage destinée à permettre aux chercheuses et chercheurs brésiliens de partager avec le public français les nouvelles questions qui nourrissent leurs pensées et leurs recherches actuelles sur la danse et les arts du mouvement au Brésil. Nos collègues devaient présenter des analyses de pratiques artistiques, anthropologiques et pédagogiques à partir d'un corpus varié. Danses traditionnelles et pratiques ancestrales, œuvres chorégraphiques, pratiques d'analyse du mouvement dans la formation de l'actant... Les recherches auraient été présentées sous forme de conférences, ateliers ou projection documentaire. Une large partie du temps était prévue pour la discussion avec un large public. Ainsi, nos questionnements mutuels sur les *Arts du geste* auraient pu continuer à se développer et à participer à la circulation de savoirs toujours plus vastes issus de nos cultures respectives.

Par malheur, le premier jour du Colloque fut également celui d'une grève reconductible des transports parisiens qui a paralysé toute l'agglomération et la banlieue parisienne. L'attaque du gouvernement sur les retraites des travailleurs et des travailleuses fut à l'origine de cette contestation sans égal. Pas un métro, pas un train, pas un bus, pas un tram ne roulait. Il fut donc impossible de tenir le colloque sous la forme prévue. Adeptes du système D, nous réussîmes tout de même à travailler en très petits groupes, au studio de danse de Paris 8, avec de rares étudiants de Master et collègues géographiquement proches de St Denis, mais la ré-organisation du planning a bouleversé tant la forme que les contenus des interventions des collègues brésiliens et brésiliennes.

Il ne pouvait être question de laisser en friche leurs efforts, aussi vous trouverez ici les textes qu'ils et elles ont bien voulu nous transmettre afin de laisser trace de leur travail. La mise en ligne de ces documents ne répond certes pas aux critères en vigueur relativement à l'édition académique de textes universitaires, elle n'en n'était pas moins indispensable. Nous les remercions vivement pour nous avoir proposé ces textes et nous espérons que leur mise à disposition sera utile à toutes celles et ceux qui s'intéressent au développement de la recherche en danse dans le contexte fort riche du Brésil.

Christine Roquet et Guilherme Hinz



INTRODUCTION

Repères sur la recherche universitaire en danse au Brésil

Guilherme Hinz¹ (Paris 8)

Pour introduire ce colloque consacré aux analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil par le prisme du geste, il nous a semblé important de commencer par dresser un bref état des lieux de la recherche universitaire en danse dans ce pays. Car, si nous avons pu réunir à cette occasion douze chercheurs et chercheuses de six universités brésiliennes qui ont présenté leurs recherches en danse ou plus largement sur les arts du mouvement, c'est aussi parce que la danse en tant que discipline universitaire commence à acquérir une envergure nationale. Le but de cette communication sera alors de fournir des repères sur l'émergence et le développement des études en danse au Brésil, en espérant contribuer ainsi à une lecture plus aisée des textes qui suivent.

Il convient de dire que le dialogue entre chercheurs·euses en danse français et brésiliens ne date pas d'aujourd'hui. Les analogies, différences et rencontres de la recherche en danse développée en France avec celle développée au Brésil ont déjà été le sujet d'une table ronde tenue au Mas de la danse en juillet 1997. À cette occasion, Cássia Navas (Unicamp) dressa un diagnostic sévère sur l'état de la recherche en danse au Brésil à la fin du siècle : « marquée par la précarité et le manque de soutien et de moyens (...), peu nombreuses sont les structures permettant d'assurer son développement² », soulignait-elle. Comptant trois facultés de danse seulement à l'époque, Navas indiquait que probablement en raison de leur faible représentation, les études en danse n'étaient pas encore une réalité dans le pays. Cette situation a changé depuis lors. Non seulement les 34 établissements d'enseignement supérieur et de recherche qui proposent aujourd'hui des diplômes en danse en témoignent, mais aussi la force académique acquise par la danse au cours des dernières décennies. Et ce, grâce notamment aux nombreuses mobilisations et réalisations effectuées par des collectifs de danseurs et chercheurs.

Proposer un panorama historique de la recherche en danse au Brésil suppose au préalable une élucidation des critères d'identification et une justification des choix opérés, car de nombreuses histoires de la danse seraient possibles selon « le Brésil » que l'on souhaite analyser. Dans cette intervention, on entend par « recherche en danse » la recherche fondée sur la pratique de la danse et

¹ Guilherme Hinz est doctorant en danse à l'Université Paris 8 sous la codirection d'Isabelle Launay et de Silvia Soter (UFRJ/Brésil). Diplômé en théâtre à l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO) et en *licenciatura* en danse à la Faculté Angel Vianna, à Rio de Janeiro aussi, il poursuit depuis 2016 ses études au département Danse de Paris 8. Membre du laboratoire MUSIDANSE et de l'Association des chercheurs en danse.

² NAVAS Cássia, « La recherche sur la danse au Brésil », in dossier « Recherche en danse », *Quant à la danse*, n° 1, 2004, p. 122.

menée dans un cadre universitaire. Elle est à distinguer de la recherche *sur* la danse – quand la danse est abordée comme objet d'étude d'autres disciplines scientifiques – car elle concerne les recherches qui sont élaborées à partir d'enjeux, de savoirs et de méthodologies propres à la danse en tant que champ d'étude spécifique et autonome. Et elle se distingue aussi de toutes les autres formes de recherche en danse ou de « danse en recherche » non inscrites dans un cadre universitaire.

Le Brésil, colonie portugaise entre 1500 et 1822, a vu ouvrir sa première institution universitaire³ en 1808, alors que, fuyant les troupes napoléoniennes, Dom Jean VI du Portugal transfèrent la cour et le gouvernement à Rio de Janeiro. Jusque-là, un double objectif a guidé nos colonisateurs : l'exploitation commerciale – l'extension de l'État portugais grâce à la traite négrière et à l'asservissement des peuples indigènes – et la croisade de l'église catholique. Inutile de dire que, hors enseignement religieux, l'éducation au sens large et actuel du mot n'était pas une priorité. La venue de la famille royale introduisit de nouvelles valeurs et de nouveaux comportements au sein de la société. C'est avec un objectif pragmatique – dû au besoin de la noblesse et de la bourgeoisie d'éduquer leurs héritiers et d'être servis par des fonctionnaires capables – que les premières institutions de formation du pays virent le jour. Celles-ci étaient, à l'évidence, très dépendantes des savoirs élaborés à l'étranger. Le rôle de l'enseignement ne sera remis en cause qu'à partir de 1920, lorsqu'éclatent des mouvements revendiquant une « républicanisation » de la jeune République brésilienne (1889). L'industrialisation et l'urbanisation croissantes ainsi que l'émergence des masses datent de cette même époque. Un cycle populiste s'instaure dans la politique et, avec Getúlio Vargas, dans les années 1930, l'État devient la locomotive du développement du pays. Le ministère de l'Éducation est créé et avec lui, une certaine idée d'universalité de l'accessibilité à l'éducation de base. Les écoles et aussi les universités se multiplient.

Et la danse dans tout cela ? Comme l'on sait, ce n'est pas dans le milieu universitaire que la danse trouve sa plus grande adhésion, et elle n'apparaît pas, bien évidemment, à l'université dans un premier temps au Brésil. Cependant, les deux périodes mises en évidence – le transfert de la cour portugaise à Rio en 1808 et les années 1920-30 – ont aussi été décisives pour le développement de la pratique chorégraphique dans le pays, car parmi les nouvelles mœurs et habitudes engendrées par le déplacement de la cour figurait le goût de l'art chorégraphique. Bien que non comparable à l'apport investi dans les Beaux-arts, et en particulier le dessin qui faisait partie de l'éducation de la noblesse, on peut dire que l'emprise du ballet classique a constitué une étape obligatoire au maintien des valeurs aristocratiques de notre époque impériale. Dans le Brésil du XIX^e, tout comme dans le système éducatif, le « marché de la danse » reposait fondamentalement sur les importations : c'était l'époque

³ Cours de médecine et de chirurgie, à Bahia.

où des maîtres à danser étrangers s'installèrent dans le pays et où le Brésil fut intégré dans un circuit de circulation transnational de spectacles chorégraphiques, notamment de compagnies de ballet et d'opéra françaises, italiennes et russes, nombreuses à visiter le pays⁴.

À long terme, l'absence de structures pour l'enseignement de la danse ainsi que la fascination pour les danses venues « d'ailleurs » a engendré une situation assez paradoxale : un pays qui a construit de grandes salles de spectacle dans plusieurs de ses capitales, qui avait vu danser les Ballets russes, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Anna Pavlova, Joséphine Baker, le Ballet national chilien, mais qui ne s'intéressait pas à la formation de ses propres artistes, danseurs et danseuses. Cela a commencé à se transformer à partir des années 1920 et 1930, période où l'institutionnalisation de la danse classique se produisit⁵.

De fait, grâce aux transformations politiques et sociales des années 1930 ainsi qu'à la conviction que le pays ne pourrait être « refondé » sans penser à sa culture, d'autres initiatives virent le jour, telles les créations de l'École expérimentale de danse classique (*Escola Experimental de Dança Clássica*, 1940) et du Ballet du IV^e centenaire (*Ballet do IV Centenário*, 1953) à São Paulo. Ainsi, dans la mouvance des mouvements nationalistes et à l'instar des autres arts, la création chorégraphique de cette époque fut fort marquée par l'exploitation de thèmes nationaux. En danse, la quête de l'identité brésilienne, certes traversée par un imaginaire romantique, s'est caractérisée par le métissage d'éléments classiques et populaires et a donné lieu à des propositions novatrices, comme l'on voit par exemple dans l'œuvre d'Eros Volúcia⁶, première danseuse à danser pieds nus au Théâtre municipal et première à danser la samba avec des pointes. À la marge de l'institution classique qui s'installait dans le pays, les années 1930 et 1940 ont aussi été marquées par l'ouverture des premiers studios des danseuses modernes. Que ce soit par des brésiliennes formées en Europe et revenues au pays – comme ce fut le cas pour Chinita Ullman – ou des émigrés arrivés après les conflits mondiaux – comme Maria Duschenes – l'enseignement de la danse dite moderne a reposé sur des initiatives personnelles⁷. Pourvues par des cadres informels et privés, ces nouvelles pratiques contribuèrent fortement à la formation et au développement d'une certaine pensée brésilienne sur la danse.

De telle sorte qu'en 1956, en plein cœur du *développementalisme national*⁸, le doyen de l'Université Fédérale de Bahia, soucieux de faire la différence par rapport à d'autres campus

⁴ Voir SUCENA Eduardo, *A dança teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Funarte, 1988.

⁵ En ce sens, la création de l'école et du corps de ballet du Théâtre municipal de Rio de Janeiro en 1927 est souvent considérée comme un jalon important de l'enseignement de la danse au Brésil. Cf. l'important travail de Roberto Pereira, *A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização*, Rio de Janeiro, FGV, 2003.

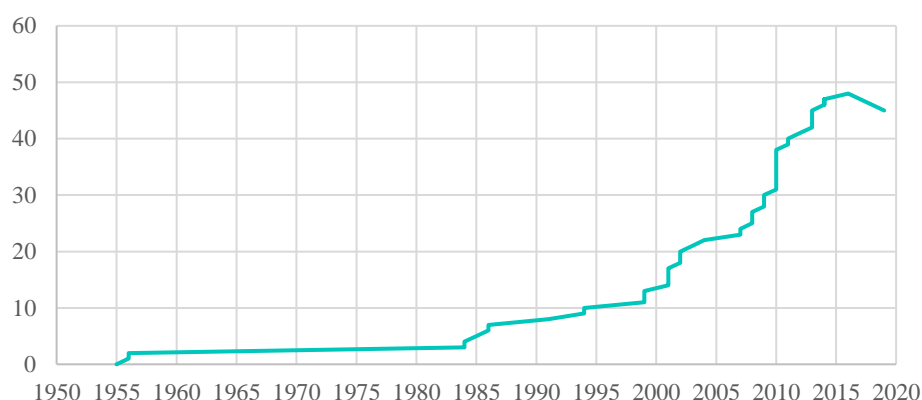
⁶ Voir PEREIRA Roberto, *Eros Volúcia – a criadora do bailado nacional*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004 et MARQUES C. FERRAZ Fernando, *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*, mémoire de master en Arts de la scène, Unesp-SP, 2012.

⁷ Cf. NAVAS Cassia et DIAS Linneu, *Dança moderna*, São Paulo, Secretária Municipal de Cultura, 1992.

⁸ Nom donné à la politique économique pratiquée par le Brésil entre 1930 et 1960, en particulier dans les gouvernements de Getúlio Vargas (1934-1945 ; 1951-1954) et de Juscelino Kubitschek (1956-1960).

universitaires en intégrant les arts dans ses programmes, créa l'École de Danse, et invita Yanka Rudzka, artiste polonaise issue de la tradition de l'*Ausdruckstanz* [danse d'expression allemande], à la diriger. La première formation supérieure en danse du Brésil était née. Dire que le premier cursus en danse a été ouvert en 1956 et donc que le champ universitaire de la danse au Brésil compte plus de six décennies, peut donner l'image d'un long parcours. Pourtant, comme nous allons le voir, son développement a été irrégulier au fil du temps, il fut le résultat d'une histoire « accidentée et parfois accidentelle⁹ ».

Paysage actuel de la recherche universitaire en danse au Brésil



Graphique 1. Nombre de formations supérieures en danse au Brésil.

Le graphique ci-dessus illustre la progression du nombre de formations supérieures en danse dans le pays¹⁰. Nous constatons que la présence de cette discipline dans les universités relève d'un développement récent, qui s'est produit surtout à partir des années 2000. Malgré la présence historique du cours à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) dès 1956, 28 ans se sont écoulés avant qu'une autre université n'inclue la danse dans ses programmes. Sans surprise, cette pause de près de trois décennies s'explique par la chute du régime démocratique et l'installation de la dictature civile-militaire brésilienne (1964-1985). Dans les années 1980, quatre cours ont été ouverts au cours d'une période inaugurale de re-démocratisation, lors de laquelle la reprise de l'enseignement des arts dans les universités fut à nouveau possible. En plein « boom de la culture physique¹¹ » comme l'a nommé Cássia Navas, cela coïncida avec l'apparition massive d'écoles de danse, de gymnases et de festivals de danse pour amateurs. Puis, dans les années 1990, cette progression a été liée à la remarquable

⁹ DE ANDRADE PEREIRA Marcelo et BATISTA L. SOUZA João, « Formação superior em dança no Brasil: panorama histórico-crítico da constituição de um campo de saber », *Revista Inter Ação*, v. 39, n° 1, 2014, p. 19.

¹⁰ Informations disponibles sur la plateforme e-MEC du Ministère de l'Éducation : <https://emec.mec.gov.br/>.

¹¹ NAVAS Cássia, « A arte da dança na universidade pública contemporânea », *Anais da IV Reunião científica da ABRACE*, 2007, p. 2. Le mot *boom* emprunté à l'anglais montre bien que cela s'est passé sous l'influence de la massification de la culture imposée par les États-Unis.

expansion du secteur privé. Alors, qu'est-ce qui a provoqué la croissance exponentielle du champ à partir des années 2000 quand nous sommes passés d'une dizaine à une quarantaine d'options de parcours supérieurs en danse au Brésil ?

Au moins deux facteurs sont à l'origine de cette croissance : la promulgation de la nouvelle loi de directives et bases de l'éducation nationale (*Lei de diretrizes e bases da educação nacional* – LDB) en 1996 et l'implantation du plan de restructuration et expansion des universités fédérales (*Apoio a planos de reestruturação e expansão das Universidades Federais* – REUNI) en 2007. La réédition de la loi de directives et bases a rendu obligatoire l'enseignement des arts (théâtre, musique, arts plastiques et danse) dans l'éducation primaire. Même s'il n'y avait pas de concours spécifique pour les différents domaines couverts par les arts et que cette loi n'a jamais été véritablement appliquée au niveau national, la LDB sous-tendait l'existence de professeurs habilités à enseigner de la danse et qu'ils et elles soient formés à l'université au niveau de la licence. Cela a donné l'impulsion nécessaire pour que le champ universitaire de la danse double en dix ans. Ensuite, ce fut avec le REUNI sous le gouvernement Lula qu'il prit un essor formidable.

Visant à augmenter le nombre d'étudiant-es dans l'enseignement supérieur à travers la création de nouveaux parcours de licence et d'un meilleur usage des structures existantes, le plan de restructuration et expansion des universités fédérales a été le plus important programme d'investissement dans l'enseignement supérieur public brésilien. Non seulement par la place qu'il a créée pour les arts dans les universités fédérales, qui nous intéresse particulièrement, mais surtout par la mise en place du système des quotas¹² et la création de nouveaux campus universitaires dans les différentes régions du pays. Ce programme était en outre extraordinaire en ce qu'il favorisait l'accès de la population à faible revenu à la formation supérieure¹³. Le REUNI dans la sphère publique et d'autres programmes de bourses d'études et de financement du côté privé, tels le PROUNI (Université pour tous) et le FIES, nous permettent de caractériser les années sous le Parti des travailleurs (2003-2016) comme les premières où la question de la démocratisation de l'enseignement supérieur au Brésil a été envisagée. Il en résulte, pour la danse, un développement considérable. À partir du REUNI, 16 programmes de licence ont été créés, ce qui nous conduit au paysage actuel : 45 programmes d'études en danse, répartis dans 24 établissements publics et 10 établissements privés.

Ayant pour objectif de former et de qualifier les professionnel·les de la danse au niveau national, trois parcours sont offerts aux étudiant-es : *licenciatura*, *bacharelado* et théorie de la

¹² Une mesure qui vise à réparer des fractures sociales structurantes du Brésil.

¹³ Il faut souligner que dans le Brésil contemporain quand on parle université publique, on parle d'une formation entièrement gratuite, aucun frais n'étant engagé par l'étudiant·e.

danse¹⁴. Au Brésil, il n'y a pas d'équivalent au diplôme d'État (DE) et/ou au Certificat d'Aptitude (CA) français. La formation des professeurs habilités à enseigner la danse (comme pour n'importe quel autre domaine) dans l'enseignement basique se réalise à l'université, dans le parcours de *licenciatura*. Du côté de l'interprète, les diplômes de type *bacharelado* proposent des formations centrées sur les pratiques et viennent souvent enrichir, accompagner et valider des compétences acquises lors de formations initiales dans les académies de danse – qui fonctionnent sous la tutelle d'un réseau informel et privé – dans des compagnies ou groupes de danse, dans des circuits de danse populaire et de danse de dévotion, ou plus récemment, dans des projets liés à l'inclusion socio-culturelle. On s'aperçoit que ce qui en France est distribué dans un réseau d'institutions à fonctions complémentaires¹⁵ est au Brésil concentré en un seul endroit, l'université. Les cours sont souvent mutualisés pendant les premières années, puis les étudiant·es de *bacharelado* suivent une formation axée sur la création artistique, tandis que ceux et celles de *licenciatura* suivent une formation davantage axée sur la pédagogie.

A côté de l'offre de formation offerte aux danseurs et professeurs, la recherche fait partie des 34 centres universitaires en fonctionnement dans le pays puisque tous les professeur·es à l'université sont des enseignant·es ou enseignant·es-chercheurs·euses. Penser le processus d'émergence des études en danse au Brésil c'est, par conséquent, penser l'entrée à l'université de nouveaux professeurs avec des profils professionnels et des champs d'intérêt qui ont guidé la formation artistique et universitaire de manière approfondie. En tant que discipline universitaire, la danse au Brésil a subi les mêmes résistances qu'en France, c'est-à-dire une difficulté à légitimer son autonomie et sa spécificité comme champ d'étude scientifique et, du même coup, des débats eurent lieu quant à son appartenance institutionnelle, entretenant des rapports conflictuels notamment avec l'Éducation physique. Dans le cas brésilien, l'expansion récente de l'enseignement supérieur a mis en lumière ces problèmes lorsqu'il s'agissait de savoir quelle unité ou département universitaire devait accueillir le parcours en danse : les arts, l'éducation physique, l'éducation ou bien la santé ? Bien qu'aujourd'hui, avec le temps, les choses se soient aménagées, cela a généré de grands écarts entre les matrices épistémologiques des différents centres universitaires dans lesquels la danse est présente.

La question disciplinaire devient aussi centrale quand on sait que l'expansion des programmes de licence n'a pas été accompagnée par l'ouverture de programmes de master et de doctorat. Pour cette raison, dans un premier temps, les chercheuses et chercheurs en formation ont dû soit trouver une formation à l'étranger, soit trouver des programmes en Théâtre, Arts plastiques, Santé, Philosophie, Sémiotique, Éducation, bref là où l'on acceptait que soient menées des recherches sur la

¹⁴ Ce dernier étant proposé depuis 2010 par une seule université, l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ).

¹⁵ Si l'on caricature : les conservatoires pour former des interprètes, les centres d'habilitation pour le DE et le CA pour les professeurs de danse et les universités pour les chercheurs.

danse. Ces conditions, ajoutées au fait que la danse rejoigne l'université à un moment où l'on prône l'inter et la transdisciplinarité, ont contribué à introduire une variété d'approches conceptuelles au détriment d'une réflexion sur les rôles et les compétences spécifiques de la recherche *en* danse. Bien que, dans la réalité que nous connaissons jusqu'aux années 2000, toute initiative fût souhaitable, nous rappelons que pour qu'une discipline tisse des savoirs interdisciplinaires sur un pied d'égalité avec d'autres, il faut qu'elle soit établie et consolidée en tant que telle¹⁶. Pourtant, s'il est vrai que jusque récemment on pouvait dire que la production bibliographique et archivistique de la danse au Brésil était très limitée, qu'il manquait d'études systématiques à long terme, ce n'est plus le cas aujourd'hui.

En effet, l'obligation de l'enseignement de la danse à l'école par des professionnels qualifiés, ainsi que les nombreuses attaques du Conseil fédéral d'Education physique contre son application¹⁷, ont provoqué au cours des dernières années la constitution d'un mouvement de classe jamais vu auparavant dans le pays. En effet, dès 2001, le Forum national de la danse (*Fórum nacional da dança* – FID) s'engage dans la lutte pour la préservation de droits acquis par la danse en tant que champ autonome, en particulier dans la sphère politique. Outre l'organisation du secteur en syndicats et associations, l'augmentation du nombre de cursus en danse a entraîné une intensification des actions en réseau. Ainsi, depuis les années 2000, nous assistons à une croissance significative des événements, des rencontres scientifiques et des publications (ouvrages et revues) autour de la danse. Signe d'une relative maturité disciplinaire, l'Association nationale des chercheurs en danse¹⁸ (*Associação nacional de pesquisadores em dança* – ANDA) regroupe depuis 2008 des chercheurs et chercheuses qui inscrivent leurs recherches dans le domaine de la danse. Fondée sur la collaboration entre les différents centres universitaires du pays, elle vise à promouvoir l'organisation de congrès et de réunions scientifiques ainsi qu'à encourager et diffuser les travaux de recherche liés à la danse. Enfin, l'ouverture de deux programmes de master, à l'UFBA (2006) et à l'UFRJ (2018), et plus récemment d'un doctorat, à l'UFBA (2019), sont des avancées importantes et attendues pour le développement de la danse comme discipline universitaire au Brésil.

¹⁶ Comme l'affirment Ligia Tourinho et Maria Inês Galvão Souza dans la présentation du programme de master en danse de l'UFRJ. « Programa de pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ): perspectivas históricas e relatos sobre o seu processo de criação », *Anais eletrônicos do seminário TRANS-IN-CORPORADOS: construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança*, Rio de Janeiro, 2017, p. 6-7.

¹⁷ Voir en particulier MORANDI Carla, « O descompasso da dança e da educação física », in STRAZZACAPPA Márcia et MORANDI Carla, *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*, Campinas, Papirus, 2006, p. 95-111.

¹⁸ Cf. <https://portalanda.org.br/>.

Pratiques du geste à la croisée des chemins

Ce cheminement nous a permis d'aborder les principales étapes de l'émergence du champ des études en danse au Brésil à travers son histoire politique. Timidement, la danse fraye son espace à l'université depuis les années 1950 et connaît un développement vertigineux à partir des années 2000, notamment à travers des politiques publiques de démocratisation de l'enseignement supérieur. Il ne serait pas question ici de présenter les nombreuses perspectives de recherche ouvertes ces dernières années. Cependant, il y a lieu de préciser que les différents textes présentés dans ce volume sont représentatifs de quelques-uns des questionnements et thématiques actuellement abordés par les études en danse au Brésil : pratiques pédagogiques, grandes figures de la modernité, analyses d'œuvres chorégraphiques à partir des perspectives féministes et postcoloniales, études noires, danses populaires et processus de composition sont autant des thèmes auxquels les contributions suivantes invitent à réfléchir et qui, je l'espère, pourront alimenter les débats au sein du groupe de recherche *Arts du geste* ainsi que promouvoir le dialogue entre chercheurs en danse brésiliens et français.

Bibliographie

- Dossier « Recherche en danse », *Quant à la danse*, n° 1, 2004, p. 92-126.
- DE A. PEREIRA Marcelo et BATISTA L. DE S. João, « Formação superior em dança no Brasil: panorama histórico-crítico da constituição de um campo de saber », *Revista Inter Ação*, v. 39, n° 1, 2014, p. 19-38.
- INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE et ROCHA Thereza (dir.), *Graduações em dança no Brasil, o que será que será?*, Joinville, Nove Letras, 2016.
- MARQUES CAMARGO FERRAZ Fernando, *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*, mémoire de master en Arts de la scène, Unesp-SP, 2012.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, *Instituições de Educação Superior e cursos cadastrados*, Ministério da Educação – Sistema e-MEC. Disponible sur <http://portal.mec.gov.br/>, dernier accès le 10 novembre 2019.
- MORANDI Carla, « O descompasso da dança e da educação física », in STRAZZACAPPA M. et MORANDI C., *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*, Campinas, Papirus, 2006, p. 95-111.
- NAVAS Cassia et DIAS Linneu, *Dança moderna*, São Paulo, Secretária Municipal de Cultura, 1992.
- NAVAS Cássia, « A arte da dança na universidade pública contemporânea », *Anais da IV Reunião científica da ABRACE*, 2007.
- PEREIRA Roberto, *A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização*, Rio de Janeiro, FGV, 2003.
- PEREIRA Roberto, *Eros Volusia – a criadora do bailado nacional*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.
- STRAZZACAPPA Marcia, « Dança na educação. Discutindo questões básicas e polêmicas », *Pensar a prática* 6, 2002-2003, p. 73-85.
- SUCENA Eduardo, *A dança teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Funarte, 1988.
- TEIXEIRA A., SANTOS E., HERCOLES R. (dir.), *ANDA: 10 anos de pesquisa em dança*, Salvador, Kelps, 2018.
- TOURINHO Ligia et GALVÃO SOUZA Maria Inês, « Programa de pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ): perspectivas históricas e relatos sobre o seu processo de criação », *Anais eletrônicos do seminário TRANS-IN-CORPORADOS: construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança*, Rio de Janeiro, 2017, p. 6-7.



1) PRATIQUES ET DISCOURS PÉDAGOGIQUES EN DANSE

La feuille de papier comme objet relationnel : les mots et les gestes d'Angel Vianna

Joana Ribeiro da Silva Tavares¹ (UNIRIO)

Traduction et révision de Daniel M. Olsson



Image 1. « Cours de la feuille de papier ». Angel Vianna et des élèves pendant le tournage du film *Movimentos do Invisível*, de Flavia Guayer et Leticia Monte, à la Cité des Arts, Rio de Janeiro, 2017. Photographie de Francisco Proner.

Je tiens tout d'abord à remercier Christine Roquet et Guilherme Hinz d'avoir organisé cet événement. Je remercie également le laboratoire Musidanse et l'université Paris 8 d'avoir accueilli ce sixième colloque international du groupe *Arts du geste*. Le premier colloque, qui s'appelait « 1^{er} colloque national des Arts du mouvement : l'analyse du mouvement et la recherche dans les arts² », a eu lieu à l'École de Théâtre de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO), en 2015, et a réuni des chercheurs de plusieurs États brésiliens, tels que : Rio Grande do Sul (UFRGS), Bahia (UFBA), Minas Gerais (UFMG), São Paulo (Unicamp), Rio de Janeiro (UFRJ et UNIRIO) ainsi que la directrice de l'Institut Laban/Bartenieff de New York, Regina Miranda. Si l'on tient compte de la taille du Brésil et les particularités culturelles de chaque région, on pourrait dire que ces colloques ont, depuis leur genèse, une dimension continentale, toujours observée par le regard étranger de Christine Roquet³ (Paris 8).

¹ Professeure de Danse et Mouvement au département d'Interprétation de l'École de Théâtre de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro/UNIRIO. Enseignante-chercheuse et coordinatrice adjointe du Programme d'études supérieures (Master et Doctorat) en Arts du spectacle (PPGAC/UNIRIO). Coordinatrice du laboratoire Arts du Mouvement à UNIRIO (<https://www.laboratorioartsmovimento.com>).

² *I Colóquio Nacional Artes do Movimento: A Análise do Movimento e a Pesquisa em Artes*.

³ La conférence d'ouverture de Christine Roquet est consultable en ligne sur : <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73754>.

La raison en est que les colloques suivants ont eu lieu dans trois régions différentes du Brésil. La région du Sud, qui est voisine de l'Uruguay, l'Argentine et le Paraguay, et qui comprend un nombre important de cours supérieurs en danse, a reçu à UFRGS le second colloque, sur *Les narratifs du geste et du mouvement dans les arts de la scène*⁴ (2016). Ensuite, le troisième colloque a eu lieu dans l'État de Bahia (UFBA) et a eu pour thème *la capoeira*⁵ (2017). Toujours en 2017, nous avons tenu le quatrième colloque à Rio de Janeiro (UNIRIO), intitulé *Journée nationale des arts du geste*⁶. Lors de cette rencontre, nous avons mis à jour nos recherches et conçu le plan du prochain événement. Le cinquième colloque : *Coutures épistémologiques du corps en mouvement : partager, penser et réinventer les savoir-faire corporels*⁷ s'est déroulé à Fortaleza (UFC), dans la région du Nord-Est (2018). En ouverture, ce cinquième colloque a présenté des événements locaux, comme le *Maracatu Solar*⁸, ainsi que des danses traditionnelles africaines en dialogue avec la danse contemporaine urbaine brésilienne, représentées par des étudiants de l'UNILAB⁹ venants de la Guinée-Bissau, du Mozambique, de l'Angola, et de São Tomé-et-Principe. Il est important de noter que dans ces rencontres, le cœur de la question a toujours été l'entrelacement des pratiques corporelles avec leurs discours émergents.

Cette communication poursuit les questions soulevées lors de la Journée d'études¹⁰ « Créer à deux : Klauss¹¹ et Angel Vianna¹² » qui s'est tenue au département Danse de l'université Paris 8 en 2017. De nombreux chercheurs et artistes ayant croisé la route des Vianna ont participé à cette journée. Liée au cours « Danser à deux » de Christine Roquet, cette journée d'études a présenté un état des lieux de l'œuvre et de la trajectoire des Vianna.

Leur recherche dans les arts du geste s'inscrit d'abord dans le cadre de la danse moderne brésilienne des années 1950. Elle s'est par la suite étendue à différents terrains, tels que la danse contemporaine, le théâtre¹³, la musique, l'éducation somatique et le milieu des soins et de la santé mentale. De nos jours, le travail corporel de L'École Vianna¹⁴ continue son essor à Rio de Janeiro et

⁴ *Narrativas do Gesto e do Movimento nas Artes Cênicas*.

⁵ *Olhares cruzados para a capoeira (Regards croisés sur la capoeira)*.

⁶ *Jornada Nacional Artes do Gesto*.

⁷ *V Colóquio Internacional em Artes do Movimento: costuras epistemológicas do/com o corpo em movimento: partilhar, pensar e reinventar saberes/fazeres corporais*.

⁸ Association culturelle, cf. <http://ong-solar.blogspot.com/p/maracatu-solar.html>.

⁹ UNILAB – *Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira* – Université d'intégration internationale de la lusophonie afro-brésilienne (<http://www.unilab.edu.br/>).

¹⁰ Cf. le programme de la journée : <http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Journee-d-etudes-Creer-a-deux>.

¹¹ Klauss Ribeiro Vianna (Klauss Vianna) est né en 1928 à Belo Horizonte, Minas Gerais, et décédé à São Paulo en 1992.

¹² Maria Angela Abras (Angel Vianna) est née en 1928 à Belo Horizonte, Minas Gerais.

¹³ À propos de la trajectoire des Vianna au théâtre brésilien voir la thèse de doctorat de Luar Escobar, *De la chorégraphie à la dramaturgie du geste : mutations des pratiques chorégraphiques du théâtre à Rio de Janeiro*, UNIRIO-Paris 8, 2019.

¹⁴ TAVARES Joana R. da S., « École Angel Vianna - L'histoire d'une école en mouvement », *Funambule*, n° 8, 2006, p. 97-105.

à São Paulo ; et se poursuit à travers plusieurs générations de danseurs et de chercheurs résidant au Brésil et à l'étranger.

Revenant au sujet de cette communication, je voudrais commencer en posant deux questions. Pourquoi venir à Paris 8 pour parler d'une technique du corps qui n'a pas encore été systématisée dans son pays d'origine ? Comment le fait de déplacer le récit de la danse brésilienne peut contribuer à l'articulation de son discours ?

Parmi les réflexions soulevées par Christine Roquet lors de la journée Vianna de 2017, on peut noter sa description de la pratique corporelle des Vianna, qu'elle identifie comme un travail corporel qui agirait plus sur le fond tonique que sur la construction de figures. Roquet a perçu certaines particularités, mais a fait remarquer que, pour développer cette analyse, il serait important d'approfondir le dialogue avec les praticiens et d'étudier les archives. C'est aussi dans ce sens que je partage avec vous une partie de la pratique et du discours d'Angel, à travers quelques observations d'un travail appelé « Cours de la feuille de papier ».

La danseuse Angel Vianna a reçu une formation éclectique, où le ballet, la musique et les beaux-arts se croisaient. La relation avec la feuille de papier en tant qu'objet de création artistique s'engage tôt dans son parcours : dès ses premières leçons de dessin avec Maître Guignard à l'École des beaux-arts de Belo Horizonte dans les années 1950.

L'École des beaux-arts de Belo Horizonte était une école libre dirigée par le peintre Guignard¹⁵, qui a formé toute une génération d'artistes modernistes. Contre le modèle de l'académisme, cette école encourageait la créativité de ses élèves, la poursuite de leurs propres idées et le développement de styles individuels. Les cours de dessin de Guignard avaient lieu dans le parc municipal, en pleine nature. Le geste de dessiner se faisait avec un crayon dur, afin d'empêcher les élèves d'effacer des lignes, et pour cela, il fallait d'abord beaucoup observer. Ensuite, Angel Vianna a choisi la sculpture, qu'elle a étudié avec Franz Weissmann¹⁶, parce qu'elle aimait manipuler les matériaux en découvrant différentes façons d'y toucher : les moules en ciment et en fer, les supports en bois, l'argile...

¹⁵ Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Formé à la Königliche Akademie der Bildenden Künste à Munich (Allemagne) et à Paris. Directeur de la nouvelle École de beaux-arts de Belo Horizonte, Minas Gerais, où a étudié, entre autres, Lygia Clark (1920 - 1988).

¹⁶ Franz Weissmann (1911, Autriche – 2005, Brésil). Membre fondateur du groupe Neoconcreto (1959-1961) à Rio de Janeiro, avec Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark et Lygia Pape.

Pensant à ses expériences, on peut dire qu'Angel Vianna a développé sa perception haptique¹⁷ en touchant : à travers le geste de toucher/jouer¹⁸ sur les touches du piano, aussi bien que par l'acte de toucher les différents matériaux sculpturaux, tels que l'argile, le plâtre et la cire. De la bidimensionnalité du dessin à l'épaisseur de la sculpture, Angel développe sa perception à pleines mains.

Au cours des dix dernières années, le « cours de la feuille de papier » d'Angel Vianna est devenue la synthèse de sa pédagogie corporelle avec objets. Au cours de soixante années d'enseignements, de nombreux objets ont été incorporés dans sa pratique et se retrouvent aujourd'hui en abondance dans son école. Ce sont : des balles de tennis et des balles d'autres tailles et textures, des brosses, des tapis, des morceaux de tissus, des bambous, des squelettes, des os, des atlas du corps humain, des tabourets en bois et en plastique pour n'en citer que quelques-uns. Utilisés aussi bien au début du cours que dans les jeux créatifs, les objets sont devenus des partenaires fondamentaux dans sa méthodologie de travail. Dans ses propres mots : « Je travaille avec les objets depuis longtemps... Cela a à voir avec ma sculpture. Je cherche des objets qui mènent à la légèreté, au poids, à la découverte...¹⁹ ».

La découverte à fleur de peau... ou « La peau – cette grande libératrice de tensions²⁰ »

Questionnée sur la progression de son « cours du papier », Angel nous répond :

« J'ai créé un cours où je peux travailler tout le corps, de la sensibilisation de la peau jusqu'à la partie profonde. Je travaille le contact de la peau avec le papier et le contact du papier avec la peau, le bruit du papier, le papier dans les zones du corps qui ont des trous, comme les aisselles, le plancher pelvien... Il faut le faire très délicatement, il ne faut pas serrer le papier. J'utilise les os, je plie le papier et je le mets sur la face interne de la jambe... Après, j'utilise le pied et la locomotion... Comment pouvez-vous garder une boule de papier sur une partie du corps et marcher ? Il y a des moments où c'est difficile et des moments où vous découvrez de nouvelles manières de faire. Je propose aussi de monter sur demi-pointe. Ça dépend du groupe, mais s'ils me montrent qu'ils sont capables, je vais jusqu'au bout, en ajoutant des choses... puis j'utilise le pied pour déchirer le papier, aussi petit que possible²¹ ».

¹⁷ Christine Roquet, « De l'haptique », *Vu de geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p. 95-101.

¹⁸ Rappelons au lecteur la polysémie, en portugais, du mot « *tocar* » (toucher) : on dit *tocar* aussi bien pour 'toucher' quelqu'un, que pour 'jouer' du piano.

¹⁹ Du portugais : « *Eu trabalho há muito tempo com objeto... Tem a ver com a minha escultura. Eu procuro objetos que levem à leveza, ao peso, à descoberta...* » (Entretien avec Angel Vianna, Rio de Janeiro, réalisé le 3 août 2016).

²⁰ Du portugais : « *a pele, grande liberadora de tensões* » (Entretien avec Angel Vianna, Rio de Janeiro, réalisé le 20 avril, 2019).

²¹ Du portugais : « *Eu bolei uma aula onde eu pudesse trabalhar o corpo inteiro, com a sensibilização da pele até a parte profunda. Eu trabalho com o toque da pele com o papel e o toque do papel com a pele, o papel com o som, o papel em áreas que têm buracos no corpo, como a axila, o chão pélvico... Tudo com muita delicadeza, o papel não pode ser apertado. Uso a parte óssea, dobrando o papel e colocando na parte interna da perna... Depois uso o pé e a locomoção... De que maneira [você] pode manter uma bola de papel numa parte do corpo e andar. Tem horas que é difícil e tem horas que você descobre maneiras diferentes. Eu também peço para subir na meia ponta... Depende do grupo, se eles me mostram que são capazes, eu vou até o fim, acrescentando coisas... em seguida eu uso o pé para rasgar o papel, no mínimo tamanho possível* ». *Ibid.*

Le pas-à-pas de la feuille de papier

En observant quelques vidéos²² de ses cours du papier, on remarque une progression dans l'utilisation de l'objet. Au départ, chaque participant manipule sa propre feuille de papier individuellement. Ensuite, des jeux en duo sont proposés, dynamisés par des musiques. Dans cette danse à deux, le lien se fait par la pression délicate entre deux boules de papier, que chaque participant tient fermement avec le bout des doigts. À la fin, nous arrivons à la formation d'un seul groupe qui manipule tous les morceaux de papier ensemble. Si, au cours des années, ces mêmes étapes ont été réalisées avec d'autres objets, maintenant, une simple feuille blanche, pliée et dépliée, déchirée en d'innombrables morceaux, joue le rôle de protagoniste, et de médiateur des relations.

De la construction de l'espace au rituel collectif

Après avoir déchiré le papier avec leurs pieds, Angel invite le groupe à observer l'espace vide et propose de commencer à composer avec lui, en balayant les morceaux de papier, toujours avec les pieds, jusqu'à ce qu'ils forment une image de « ciel étoilé ». À la fin, Angel demande toujours aux participants de créer une « cérémonie » collective pour terminer le travail. Dans un de ces « cours du papier²³ » j'ai pu observer un trait caractéristique d'Angel, quand – à un élève qui lui demande comment faire pour créer ce « ciel étoilé » – elle a rétorqué : « Débrouillez-vous ! » (*Virem-se !* en portugais). Angel ne montre pas comment faire, et permet ainsi à chacun de découvrir son geste créatif. Cela fait référence à la méthodologie transmise par son maître de sculpture, Franz Weissmann : « une belle chose que je l'ai entendu dire, c'est quand je lui ai demandé : Professeur, s'il vous plaît, enseignez-moi à faire de la sculpture ? Il m'a répondu, 'Angel, je ne t'enseignerai pas à faire de la sculpture, mais je vais t'enseigner à utiliser les matériaux de la sculpture. Qui fait la sculpture, c'est toi'²⁴ ».

À la question de savoir ce que le « cours du papier » signifie pour elle, Angel répond : « Ce cours, je l'ai fait basé sur une connaissance de l'objet, du toucher et du son. Pour travailler les sens, la perception, l'observation et le toucher²⁵ ».

L'un des premiers « cours du papier » d'Angel Vianna a eu lieu à l'École de Théâtre d'UNIRIO, il y a 13 ans, en 2007, à l'invitation de la professeure Enamar Ramos, auteure d'un livre²⁶ de référence sur la pédagogie d'Angel Vianna. À cette occasion, une jeune comédienne aveugle,

²² *Aula do Papel – Ocupação Angel Vianna (2018)* ; *Aula do Papel com Angel Vianna na Associação Dança Cariri ; Oficina Prática – Angel Vianna “O Papel”*. Voir la Filmographie.

²³ Lors du tournage du film *Movimentos do Invisível*, de Flavia Guayer et Leticia Monte, à la Cité des Arts, Rio de Janeiro, 2017.

²⁴ Entretien avec Angel Vianna : Isaura Botelho, Juliano Azevedo, Rosana Elisa Catelli. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo: SESC 70 anos, n° 2, mai 2016, p. 270-279.

²⁵ Entretien avec Angel Vianna, Rio de Janeiro, 28 août 2016.

²⁶ RAMOS Enamar, *Angel Vianna: a pedagogia do corpo*, São Paulo, Summus, 2007.

Moira Braga, a été profondément touchée par le travail. Aujourd’hui danseuse professionnelle et enseignante²⁷ de la méthodologie Angel Vianna, Moira nous confie que c’est dans le cours du papier avec Angel « où tout a commencé ; quand j’ai commencé à trouver mon chemin, un chemin où je me reconnais²⁸ ».

Reconnu dans les années 1970 sous le nom générique de : « expression corporelle », le travail d’Angel Vianna reçoit aujourd’hui le nom « Conscience du mouvement et jeux corporels », ou simplement « méthodologie Angel Vianna²⁹ ». Cependant, la méthodologie Angel Vianna, que tant de gens ont pratiquée depuis tant d’années pour se trouver eux-mêmes, n’a pas encore été écrite par sa créatrice. Ouvert depuis plus de soixante-dix ans, ce chemin a été tracé par Angel Vianna et ses collaborateurs, comme Klauss Vianna qui, lui, nous suggérait de ne pas mémoriser des pas de danse, mais d’apprendre un chemin. Et peut-être, dans ces « cours du papier » d’Angel Vianna, avons-nous trouvé le chemin qui nous emmène au cœur de sa pratique corporelle.

Bibliographie

ESCOBAR Luar Maria Monteiro Vargas, *De la chorégraphie à la dramaturgie du geste : mutations des pratiques chorégraphiques du théâtre à Rio de Janeiro*, Thèse de doctorat en Arts de la scène (PPGAC/UNIRIO) sous la direction de Joana Ribeiro da Silva Tavares, cotutelle internationale : Isabelle Launay (Paris 8), 2019.

RAMOS Enamar, *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*, São Paulo, Summus, 2007.

ROQUET Christine, « De l’haptique », in *Vu de geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p. 95-101.

TAVARES Joana Ribeiro da Silva, « École Angel Vianna – L’histoire d’une école en mouvement », *Funambule*, n° 8, 2006, p. 97-105.

VIANNA Angel, « Entrevista com Angel Vianna: », in BOTELHO Isaura, AZEVEDO Juliano, CATELLI Rosana, *Revista do Centro de Pesquisa e Formação. São Paulo: SESC 70 anos*, n° 2, p. 270-279, 2016. Consultable en ligne sur : <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/7b6c414e-77f7-494b-b8f4-7a72859b4e7d.pdf>.

Filmographie

Aula do Papel – Ocupação Angel Vianna (2018). Consultable en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=fG1g3JraM4I>

Aula do Papel com Angel Vianna na Associação Dança Cariri. Consultable en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=nB9Pd2l77IM>

²⁷ Un petit film sur le cours enseigné par Moira Braga : « Introduction à la Méthodologie Angel Vianna », est consultable en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=C2S9ZoZuHO8>.

²⁸ Moira Braga Sales, communication personnelle à Marina Magalhães, 5 de novembre 2019.

²⁹ Le nom complet de ce travail en portugais est « *Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - Metodologia Angel Vianna* ». « Conscience du mouvement et jeux corporels - méthodologie Angel Vianna ». Une vidéo de présentation de la formation est accessible ici : <https://vimeo.com/156622244> (avec sous-titres français).

Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - Metodologia Angel Vianna. Direction, traduction et sous-titrage : Daniel M. Olsson, Rio de Janeiro, 2017. Consultable en ligne sur : <https://vimeo.com/156622244>

Oficina Prática – Angel Vianna “O Papel” – ministrado por Maria Alice, Mulheres Mobilizando Memória através da Dança. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2016. Consultable en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VB4cFa88EEM&t=630s>

Le système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff dans la formation d'acteur/performeur

Adriana Ferreira Bonfatti¹ (UNIRIO)

Je suis actuellement professeure au département d'interprétation de l'école de Théâtre de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro au Brésil (UNIRIO). Je fais partie d'une équipe de professeures qui se consacrent à la formation de l'acteur à travers différentes recherches à la fois pratiques et théoriques portant sur l'expressivité du corps sur scène. Nous abordons différentes approches et méthodologies. Mon travail avec les étudiants est basé sur certaines hypothèses du système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff et ce choix repose sur deux facteurs : premièrement, mes 25 ans de carrière en tant qu'actrice et danseuse de la compagnie de danse contemporaine *Cia Regina Miranda & Atores-Bailarinos*², dont la créatrice et metteuse en scène est labanienne. Deuxièmement, ma formation plus académique au *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS) à New York, où j'ai fait mes études.

Le système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff, créé par Rudolf Laban (1879-1958) et développé plus tard par le travail d'Irmgard Bartenieff (1900-1981), est un système complexe tant sur le plan théorique que sur le plan poétique. Il est aujourd'hui présent dans de nombreuses recherches et études, pratiques et théoriques, qui ont été continuellement développées et réalisées dans le monde entier, dans les domaines les plus divers. C'est un système expérimental et théorique dont les principes et la terminologie ont permis de décrire, de créer, d'expérimenter, d'analyser et d'enregistrer le mouvement humain dans ses composantes fonctionnelles, expressives et communicatives.

Ce système permet d'analyser le corps en mouvement de sa plus petite unité à son arrangement le plus complexe en phrases, en se référant aux quatre catégories principales qui le composent : Corps (*Body*), Effort, Forme (*Shape*) et Espace (*Space*). Dans cette perspective, il est possible d'analyser un mouvement à travers ces différentes catégories, c'est-à-dire séparément, comme si nous utilisions des lunettes différentes pour observer le même mouvement.

¹ Adriana Ferreira Bonfatti est doctorante du programme d'études supérieures en Arts du spectacle (PPGAC/UNIRIO). Professeure de danse et mouvement au département d'Interprétation de l'école de Théâtre de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro. *Certified Movement Analyst* (CMA) par le *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, New York. Membre du laboratoire Arts du mouvement (UNIRIO). Professeure invitée à la formation d'études supérieures Laban/Bartenieff à la Faculté Angel Vianna. Actrice/danseuse à *Cia Regina Miranda e Atores-Bailarinos*. Membre du Centre Laban-Rio.

² Cia Regina Miranda et Acteurs-Danseurs de Rio de Janeiro. Compagnie de danse contemporaine créée en 1980 par Regina Miranda, chorégraphe, metteuse en scène, danseuse et analyste du mouvement Laban/Bartenieff. Le langage scénique créé par Miranda intègre la musique, la littérature, les arts visuels, le théâtre et la danse avec une physique intense, complexité rythmique et profondeur conceptuelle.

Une analyse des mouvements à travers la catégorie Corps se concentre sur l'observation du corps en mouvement lui-même. Nous essayons de soulever et de répondre aux questions sur ce qui bouge, fournissant une terminologie qui nous permet d'aborder les caractéristiques structurelles et physiques du corps humain en mouvement. Cette terminologie distingue les parties spécifiques du corps et comment elles s'organisent et se relient. La plupart des travaux dans cette catégorie n'ont pas été développés et systématisés par Laban, mais par Irmgard Bartenieff³ à travers une technique corporelle connue sous le nom de *Bartenieff Fundamentals*⁴, développée aux États-Unis.

Dans la catégorie *Effort*, les questions seront axées dans la tentative d'élucider comment le corps bouge, l'intention est de percevoir la dynamique, les qualités de mouvement qui s'articulent, la texture. C'est une perception basée sur la qualité du mouvement. L'effort exprimera l'attitude interne de celui qui bouge et l'investissement de l'énergie utilisée dans le tonus musculaire par rapport aux quatre facteurs de base : flux, espace, poids et temps⁵.

Une analyse de la catégorie Forme tentera de répondre à la question de savoir comment le corps change de forme lorsqu'il se déplace. Elle vise à étudier la capacité du corps de prendre constamment de la forme et de se (trans)former lorsqu'il se rapporte à lui-même et à l'environnement (d'autres personnes, des objets, etc.) ; elle fait référence aux changements du volume du corps et de sa capacité de s'adapter en fonction de ses besoins. C'est le corps qui crée des formes dans l'espace à partir d'une relation⁶.

La catégorie Espace se réfère au dialogue entre le corps et l'espace où nous nous déplaçons, elle traite de la proximité, des directions, des chemins, des relations, des lignes de tension, des emplacements configurés à partir de la connexion du corps en mouvement dans l'espace. Laban aborde ici l'architecture du mouvement humain, décrivant dans cette étude un système complexe dans lequel « l'architecture du corps » dialogue avec « l'architecture de l'espace⁷ ».

³ Irmgard Bartenieff (1900, Berlin – 1981, New York) fut une théoricienne de la danse, danseuse, chorégraphe, physiothérapeute et l'une des principales pionnières de la danse-thérapie. Élève, danseuse et collaboratrice de Rudolf Laban, elle a poursuivi l'analyse de la danse interculturelle et a généré une nouvelle vision des possibilités de mouvement humain et d'entraînement au mouvement. Au fil de ses expériences, se profilent les concepts de dynamisme, de mouvement tridimensionnel et de mobilisation. Elle a développé son propre ensemble de méthodes et d'exercices de mouvement, connu sous le nom de « Exercices fondamentaux de Bartenieff ».

⁴ *Bartenieff Fundamentals* est une technique qui propose des processus de perception de l'architecture osseuse dans notre forme anatomique, intégrant l'analyse du mouvement Laban, la kinésiologie et le développement moteur, optimisant de manière créative le potentiel fonctionnel et expressif du mouvement. Les principes fondamentaux de Bartenieff sont aujourd'hui appliqués dans divers domaines tels que le sport, le fitness, les thérapies somatiques, la physiothérapie, la danse, etc.

⁵ Cf. LOUREIRO Angela, *Effort : l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.

⁶ Voir COTTIN Raphaël et LOUREIRO Angela, *Réflexions sur la Forme en analyse du mouvement Laban (LMA) et sur sa symbolisation*, Pantin, CND, 2012.

⁷ BARTENIEFF Irmgard et LEWIS Dori, *Body movement: coping with the environment*, New York, Gordon and Breach, 1980 et LABAN Rudolf, *The language of movement: a guidebook to Choreutics*, Boston, Plays Inc, 1974.

Cette possibilité d'analyser un mouvement sous ces différentes perspectives n'a qu'un caractère méthodologique, puisque toutes ces catégories du système de Laban/Bartenieff sont en réalité intimement liées. Nous comprenons que, quel que soit le mouvement que nous réalisons, il existe toujours un corps qui s'exprime avec une certaine qualité, créant des formes dans ses relations avec son environnement et son espace. Autrement dit, dans ce système, les composants du mouvement peuvent être étudiés, identifiés et analysés de manière isolée, mais nous ne pouvons perdre de vue la complexité et le contexte.

Le système Laban/Bartenieff perçoit le mouvement comme un phénomène multidisciplinaire qui propose une implication physique, analytique et expressive, le comprenant comme un processus psychophysique d'êtres humains engagés dans leur temps et leur culture. Par conséquent, nous ne pouvons perdre de vue la complexité inhérente au mouvement, son caractère mobile, l'entrelacement dans la relation des mots désignés, la plasticité, un faire-défaire-refaire qui n'est jamais le même, mais en constante (trans)form(action) comme qualité inhérente au mouvement. C'est un système qui

« distingue les idées sans les séparer, associe d'innombrables éléments sans les réduire et reconnaît le monde comme un système ouvert d'interactions et de revitalisations. Cela ne veut pas dire que c'est hermétique. Au contraire, il y a une simplicité qui ne refuse pas la clarté, mais la perçoit comme insuffisante, et qui aspire à une connaissance multidimensionnelle, sans la confondre avec complétude⁸ ».

Dans l'atelier que j'ai donné au colloque, j'ai proposé un jeu que j'ai créé à partir de la catégorie Espace. J'ai nommé ce jeu « Le jeu à travers le bâton ». L'idée d'utiliser le bâton comme matériel pédagogique est venue pour la première fois lors d'un atelier que j'ai proposé avec la *Cia Regina Miranda e Atores-Bailarinos* dans le cadre d'un projet social contre la violence créé par la chorégraphe brésilienne et CMA (*Certified Movement Analyst*) Regina Miranda à Rio de Janeiro. Le projet s'appelait « *Rio Acerta o Passo* : les arts de la scène au service de la transformation sociale ». Au cours de l'un des ateliers, j'ai dû travailler sur une scène de viol rapportée par les jeunes participants au projet. Au cours du processus, j'ai découvert la difficulté naturelle et la timidité de l'adolescent de toucher son propre corps et de toucher le corps de son collègue. Cela bloquait le jeu scénique et c'est à ce moment-là que j'ai intuitivement eu l'idée d'utiliser un bâton comme objet relationnel entre les participants. Deux par deux, chaque participant tenait une extrémité du bâton, improvisant en fonction de mes indications d'utilisation de l'espace, du mouvement et de l'utilisation du texte. En règle générale, je leur ai tout simplement demandé de ne pas lâcher le bâton et de se faire face.

⁸ “Distingue ideias sem separá-las, associa inúmeros elementos sem reduzi-los e reconhece o mundo como um sistema aberto de interações e revitalizações. O que não quer dizer que seja hermético. Ao contrário, existe nele uma simplicidade que não recusa a clareza, mas a percebe insuficiente, e que aspira a um conhecimento multidimensional. Sem confundilo com completude”. (MIRANDA Regina, *Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 38), traduction personnelle.

À ce moment-là, l'utilisation de l'objet visait uniquement à encourager et à susciter une approche physique plus étroite des jeunes impliqués dans la scène, en les plaçant face à face. Le bâton était littéralement placé comme un « objet entre » et représentait concrètement un espace et une frontière entre les jeunes qui créaient une certaine sécurité et une protection des individualités. Cela a encouragé les étudiants à se lancer et à approfondir l'improvisation sur scène. Le bâton a permis la construction progressive d'une relation entre les paires et les participants acquéraient avec plaisir l'intimité et la liberté avec leur propre corps et le corps de l'autre. Pour finir, je leur ai proposé de refaire le jeu sans l'objet, ce qui s'est fait facilement. L'expérience de la scène a acquis la forme du corps à corps et a pu être vécue sans timidité ni embarras.

Plus tard, en utilisant le système Laban/Bartenieff pour analyser ce jeu que j'avais créé pour résoudre une impasse chez les adolescents, je me suis rendue compte que certains schémas d'espace-corps étaient devenus récurrents dans les improvisations avec les bâtons, à savoir : en général, la relation du violeur avec sa victime commence par un mouvement d'avant en arrière, dans ce que Laban a appelé la dimension sagittale (avant et arrière) ; ensuite, la victime tente de s'échapper par la dimension horizontale (en utilisant ses côtés droit et gauche) ; et enfin, le violeur établit un lien dans la dimension verticale (haut et bas), imposant ainsi un rapport de soumission à la victime.

J'ai remarqué que les transitions faites par le corps dans l'espace dans cette séquence étaient liées à ce que Laban avait nommé l'« échelle de défense » / « échelle dimensionnelle⁹ ». L'« échelle de défense » a été créée par Laban à partir de l'observation des mouvements communs à différents types de luttes dans différentes cultures. Dans ces mouvements, l'attaque et la défense présentent des caractéristiques communes. Nous pouvons observer des changements dans les attitudes corporelles, avec de légères variations entre se protéger, se défendre en poussant pour éloigner quelque chose du corps et désarmer quelqu'un.

⁹ Laban a créé plusieurs échelles de mouvement et en bref, les échelles sont des séquences de mouvement qui relient le corps en mouvement dans un chemin logique, harmonique et expressif dans l'espace. « Il existe une série de séquences naturelles de mouvements que nous suivons dans nos différentes activités quotidiennes. Une telle séquence, qui semble avoir été utilisée consciemment depuis les premiers jours de la civilisation, est déterminée par la structure anatomique de notre corps et de ses membres de manière logique. » « A series of natural sequences of movements exists which we follow in our various everyday activities. Such sequence, which seem to have been consciously used since the earliest days of civilization, are determined by the anatomical structure of our body and its limbs in a logical way. » (LABAN Rudolf, *The language of movement: a guidebook to Choreutics*, Boston, Plays, Inc, 1974, p. 37). « La première des échelles spatiales de Laban est ce que l'on appelle l'échelle oscillante, également appelée échelle de défense ou échelle dimensionnelle. Elle est basée sur des mouvements qui relient des directions à six dimensions dans un ordre particulier. Alors que le terme "dimensionnel" est un qualificatif objectif, se référant aux six directions dimensionnelles, le terme « échelle de défense » indique la tentative de Laban de tirer les principes universels du mouvement naturel ou comportemental ». « The first of Laban's spatial scales is the so-called swing-scale, also referred to as defense-scale or dimensional scale. It is based on movements which link six dimensional directions in a particular order. While the term "dimensional" is an objective qualifier, referring to the six-dimensional directions, the term "defense" scale shows Laban's attempt to draw universal movement principles from natural or behavioral movement » (MALETIC Vera, *Body-Space-Expression*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, p. 67), traductions personnelles.

Les mouvements sont très bien orchestrés dans ces combats dans le but principal de protéger les régions vitales et vulnérables du corps : (1) les organes des sens concentrés dans la tête ; (2) la région latérale droite entre la hanche et les côtes (flanc) ; (3) la veine jugulaire du côté gauche du cou ; (4) la veine jugulaire du côté droit du cou ; (5) la région latérale gauche entre la hanche et les côtes (flanc) ; (6) et l'abdomen. L'homme protège ces six régions du corps avec six mouvements : (1) pour protéger la tête, il doit soulever le corps et lever le bras verticalement ; (2) pour protéger le côté droit (flanc), il doit se déplacer vers le bas ; (3) la veine jugulaire gauche est protégée par un déplacement du côté gauche, entraînant le mouvement du bras droit jusqu'à ce qu'il se croise sur le côté gauche ; (4) la veine jugulaire droite est protégée en forçant/dirigeant l'arme de l'agresseur vers le côté droit ; (5) le côté gauche est protégé par le mouvement vers l'arrière du corps qui croise le bras pour se défendre de l'arme de l'agresseur ; (6) l'abdomen est défendu par un mouvement vers l'avant du corps, repoussant l'agresseur. Ainsi, dans cette « Échelle de Défense », le corps se déplace spatialement de bas en haut dans la dimension verticale, à gauche et à droite dans la dimension horizontale et d'avant en arrière dans la dimension sagittale.

Toujours en train d'expérimenter le jeu, j'ai aussi remarqué que les participants ont commencé à improviser en silence. Puis, basés sur la communication non verbale, ils ont progressivement commencé à essayer de petits dialogues, des dialogues corporels qui sont également devenus des conflits.

Le développement de ce jeu m'a permis de plonger dans une étude réalisée par l'analyste du mouvement Laban/Bartenieff, Ellen Goldman¹⁰. Goldman perçoit l'espace entre deux personnes comme un « lieu » où la communication se manifeste. À travers des mots, des pensées ou des mouvements de dynamiques différentes, l'espace entre les relations interpersonnelles révèle une relation de communication. L'auteure propose une approche de l'étude des échelles de Laban dans le contexte des relations humaines et de la communication, qui sont selon moi des axes centraux du théâtre.

Pour Goldman, l'« échelle de défense » reflétera les formes fondamentales des relations sociales. Le nom « échelle de défense » n'est pas lié à un comportement dans lequel nous devons toujours être sur la défensive en attendant qu'un élément extérieur nous attaque à tout moment. L'aspect défensif peut aussi être un comportement qui reflète une attitude envers nos propres réactions internes, un moyen de contrôler nos émotions, de protéger notre vie privée, notre ego, notre famille et notre corps. Nous essayons de nous défendre contre les objets, les affronts personnels et les attaques lorsque nous nous sentons menacés ou vulnérables. L'attaque devient également une forme

¹⁰ GOLDMAN Ellen, *The geometry of movement – a study in the structure of communication*, États-Unis, Ellen Goldman, 1999.

de défense. Nous attaquons pour nous protéger, protéger notre territoire et nos croyances. L'attaque, la défense, le désarmement sont des thèmes de combat qui se reflètent constamment dans les relations interpersonnelles. Pour Goldman, « dans toutes ces actions, nous sommes activement engagés, concentrés, en vie, dans un processus de construction et de destruction, loin d'un état passif ou neutre. C'est en cela que consiste l'échelle de défense¹¹ ».

Les recherches de Goldman apportent encore deux observations importantes au jeu du bâton. Tout d'abord, lorsque deux personnes se déplacent dans la même dimension, qu'elle soit verticale, horizontale ou sagittale, un *lien* est créé. En gardant la même dimension et en évoluant dans la même direction, il y a un *accord*, mais si elles se déplacent dans des directions opposées, des *conflits* surgissent. Deuxièmement, les relations interpersonnelles dans les dimensions révèlent certains schémas de conflit et d'expression corporelle : (1) dans les schémas des relations interpersonnelles dans la dimension verticale, le corps monte ou descend. C'est une dimension qui nous parle de valeurs, d'estime ; être au-dessus de quelqu'un, c'est être supérieur. Être en dessous de quelqu'un, c'est être inférieur. Une interaction dans cette dimension révèle souvent une relation d'autorité et de soumission, et des conflits avec des thèmes de domination et de soumission apparaissent. (2) Dans les schémas des relations interpersonnelles dans la dimension horizontale, le corps va vers la gauche ou la droite, s'ouvre ou se ferme. Il s'agit du besoin d'inclusion ou du sentiment d'exclusion, de sorte que les impasses tournent autour des thèmes de l'inclusion et de l'exclusion. (3) Dans les schémas des relations interpersonnelles dans la dimension sagittale, le corps avance ou recule. Ici apparaissent les conflits liés aux thèmes de l'attaque et de la défense.

Les recherches de Goldman nous ont permis de comprendre les conflits créés à partir du jeu du bâton et le jeu a montré d'une manière très concrète que l'une des façons de travailler le corps tridimensionnel de l'acteur consiste à créer une relation entre deux personnes dans l'espace. Pour l'élève-acteur, les mots vertical, horizontal, sagittal ne sont pas très significatifs, mais leur corps est capable de répondre au jeu relationnel « aller en avant », « se retirer de », « s'ouvrir », « s'étendre vers l'autre », « se fermer », « se condenser », « remonter le corps », « descendre », etc.

Aujourd'hui, je travaille avec le jeu du bâton dans une perspective de progression vers la complexité : je commence par un petit morceau de bambou de 25 cm qui sert d'objet représentatif d'une arme, à travers laquelle un étudiant-acteur engage son corps pour attaquer et un autre pour se défendre ; puis le jeu se poursuit avec un bâton de bambou de 1,5 mètre. Chaque étudiant-acteur tient une extrémité du bâton et travaille les conflits dans les dimensions verticales, horizontales et sagittales. Enfin, je propose le retrait du bâton pour que les étudiants-acteurs vivent et tentent de maintenir la tension initialement créée concrètement par l'objet, mais qui doit maintenant rester

¹¹ *Ibid.*, p. 57.

perceptible dans l'espace entre les deux étudiants-acteurs. C'est la construction de la tension scénique maintenue dans la relation corps-espace.

Dans ma pratique pédagogique, j'ai trouvé dans le système Laban/Bartenieff et dans le jeu, une méthodologie efficace pour penser et stimuler le travail corporel de l'acteur. Un instrument qui a une rigueur et une exigence corporelle, mais qui ne perd pas l'aspect ludique et la liberté ; une formation qui invite l'acteur à quitter son monde intérieur pour établir un contact et nouer des relations avec le monde extérieur dans l'acte de jouer ; et enfin, une expérience corporelle véritablement transformatrice qui implique la réflexion, l'émotion et le ressenti, affrontant courageusement l'aspect passionnant de l'imprévisibilité du jeu.

Bibliographie

BARTENIEFF Irmgard et LEWIS Dori, *Body movement: coping with the environment*, New York, Gordon and Breach, 1980.

BONFATTI Adriana, *I'm at one end, you are at the other*, certificat d'analyste de mouvement Laban (CMA), sous la direction de Karen Studd, Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, 2008.

BONFATTI Adriana, *A investigação do jogo cênico no corpo do ator em formação através do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento*, mémoire de master en Arts du spectacle, sous la direction d'Elza de Andrade, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

COTTIN Raphaël et LOUREIRO Angela, *Réflexions sur la Forme en analyse du mouvement Laban (LMA) et sur sa symbolisation*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.

GOLDMAN Ellen, *The Geometry of Movement – a Study in the Structure of Communication*, États-Unis, Ellen Goldman, 1999.

LABAN Rudolf, *The language of movement: a guidebook to Choreutics*, Boston, Plays Inc, 1974.

LOUREIRO Angela, *Effort : l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.

MALETIC Vera, *Body-Space-Expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.

MIRANDA Regina, *Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.



**2) ANALYSES D'ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES – FOCUS
SUR EVA SCHUL**

Croisements entre pédagogie et création chez Eva Schul : une étude de la chorégraphie *Um Berro Gaúcho*

Mônica Fagundes Dantas¹ (UFRGS)

Je voudrais saluer à toutes et à tous et dire que je regrette de ne pas pouvoir être présente, mais je remercie l'opportunité d'être parmi vous par le biais de la technologie. Je tiens à remercier Christine Roquet pour l'organisation du colloque et pour toutes ces années de collaboration, ainsi qu'à Guilherme Hinz, pour son travail pour cet événement. Je remercie aussi ma collègue Suzi Weber pour la collaboration tout au long de ces années ainsi que pour le soutien pour cette présentation en visioconférence. Finalement, je remercie la chorégraphe Eva Schul et les danseurs qui collaborent pour que sa danse continue à s'épanouir.

Le but de cette communication est de réfléchir à la pratique chorégraphique d'Eva Schul, tout en interrogeant les rapports entre sa démarche pédagogique et les processus de création chorégraphique mises au point au sein du projet « Donner de la chair à la mémoire » (*Dar Carne à Memória*), particulièrement dans la recreation de la chorégraphie *Um Berro Gaúcho* (*Un cri du Sud*). Depuis le début des années 1970, la démarche d'Eva Schul comprend le développement d'une technique de danse contemporaine imbriquée à des approches somatiques ainsi qu'à l'improvisation. De même, sa pratique chorégraphique prend en compte la participation des danseuses et danseurs aux différents moments du processus de création.

L'objet de cette analyse étant un projet dédié à la recreation des chorégraphies d'Eva Schul, une partie de mes propos s'adressent aux enjeux de la recreation d'œuvres chorégraphiques dans le cadre de la danse contemporaine. Comme nous le verrons, les croisements entre l'enseignement de la danse et les processus de création et de recreation chorégraphique au sein de la démarche d'Eva Schul se font toujours présents.

Ainsi, cette réflexion sera guidée par les questions suivantes : dans le cadre du projet « Donner de la chair à la mémoire » et, particulièrement, par rapport à la chorégraphie *Um Berro Gaúcho* (*Un cri du Sud*), quels furent les rapports entre l'enseignement de la technique de danse mise au point par Eva Schul et les processus de création et recreation chorégraphique ? Quelles furent les stratégies et les modalités de transmission utilisées ? Comment les différentes mémoires (de la chorégraphe, des danseuses, des danseurs, des documents) furent-elles mobilisées ?

¹¹ Professeure associée et coordinatrice des programmes de Master et Doctorat en Arts de la scène et de Licence en Danse à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul.

Cette communication se structure en quatre parties : dans la première, je présente Eva Schul, sa démarche artistique et le contexte de la première création de *Um Berro Gaúcho*, dans les années 1970. Dans un deuxième temps, j'analyse le projet « Donner de la chair à la mémoire » et la recréation de *Um Berro Gaúcho* en 2010. La troisième partie porte sur les rapports entre l'enseignement et le processus de création et de ré-création chorégraphique chez Eva Schul et, en conclusion, je présente les déploiements du projet « Donner de la chair à la mémoire », qui aboutissent au projet « De la chair numérique : Archive Eva Schul » (*Carne Digital : Arquivo Eva Schul*).

Eva Schul

Eva Schul est née en 1948 en Italie, dans un champ de réfugiés de la Seconde Guerre Mondiale. Ses parents, des juifs hongrois, ont survécu au nazisme. Vers 1950, la famille Schul arrive en Uruguay et, six ans après, ils réussissent à rentrer au Brésil et s'installent à Porto Alegre. Il faut préciser que Porto Alegre est la capitale de l'État situé le plus sud du Brésil, frontalier avec l'Uruguay et l'Argentine. Eva Schul et ses parents ont voyagé de l'Uruguay vers le Brésil par voie terrestre.

À Porto Alegre, Eva Schul prend ses premiers cours de ballet à l'âge de neuf ans. En 1964, avec 16 ans, elle voyage à New York pour faire un stage d'une année à New York City Ballet. Elle revient ensuite à Porto Alegre, se marie, a un enfant et se divorce. Au début des années 1970, elle commence à étudier la danse moderne en suivant des formations en Argentine et en Uruguay. Dans ces pays, elle étudie la technique de Martha Graham et une approche de la danse libre d'après Laban. Quelques années plus tard, elle commence à donner des cours de danse et à faire des chorégraphies pour les élèves de l'école Landes, à Porto Alegre. Au début des années 1970, ses activités professionnelles en danse l'amènent à se déplacer constamment entre les villes de Buenos Aires, Montevideo et Porto Alegre.

En 1975 la compagnie d'Alwin Nikolais, la *Nikolais Dance Theater*, était en tournée au Brésil et s'est présentée à Porto Alegre. Eva fait connaissance avec Nikolais et décide d'aller à New York. Là, elle étudie avec Nikolai et, principalement, avec Hanya Holm. Co-directrice de l'école de Mary Wigman, Holm était partie à New York en 1931 pour y ouvrir une succursale de l'école Wigman. Elle s'est établie à New York et a développé sa propre démarche technique. L'approche de Hanya Holm est l'une des références centrales du travail technique développé par Eva Schul.

Selon Eva Schul, la technique de Hanya Holm se structure sur les principes suivants :

- le développement d'un centre de gravité mobile, favorisant la décentralisation du mouvement ;
- la gestion du flux, principalement d'un flux libre et la recherche d'une certaine harmonie entre le flux du mouvement et le flux de la vie, ce qui peut engendrer une fluidité mentale en rapport à la fluidité du mouvement.

En faisant toujours des allers-retours entre Porto Alegre et New York, Eva Schul crée en 1976 l'école et le groupe Mudança. Pour la chorégraphe, cet espace venait combler son insatisfaction avec la scène de la danse à Porto Alegre, qui ne permettait pas le développement d'une expression propre et l'établissement d'un dialogue avec le public. Selon Eva Schul², pour établir ce dialogue avec le public, il était nécessaire d'amener à la scène des corps dansants plus organiques, plus naturels et, par conséquent, plus expressifs. A l'école Mudança, Schul donnait des cours de danse d'après la technique de Hanya Holm et des ateliers d'improvisation. Une autre professeure, Cecy Franck, enseignait la technique de Martha Graham. Il y avait encore des ateliers de musique et des arts visuels.

Um Berro Gaúcho

En 1977 Eva Schul crée, en collaboration avec les musiciens Toneco da Costa e Carlinhos Hartlieb, la chorégraphie *Um Berro Gaúcho*. L'œuvre s'inspire du mythe de Sepé Tiaraju, le héros indien qui a commandé la résistance des peuples guaranis contre l'armée portugaise et espagnole en 1750. Il faut remarquer que, durant cette guerre, mil cinq cents indiens guaranis ont été assassinés. Pour la création chorégraphique, il y eut, donc, un travail sur un imaginaire lié au passé, aux peuples primitifs, au labeur aux champs, à des racines culturelles anciennes. Comme j'ai signalé dans des études antérieures³, *Um Berro Gaúcho* a été aussi influencé par la contre-culture et les mouvements de contestation des années 1960. À ce moment, le groupe Mudança s'organisait presque comme une communauté utopique, vivant intensément les temps psychédélics des années 1970.

À partir du thème de la résistance du peuple guarani et plongés dans cette ambiance hippie, Eva Schul et ses collaborateurs organisent des ateliers d'improvisation et de création collective, qui génèrent ensuite la chorégraphie, la musique, les costumes, ainsi que les modes de production et de diffusion du spectacle. Schul, qui avait 29 ans à cette époque, était aussi sur scène. Elle danse le solo inspiré par la figure de Sepé Tiarajú, dans lequel elle incarne l'esprit libertaire du guerrier.

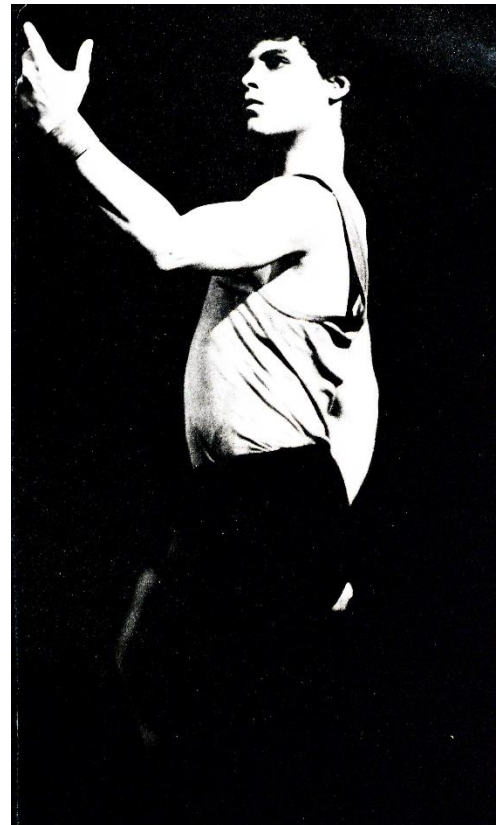


Image 1. Le danseur Gilson Petrillo dans *Um Berro Gaúcho* (1977), photographe inconnu, archive personnelle d'Eva Schul.

² SCHUL Eva, *Memorial*, non-publié, 2007.

³ DANTAS Mônica Fagundes, « Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul », *Cena* [en ligne], n° 11, 2012, p. 3-27, <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264>.

De 1975 à 1978, Eva Schul vit entre Porto Alegre et New York. À Porto Alegre, elle crée encore deux autres spectacles pour le groupe *Mudança* et, à New York, elle continue à étudier avec Hanya Holm, fait une formation dans le système Laban/Bartenieff et accompagne le développement de la danse post-moderne, fréquentant les événements de la *Judson Church*. Dans les années 1980, elle s'installe à Curitiba, la capitale de la province du Paraná. Revenue à Porto Alegre au début des années 1990, elle fonde l'Ânima Companhia de Dança.

Tout en réfléchissant sur sa trajectoire, Schul parle des transformations de sa démarche technique :

« Je vois maintenant que j'ai eu une forte influence de Hanya et de Nikolais. Mais je vois aussi que j'ai commencé, petit à petit, à adapter cette technique et cette approche chorégraphique à la vitesse, au *gingado*, à la façon de bouger et à des visions de monde complètement différentes de celles des États-Unis. Ainsi, ma danse est devenue de plus en plus sud-brésilienne et j'ai réussi à développer une démarche plus personnelle⁴. »

Donner de la chair à la mémoire

En 2009, Eva Schul et moi démarrons le projet « Donner de la chair à la mémoire » à Porto Alegre. Ce projet avait pour objectif de recréer une partie du patrimoine chorégraphique de la danse contemporaine au Brésil et ceci à travers la reconstruction de neuf œuvres de la chorégraphe Eva Schul, conçues entre les années 1970 et 2001. Ces œuvres ont été présentées sous forme de deux spectacles, ainsi qu'enregistrées et diffusées par vidéo. Le projet, qui a reçu une subvention du Ministère de la Culture à travers le prix *Klauss Vianna*, a réuni 18 danseuses et 5 danseurs, 2 chercheurs outre la chorégraphe elle-même.

« Donner de la chair à la mémoire » a été conçu en trois axes. Le premier était dédié à des chorégraphies de groupe. Le deuxième, à des chorégraphies de solos et de duos. Puis, un troisième axe était dédié à la documentation et à l'enregistrement de la trajectoire d'Eva Schul. *Um Berro Gaúcho* a été l'une des chorégraphies choisies pour faire partie du premier axe. Nous avons travaillé avec 13 jeunes danseuses et 3 jeunes danseurs, dont la plupart n'avait pas encore suivi les enseignements d'Eva Schul.

Le travail a commencé par la transmission de la technique développée par Schul. Les cours de danse, enseignés par Eva Schul, avaient pour objectif d'établir une base commune pour les ateliers d'improvisation et la reconstruction chorégraphique. De cette manière, les cours de danse formaient un terrain partagé par les interprètes lors de la recréation chorégraphique. Comme le fait remarquer Eva Schul,

⁴ « Vejo, agora, que apesar da forte influência tanto técnica quanto coreográfica de Hanya e de Nikolais, aos poucos fui adaptando a velocidade brasileira, o *gingado*, a maneira de se mover e - mais profundamente - a cultura e visão completamente díspares da americana, ao meu trabalho, tal qual havia feito Hanya nos primórdios, tornando esta dança cada vez mais sul/brasileira, e cada vez mais minha ». SCHUL Eva, *op. cit.*, traduction de l'auteure.

« Dans ma technique, je travaille avec des mouvements fluides, des appuis du corps et de la recherche d'un effort minimal pour réaliser les mouvements, combinée à une vision de la Gestalt (visant la globalité/totalité de la personne) et à l'idée de l'improvisation comme fondement de la création chorégraphique. La technique ne se limite pas à l'aptitude ou compétence [dans l'exécution du mouvement], elle est aussi une perspective, une manière enrichissante de s'approprier de l'expérience du mouvement. Ma technique favorise l'utilisation de la respiration comme support de la réalisation du mouvement, favorise aussi l'intentionnalité dans la réalisation du mouvement et cherche à développer l'observation et la maîtrise de l'initiation et du parcours du mouvement dans le corps, ainsi qu'une conscience de l'intentionnalité du geste⁵. »

Quelles étaient les informations disponibles pour la récréation de *Um Berro Gaúcho* ? Il y avait la musique (la bande sonore originale préservée), des photographies, des revues de presse et l'affiche du spectacle. Il n'y avait aucun enregistrement vidéo et la chorégraphie n'avait pas été enregistrée par des systèmes de notation. Cependant, il y avait la mémoire d'Eva Schul, qui a été capable de récupérer le scénario, c'est à dire, l'ordre des scènes, principalement dans sa relation avec la musique, ainsi que certains mouvements de son solo. Nous avons eu, encore, la collaboration de l'un des compositeurs de la musique, Toneco da Costa, qui a fait le traitement de la bande sonore originale et d'un danseur, Gilson Petrillo, qui avait participé à la création de la chorégraphie en 1977.

Le processus de récréation du spectacle s'est déroulé selon les étapes suivantes, quelques-unes réalisées simultanément. Eva Schul fut responsable de la mise en scène, assistée par Sofia Schul⁶, spécialiste du jeu théâtral.

- Rencontres des danseuses et des danseurs avec Eva Schul, Toneco da Costa et Gilson Petrillo, lors desquelles ils ont exposé le contexte de l'époque, les conditions de travail des danseurs et leurs motivations pour faire de la danse, les différents moments de la création de la chorégraphie et de la musique. Eva Schul et Gilson Petrillo se sont même rappelés certains gestes qui faisaient partie de la chorégraphie ;
- Définition des thèmes d'improvisation : le labeur dans le champ ; le travail des femmes ; l'intimité des femmes au foyer ; les rencontres furtives entre homme et femme ; la force du groupe ;
- Réalisation des ateliers d'improvisation afin de trouver les qualités du mouvement, les spécificités des gestes et pour définir les séquences chorégraphiques ;
- Séances d'intégration entre la musique et les mouvements.

⁵ « A minha técnica é o trabalho de movimentos fluídos com uso mínimo de esforço, aliada ao conceito da Gestalt e à improvisação como base da composição coreográfica. A técnica não pode ser limitada à proficiência, ela é uma perspectiva, uma maneira enriquecedora para apropriar a experiência do movimento, usando a respiração como suporte, preenchendo o movimento com intenção e observando a iniciação do movimento e o percurso percorrido através do corpo. Portanto, para mim o bailarino deve ter um corpo muito consciente e fluído e experiência em improvisação e composição. » *Ibid.*, traduction de l'auteur.

⁶ Sofia Schul, deuxième fille d'Eva Schul, est comédienne, formée en théâtre par l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul.

Cette version de la chorégraphie a donc maintenu la structure des scènes et de quelques personnages : les femmes, les hommes, l'esprit du guerrier. Mais les mouvements, les séquences chorégraphiques, si l'on veut utiliser ce terme, étaient différentes. Bien que nous n'ayons pas essayé de reproduire les séquences de mouvement de la première chorégraphie, la façon dont *Um Berro Gaúcho* était dansé en 2010 a conservé des similitudes avec la version dansée en 1977. Peut-être parce que les références ont été maintenues, et ce sont elles qui ont permis de recréer une ambiance et de danser autrement une idée, un mythe, et même une époque. Comme le dit Eva Schul :

« Il y a une similarité entre les gestuelles mises en œuvre dans les deux versions, dans la mesure où nous avons récréé un concept, une époque, un souvenir d'une certaine tradition, des gestes de travail au champ, des types des rapports entre les personnes. (...) Tout cela a influencé le travail du geste et la gestuelle des danseurs en 2010 et a pu apporter ces similitudes⁷ ».



Image 2. Les danseurs Tom Nunes, Alessandro Rivelino et João Lima dans *Um Berro Gaúcho* (2010). Photographie de Sophia Schul.

⁷ « Tem uma certa semelhança no gestual na medida em que a gente recriou um conceito, uma época, uma lembrança de um tradicionalismo, do tipo de trabalho que as pessoas executavam, no campo, esses encontros entre as pessoas. (...) Então acho que o gestual traz essas lembranças e aí encontra semelhanças e o trabalho do gesto e da gestualidade dos dançarinos em 2010 trouxe essas semelhanças. » (SCHUL Eva, Entretien avec Mônica Fagundes Dantas, non-publié, 2019), traduction de l'auteure.

Revenons aux questions posées en début d'article. Je voudrais souligner que le rapport entre technique et création fait partie de la poétique d'Eva Schul. Mais quelle technique ? La technique développée par Eva Schul est au-delà de la seule reproduction des standards de mouvement. Cette technique ne veut pas tout prescrire, mais elle indique les usages du corps et du mouvement et, ainsi, elle laisse de la place pour l'apport des caractéristiques de chaque personne. Comme le souligne Schul lors d'un entretien avec l'auteure⁸, il ne s'agit pas d'imposer au danseur les gestes et la façon de les faire. Il s'agit plutôt de lui offrir des idées sur le corps et sur le mouvement et de lui demander de faire des découvertes à partir de cette idée. Une telle conception de la technique, alliée à la pratique de l'improvisation, constitue les principes de la formation du danseur et de la création chorégraphique chez Eva Schul. Dans cette perspective, l'improvisation est une composante de la technique.

L'improvisation est un jeu dont la règle principale est d'être sensible et attentif aux propositions qui surgissent. Il y a dans l'improvisation une disposition à agir selon le moment : celui qui improvise doit être prêt pour transformer toute circonstance en occasion, tout accident en possibilité. L'improvisation se sert de l'imprévu, elle l'accepte et en assume les conséquences. Comme le souligne Pareyson⁹, l'improvisation garde une certaine agressivité qui accepte l'imprévu pour pouvoir le travailler. Elle s'abandonne à des choses et situations pour pouvoir les soumettre. Selon Coulin-Praud¹⁰, le mouvement et la capacité d'anticipation sont les moteurs de l'improvisation en danse. À partir de certains thèmes, motivations ou situations données, le danseur peut utiliser momentanément et de façon spontanée, expérimentale et libre, des mouvements, des gestes, des attitudes, des comportements déjà connus dans un contexte et d'une manière complètement différente de l'usuel. De cette manière, le danseur revisite son répertoire perceptif, moteur, auditif, tactile, visuel et explore constamment sa mémoire afin d'apporter des solutions — sous forme de mouvements — aux situations créées au moment de l'improvisation.

En conséquence, lors de la ré-création de *Um Berro Gaúcho*, nous n'avons pas eu l'intention de récupérer une corporéité originale qui puisse servir à la reconstruction de l'œuvre. Le plus important était d'interroger les danseurs pour qu'ils puissent offrir ses propres réponses aux questions que l'œuvre proposait depuis sa création en 1977. Nous avons évoqué des références et des traits de cette chorégraphie créée dans les années 1970 pour recréer autrement l'œuvre. En ce sens, nous avons proposé une incorporation d'expériences provenant de temporalités diverses. Comme le souligne Eva Schul,

« Au niveau technique, il y avait alors beaucoup de différences ; les danseurs d'aujourd'hui ont une capacité technique beaucoup plus développée. Cependant, si l'on regarde les

⁸ *Ibid.*

⁹ PAREYSON Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁰ COULIN-PRAUD Dominique, « L'atelier en danse : une pratique utopique ? », in *Danse et utopie, Mobiles 1*, Paris, L'Hartmann, 1999, p. 149-157.

photographies des deux versions, il y a des ressemblances, car la chorégraphie apporte cette histoire et les danseurs portent dans leurs corps mon travail technique, partagent des expériences de création et amènent, avec eux, un peu de mon histoire¹¹ ».

Désir de mémoire

Les projets de recréation, reprise, reconstruction en danse contemporaine ne sont pas récents et il y a déjà toute une bibliographie liée au thème. Afin de clore cette présentation, je retiens quelques propos de Michel Bernard, selon qui

« Désirer se souvenir n'est pas innocent : c'est certes tout d'abord, comme on le répète souvent, soumettre le vécu subjectif de notre durée, c'est-à-dire la totalité de nos expériences passées, au pouvoir de sélection, de réorganisation, et de travestissements positif ou négatif, donc d'embellissement ou de dépréciation qu'implique la singularité du désir lui-même qui reconstruit et forge un passé à son image¹² ».

Michel Bernard souligne que l'un des plus grands défis de la production de mémoires de la danse c'est l'impossibilité de « transposer [l'œuvre chorégraphique] dans un temps nécessairement autre non seulement par les changements inévitables des conditions historiques, mais aussi et surtout par la transformation de la corporéité qui la génère, la réinvente, l'appréhende et l'énonce¹³ ».

Dans le cadre du projet « Donner de la chair à la mémoire », l'impossibilité de reproduire des corporéités originales était le déclencheur du travail de ré-création. Il y avait, donc, un désir d'inscrire l'œuvre dans ces corporéités si différentes de celles des années 1970 et, de cette manière, d'engendrer une autre chorégraphie, qui gardait cependant certains traits de la première version. De même, il y avait le désir de reprendre le dialogue avec le public, proposé par Eva Schul depuis le début de sa carrière, tout en réinscrivant *Um Berro Gaúcho* dans l'imaginaire du public des années 2010.

Nous n'avons donc pas proposé un projet de préservation, fixation ou protection des œuvres chorégraphiques et ni, même, de reconstruction de celles-ci. Notre désir de mémoire nous a amené à proposer des actions artistiques qui pourraient interroger et recréer ces chorégraphies. Il s'agissait, pour nous, de célébrer un ensemble de propositions chorégraphiques significatives pour l'affirmation de la danse contemporaine à Porto Alegre, au Brésil et, pourquoi pas, au monde.

En affrontant ces paradoxes, nous avons lancé un autre projet qui vise à contribuer à la production de mémoires de la danse. Le projet s'appelle « De la chaire numérique : Archive Eva Schul » et son but est de créer une archive digitale. Sous la forme d'un *site Internet*, l'archive contient des documents d'origine analogique et numérique. Le projet propose aussi la création d'une

¹¹ « Em nível técnico tinha diferenças, os bailarinos com quem eu trabalho hoje tem muito mais capacidade técnica, mas mesmo assim, olhando as fotos, tem semelhança porque a coreografia traz essa história, além de os bailarinos trazerem meu trabalho técnico nos seus corpos, compartilhando experiências de criação e trazendo com eles um pouco da minha história. » (SCHUL Eva, *op. cit.*, 2019), traduction de l'auteur.

¹² BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, p. 218.

¹³ *Ibid.*, p. 219.

bibliothèque chorégraphique numérique qui sera développée à partir de systèmes de capture du mouvement, dont le but est d'enregistrer les principes de la technique développée par Eva Schul.

Tout en faisant un aller-retour entre le numérique, l'analogique et l'expérience du corps en mouvement, ce projet veut continuer à diffuser la danse d'Eva Schul.

Bibliographie

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

COULIN-PRAUD Dominique, « L'atelier en danse : une pratique utopique ? », in GINOT Isabelle (dir), *Danse et utopie, Mobiles 1*, Paris, L'Hartmann, 1999, p. 149-157.

DANTAS Mônica Fagundes, « Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul », *Cena*, n° 11, 2012, p. 3-27, [en ligne], <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264>, page consultée le 20 mars 2020.

PAREYSON Luigi, *Estética e teoria da formatividade*, Petrópolis, Vozes, 1993. Publié en français sous le titre *Esthétique, théorie de la formativité*, Paris, Gallimard, 1991.

SCHUL Eva, *Memorial*, non-publié, 2007.

SCHUL Eva, Entretien avec Mônica Fagundes Dantas, non-publié, 2019.

Actions, gestes et discours de genre dans l'œuvre chorégraphique d'Eva Schul

Suzane Weber Silva¹ (UFRGS)

L'étude que je présente fait partie des recherches développées par Mônica Dantas et moi, dans le cadre du projet « Donner de la chair à la mémoire » (2009), qui aboutissent au projet « De la chair numérique : Archive Eva Schul » (*Carne Digital : Arquivo Eva Schul*). L'analyse du mouvement et les descriptions que j'apporte dans cette intervention sont influencées pour une vision contextuelle à partir du thème que l'œuvre *Acuados* m'a offert. Pour cela, les auteures brésiliennes Rita Segato, Berenice Bento et Mary Del Priori, des références majeures des sciences sociales au Brésil, m'aident à comprendre le discours sur le corps qui soutient la chorégraphie dans le cadre des questions de genre. Pour faire cette analyse, j'ai suivi quelques répétitions et certaines présentations en différents théâtres. J'ai eu, aussi, l'accès à la vidéo du spectacle et aux photos de sa création. L'observation en direct des spectacles a constitué l'une des données concrètes et fondamentales de cette analyse. En ce qui concerne l'observation de l'œuvre, je me suis inspirée des notions de l'ethnographie qui souligne : l'observation n'est pas seulement visuelle, comme suggèrent certains auteurs, elle porte également un échange kinesthésique. L'activité ethnographique comprend aussi l'activité linguistique : au-delà de voir et de comprendre, il faut, en effet, faire voir. Selon Fortin², le chercheur qui suit le projet d'un artiste, qui l'observe pendant un certain temps, ne produit pas une description de la réalité, il, plutôt, la construit. La description ethnographique se compose à faire voir et à changer le regard en langage. En tant qu'exercice visuel et linguistique, cette activité appelle une pluralité d'approches, soit les sciences naturelles, la peinture, la photographie, la phénoménologie, l'herméneutique ou encore les sciences du langage. Selon Laplantine, « l'indissociabilité de la construction d'un savoir (anthropologie) à partir de voir et d'une écriture de voir (ethnographie) n'a rien d'une donnée immédiate ou d'une expérience transparente³ ». Cette entreprise, propre au chercheur, suppose l'établissement de relations entre la vision, le regard, la mémoire, l'image, le sens, la forme et le langage. J'ai, modestement, essayé, de prendre en compte partie de ces enjeux pour cette analyse. Mais, d'autre part, comme explique Christine Roquet dans son livre *Vu du Geste* :

¹ Professeure associée au département de Théâtre et professeure et chercheuse des programmes de Master et Doctorat en Arts de la scène à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul (UFRGS/Brésil-Porto Alegre). Elle a soutenu en 2010 une thèse intitulée *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas* à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les processus de création et pratiques artistiques dans la danse, l'improvisation et la performance ; les études somatiques ; les archives digitales en danse.

² FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in GOSSELIN Pierre et LE COGUIEC Eric (dir.), *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 97-109.

³ LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996, p. 10.

« [...] lire un geste n'est qu'une tentative, parmi d'autres, de saisir et de nommer ce qui nous touche dans le geste de l'autre... Notre regard n'est jamais vierge ou neuf mais il est écho de notre histoire du regardeur en mouvement (les sens sont tous adossés à la kinesthésie). Nous pouvons également prendre appui sur de systèmes d'analyse préexistants ou plutôt nos en inspirer⁴ ».

Dans ce sens, je crois aussi qu'il est important souligner qu'au-delà des apports théoriques, mes expériences, en tant que danseuse et étudiante auprès d'Eva Schul et professeur de théâtre, au cœur des pratiques, imprègnent mon regard de chercheuse afin d'examiner l'analyse du discours du corps dans l'amalgame entre pratique et théorie.

L'œuvre que je présente est intitulée *Acuados* (*Acculés*), c'est-à-dire coincés, effrayés. *Acuados* est signée par la metteuse en scène, chorégraphe, professeure de danse Éva Schul⁵ et produite par la compagnie de danse Ânima. Elle a été créée le 14 juin 2016, et marque le 25^e anniversaire de la compagnie. Selon la chorégraphe, *Acuados* est une « *coreografia-denúncia* », une « chorégraphie-dénonciation ». En même temps, la pièce célèbre les 10 ans de la loi « Maria da Penha ». Avant de commencer l'analyse de l'œuvre *Acuados*, c'est important de faire ressortir que le travail chorégraphique d'Eva Schul révèle une artiste engagée à l'avant-garde artistique de son temps, suivant différentes générations. Est-il possible de voir la chorégraphie *Acuados* (2016) sous le prisme d'un théâtre féministe, d'une performance féministe ou post-féministe ? Comme je remarque dans un article précédent⁶, Eva est une artiste qui, en cohérence avec la chronologie de ses œuvres, suppose créer à partir du point de vue d'une femme et de sa condition précoce indépendante, considérant qu'à l'âge de seize ans, élevée dans une famille de classe moyenne, elle était à l'étranger à la recherche d'une formation artistique qui pourrait correspondre à ses envies artistiques. Dans ce sens, je crois que réfléchir sur un théâtre féministe, c'est concevoir le théâtre du point de vue des femmes et de leurs discours contestataires envers l'oppression dont elles sont victimes dans la société. Je crois aussi que reconnaître l'importance de ce point de vue est quelque chose de récent, car la nouvelle historiographie sous l'influence du féminisme est encore en train d'émerger. Il y a quelques décennies, il est devenu évident que la domination masculine, dans presque tous les secteurs de la société, imposait aux femmes l'invisibilité, le silence et le confinement au privé. L'histoire des femmes est, donc, plutôt, l'histoire du corps des femmes.

⁴ ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, CND, 2019, p. 127.

⁵ Eva Schul est née en 1948 en Italie, dans un champ de réfugiés de la Seconde Guerre Mondiale. Vers 1950, sa famille s'installe à Porto Alegre, au sud du Brésil. À Porto Alegre, elle commence à faire du ballet à l'âge de neuf ans. Au début des années 1970, elle étudie la danse moderne, tout en faisant sa formation en Argentine et en Uruguay. À partir de 1975, faisant des aller-retours entre Porto Alegre et New York, Eva étudie avec Alwin Nikolais et, principalement, avec Hanya Holm. Sur Eva Schul voir DANTAS (2012, 2013) et SILVA (2018).

⁶ SILVA Suzane Weber, « Protagonismo da mulher em cena, análise do espetáculo *Acuados*, coreografia-denúncia », *Urdimento* [en ligne], v. 3, 2018, p. 328-350.

Acuados est une œuvre inspirée d'une loi connue au Brésil sous le nom de Maria da Penha. Mais, qui est Maria da Penha ? En 1983, Maria da Penha, pharmacienne, a été victime de deux tentatives d'assassinat de la part de son mari. Cet homme, le père de ses quatre filles, n'a été puni par la loi que 19 ans après l'incident. Et après le procès, il n'a été emprisonné que pour 2 ans. En effet, tant que cette injustice n'était pas résolue, le Brésil a subi de nombreuses sanctions internationales parce que Maria da Penha a dénoncé son agresseur aux ONG féministes et de droits de l'homme internationales. Finalement, en 2006, le président du Brésil à l'époque, Luiz Inácio Lula da Silva, donne le nom de Maria da Penha à une loi créée pour protéger les femmes contre les violences domestiques. Au Brésil, cette loi est devenue un fort symbole de la protection des femmes, et aussi le plus grand instrument juridique pour dénoncer la violence corporelle et symbolique à l'égard des femmes. Ce thème est devenu l'inspiration de la chorégraphie *Acuados*.

Ce n'est pas la première fois que Eva Schul a composé à partir d'une thématique de nature féministe visant à discuter la violence domestique. En 1998, à São Paulo, lors d'un événement de danse organisé par le Secrétariat Municipal de la Culture, Eva a créé un embryon de la chorégraphie dans une version réalisée à la demande d'un couple de danseurs, Ana Teixeira et Osmar Zampieri. Selon l'interview que j'ai menée avec Eva Schul⁷, la violence était moins explicite dans la version des années 1990 que dans la version de groupe de 2016. Cependant, le thème choisi par le couple Ana Teixeira et Osmar Zamperi était déjà la relation abusive de violence contre la femme. C'est parce que Eva Schul cherche à révéler différentes facettes de la femme dans différentes œuvres, souvent circonscrites au cœur des relations humaines, que l'on peut la considérer comme une artiste à travers le prisme du féminisme. Cependant, dans *Acuados*, cette option est évidente, surtout parce qu'il s'agit de dénoncer la violence contre les femmes dans la société actuelle, violence que la chorégraphie dessine en détail.

Dans la version de 2016, il y a six danseurs sur scène, tous des interprètes-créateurs avec une solide formation en danse contemporaine : Driko Oliveira, Bianca Dias Weber, Emily Chagas, Everton Nunes, Fernanda Santos et Jackson Conceição. Deux d'entre eux, Driko Oliveira e Jackson Conceição, sont des danseurs avec beaucoup d'expérience en hip-hop. Pour la création, le groupe a fait beaucoup de recherches, a consulté des statistiques⁸ et a discuté avec des femmes victimes de

⁷ SCHUL Eva, Entretien avec l'auteure. Porto Alegre, le 15 août 2018.

⁸ L'une des sources reconnues au Brésil pour comprendre le contexte de la violence contre les femmes est *la Carte de la violence*, une étude réalisée par des équipes du ministère de la Justice, de la Santé et de groupes internationaux tels que l'UNESCO. Selon les chiffres pour 2016, le Brésil se classe au cinquième rang des meurtres contre les femmes ; 13 femmes sont assassinées par jour ; à chaque une heure et demie, une femme meurt au Brésil de causes violentes ; le mari ou le partenaire est responsable pour de plus de 80% de la violence. Les statistiques de 2016 indiquent également que le taux de meurtres de femmes noires a augmenté de 54% en dix ans, pendant que le nombre de meurtres de femmes blanches avait diminué de 9,8%. Les statistiques indiquent le poids du racisme dans la violence meurtrière. Malheureusement, dans ces dernières années, toutes les institutions qui luttent pour les droits des minorités et des femmes ont perdu leur stabilité et leurs conquêtes.

violence. À partir de ces données, le processus de création a commencé, en investissant principalement dans des duos.

La première scène que nous voyons, au début de la pièce, est un espace divisé en trois parties, avec trois minces murs découpant la scène, comme des chambres ou des petits appartements. Dans chacun de ces espaces, il y a un couple dont on ne voit que les silhouettes. Puis, au fur et à mesure que les lumières s'allument, nous voyons que dans chaque compartiment, la femme se trouve à quelques pas en arrière de l'homme. Cette première image est déjà une bonne métaphore pour réfléchir sur la condition des femmes dans la société, une hiérarchie explicite des statuts : l'homme devant et la femme derrière, circonscrites dans l'espace privé, entre les murs du foyer.



Image 1. *Acuados*. Natália Utz (2016), capture à partir de la vidéo de la chorégraphie.

Les deux se regardent droit devant eux, mais la différence est que, pour les femmes, le contour du corps masculin obstrue leur vue. Même quand la danse à deux commence, les jeux avec le poids du corps et la suspension des femmes, la centralité de l'homme est toujours maintenue. Quand les femmes s'éloignent des hommes, elles sont attrapées par les cheveux, par le cou, par le pied, les hommes les ramènent vers eux. Les hommes les tiennent, les poussent, les portent, les hommes manipulent les corps des femmes. Il y a de brefs moments d'affection et aussi de sensualité, pendant les agressions physiques, indiquant le paradoxe des sentiments dans la sphère du privé. Au son d'une

opéra italienne, ils ont le contrôle et le pouvoir de direction des mouvements. À divers moments, on trouve une ironie entre l'amour chanté dans l'opéra et la violence des actions exécutées par les danseurs. Il y a des jeux explicites de pouvoir masculin qui présentent des inégalités, des asymétries devant les femmes : ce sont des jeux chorégraphiques qu'*Acuados* révèle avec perfection.

Tout au long de la chorégraphie, les danseurs s'organisent de différentes manières dans l'espace. La plupart du temps, ils sont à deux, mais il y a aussi d'autres formations, comme des trios et des quatuors et de groupe. Le choix chorégraphique d'investir dans les couples a été fait car ils représentent une composition importante dans laquelle les femmes ont été historiquement circonscrites et limitées.



Image 2. Les danseurs Driko Oliveira e Fernanda Santos. Photographie de Raquel Basso (2016).

Au sein de chaque couple, les femmes circulent autour des hommes comme des yo-yo. Bien que les hommes bougent aussi, ils sont plus fixes que les femmes et souvent au centre.

En citant le programme de la pièce :

« la chorégraphie vise à mettre en évidence, dénoncer et sensibiliser différents publics sur la question de la violence à l'égard des femmes, en particulier dans la sphère domestique, et des conséquences que cette violence engendre sur les relations familiales et sociales des personnes impliquées⁹. »

Ce paragraphe exprime bien le fait que dans le processus de création, les danseurs ont pu trouver des exemples de violence chez leurs proches. Fixer les limites de chaque geste entre les danseurs et des actions auxquelles les danseuses étaient soumises a été très complexe, il y a eu beaucoup de débats et d'improvisations pour trouver le moyen de représenter la violence. Les danseurs, dans leurs témoignages, m'ont parlé des discussions pendant le processus de création, pour déterminer une délimitation de la violence physique entre les corps. Par exemple, où ils pourraient toucher les femmes, les pousser et les tirer.

Dans la société occidentale, tout au long de la civilisation, les hommes étaient encouragés à « aller se battre », à gagner le monde, tandis que les femmes devaient être satisfaites dans l'espace du foyer, du privé. La première scène d'*Acuados*, avec des hommes tournés vers l'avenir, placés devant des femmes, symbolise cette hiérarchie du pouvoir. Selon l'historienne brésilienne Mary Del Priore, d'innombrables cultures ont organisé la différence

⁹ « A coreografia visa ressaltar, denunciar e sensibilizar diferentes públicos para a questão da violência contra a mulher, especialmente no âmbito doméstico e os desdobramentos que esta violência gera na família e nas relações sociais dos envolvidos ». Programme du spectacle *Acuados*, 2016.

entre hommes et femmes de manière hiérarchique, en particulier après le sacrement du mariage. Malgré les réalisations des femmes et les modifications apportées aux lois au cours des dernières décennies, l'essentiel dans la vie quotidienne brésilienne reste intact : les femmes continuent à éduquer leurs enfants, les maris ne font pas leur lit et les enfants ne font pas la vaisselle¹⁰. Pour la



Image 3. Les danseurs Driko Oliveira e Emily Chagas. Photographie de Raquel Bassos (2016).

sociologue brésilienne Berenice Bento¹¹, c'est dans la famille que les divisions binaires de tâches et de fonctions commencent selon les différences sexuelles. Cette structure à divisions binaires hétéronormatives est soutenue par les familles et s'inscrit dans une idéalisation *idyllique* de la famille. La notion de foyer en tant qu'espace de réconfort spirituel ne correspond souvent pas à la réalité. En plus de restreindre la notion de famille aux schémas d'hétérosexualité, avec des rôles définis et asymétriques, ces espaces sont souvent accusés de violence, plutôt que de soins et de protection. Dans ce sens, les hommes danseurs de l'œuvre *Acuados* ont leurs actes répétés, fabriqués, exécutés performés comme des « vrais mâles », c'est-à-dire que la force, la truculence et, surtout, le contrôle apparaissent dans leurs gestes comme masculinité dans la logique de l'hétéronormativité. Quant aux femmes, leurs corps forts servent à répondre, résister et survivre à cette domination, toujours dans un état de subordination, de soumission et des attaques de vengeance, dans une sorte de tension élastique.

Le seul « solo » de l'œuvre *Acuados* est interprété par Emily Chagas qui avait 19 ans lors de la première. Malgré sa jeunesse, Emily exprime la souffrance de la vie à travers l'expérience de la violence physique envers son corps via sa performance et ses mouvements de danse. Nous voyons l'extension de ses bras loin de son corps, ils se retournent contre elle-même. Elle se tape, en incorporant et en répétant dans son solo les actions dont elle a été victime, tel que les coups portés sur elle lors de la scène précédente. Les coups de poings viennent de toutes les directions, même du haut, comme du ciel, inattendus. Puis, d'un large geste du bras, elle se frappe. Le public entend le son de l'impact de sa main sur son visage. À un moment donné, son visage attire l'attention du spectateur, elle ouvre énormément la bouche, le visage figé, il y a une pause, c'est un cri silencieux, comme la

¹⁰ DEL PRIORE Mary, *Histórias e conversas de mulher*, São Paulo, Planeta do Brasil, 2013.

¹¹ BENTO Berenice, « As famílias que habitam as famílias », *Sociedade e Cultura* [en ligne], v. 15, n° 2, 2012.

peinture d'Eduard Munch. À la fin, elle tombe brusquement, comme si quelqu'un l'avait tirée par les pieds. Le solo d'Emily est plein de puissance, de maîtrise technique et d'une intense interprétation. C'est l'un des points forts de la création.



Image 4. Le solo d'Emily Chagas dans l'œuvre *Acuados*. L'image du corps sans le soutien du sol, suspension de la base des pieds ; métaphore d'un monde qui ne supporte pas le corps qu'elle représente, une jeune femme noire. Photographie de Raquel Basso (2016).

Après le solo d'Emily, la danseuse contemporaine Bianca Weber pénètre à l'arrière de la scène, marchant sur une tulle blanche qui coupe la scène en diagonale, les yeux bandés avec cette même tulle, qui ressemble parfois à une couronne de mariée. La vulnérabilité de sa condition est représentée par ses yeux bandés et ses mouvements titubant dans l'espace. Le tissu indique une certaine délicatesse de cette condition féminine, et la scène semble montrer une femme dans la soirée de son mariage. Alors qu'elle avance vers le centre de la scène, l'homme la touche furtivement, de façon inattendue, et elle devient surprise. Les suspensions sont fluides, mais en contrepartie, il y a des brusques coupures. Par exemple, quand dans l'une des suspensions, il la laisse tomber exprès, puis laisse tomber son corps par terre. Il y a aussi une simulation d'une scène de sexe rapide et abrupt. Nous entendons dans la musique d'opéra qui accompagne la danse les mots : « doux délice ». L'ironie est explicite. Après la simulation de « sexe », chacun se tourne vers différents côtés. Puis, à la fin de cette scène, dans un moment de colère, elle retire le bandeau de ses yeux, pousse l'homme et le gifle, elle tape le corps de l'agresseur. Il y a moins de mouvements de danse stylisés dans ce bref moment de la scène, et les actions de pousser et de frapper de Bianca Weber sont intenses. Elle met le bandeau sur ses yeux et quitte la scène. En effet, les deux sont piégés dans des rôles sociaux, reproduisant des

performances de genre perpétuées par des structures sociales hétéronormatives, interprétées par les danseurs de différentes façons. Des structures sociales qui survivent au temps et au *crystal du patriarcat*¹². Pour Segato, *le cristal du patriarcat*, même brisé, se révèle sous différentes facettes et trouve toujours un moyen de briller. Pour Butler¹³ et Bento¹⁴, la performance de genre passe par la répétition d'actes, de gestes et d'actions déterminés par la culture dans la construction de ce que seraient les idéaux du féminin et du masculin selon les notions associées à l'hétéronormativité. Selon Bento, il n'y a pas de corps libre des attentes ou des investissements sociaux. Nos corps sont violemment façonnés par des processus sociaux, historiques et culturels.

Dans la dernière scène, les trois femmes sont seules sur scène. Chacune a un pied attaché à un élastique. Elles ne peuvent pas aller trop loin. À un moment donné, elles tournent le dos au public, se penchent et quand elles tournent leurs corps face au public, elles tiennent entre leurs mains des photos de famille. Ces photos, elles les jettent au sol. Les photos tombent par terre. J'ai trouvé dans cette action une métaphore de « renoncer » à un certain rêve de famille. C'est-à-dire que pour se libérer de la violence domestique, il faut abandonner la structure familiale construite par la civilisation sur la base d'une relation injuste et asymétrique à l'égard des femmes. Les femmes et l'homme doivent se libérer des rôles qui reproduisent et perpétuent le patriarcat.



Image 5. Les danseurs Driko Oliveira et Bianca Weber. Photographie de Raquel Basso (2016).

En conclusion, la chorégraphie *Acuados* cherche à mettre en évidence la cruauté physique investie sur le corps de la femme dans le mariage et dans la famille, en explicitant les spécificités de

¹² SEGATO Rita Laura, « Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial », *E-cadernos ces* [en ligne], 2017.

¹³ BUTLER Judith, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Edição Civilização Brasileira, 2017.

¹⁴ BENTO Berenice, « Transexuais, corpos e próteses », *Labrys, Estudos Feministas* [en ligne], n° 4, 2003.

la violence patriarcale contre les femmes. Ainsi, les gestes construits à travers des laboratoires de mouvement, des réflexions et d'improvisation performant des questions de genre, avec un accent particulier mis sur la violence domestique en tant qu'activisme de dénonciation.

L'urgence et l'importance du thème garantit-elle la qualité de la création ? Cette question a été très bien posée par Christine Roquet, lors du colloque. Dans *Acuados*, je crois que le défi d'explicitement, d'exprimer et de représenter la violence à l'égard des femmes, a engagé les danseurs et la chorégraphe dans une réflexion critique face aux choix de la dramaturgie du travail chorégraphique ; en résultent des actions, des gestes et des mouvements parfois lisibles et explicites, parfois abstraits et stylisés dans une proposition de geste qui performe des complexités associés aux questions de genre à partir du thème de la violence domestique : corps-femme, corps-homme. Pour les danseurs et pour la chorégraphe Eva Schul, la chorégraphie apporte le paradoxe du plaisir de célébrer l'anniversaire de la compagnie sur un thème choisi par le groupe sous forme d'activisme chorégraphique, en contraste avec le poids du thème de ce choix. De ma part, je crois que la chorégraphie *Acuados* amène dans sa logique de création ce que José Gil nomme *le nexus*, car pour lui une chorégraphie s'établit à partir « d'un ensemble de mouvements qui a son propre nexus, c'est-à-dire, une logique de mouvement¹⁵ ». Dans ce sens, il y a dans la mise en scène de l'œuvre, la musique, le décor, les éléments de la scène et les jeux chorégraphiques qui offrent un lien de cohérence avec le thème abordé et les mouvements dansés. Mais en essayant de comprendre pourquoi la chorégraphie avait autant de sens pour moi, je remarque que ne sont pas seulement les éléments lisibles décrits qui m'ont menée à comprendre et analyser la chorégraphie. Dans *Acuados*, même si la poésie du mouvement dansé est souvent au service d'une dramaturgie apparemment accessible, explicite et proche du théâtral, la chorégraphie présente aussi, plusieurs moments énigmatiques, inattendus, toujours vivants dans le défi du corps de jouer avec la gravité. Et donc là, je reconnais l'importance des mots d'Hubert Godard en ce qui concerne le rôle fondamental de la gravité pour le mouvement dansé :

« Ces flux d'organisation gravitaire, qui est maintenant disponible, comme modificateur profondément la qualité du geste et la couleur des nuances qui nous « sautent » aux yeux, sans puissions toujours en donnant la raison. On peut dès lors distinguer le mouvement, comprendre un phénomène relatif aux déplacements de segments des différents segments du corps d'espace - au même titre qu'une machine produit un mouvement - et le geste, que s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et fond de toilette et gravité du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans ces dimensions affectives et projectives¹⁶ ».

¹⁵ GIL José, *Movimento Total: o corpo e a dança*, São Paulo, Iluminuras, 2004, p. 67.

¹⁶ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 237.

Bibliographie

- BENTO Berenice, « Transexuais, corpos e próteses », *Labrys, Estudos Feministas* [en ligne], Florianópolis, n° 4, 2003, URL : <https://medium.com/revistalabrys/transexuais-corpos-e-próteses-1ae7e07b76cc>, page consultée le 7 décembre 2019.
- BENTO Berenice, « As famílias que habitam as famílias », *Sociedade e Cultura* [en ligne], UFMG, v. 15, n° 2, 2012, URL : <https://www.revistas.ufg.br/fchf/issue/view/1245>, page consultée le 7 déc. 2019.
- BUTLER Judith, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Edição Civilização Brasileira, 2017.
- DANTAS Mônica Fagundes, « Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul », *Cena* [en ligne], v. 2, n° 11, 2012, p. 1-24. URL : <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264/22426>, page consultée le 7 décembre 2019.
- DANTAS Mônica, « Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea », in *Figuras da Dança : Eva Schul*, São Paulo, Ambrogi Produções Cinematográficas, 2013, DVD.
- DEL PRIORE Mary, *Histórias e conversas de mulher*, São Paulo, Planeta do Brasil, 2013.
- FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Eric (dir.), *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 97-109.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 235-241.
- GIL José, *Movimento Total: o corpo e a dança*, São Paulo, Iluminuras, 2004.
- LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996.
- ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, CND, 2019.
- SEGATO Rita Laura, « Gênero e colonialidade : em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial », *E-cadernos ces* [en ligne], 2017. URL : <http://journals.openedition.org/eces/1533>, page consultée le 7 décembre 2019.
- SCHUL Eva, Entretien avec l'auteure. Porto Alegre, le 15 août 2018.
- SILVA Suzane Weber, « Protagonismo da mulher em cena, análise do espetáculo *Acuados*, coreografia-denúncia », *Urdimento* [en ligne], v. 3, 2018, p. 328-350. URL : <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018328/9356>, page consultée le 7 décembre 2019.



3) PRATIQUES DU GESTE À LA CROISÉE DES CULTURES

Capoeira et perception : un autre regard

Sandra R. O. Santana¹ (UFBA)

Avant-colloque : brève revue des étapes précédentes

Mon intérêt initial pour l'univers multiple de la capoeira brésilienne est né d'expériences créatives en danse dans lesquelles la capoeira participait à l'élaboration artistique. En 1994, j'ai participé en tant qu'interprète et collaboratrice à un processus de création aux côtés de la chorégraphe Ana Horejs, ma collègue de licence en Danse de l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) et grande amie. Le résultat de ce processus, un solo de danse intitulé *CAPA em 3D*, a été présenté la même année lors du 15^e Atelier national de danse contemporaine (*Oficina Nacional de Dança Contemporânea*²). L'année suivante, la proposition chorégraphique initiale a été élargie et un groupe avec quatre autres danseurs bahianais et un maître de capoeira angola, Mestre Jogo de Dentro³, a été formé pour la création d'un autre spectacle. *Postal*, un spectacle multimédia, a été présenté à Lyon en avril 1996 et, en regardant en arrière, je réalise que c'était à partir de ce moment-là que j'ai définitivement commencé à m'occuper de la capoeira, que j'ai commencé à *regarder* la capoeira.

Il est important avant tout de clarifier certains points : il y a des gens qui ne reconnaissent pas qu'il existe une diversité de styles au sein de l'univers de la capoeira, c'est une position défendue par plusieurs savants de la capoeira brésilienne. Pour ma part, peut-être parce que je m'inscris au champ de la danse et que je suis familiarisée avec l'analyse des qualités dynamiques du mouvement, je ne peux manquer de souligner l'existence de deux grandes « écoles » de capoeira : la capoeira angola ou traditionnelle, avec Mestre Pastinha (1889-1981) comme son plus grand représentant, et la capoeira régionale ou moderne, dont le plus grand représentant serait Mestre Bimba (1899-1974), qui a créé ce style en incorporant des éléments du *batuque* (une autre modalité de lutte populaire d'origine africaine) dans la capoeira traditionnelle. Les différences vont des mouvements de base, tels que la *ginga* et la défense (*negativa*), exécutées de différentes manières, à la dynamique générale du jeu, à l'utilisation de l'espace, aux éléments qui intègrent le rituel et aux principes méthodologiques de son apprentissage. En ce sens, deux centres de formation sont des espaces de référence à Salvador : le Centre de culture physique et régionale (*Centro de Cultura Física e Regional*), créé par Mestre Bimba en 1930, et le Centre sportif de capoeira angola (*Centro Esportivo de Capoeira Angola – CECA*),

¹ Artiste-chercheuse, doctorante et technicienne supérieure à l'École de Danse de l'Université Fédérale de Bahia, professeure de danse et théâtre au lycée d'État Centro Juvenil de Ciência e Cultura (CJCC) à Salvador.

² L'Atelier national de danse contemporaine (*Oficina Nacional de Dança Contemporânea*) était un festival annuel organisé par le département de Danse. Cet atelier faisait partie du Festival d'arts de Bahia (*Festival de Arte Bahia*), promu par l'Université Fédérale de Bahia.

³ Mestre Jogo de Dentro est l'un des maîtres formés par Mestre João Pequeno, une icône de la capoeira angola de Bahia, qui a lui-même été formé par Mestre Pastinha.

fondé par Mestre Pastinha et d'autres collaborateurs en 1941. J'ai choisi de travailler à partir de la capoeira angola, mais je reconnais actuellement que des configurations variées de la capoeira, souvent hybrides, existent à travers le Brésil et le monde.

N'étant pas formée à la capoeira⁴, mais intéressée à démarrer une recherche autour de cette pratique, je suis allée chercher des informations en dehors du cadre universitaire, dans la communauté, auprès des praticiens, des amateurs et des experts. Si, dans un premier temps, la capoeira m'est apparue comme un motif de la création artistique, visant le jeu créatif et comme une approche technico-méthodologique de base, au cours des processus, des questions de départ se sont posées pour une réflexion théorique qui s'est matérialisée et consolidée dans la recherche universitaire – preuve évidente que la praxis artistique, le processus créatif lui-même, peut fonctionner comme un déclencheur pour l'élaboration théorique sur un sujet donné.

À différents moments de mon parcours d'investigation, pédagogique et créatif, j'ai pu voir comment la pratique de la capoeira angola développe des compétences importantes pour l'interprète de danse contemporaine. Dans mon mémoire de master⁵ en Arts de la scène, je discute de l'applicabilité ou de la pertinence de la formation en capoeira angola dans la préparation technique des danseurs, ce qui a impliqué de mener une enquête sur le terrain pour décrire comment elle était pratiquée, dans des contextes tels que l'académie de João Pequeno de Pastinha, à Salvador, ou le CECA. Cela a abouti à un document écrit sur une pratique corporelle basée sur la tradition orale et liée à la matrice afro-brésilienne de la culture brésilienne : une ethnographie.

Après avoir soutenu mon mémoire, j'ai commencé à utiliser plus systématiquement des principes d'entraînement corporel « inspirés », pour ainsi dire, de l'univers de la capoeira angola de Bahia. Tant d'un point de vue artistique que pédagogique⁶, j'ai commencé à baser mes recherches sur le matériel collecté lors du travail de terrain au CECA et sur un cadre de référence des principes pour le travail technique en danse⁷ que je décris dans mon mémoire de master.

⁴ Je suis diplômée en Danse et en Philosophie, j'ai suivi une formation professionnelle en théâtre et un master en Arts de la scène, tous obtenus à l'Université Fédérale de Bahia. J'ai aussi une solide base de ballet classique, ayant été formée à la *Royal Academy of Dance* de Londres.

⁵ SANTANA Sandra R. O., *Capoeira Angola e Técnicas da Dança – análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento de dançarinos*. Mémoire de master en Arts de la scène, UFBA, 2003.

⁶ Dans la création de *A terceira obra – um espetáculo de dança* que j'ai mis en scène entre 2003 et 2004 et aussi dans les composantes curriculaires de la licence de l'École de Danse de l'UFBA, où j'ai travaillé, de 2003 à 2009, en tant que collaboratrice dans les disciplines *Estudos do Corpo III, IV* et *Laboratórios de Corpo e Criação*.

⁷ Cadre de référence des principes pour le travail technique en danse (*Quadro referencial de princípios para o trabalho técnico em Dança*) : force musculaire localisée / résistance musculaire localisée / capacité aérobie / flexibilité / alignement postural / relaxation / sens proprio-kinesthésique (coordination motrice, équilibre, agilité) / rythme / orientation spatiale / vocabulaire / expression du mouvement ou expressivité (qualités d'*Effort*) / création / improvisation (SANTANA Sandra R. O., Master en Arts de la scène, *op. cit.*).

Au cours de ces processus, je me suis attachée stratégiquement au travail de Klauss Vianna⁸, auprès de qui j'avais été étudiante lors du cours de spécialisation en performance de l'École de Danse de l'UFBA en 1986. J'ai inclus dans mon travail des éléments liés au domaine des pratiques somatiques, en l'occurrence des éléments de la méthodologie de Klauss Vianna – tels les points d'appui, la spirale, la résistance et l'opposition des forces – qui, à mon avis, avaient à voir avec l'entraînement dans la pratique de la capoeira angola et qui ont été introduits au début des sessions pratiques pour un échauffement léger, en tant qu'éléments facilitateurs de l'appréhension des mouvements/coups du vocabulaire spécifique à la capoeira et aussi en tant que promoteurs d'incursions créatives.

Cependant, la question de la complexité d'aborder le mouvement humain, le geste et en particulier le geste de danse, et plus encore, le geste en capoeira angola est restée : quel que soit le cadre théorique adopté, si exclusif, cela se révélait insuffisant pour faire face à cette complexité. C'est alors qu'en 2012, lors de mon stage doctoral au département Danse de l'université Paris 8, j'ai pu m'approcher de l'analyse systémique (ou complexe) du mouvement expressif, une approche qui part des propositions du danseur, chercheur et pédagogue Hubert Godard et qui constitue un cadre théorique et pratique de base, directeur et fondamental, pour la recherche et plusieurs disciplines enseignées au sein de ce département – tout comme certains piliers épistémologiques lancés par le philosophe et fondateur du département, Michel Bernard. Plus précisément, j'ai découvert cette approche dans le cadre des cours *Les mots du geste*, avec Godard lui-même, et *Lecture du geste dansé*, avec Christine Roquet, son assistante depuis longtemps et ma tutrice pendant mon stage doctoral.

Ce qui me plaît dans l'approche proposée par Godard et Roquet c'est la possibilité de puiser dans différents champs de connaissance à partir d'un premier travail de perception et lecture du geste. Depuis 2015, je poursuis cette immersion théorique avec une participation effective au groupe international de recherche « Arts du geste ». La quatrième rencontre du groupe, qui a eu lieu à l'École de Danse de l'UFBA en 2017, a porté comme thème une pratique corporelle issue de la culture locale, la capoeira angola de Bahia. A cette occasion, en plus d'avoir assisté aux rodas de capoeira, nous avons compté sur la participation d'un professeur⁹ de capoeira aux séances pratiques ainsi qu'aux discussions. J'ai également pu essayer quelques stratégies méthodologiques en danse inspirées de la capoeira angola.

⁸ Klauss Vianna (1928-1992) est une grande figure du champ des études du geste et du mouvement expressif au Brésil. Danseur, professeur de danse et chercheur né à Belo Horizonte, Klauss s'est consacré pendant près de quatre décennies à l'observation du mouvement humain, lançant ainsi les bases pour une nouvelle approche, plus complexe et intégrale, du geste. Il a longtemps collaboré avec Angel Vianna (1928-), danseuse, professeure de danse et chorégraphe, avec qui il était marié pendant deux décennies. Son travail a été systématisé au cours des années 1990 par leur fils, Rainer (1958-1995) et Neide Neves, étant alors nommé « Technique Klauss Vianna ».

⁹ Alex de João Pequeno, acteur et capoeiriste bahianais formé par Mestre João Pequeno de Pastinha.

Colloque : Paris, décembre 2019

Sorte de lutte qui se pratique accompagnée de chant et d'instruments de musique, la capoeira trouve son origine sur le territoire brésilien à partir de rituels africains établis sur place à travers la traite négrière (du XVIIème au XIXème siècle). Aujourd'hui, le jeu de capoeira brésilienne se propage dans le monde entier. Héritage africain, peuple brésilien. Dans cet atelier, nous proposerons une immersion pratique dans l'univers de la capoeira – en particulier, la capoeira angola baiana (de Bahia) – à partir de l'étude du geste, et, de là, nous mettrons en travail principes méthodologiques inspirés de la capoeira elle-même.

Les « principes méthodologiques » auxquels je fais référence ci-dessus, dans le texte du programme du colloque de 2019, je nomme des *principes directeurs* [norteadores] – de larges catégories conceptuelles qui peuvent guider la pratique pédagogique en danse. Ils suggèrent des « thèmes d'exploration du mouvement » qui, à mon avis, découlent de la « configuration » (forme) de la capoeira angola et peuvent être explorés lors des ateliers pratiques en danse. Chaque principe directeur est ouvert à différentes approches méthodologiques selon le sujet qui l'applique. Ils servent à la fois à l'entraînement technique et à des expérimentations créatives. Pour le moment, je propose sept principes directeurs, que je ne crois pas être les seuls, ni définitifs :

1. La courbe – spirale/torsion

La courbe est un élément structurant et fonctionnel dans les schémas gestuels de la capoeira angola. Il s'agit d'un principe opérationnel qui oriente les gestes dans cette pratique – c'est la courbe que les « mette en œuvre ». En fait, on pourrait même considérer le mouvement circulaire comme le principe de tout geste humain : au niveau des articulations, là où se produit le mouvement, fonctionne un système de leviers dans lequel ne se produisent que des mouvements circulaires – il s'agit donc d'un principe essentiel de la mobilité humaine. Ce qui devient évident lorsqu'on s'intéresse à la *Gestalt* de la capoeira angola, c'est que ses mouvements décrivent généralement une courbe et semblent être insérés dans une grande spirale, une spirale infinie qui change constamment la direction de son axe. Il est très utile ici de rappeler l'idée avancée par Hubert Godard d'une spirale fondatrice¹⁰ qui s'inscrit dans la colonne vertébrale et qui nous permet de tenir debout. En entraînant la spirale dans la colonne vertébrale et dans le corps dans son ensemble, c'est la torsion qui permet de sortir du plan frontal, gagnant ainsi en volume et élargissant les possibilités de mouvement. Dans la pratique de la capoeira angola la torsion apparaît toujours comme un initiateur du mouvement, et aussi comme sa résultante.

2. Mobilité du centre d'équilibre

Notre condition de bipède engendre un éternel jeu d'équilibre-déséquilibre. Le jeu de la capoeira angola, *c'est en-haut, c'est en-bas*, il y a des déplacements, des tours, des esquives – tout cela fait que le centre d'équilibre change continuellement, contrairement, par exemple, au ballet et

¹⁰ Notes personnelles du séminaire *Les mots du geste*, dispensé par Hubert Godard en 2012 à Paris 8.

même à certaines techniques de danse moderne. Dans cette pratique, nous interrogeons sans cesse le déséquilibre. Conformément à cette instabilité inhérente, la base se déplace aussi constamment, dans un tracé complexe, et non seulement les pieds agissent comme point d'appui, mais aussi les mains et la tête.

3. Appuis : pieds, mains, tête

Pour Klauss Vianna, il est extrêmement important de travailler la perception du sol qui nous sert d'appui, ainsi que des supports, c'est-à-dire, les parties de notre corps qui touchent ce sol qui sert de base. Le sol a une fonction, le rapport à celui-ci est essentiel pour le mouvement sur Terre : en effet, même sans s'en rendre compte immédiatement, on pousse le sol pour pouvoir se déplacer à la surface de la Terre. On peut parler d'« appuis actifs », nécessaires à la fois pour se tenir debout, mais aussi pour effectuer les transitions et transferts du poids. Il s'agit d'un jeu de forces entre la musculature agoniste et antagoniste, d'un mécanisme qui s'installe en contrepoint à la force de gravité. Et « c'est à travers l'étude et de la différenciation du support actif-passif qui devient possible de percevoir la résistance¹¹ ».

En capoeira angola, les mains, les pieds et la tête servent de points d'appui, et, par conséquent, on observe une forte demande sur toute la musculature du corps, y compris les membres supérieurs et le cou. C'est un travail de haute intensité, il convient d'être vigilant et de faire attention au surentraînement. C'est un travail qui développe le sens de la proprioception (équilibre, agilité, coordination motrice) en raison des évolutions des mouvements, ce qui fait que le centre de l'équilibre change constamment de position.

4. Différentiel haut-bas

J'observe assez clairement le vecteur haut-bas, le vecteur de la force gravitaire, à l'œuvre dans le mouvement de la capoeira angola, il s'agit d'une direction spatiale explorée à tout moment par celui qui se meut dans le centre de la roda. Il faut acquérir une fluidité dans cette circulation : de haut en bas, de bas en-haut.

Ce principe directeur n'est qu'une appropriation des idées d'Hubert Godard, selon qui le différentiel haut-bas¹² est notre première élaboration sensorielle. Exploité de manière pédagogique, il peut améliorer le sens du poids et la perception de la gravité. Pour Godard, l'adaptation à la posture érigée implique nécessairement une attitude à son égard, en adéquation avec un projet de monde. Dans notre cas, l'être humain, il s'agit de l'émergence d'une subjectivité (une sensorialité

¹¹ MILLER Jussara, *A Escuta do Corpo – sistematização da técnica Klauss Vianna*, São Paulo, Summus Editorial, 2007, p. 57.

¹² Pour une analyse plus détaillée, voir : SANTANA Sandra, « Quando o andar se torna uma dança », *Cena*, [en ligne], n° 22, 2017, p. 319, <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73966>, page consultée le 23 juin 2020.

particulière) liée à une complexité cérébrale qui impose l'un des premiers défis formatifs essentiels de cette subjectivité : s'élever.

5. Mouvement en contrepoint

La capoeira est clairement une sorte de dialogue dansé, un jeu de questions-réponses basé sur de mouvements d'attaque et de défense, le tout toujours accompagné d'un orchestre d'instruments percussifs et de chants. Sa pratique nécessite l'acquisition et le développement d'habiletés motrices ainsi que musicales, que ce soit en chant ou en percussions. Mais, avant tout, il faut apprendre à *jouer*, et le jeu ne se développe qu'au sein de la *roda*. L'intention est de *vadiar* [rôder, traîner] : jouer, s'amuser, surprendre l'autre dans une distraction sans forcément le toucher, mais montrant qu'il le pourrait s'il le voulait, *provoquant ainsi une réaction créative, une solution dans laquelle seuls les éléments autorisés dans le jeu sont utilisés*. Le dialogue et le caractère ludique se manifestent dans les relations entre les corps, entre les instruments de musique, entre musique et mouvement, entre divers sujets. Ce qui définit la configuration du geste dans la pratique de la capoeira angola, c'est la relation avec l'autre, c'est le jeu de questions-réponses en mouvement.

J'ai utilisé le terme « contrepoint » pour désigner à la fois le caractère dialogique (relationnel) et ludique de la capoeira angola, revenant ainsi au sens originel du terme : le contrepoint est une technique utilisée dans la composition musicale, dans laquelle deux ou plusieurs voix mélodiques sont créées en tenant compte, simultanément, de leur profil mélodique et de l'intervalle et de la qualité harmonique générés par leur superposition. Le terme vient du latin *punctus contra punctum* (point contre point).

6. Pathos sauvage

Je parle ici de mémoire et d'ancestralité. L'ancestralité est une notion opérationnelle fondamentale pour les cultures afro-brésiliennes. Elle traduit la reconnaissance d'une valeur sociale dans les faits du passé, en particulier au regard des éléments définis par l'hérédité, et concerne l'incorporation ou la mise à jour de ces éléments dans la vie d'aujourd'hui. Ce sont des caractéristiques héritées des ancêtres qui incluent des composants génétiques et sociaux qui contribuent à façonner notre identité à notre époque.

Traitant de mémoire et de schémas gestuels répétitifs, mais dans une autre clé de lecture, Aby Warburg (1866-1929) – intellectuel allemand qui s'est consacré à l'étude de la peinture européenne – comprend qu'il y a une permanence de certaines valeurs expressives transhistoriques qui survivent en tant que patrimoine mnémonique de l'espèce humaine. Warburg considère la mémoire collective comme une puissance formatrice de style¹³. La *pathosformel*, notion fondamentale de sa pensée, se

¹³ Voir WARBURG Aby, *L'Atlas mnémotique*, Paris, L'Écarquillé-INHA, 2012.

réfère à des états émotionnels, des formes authentiquement anciennes d'expression physique ou psychique inscrites dans la mémoire de l'humanité qui restent comme tension énergétique, comme vie en mouvement.

Dans le domaine de la physiologie médicale, on dit que le système nerveux humain a hérité des caractéristiques spécifiques liées à chaque étape de l'évolution des êtres vivants. L'histoire de l'évolution du cerveau, par exemple, est révélée par des modifications du crâne : d'une petite protubérance frontale chez le poisson à la boîte crânienne chez l'Homme. Cet ensemble de structures cérébrales d'origine ancienne que nous conservons encore a été appelé le système limbique. Plusieurs de ces structures, on le sait, nous ont été héritées du processus historique et biologique de transformation des espèces.

Tout compte fait, je dirais donc qu'il existe une dynamique importante dans la capoeira angola en termes de permanence et de *re-présentation* (résurgence) gestuelle, une dynamique qui nous renvoie à un lieu quelque peu « obscur » et oublié de notre passé en tant qu'espèce. On voit la réapparition de gestes animaliers et la récurrence d'un schéma gestuel. À l'exception de la ginga (qui en fait reproduit le schème de mouvement controlatéral de la marche bipède humaine et qui est la base de la danse personnelle du capoeiriste, la base même du jeu de la capoeira), les coups de la capoeira angola reproduisent, pour la plupart, des mouvements d'autres espèces animales. Voyons quelques exemples en images :

- coup de tête [*cabeçada*] – taureau, bison/buffle, rhinocéros ;
- coup de jambe [*pernada, chapa, meia lua*] – oiseau ;
- coup de pied [*coice*] – zèbre ;
- saut mortel, poirier [*bananeira*], accroupie [*cocorinha*] – singe ;
- mouvements près du sol – reptile, arachnide ;
- appui des mains et des pieds – quadrupède.



Images 1-4. Illustrations de Caribé (artiste plastique argentin naturalisé bahianais) pour le classique *Capoeira Angola – Ensaio Sócio-Etnográfico* (1968) de Waldeloir Rêgo.

7. Geste musical

Il existe une relation intime entre musique et mouvement, entre le son et le geste. On observe un continuum entre le geste, la mélodie et le rythme. La musique n'apparaît pas comme une simple illustration de la scène ou de ce qui se passe dans le jeu, elle en est un élément constitutif essentiel. Celui qui joue de la capoeira, joue également un instrument de percussion ; apprendre à écouter est ainsi une condition préalable à tout apprentissage de la capoeira.

En bref, tels sont les sept principes directeurs qui intègrent ma proposition pédagogique pour la danse, avec la capoeira angola de Bahia comme inspiration. Je précise que je n'ai pas inclus parmi les principes le travail d'appréhension du vocabulaire de la capoeira car je pense que cela fait partie d'une méthodologie de formation spécifique à cette pratique. C'est un apprentissage qui concerne le domaine particulier de la tradition et de l'enseignement de la capoeira. Sans doute, cela pourrait être une référence pédagogique pour la danse, mais on aurait affaire, alors, à toute une élaboration historique des méthodologies d'enseignement de la capoeira où la base du processus d'enseignement-apprentissage est la répétition en vue de l'assimilation du vocabulaire gestique, de rythmes percussifs (le berimbau, le pandeiro, l'atabaque, l'agogô, le reco-reco) et de chansons de capoeira. Peut-être que les principes directeurs que je propose facilitent cet apprentissage, mais ils ne remplacent en aucun cas la formation en capoeira si l'objectif est un minimum d'excellence quant à sa performance.

Pour clore à ce stade de mes réflexions sur la capoeira angola et la pédagogie de la danse, je demande la permission aux *mestres*, aux contremaîtres, aux savants, aux praticiens de la capoeira : AGÔ¹⁴ ! J'ai parcouru ce chemin comme enchantée par la capoeira brésilienne. Mes voies privilégiées pour y accéder sont la danse et la philosophie ; le champ de l'analyse du geste expressif, c'est un choix pour regarder le phénomène. Sans aucun doute, en choisissant la capoeira angola de Bahia comme objet d'investigation et de création artistique, je souligne un positionnement nécessaire de nature esthétique-politico-idéologique : cette poétique sur laquelle je travaille depuis plus de vingt ans me parle du territoire culturel auquel je suis liée, auquel j'appartiens. Au départ, c'était une immense et profonde fascination esthétique pour la manifestation elle-même. Toutefois, la poursuite de l'enquête était une décision de caractère politique, comme un désir même d'affirmation identitaire. Je trouve important que nous, Brésiliens et Brésiliennes, puissions valoriser davantage l'immense potentiel des manifestations culturelles que nous avons, aussi merveilleuses et variées comme tant d'autres de par le monde.

¹⁴ Le mot AGÔ, d'origine yoruba, pourrait être traduit en français par « pardon, excusez-moi ». Cette expression, largement utilisée par la communauté du candomblé brésilien en général, est liée à des règles strictes de coexistence en matière de « bonne éducation » et « politesse » : respect, gratitude, déférence. Cela implique la reconnaissance de la hiérarchie comme pilier de ce système de croyance religieuse.

Bibliographie

MILLER Jussara, *A Escuta do Corpo – sistematização da técnica Klauss Vianna*, São Paulo, Summus Editorial, 2007.

REGO Waldeloir, *Capoeira Angola – Ensaio Sócio-Etnográfico*, Salvador, Itapoã, 1968.

SANTANA Sandra R. O., *Capoeira Angola e Técnicas da Dança – análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento de dançarinos*, Master en Artes de la scène, sous la direction de Dulce Aquino, Université Fédérale de Bahia, 2003.

SANTANA Sandra R. O., « Quando o andar se torna uma dança », *Cena*, [en ligne], n° 22, 2017, p. 317-323, <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73966>, page consultée le 23 juin 2020.

WARBURG Aby, *L'Atlas mnémosyne*, Paris, L'écarquillé-INHA, 2012.

Une étude du geste : le *miudinho* de la samba de roda

Daniela Maria Amoroso¹ (UFBA)

Diaspora : l'arrière-plan du *miudinho*

Au Brésil, la culture de la diaspora est la clé de la compréhension de la modernité d'un pays colonial et ensuite, post-colonial. Il s'agit d'une compréhension tournée vers les pays-colonies de l'Atlantique sud et non pas une application de concepts créés par d'autres sociétés, plus anciennes ou plus développées que la société brésilienne. En ce sens, le concept de diaspora mérite de grandes précautions méthodologiques quand on prétend parler de matrices esthétiques, car c'est ce phénomène qui permet l'arrivée de telles matrices, plus directement de la matrice africaine, à d'autres territoires.

L'idée de diaspora ne semble pas venir s'opposer à la modernité mais remplir les lacunes laissées par les réflexions tournées vers le monde européen. Elle cherche à décentraliser et à enrichir l'histoire de la modernité, à y inclure les expériences des modernités et des intérêts noirs dans différentes parties du monde. C'est-à-dire qu'il y a eu d'autres modernités qui doivent être mises en lumière et que l'Atlantique noir, pour reprendre la formule du sociologue anglais Paul Gilroy, est l'une d'entre elles. Cette idée représente un intérêt certain pour le Brésil dans la mesure où il s'intéresse grandement à sa formation, aux histoires de sa modernité.

« Cela devrait être fait de telle sorte que nous sachions, autant que possible, ce qui s'est réellement passé, mais ce serait aussi une façon d'acquérir une perspective plus complexe sur la modernité et une compréhension plus riche, post-anthropologique de ses cultures coloniales et post-coloniales² ».

La diaspora comporte le mouvement, le mélange des peuples, l'interculturalité. Cette différence par rapport à la recherche d'une identité nationale fait de la diaspora un concept important. Elle cherche à unifier différentes cultures noires, dans différents lieux, et ne prétend pas être la cristallisation d'une unique culture noire. Cette idée se distingue de celle de l'assimilation stratégique de la modernité présentée par Bauman³. Selon Paul Gilroy, la fluidité de l'Atlantique noir entraîne le surgissement de cultures plus flexibles et hybrides de naissance. La diaspora offre une nouvelle interprétation de la venue des Noirs dans d'autres pays. Cela ne signifie pas qu'il faille déconsidérer la souffrance et les théories de la consolation, mais chercher au-delà de celles-ci des moments de plaisir et pas seulement ceux de la douleur.

¹ Professeure à l'École de Danse de l'Université Fédérale de Bahia, professeure permanente du programme de Master et Doctorat en Danse de l'Université Fédérale de Bahia.

² GILROY Paul, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* [1993], São Paulo/Rio de Janeiro, Ed. 34/Univ. Candido Mendes, 2001, p. 11.

³ BAUMAN Zygmunt, « Modernidade e ambivalência », in FEATHERSTONE M. (dir.), *Cultura Global - Nacionalismo, globalização e modernidade* [1990], Petrópolis, Ed. Vozes, 1999, p. 155-182.

Les études diasporiques transforment les compréhensions eurocentrées, en donnant un point de vue nouveau et perturbateur en même temps. Elle explore des questions comme l'identité et l'appartenance. Gilroy utilise le terme de déterritorialisation comme facteur important de la diaspora. La sortie du territoire ne signifie pas la perte de l'identité, mais la création, l'activation du pouvoir créatif de la mémoire :

« Comme une alternative à la métaphysique de la 'race' et d'une culture territoriale fermée, codifiée dans le corps, la diaspora est un concept qui perturbe activement la mécanique culturelle et historique de l'appartenance. Étant donné que la simple séquence des liens explicatifs entre lieu, position et conscience est rompue, le pouvoir fondamental du territoire pour déterminer l'identité peut aussi être rompu⁴ ».

Cette compréhension met en échec la définition du nationalisme dans les moules de la modernité pensée par les pays fixes, du vieux territoire immuable depuis longtemps, de cultures basées sur les familles et sur l'imposition de frontières dans toutes les instances en quête d'homogénéisation. Dans cet intérim, la diaspora vient problématiser le nationalisme car elle affirme une parenté, une union entre des personnes de nations et d'états distincts. La diaspora unit le peuple noir d'une certaine façon, c'est-à-dire qu'il existe une identité supranationale dans la diaspora. La certitude de l'identité peut ne plus exister, le conflit est ainsi accepté, l'indétermination entre en scène. Ce sont des instances que le nationalisme cherche à réprimer, ce qui est indéterminé doit être assimilé et déformé en convergeant vers la forme préférée par l'état national.

La notion de diaspora cherche à inclure, peut-être comme une réponse aux mouvements sociaux anti-racistes des années 60 (tel le "*black power*"), les formes par lesquelles les cultures vernaculaires ont voyagé et valorise « les modes par lesquels elles peuvent résister à la discipline martiale de tous les projets de libération nationale. Mais plus que cela, elle rappelle une reconceptualisation de la culture à partir du sentiment de sa déterritorialisation⁵ ».

C'est dans ce contexte d'une « condition diasporique » que je prétends insérer la *samba-de-roda*. En effet, on la considère comme une matrice esthétique afro-brésilienne parce qu'elle témoigne dans sa manière d'exister des agencements de traits de la culture du peuple africain. Il ne s'agit pas de dire que c'est une danse africaine. C'est une manifestation populaire, de caractère festif et qui présente évidemment des traits de cette « reconceptualisation » d'une culture à l'intérieur d'un nouveau territoire.

En ce sens, il nous semble important d'affirmer que des transformations se produisent dans les processus de reconceptualisation de la culture, très souvent par des croisements, par des rencontres avec d'autres formes de culture. J'aimerais particulièrement utiliser le concept d'« *encruzilhada* »

⁴ GILROY Paul, *op. cit.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

(carrefour), développé par la chercheuse brésilienne en lettres et performance Leda Martins, pour comprendre ce surgissement de croisements :

« La culture noire est le lieu des *encruzilhadas* (carrefours). Le tissage culturel brésilien, par exemple, dérive des croisements de différentes cultures et systèmes symboliques, africains, européens, indigènes et, plus récemment, orientaux. De ces processus de croisements transnationaux, multiethniques et multilinguistiques, des formations vernaculaires variées émergent, quelques-unes revêtant de nouveaux semblants, d'autres mimant avec de subtiles différences, des styles anciens (...). La notion de carrefour, utilisée comme opérateur conceptuel nous offre la possibilité d'interpénétration du transit systémique et épistémique qui émergent des processus inter et transculturels, dans lesquels se confrontent et s'entrecroisent, pas toujours de façon amicale, des pratiques de performance, des conceptions et des cosmovisions, des principes philosophiques et métaphysiques, des savoirs divers⁶ ».

À partir du concept d'*encruzilhada* dans le sens de croisement de savoirs, il est possible de comprendre la *samba-de-roda* en tant qu'expression de ce processus dans la culture brésilienne. Nous faisons l'hypothèse qu'étudier le *miudinho* avec une approche de l'analyse du geste dansé permettrait de d'interroger ce patrimoine immatériel et d'en faire un chemin de recherche en danse.

« Donner la supposée signification d'un geste, c'est négliger le fait que, même en tant que signal codifié, le geste reste redevable d'un contexte spatio-temporel et culturel précis. Quand je vois un geste sur scène ou dans un tableau, quand je le visualise à la lecture d'un geste, ce geste n'est jamais un fait ou la représentation d'un fait, si l'on entend par "fait" une "donnée épurée de toute inférence". La perception de ce geste est "nécessairement informée par un schéma d'arrière-plan" et ce que je dis de ce que j'observe est "nécessairement contaminé par de la théorie au sens le plus large du terme". (...) Une théorie informe notre perception et le discours que nous en faisons. Le schéma d'arrière-plan de ces perspectives sémiologiques et de leur usage dans la lecture comportementale consiste à penser qu'il existe une signification attachée au geste dans l'absolu et que l'on pourrait donc en donner une interprétation psychologique infaillible. Ce n'est pas ce que concluent les études sur le mouvement que l'on rencontre dans le champ de la danse pour la bonne et simple raison qu'il n'est pas de geste sans histoire⁷ ».

Les différents discours de la danse peuvent aider à déstabiliser, à reconfigurer et à faire ressortir les points de vue de ceux qui ont une pratique du corps. Comment arriver à comprendre ces discours de manière non-ethnocentrique ?

La samba de roda est caractérisée en tant que rituel à caractère festif, où l'expérience et l'expression se rencontrent. C'est dans la ronde que la sensation (esthétique) a lieu et c'est dans la vie – avant, pendant et après la samba – que le processus dynamique et réflexif est tenu par l'expérience de l'altérité. Sur cette réunion Jean-Marie Pradier a fait remarquer que :

« Ce qui est au cœur de l'ethnoscénologie est l'une des questions les plus embarrassantes de nos héritages culturels. Étrange aporie de civilisation ! Cette difficulté rationnelle apparemment sans issue à laquelle s'affronte l'Occident depuis plus de deux millénaires est bien là, dans ce malaise et notre impuissance à admettre que le corps dansant est un corps pensant ; que la vie doit être saisie dans ses dimensions complémentaires, charnelles et spirituelles ; que l'espace de la conscience n'est pas hors du corps !⁸ »

⁶ MARTINS Leda, « Performances do tempo espiralar », in RAVETTI G. et ARBEX M. (dir.), *Performance, exílio e fronteiras*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFGM, PosLit, 2002, p. 73.

⁷ ROQUET Christine, *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*, Pantin, CND, 2019, p. 47-48.

⁸ PRADIER Jean- Marie, *Ethnoscénologie : manifeste*, Paris, Théâtre-Public 123, 1995, p. 32-33.

En ce sens, le *miudinho* peut être compris comme une piste d'un processus complexe de reterritorialisation qui nous donne la chance d'accéder aux domaines de l'existence, des modes de vie et du se mouvoir.

Être ensemble autour du *miudinho* : altérité et pédagogie

La compréhension de l'altérité dans la samba de roda et la lecture esthétique qui donne à cette expression un caractère spectaculaire fait partie de l'analyse proposée par l'ethnoscénologie. Selon l'approche ethnoscénologique, la notion de spectaculaire ne se réduit pas seulement au visuel, mais se réfère à l'ensemble des modalités de perception, en traitant de l'aspect global des manifestations humaines, y compris les dimensions somatiques, psychiques, cognitives, émotionnelles et spirituelles. L'ethnoscénologue bahianais Armindo Bião affirme que :

« Sans altérité il n'y a pas d'esthétique, qui est la capacité humaine qui permet de connaître l'autre par soi-même. On ne sent pas ce qui existe complètement hors de soi-même. Sans forme il n'y a pas de relation ; sans le quotidien il n'y a pas l'extraordinaire ; et sans le collectif il n'y a pas de personne⁹ ».

Quand les enfants brésiliens étudient la danse, ils vont prendre des cours de « danse classique française » qu'on appelle « ballet ». Les enfants ne vont pas étudier la capoeira ou la samba. Il est clair qu'aujourd'hui il existe beaucoup d'initiatives pour donner de la valeur à la culture nommée afro-brésilienne dans le contexte scolaire. En fait, « l'ethnoscénologie » en tant qu'approche disciplinaire permet de réaliser un chemin, c'est-à-dire une façon de comprendre la danse à partir des modes de se mouvoir propres à une technique du corps brésilienne. Cependant, même si l'analyse de la danse à partir de la notion du spectaculaire peut nous aider à identifier le geste avec un regard qui cherche à en décrire les qualités du mouvement dansé, elle ne nous donne pas vraiment des outils pour les étudier ou des pistes de comment les analyser.

Quand on emploie le mot *ethnos*, il faut savoir que ce terme n'est pas associé à un jugement de valeur, c'est-à-dire qu'il garde la notion non ethnocentriste de compréhension des formes spectaculaires. Prenons comme exemple le « ballet » et la samba. Nous avons la « pirouette » dans le ballet et le « *miudinho* » (petit pas) dans la samba. Analyser les mouvements de la samba à partir d'un point de vue du ballet nous paraît difficile parce qu'il y a un regard déjà conceptualisé dans la danse classique qui n'est pas tout à fait pensé pour un contexte afro-brésilien. En revanche, il est possible de comprendre que ce sont des pratiques du corps et qui ont toutes deux un savoir-faire qui nous intéresse pour étudier la danse. Comment ne pas être ethnocentriste ? Comment ne pas créer une expectative analytique avant de faire la connaissance du sujet ? Comme l'a dit Marcel Mauss, il faut

⁹ BIÃO Armindo, « Estética performática e cotidiano », in TEIXEIRA J. (dir.), *Performance & Sociedade*, Brasília, TRANSE/UnB, 1996, p. 15.

partir du concret. Ainsi, l'ethnoscénologie nous apporte une posture étique en relation à la pratique étudiée. Une perspective non ethnocentrique.

Par rapport à l'analyse du mouvement, comment comprendre le *miudinho* ? Comment donner de mots au geste ? Comment aller au-delà de la posture non ethnocentrique et vraiment analyser le mouvement dansé ? L'atelier intitulé « Une étude du geste : le *miudinho* de la samba de roda » est né de ses enjeux et la rencontre avec l'analyse du geste dansé nous a donné un chemin pour avancer dans cette problématique.

« Dans notre champ d'étude, le terme "geste" a été choisi également en raison de son étymologie. Celle-ci présuppose notre rapport fondateur à la gravité, comment nous nous portons e sommes portés – *gero, gerere*, d'où vient le *gestus* latin – dans notre relation au poids, à l'espace, à l'autre. Nous verrons que la référence gravitaire demeure l'aplomb du regard porté sur le geste. La *gestion* (même étymologie) de notre organisation gravitaire signe notre rapport au monde et s'inscrit dans la musculature antigravitaire (quelquefois dite "profonde"), lieu de cristallisation de l'histoire pulsionnelle et affective de nos faits et gestes (*gesta*)¹⁰ ».

Pendant la préparation de l'atelier, la marche a été mise en place parce que le déplacement est une partie fondamentale de la samba de roda. L'espace s'organise dans une ronde, les femmes font la ronde côte à côte et chacune à son tour rentre pour courir la ronde et *sambar*. Avant de sortir de la ronde celle qui est entrée se tourne vers une autre femme, et en se rapprochant elles font ensemble un geste nommé *umbigada* - quand les ventres se touchent (le terme vient de « nombril »). Ensuite, cette même femme touchée au ventre rentre dans la roda et la samba continue dans cette dynamique. Il faut dire que toutes les femmes chantent e frappent le rythme avec les mains.

Ce petit résumé a été le point de départ pour l'organisation des éléments à travailler avec les participants du colloque. L'échauffement a été fait par Sandra Santana lors du premier atelier de la journée, qui portait sur les mouvements de la *capoeira angola*. Le rapport à la gravité, le contact avec le sol et l'action de se tourner avec la sensation de création d'espaces dans le corps étaient déjà explorés lors de cette pratique extrêmement riche.

Description de l'atelier

La marche

_le plus petit déplacement possible. Commencer à se déplacer et laisser le corps s'organiser à parcourir de toute petites distances. Sentir le moment de s'arrêter et de recommencer à marcher, faire une petite pause avant de repartir.

_la plus petite marche possible. Dans cette investigation, chercher à faire la plus petite marche et à parcourir les plus petites distances possibles. Ici, l'attention est portée aux pieds et il est possible d'apercevoir que le corps montre une contraction musculaire pour faire le *petit*.

¹⁰ ROQUET Christine, *op. cit.*, p. 51.

_rencontrer un partenaire en se mettant en contact par les épaules. Dans ce déplacement, rencontrer un partenaire et se mettre en contact par les épaules. En ce moment, le toucher des épaules donne la complexité de l'interaction avec l'autre. La vitesse de la marche, la condition de ne pas s'éloigner, la synchronisation entre les deux sont des défis aux corps.

_marcher ensemble. Maintenir le contact de l'épaule avec le partenaire, sentir la température de l'autre, la pulsation de l'autre, le rythme de l'autre. Porter son attention aux perceptions de l'altérité.

_se séparer et reprendre la marche. Laisser le partenaire et revenir seul à la marche, reprendre à partir de l'autre sa propre organisation posturale pour marcher petit(ement).

_trébucher sans tomber : perdre l'équilibre et le récupérer. Interrompre la marche, chercher le trébuchement et se réorganiser. Récupérer l'équilibre et reprendre la marche, trébucher, récupérer, reprendre... plusieurs fois...

_faire glisser le tissu. L'image donnée a été de nettoyer le sol en passant le chiffon avec les pieds. Chacun a pris un morceau de tissu et l'a mis au sol. Les deux pieds en parallèle, deux lignes face à face, une distance de cinq mètres à parcourir en croisant les uns les autres. Complexité d'organiser la marche et de faire glisser le tissu, de maintenir une ligne et de regarder les autres qui sont en face. Avec une chanson traditionnelle de la samba de roda bahianaise chantée par Clécia Queiroz, la marche devient le *miudinho*.

Le bassin

_iliaques activés, côte à côte, à droite et à gauche. L'image de référence est un pendule, le mouvement du bassin est un pendule autour du nombril.

_pubis libéré, d'avant en arrière, sacrum libéré. Le ventre dans le *miudinho* est si important que les danseurs et les amateurs se demandent si la samba commence aux pieds ou au ventre. C'est pour cela que le *miudinho* et l'*umbigada* forment un ensemble de gestes complémentaires qu'on doit bien comprendre. Ce petit moment est important pour activer la relation entre la ceinture pelvienne, la ceinture scapulaire et les pieds. Il y a une organisation du centre du corps qui permet au bassin de se mouvoir dans différentes directions en même temps que les pieds donnent la direction de la marche en ligne. La ceinture pelvienne fait tous les mouvements circulaires et les pieds font les mouvements droits.

Le poids

_le poids du corps navigue vers le bas et vers le haut avec la flexion des genoux. C'est le moment où le brassage des pieds au rythme de la samba rejoint le bassin. Le lien de cette articulation

sont les genoux qui mesurent le degré de flexion, et c'est ce degré de flexion des genoux que nous appelons « accepter la gravité et le poids » dans le *miudinho*. Au cours de l'atelier, on a réalisé que marcher dans l'espace avec le tissu sous les pieds était un outil pédagogique qui aidait à comprendre le geste du *miudinho*. Il y avait également une évolution dans la compréhension perceptible du geste lorsqu'on a demandé de jouer avec le degré de flexion des genoux lors de la traversée de l'espace avec le tissu.



Image 1. Atelier *Miudinho*. Studio de Danse de l'Université Paris 8 Saint-Denis.
Décembre 2019.

Chanter, danser et jouer

_Après l'étude du geste et les participants démontrant une intimité avec le *miudinho*, nous avons fait une ronde et avons essayé de sentir le goût de la samba de roda en chantant et en jouant le rythme avec les mains. Le pulse binaire 2/4 a été appris par cœur avec la marche des pieds. La division rythmique des battements des mains, on a appris avec le son tchá/tchá /tchá/ tchá/tchá /tchá/. Et on y est allés !

_La parole d'une chanson traditionnelle de la samba de roda du Recôncavo Baiano a été apprise et à la fin on a touché la triade bien connue comme une tradition afro-brésilienne qui ne sépare pas la voix du corps, le corps du son, la danse du chant...

Eu vi o sol, eu vi a lua clarear

EU VI O SOL

J'ai vu le soleil

VIA LUA CLAREAR

J'ai vu le clair de la lune

EU VI MEU BEM DENTRO DO CANAVIAL

J'ai vu ma chérie dans le *canavial* [plantation de canne à sucre]

MINHA SABIÁ MINHA ZABELÊ

Mon Sabiá, Ma Zabelê [deux espèces d'oiseaux]

TODA MEIA NOITE EU SONHO COM VOCÊ

Chaque minuit je rêve de toi

_la poésie traditionnelle et rurale qui nous amène à l'imaginaire local, qui devient corps quand on rentre deux à deux dans la ronde et on regard dans les yeux les uns les autres, quand on sent qu'on est ensemble.

_ le moment de partage, le cercle de discussion, les impressions, le regard sensible des collègues, leurs commentaires - ils ont beaucoup collaboré à l'écriture de cet article.

_le *miudinho* est vivant.

Bibliographie

AMOROSO Daniela, « Les objets, modèles et méthodes. Analyse de cas. Les rituels spectaculaires au Brésil », conférence à l'Académie Royale de Belgique, 2009. Disponible sur : <https://lacademie.tv/conferences/les-objets-modeles-et-methodes-analyse-de-cas-les-rituels-spectaculaires-au-bresil>.

AMOROSO Daniela, *Levanta, mulher, e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira*. Thèse de doctorat en Arts de la scène, Ecole de Danse et de Théâtre, Université Fédérale de Bahia, Salvador, 2009.

BAUMAN Zygmunt, « Modernidade e ambivalência », in FEATHERSTONE M. (dir.), *Cultura Global - Nacionalismo, globalização e modernidade* [1990], traduction d'Atílio Brunetta, Petrópolis, Ed. Vozes, 1999, p. 155-182.

BIÃO Armindo, « Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade », in *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*, São Paulo, Annablume, 2000, p.15-30.

BIÃO Armindo, « Estética performática e cotidiano », in TEIXEIRA J. (dir.), *Performance & Sociedade*, Brasília, TRANSE/UnB, 1996, p. 12-20.

BIÃO Armindo, *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*, Salvador, P&A, 2009.

BIÃO Armindo, « Etnocenologia, uma introdução », in GREINER Christine et BIÃO Armindo (dir.), *Etnocenologia: textos selecionados*, São Paulo, Annablume, 1999, p. 15-20.

DUVIGNAUD Jean *et al.*, « L'internationale de l'imaginaire de Jean Duvignaud », *Internationale de l'imaginaire*, n° 23, 2008.

GILROY Paul, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* [1993], traduction de Cid Knipel, São Paulo/Rio de Janeiro, Ed. 34/Univ. Cândido Mendes, 2001.

HALL Stuart, « Pensando a Diáspora », in *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

IPHAN, *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, Dossiê, Brasília, IPHAN, 2006.

IPHAN, *Samba de Roda Patrimônio Imaterial da Humanidade*, Brasília, IPHAN, 2005, CD.

PRADIER Jean-Marie, *Ethnoscénologie : manifeste*, Paris, Théâtre-Public 123, 1995.

ROQUET Christine, *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*, Pantin, CND, 2019.

4) PROCESSUS DE CRÉATION EN DANSE



Le geste vocal comme acte politique

Celina Nunes de Alcântara¹ (UFRGS)

*Quand je viens de Luanda, je ne viens pas seul
Quand je viens de Luanda, je ne viens pas seul
Je porte mon corps fatigué,
Le cœur aigri,
Une nostalgie qui fait pitié.
Quand je viens de Luanda, je ne viens pas seul
Quand je viens de Luanda, je ne viens pas seul
J'ai été prise par traîtrise,
Amenée avec lâcheté.
Car, si le combat avait été honnête,
de là-bas personne ne m'aurait amenée.
Dans la peau, je porte la nuit.
Dans la bouche, le clair de lune.
Je porte la force et la magie.
Ce sont des cadeaux des Orixás²*

J'aimerais commencer mon texte en saluant mes ancêtres, plus particulièrement quelques femmes de ma famille : je suis Celina, fille d'Eni, elle, fille de Celina, ma grand-mère maternelle de qui j'ai hérité le prénom. Je suis aussi l'héritière d'une tradition familiale de femmes noires qui partagent entre elles la responsabilité de garder et de prendre soin des enfants. Ainsi, nous, mes six frères et moi, avons eu une tante « mère » : Lucila, la sœur de mon père. Lucila est fille d'Ercilia, ma grand-mère paternelle. Je parle de ces femmes, car elles représentent d'autres femmes de la famille et qu'elles sont importantes dans ce que je suis devenue et ce que je suis toujours en train de devenir.

Je parlerai brièvement de mon bagage culturel personnel, car il a un rapport direct avec la notion de geste, que je veux développer de manière plus approfondie. Je suis une femme noire, comédienne, professeure de la licence et du master en théâtre de l'Institut d'Arts de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, où j'ai fait ma première formation théâtrale de niveau universitaire. J'aime chanter et j'ai appris à chanter avec ma mère. Ma mère, une femme illettrée, est capable d'écouter une chanson et de reproduire sa mélodie de manière exacte, comme peu de gens arrivent à le faire ; elle est ce qu'on appelle couramment une personne qui « chante juste » et qui est capable de répéter une chanson telle qu'elle l'a écoutée, seulement à partir de ce processus d'écoute. Quand j'étais petite, souvent, je l'ai entendue fredonner des chansons qu'elle avait écouté à la radio, mais aussi d'autres, qui appartenaient à son bagage culturel, qu'elle avait apprises avant de constituer ce noyau familial dont j'étais une des enfants. C'est donc à partir de ce vécu que j'ai pris goût à chanter.

¹ Professeure adjointe à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul, comédienne, enseignante à l'Institut des Arts, département Théâtre. Membre du comité éditorial de la Revue brésilienne des études sur la présence : <https://seer.ufrgs.br/presenca/index>.

² Chanson de capoeira.

Comme beaucoup de femmes noires au Brésil, dans une société où le racisme est très présent, depuis mon enfance, j'ai pris conscience de ma condition de Noire. Très vite je me suis rendu compte que cela portait des sens, des implications, des conséquences, bref, que c'était une partie importante de celle que j'étais et celle que j'allais devenir. Mais en dépit d'entendre des insultes racistes, de me sentir mise à l'écart à l'école, d'avoir du mal à me faire des amis, de me sentir isolée dans la vie sociale, pendant mon enfance je me disais que tout cela s'expliquait plutôt par le fait d'être pauvre que par celui d'être Noire. J'imaginai que le jour où je « deviendrais riche » mes problèmes de ségrégation seraient finis. C'est à l'université, pendant ma formation de comédienne (car, différemment de la France, au Brésil, la formation des artistes de la scène se fait surtout à l'université), c'est à l'université, donc, que j'ai été confrontée au fait d'être la seule Noire – et la première – à intégrer cette formation en théâtre qui, à l'époque, existait depuis trente ans déjà. Ainsi, je commençais à me rendre compte des questions liées à la négritude et au racisme, et cela prenait de l'importance, portant une dimension plus politique pour moi. Le politique étant compris ici comme quelque chose qui a un rapport au collectif, au social, et non à une perception ou un positionnement individuel. Dépourvue, dans un premier moment, de repères conceptuels, qui me sont arrivés bien plus tard, cette prise de conscience a ouvert la voie, pour moi, à une posture militante en tant que comédienne et enseignante. En tant que comédienne, je n'ai pas accepté de rester prisonnière des rôles qu'on me proposait, fondés surtout sur ma condition ethnique raciale. J'ai trouvé des partenaires (d'autres artistes de la scène) avec lesquels je pouvais me réunir pour inventer des alternatives de création pour contourner cette condition première. C'est ainsi que j'ai découvert le théâtre de groupe³, mais aussi d'autres partenariats, ponctuels, à travers lesquels je me développe jusqu'à aujourd'hui.

À l'université je me suis rendu compte des besoins corporels et vocaux qui doivent être travaillés pour l'exercice du langage théâtral, mais je me suis rendu compte aussi que, d'une certaine manière, mes habitudes vocales quotidiennes m'avaient fourni quelques-unes de ces qualités requises : l'intensité vocale, la clarté dans la prononciation des mots et une perception sonore qui me permettait de chanter « juste ».

Ainsi, je me suis bâtie en tant que comédienne à travers une formation universitaire et, depuis maintenant seize ans, je suis aussi professeure à l'université. Dans cet espace de l'université, surtout au cours des neuf dernières années, j'ai ressenti le besoin de penser à certains sujets et de les interroger, car ils ont toujours été présents dans ma pratique artistique, mais sans aucune base théorique. Pendant ma formation en licence, par exemple, je n'ai jamais entendu parler du *Teatro Experimental do Negro* ou d'Abdias do Nascimento (1914-2011), une référence importante pour la

³ Je fais partie d'un groupe appelé *Usina do trabalho do ator*, qui existe depuis 27 ans.

reconnaissance, la mise en valeur et la diffusion de la culture noire/afro-brésilienne et du théâtre en tant qu'expérience de l'art noir au Brésil.

Dans ce processus, j'ai commencé à penser et à comprendre ces questions qui, avant, me traversaient en tant qu'individu de manière émotionnelle, à partir d'une autre perspective, une perspective conceptuelle. Cela s'est passé avec l'idée de racisme, par exemple, que j'ai commencé à comprendre comme un système d'exclusion et d'oppression, une forme de nous écarter des droits et avantages sociaux, et non seulement comme du préjugé ou comme un synonyme d'insulte raciste⁴. J'ai aussi découvert le féminisme Noir et des notions telles que celle de *lieu de parole* (qui accorde un droit de parole privilégié à certains groupes qui ont subi, du fait de leur place sociale, une expérience partagée de restriction de la parole ou de silence imposé, sur le plan historique) ; d'*intersectionnalité* (qui met en lumière les différents indices sociaux désignant une simultanéité d'oppressions) ; ou encore celle de *négritude* (en tant que perception de la condition d'être Noir dans un contexte social historiquement raciste, mais aussi en tant que forme de militantisme politique), entre autres clés conceptuelles qui ont commencé à traverser mes références et ma manière de penser et d'agir.

Pendant mon enfance et ma jeunesse, j'avais le sentiment de n'avoir aucun lien culturel avec mon ascendance noire, sauf par les aspects ethniques qui marquaient mon physique. Je croyais que ce lien existait uniquement chez les personnes qui pratiquaient les religions d'origine africaine, ou qui participaient à une école de samba, ou qui dansaient la samba, bref, uniquement ceux qui avaient un rapport évident avec l'univers culturel reconnu comme étant afro-brésilien⁵. À partir de mon expérience avec le théâtre je me suis rendu compte de la manière dont mon bagage culturel était rempli d'éléments directement liés au fait d'appartenir à une famille noire. Il ne s'agissait pas forcément d'aspects habituellement attribués aux personnes d'origine afro-brésilienne comme moi. J'ai compris aussi combien mon corps noir « à moi » était formé et représenté par ma culture vocale, par mon rapport au travail, au lien social (le partage des tâches et de la nourriture, par exemple), par le sens de protection des autres corps noirs, ainsi que par les manières singulières d'expression du corps, dont la simple présence dans un espace établit d'emblée une différence dans la manière d'être regardé, traité et demandé.

Je me connais et je me reconnais, en prenant conscience de ces réminiscences intégrées à mon corps-voix, et qui ont certainement un rapport au fait d'être une femme noire, une comédienne noire, une professeure noire, une chercheuse noire. Cela a un impact sur chaque petit détail de mes actions,

⁴ ALMEIDA Silvio, *Racismo Estrutural*, São Paulo, Pólen, 2019.

⁵ OLIVEIRA Eduardo David de, « Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e Cultura afro-brasileira », *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE*, v. 18, 2012, p. 28-47.

mes relations et mes réactions, ma manière d’agir, de percevoir et de ressentir le monde. Me rendre compte de tout cela a été important pour devenir celle que je suis et pour réfléchir à ces questions au-delà de mon être individuel, qui est mon espace-temps premier des événements, des actions et des gestes.

À partir de ces prises de conscience, il a été possible de réfléchir au sujet de mes connaissances, et à partir de ma formation académique j’ai pu réfléchir aussi au sujet du statut même du savoir. Un savoir différent de celui de la culture familiale, surtout celle des plus vieux et illettrés. Poser la question, comme l’a fait Kilomba⁶, de « qui détient le savoir ? Qui peut le détenir ? Quel savoir ? Le savoir de qui ? », a donné une nouvelle dimension à ce bagage culturel que je portais dans mes expériences artistiques et pédagogiques, et dans la compréhension de mes processus de création.

Dans la préface du *Discours sur la négritude*, Carlos Moore⁷ décrit comment Aimé Césaire a pris conscience de l’importance de son ascendance africaine à la construction de son humanité. Cette prise de conscience conduit à un certain sens de la fierté, par la reconnaissance de cet apport ancestral, mais aussi parce qu’elle encourage, en quelque sorte, une acceptation honorable de la couleur et des caractères phénotypiques qui nous identifient en tant que Noirs⁸.

Ce processus a également fait partie de ma construction en tant que professeure dans le domaine des arts de la scène. Et au cours des dix dernières années, je travaille de plus en plus avec des corps très distincts de ceux qui pouvaient accéder à l’environnement universitaire brésilien d’avant. Maintenant, ces corps ne sont plus dans cet espace en tant qu’exceptions, comme c’était le cas pour moi. Ces corps-individus d’étudiants, étudiantes, Noirs, Noires, Amérindiens, Amérindiennes, transgenres, ayant des besoins de mobilité et d’accès différents de ceux qui sont proposés historiquement, issus de différentes classes sociales, conditions économiques, etc., mettent en place d’autres possibilités d’actions, de mouvements, de gestes, d’actes, de paroles et de voix. La présence de ces autres corps, jusque-là mis à l’écart de certains droits et du champ d’exercice de ces droits, transforme l’espace universitaire de diverses manières, y compris dans la dimension et le sens même du savoir.

Le geste vocal en tant qu’acte politique fait partie de cet ensemble de mouvements, luttes et changements provoqués par des corps qui peuvent désormais accéder à des espaces qui ne leur étaient pas autorisés auparavant. Ces individus se mettent à l’épreuve en même temps qu’ils remettent en question les espaces mêmes dans lesquels ils s’insèrent. Penser le geste vocal comme un acte politique signifie également le penser dans le détail des corps et dans leurs manières de mettre ces gestes en

⁶ KILOMBA Grada, *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano* [2008], Rio de Janeiro, Cobogó, 2019, p. 13.

⁷ CESAIRE Aimé, *Discursos sobre negritude* [1987], Belo Horizonte, Nandyala, 2010.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

pratique. C'est-à-dire, il s'agit de penser et de faire agir ces corporalités à partir des gestes qu'elles portent, à partir des sens multiples que ces corps créent par leur besoin de parler/montre/performer leurs luttes, leurs peines, leurs aspirations, leurs revendications, etc.

Au cours de la dernière décennie, à partir de la politique des quotas ethniques et de la loi 10.639 de 2003 qui a établi l'inclusion d'enseignement de la culture afro-brésilienne dans l'éducation scolaire, les universités brésiliennes ont vu une intensification des débats et des expérimentations autour d'éléments d'origine africaine et autour du racisme. Dans ma pratique universitaire, en tant que professeure noire, cela n'a pas été différent. Les questions en lien avec la culture afro-brésilienne sont de plus en plus présentes dans les travaux qui constituent l'ensemble des activités académiques auxquelles je participe en tant qu'enseignante-chercheuse. Ainsi, les propositions peuvent aller : de l'emploi des Orixás (divinités du panthéon des religions afro-brésiliennes) en tant qu'allégories pour la création de mouvements, gestes et déplacements avec des états physiques et vocaux différents de l'ordinaire ; jusqu'aux lectures de textes théoriques ou littéraires d'auteurs et autrices noires, noirs, amérindiennes, amérindiens, comme celui de la chanson que je vous ai chanté au début de mon intervention ; en passant par des expérimentations de rythmes, percussions et chants d'origine afro-brésilienne et amérindienne. Ces propositions constituent un certain univers d'expériences qui, jusqu'à récemment, ne faisaient pas partie des pratiques de création théâtrale proposées dans le cours de licence dans lequel je travaille. C'est en mijotant dans cette *sauce*, que surgit l'idée d'interroger le thème du geste vocal en tant que pratique politique.

Je comprends que la notion de voix comme une pratique politique produit un rapport avec les thèmes qui nous concernent, avec les sujets que l'on souhaite développer et qui prennent corps généralement par les mots oralisés. Mais pas seulement. Il s'agit d'abord, de la relation avec les mots pratiqués dans le détail des gestes et des corps qui parlent et qui changent à partir de son existence même et de son inclusion dans certains espaces de savoir et de pouvoir. Je comprends aussi, et j'essaie d'appliquer cela à ma propre pratique, que la voix *est* corps. Non pas que la voix est une partie du corps, quelque chose qui est en dehors ou séparé du corps, non pas quelque chose qui sert à énoncer des mots, des formules, des messages, etc. La voix est liée à notre état d'être dans le monde, d'être sujet et non pas objet, de pouvoir parler et non seulement d'être parlé, nommé par d'autres, comme soulignent les intellectuelles noires Grada Kilomba et bell hooks. À ce sujet, hooks affirme dans son ouvrage *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* traduit en portugais sous le titre *erguer a voz* – qui serait *lever la voix* ou *ouvrir la voix*, en français) « [...] Lever la voix, passer du silence à la parole, n'est pas un simple geste aux mots vides : c'est l'expression de notre transition d'objet à sujet – la voix libérée⁹ ».

⁹ hooks bel, *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* [1989], São Paulo, Elefante, 2019, p. 39.

Les changements intervenus après l'établissement des quotas ethniques sont visibles à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul. Des signes les plus évidents (comme peuvent en témoigner les nuances ethniques des étudiants et étudiantes dans les cours ou dans les espaces communs de l'université), jusqu'à la revendication, de la part des étudiants et étudiantes, pour les modifications nécessaires du programme d'enseignement en vue d'assurer la mise en valeur des savoirs que ces individus portent en eux ou qu'ils représentent. Cela fait partie aussi de cet acte vocal en tant qu'acte politique.

En tant que professeure de disciplines pratiques liées au travail de l'acteur, dans mes cours, je peux observer combien ces « nouveaux corps-voix » bouleversent la manière de réaliser le travail sur la voix, les perceptions de soi et des autres, les compréhensions et les attentes. Bien entendu, je ne néglige pas le fait que nous sommes immergés dans un contexte social qui est impliqué également dans ces relations et dans la manière dont elles se produisent. L'université – et particulièrement le cours de Théâtre – n'est, en aucun cas, une oasis, intact, imperméable aux autres discours et luttes sociales. Au contraire, le travail théâtral est aussi un foyer de discussions et de disputes liées au racisme, à la place de la parole, à l'absence de certaines références culturelles et droits sociaux, à l'intolérance et à tout ce qui entoure et traverse ces questions à l'intérieur et en dehors des universités du Brésil d'aujourd'hui.

Ces questions sont pressantes à notre époque, plus précisément, dans l'espace-temps du pays, région, ville, université d'où je viens, où je vis et travaille. À partir de cet emplacement précis, traversée par une série de pratiques, d'expériences et de gestes qui sont en train d'être conçus et expérimentés, se configure cette discussion/recherche en processus, en cours d'être vécue, et que je partage aujourd'hui avec vous. Pour conclure, je vous apporte une dernière chanson, de madame Ivone Lara, une femme noire, qui est une référence dans les arts noirs, dans la musique et dans la chanson au Brésil. Cette chanson, en raison du statut de son autrice mais aussi du sens de son récit, porté par ses paroles et nourri par le sens que mon corps-voix lui donne, incarne et matérialise, pour moi, cette notion de geste vocal politique que je vous ai présenté ici. Pour cette raison, elle a volontairement été laissée en portugais. L'idée est qu'elle soit prise comme une synthèse de ce qui a été dit ici.

Alguém me avisou (Ivone Lara)

*Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho
 Mas eu vim de lá, pequenininho
 Alguém me avisou
 Pra pisar neste chão devagarinho
 Alguém me avisou
 Pra pisar neste chão devagarinho, eu vim de lá
 Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho
 Mas eu vim de lá, pequenininho*

*Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho
Alguém me avisou
Pra pisar neste chão devagarinho
Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que eu juntei-me aos bambas
Pra me distrair
Quando eu voltar à Bahia
Terei muito que contar
Ó padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
Não posso parar
Foram me chamar, ora, vejam vocês
Eu estou aqui, o que é que há?
Foram me chamar, ora, vejam vocês
Eu estou aqui, o que é que há?
Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho
Mas eu vim de lá, pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar neste chão devagarinho
Alguém me avisou
Pra pisar neste chão devagarinho*

Bibliographie

- ALCÂNTARA Celina Nunes de, *Formação teatral como criação: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo*. Thèse de doctorat en Education, Porto Alegre, UFRGS, 2013.
- ALMEIDA Silvio, *Racismo Estrutural*, São Paulo, Pólen, 2019.
- CESAIRE Aimé, *Discursos sobre negritude* [1987], Belo Horizonte, Nandyala, 2010.
- hooks bel, *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* [1989], São Paulo, Elefante, 2019.
- KILOMBA Grada, *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano* [2008], Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.
- NASCIMENTO Abdias, *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*, São Paulo, Perspectiva, 2016.
- OLIVEIRA Eduardo David de, « Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e Cultura afro-brasileira », *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE*, v. 18, 2012, p. 28-47.
- RIBEIRO Djamila, *O que é lugar de fala?*, Belo Horizonte, Letramento, 2017.

La traduction de la tradition : processus de création en danses brésiliennes

Gustavo Côrtes¹ (UFMG)

Les réflexions présentes dans cet article s'inscrivent dans le cadre de la thèse de doctorat en arts de la scène tenue à l'UNICAMP avec un stage doctoral à l'université de Paris VIII Saint-Denis, achevée en 2013 intitulée *La traduction de la tradition dans les processus de création en danses brésiliennes : l'expérience du Groupe Sarandeiros à Belo Horizonte*², qui cherche à mettre en évidence, à partir de la reconnaissance théorique issue du domaine des études en traductologie³, un chemin méthodologique pour les travaux artistiques en matière des danses brésiliennes⁴ à travers la traduction scénique des manifestations culturelles traditionnelles⁵. De cette façon, les dialogues entre les domaines des arts et de l'éducation et les études de théorie de la traduction peuvent fournir des éléments d'échanges entre les domaines d'études, créant des possibilités de constructions pratiques et créatives dans l'interprétation des danses brésiliennes, traduites sur la scène artistique.

L'étude des danses brésiliennes, en tant que partie de la sphère culturelle brésilienne, révèle l'importance de ce thème comme possibilité d'interprétation dans les arts du spectacle, dans les lieux les plus différents. La complexité des expériences corporelles et esthétiques qui découlent des manifestations corporelles présentes dans les manifestations populaires au Brésil, et qui sont souvent constituées en tant que patrimoine immatériel du pays, exigent des recherches et des connaissances approfondies dans divers domaines. Dans le domaine pédagogique et éducatif, par exemple, ce thème doit être traité de manière interdisciplinaire et selon différentes perspectives à l'école. Contribuant à

¹ Professeur titulaire de danse du Département d'Éducation physique de l'Université Fédérale de Minas Gerais, Maître en Éducation par la Faculté d'Éducation de l'UFMG, Docteur en Arts par l'Institut des Arts de l'UNICAMP.

² Le *Grupo Sarandeiros* est un projet institutionnel de l'Université Fédérale du Minas Gerais, et compte avec le soutien du doyen de l'extension de l'UFMG, ayant accompli 35 ans d'activités en 2015. Il a déjà effectué 16 tournées internationales et est l'un des groupes les plus actifs de recherche et représentation des traditions brésiliennes, à travers la musique et la danse sur le Brésil et au Brésil. À travers des projets éducatifs, il travaille dans plusieurs écoles de Belo Horizonte, enseignant et formant des groupes de danse populaire brésilienne inspirée des manifestations folkloriques nationales. Cf. <http://projeto.eeffto.ufmg.br/sarandeiros/>.

³ Le mot traductologie désigne littéralement la science de la traduction. Selon Guidère, l'objet de la traductologie est la traduction dans toutes ses manifestations. En réalité, traductologie est aussi la discipline qui étudie la théorie et la pratique de la traduction sous toutes ses formes (GUIDÈRE Mathieu, *Introduction à la Traductologie*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 12).

⁴ Cássia Navas (2003) considère qu'il existe une triade d'expressions qui peuvent indiquer trois types d'approches liées au terme de danses brésiliennes : danse *au* Brésil, danse *du* Brésil et danse *sur* le Brésil. Dans le cas de cette étude, les danses brésiliennes sont les œuvres chorégraphiques de groupes qui exécutent leurs œuvres artistiques à travers la recherche sur les manifestations populaires brésiliennes et l'étude des danses folkloriques traditionnelles existant au Brésil, qui servent d'inspiration pour les œuvres avec des danses sur le Brésil. Ce thème est désigné au pluriel par la diversité qu'il véhicule, et indique une relation traditionnelle avec les façons de penser, de faire et de ressentir les aspects culturels d'un peuple, d'un lieu spécifique à un moment précis.

⁵ Dans le cas de l'étude d'une Tradition, dans la recherche sur le terrain seront définies les éventuelles manifestations culturelles qui doivent nécessairement être choisies en fonction de critères établis a priori : acceptation collective, tradition, dynamisme et fonctionnalité. Voir Charte de la commission nationale du folklore (1995), point I, qui délimite comme traditionnelles ou folkloriques uniquement les manifestations qui contiennent de tels critères.

la discussion, la proposition développée dans le présent article ne cherche pas à geler et à prescrire l'enseignement des danses brésiliennes, ni à préciser quel professionnel devrait être responsable des activités liées à la danse dans les écoles. Le travail vise à accroître la performance du professionnel qualifié pour une telle étude, car il s'agit d'un contenu interdisciplinaire et du droit de chacun en tant que patrimoine culturel. En ce sens, la méthodologie de la traduction de la tradition n'est pas un script de création ou un manuel qui amènera l'enseignant, le chorégraphe, l'artiste ou le danseur à obtenir, après l'avoir suivi, un résultat efficace. Il faut considérer comme diagnostic initial que chaque activité proposée tiendra compte du groupement social et de la réalité locale de chaque groupe dont les résultats seront toujours uniques. Parallèlement au travail artistique, on donnera un sens sur l'importance des travaux de recherche sur le terrain et des processus artistiques pour le domaine éducatif. En tant que lieu de pratique, l'éducation a besoin d'exemples afin d'acquérir de nouvelles connaissances sur la réalisation d'œuvres avec des danses brésiliennes dans les espaces scolaires.

Dans la recherche sur la création artistique, il n'y a pas d'ordination ou de chronologie qui puisse être élaborée comme un processus unique. Il s'agit principalement d'une possibilité d'appropriation théorique des études en traductologie, pour aider les enseignants/artistes impliqués dans des activités similaires à réfléchir sur leur travail. La production d'une méthodologie basée sur la théorie de la traduction présente ainsi de nombreux outils présents dans une plus ou moins grande mesure dans les processus créatifs, dans la mesure où les analyses et le développement de l'œuvre sont toujours uniques, basés sur l'objet d'étude choisi.

Dans la construction de processus créatifs pour les danses brésiliennes et les possibilités d'interactions théoriques, nous chercherons à établir des ponts d'approximation entre la recherche de terrain et les arts du spectacle. Selon Côrtes⁶, l'un des principaux phénomènes observés dans la transmission et la transformation comme art ou littérature de la connaissance des arts populaires dans la société ont été les *folguedos*⁷ et les danses existantes dans les manifestations populaires brésiliennes traditionnelles. L'étude de ces manifestations, souvent traduites par *folklore*, fait l'objet du travail privilégié de plusieurs chercheurs et artistes brésiliens, parmi lesquels se distinguent les livres de Mário de Andrade (*Danças Dramáticas do Brasil*, 1959 ; *O turista aprendiz, Crônicas de 1928 e 1929* réunies et publiées en 2002) ; Edison Carneiro (*Candomblés da Bahia*, 1948), Cecília Meirelles (*Batuque, samba e macumba estudos de gesto e ritmo de 1926-1934*, publié en 2003) et principalement Câmara Cascudo (*Antologia do Folclore brasileiro*, 1944 ; *Lendas brasileiras*, 1945 ; *Contos tradicionais do Brasil*, 1946 ; *Geografia dos mitos brasileiros*, 1947), d'entre autres. Ces travaux

⁶ CÔRTEZ Gustavo, SANTOS Inacyra Falcão dos, ANDRAUS Mariana Baruco Machado, *Rituais e Linguagens da Cena: Trajetórias sobre Corpo e Ancestralidade*, Curitiba, Editora CRV, 2012.

⁷ Les *folguedos* sont des jeux, des danses et des représentations théâtrales existant dans les festivals nationaux, jouant un rôle spécifique dans les sociétés qui s'intéressent à leur création et à leur maintien. Pour plus de précisions, voir l'introduction de *Dança, Brasil! Festas e danças brasileiras*, Belo Horizonte, Editora Leitura, 2000.

dans le domaine de la littérature ont déjà démontré l'intérêt littéraire de présenter les manifestations folkloriques brésiliennes au peuple brésilien. De cette façon, on a cherché à traduire les manifestations traditionnelles du Brésil rapportées dans des livres qui se sont nourris d'histoires de vie, d'aspects régionaux singuliers du savoir populaire, pour l'élaboration d'œuvres littéraires.

La recherche sur les processus de création artistique en danse, inspirée des traditions et de la mémoire collective des fêtes et des *folguedos* populaires, découle de plusieurs questions qui se sont dégagées du travail de terrain universitaire mené par moi-même au sein du Grupo Sarandeiros, depuis 1997. En ce sens, discuter des possibilités d'analyser les mouvements gestuels et les formes d'expression existant dans les danses brésiliennes et leur traduction dans les arts de la scène, à l'intérieur ou à l'extérieur des environnements scolaires, est fondamental pour comprendre ce travail. À l'intersection d'éléments tels que les danses, les fêtes, les chansons et les informations dérivées de processus culturels hybrides, les groupes de danse se sont organisés dans les écoles, les universités, les académies de danse, les théâtres, les institutions publiques et privées, etc., afin de chercher dans la mémoire collective, un moyen de maintenir vivantes les représentations de faits ou d'événements importants dans la communauté. Toute tradition utilise l'histoire comme un pont temporel pour légitimer les actions et l'espace comme un ciment de cohésion du groupe. On constate que le terme hybride fait référence à des processus dynamiques de groupes traditionnels qui, à l'heure actuelle, sont contraints de faire des combinaisons dont leurs membres n'ont pas toujours conscience, qui déterminent de nouvelles structures, objets et pratiques. En ce sens, on peut affirmer que même dans les groupes traditionnels les traductions de la tradition se font spontanément, l'hybridation se faisant au hasard, résultat inattendu des processus migratoires, des échanges culturels, économiques et touristiques⁸.

Les aspects de traduction pour la reprise totale ou partielle des danses traditionnelles sont fondamentaux pour que ces œuvres artistiques puissent être considérées comme des processus de création, et non comme une reproduction, récupération, ou une copie de la tradition. Si la recherche s'arrêtait là, nous n'aurions qu'un seul exemplaire, un plagiat de la manifestation traditionnelle, sans travail artistique associé. À partir de la focalisation privilégiée de ce travail, comment les ponts entre la création et la production scénique sont-ils établis sur la base des matrices existantes dans les manifestations populaires traditionnelles brésiliennes, qui servent d'inspiration pour les arts de la scène ? Dans le cas spécifique des danses brésiliennes, comment s'organisent les œuvres et les méthodologies de traduction dans la transposition artistique des œuvres réalisées par les artistes-chercheurs, du champ de recherche à la scène ?

⁸ CANCLINI N. García, *Culturas Híbridadas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, EDUSP, 2003.

La traduction de la tradition : méthodologie basée sur l'expérience

Les études de théorie interprétative, construites notamment dans la recherche sur le domaine de la littérature et ses possibilités d'appropriation, ont étendu leur recherche à d'autres domaines du savoir de façon multidisciplinaire. De telles études portent spécifiquement sur des sujets liés au travail de traduction entre différents systèmes symboliques, comme lorsqu'un roman est traduit en film, un poème épique en bande dessinée ou une chorégraphie est créée à partir d'une recherche de mouvement, ce qui renforce l'aspect épistémologique interdisciplinaire du terme. La méthodologie définie comme la « traduction de la tradition » cherche à établir des ponts entre les processus de traduction établis entre la recherche sur le terrain et l'interprétation d'une telle étude afin d'être utilisée dans n'importe quel environnement scénique. Dans ce cas, le champ sera compris comme un lieu qui offre plusieurs possibilités pour réaliser un travail de traduction, par exemple, des études de mouvements effectués dans des fêtes et danses traditionnelles, des récits d'entrevues, des dramaturgies tirées d'histoires orales et littéraires, etc. Les recherches sur le terrain chercheront notamment, entre autres, l'élaboration d'un texte sur lequel le travail de traduction aboutira à la réalisation d'un parcours de création de danse.

Eco⁹ attire l'attention sur la diversité des cas, dans le processus de traduction d'une œuvre, qui sont présentés comme le résultat d'une *adaptation*, comme, par exemple, l'utilisation d'un passage d'un poème (texte source), dans une action chorégraphique (texte cible). Cette possibilité est décrite par l'auteur comme une interprétation par manipulation ou une transmutation. Ainsi, à partir des aspects singuliers liés à la manipulation du texte source, l'adaptation est médiatisée par le traducteur non seulement dans sa forme, mais dans son intentionnalité et son interprétation. Dans cette transformation entre différents systèmes symboliques, le traducteur peut choisir de faire usage des licences poétiques pour produire un certain effet d'expression, établir certaines concessions et parfois violer le texte de référence. L'auteur a appelé cet aspect un *remaniement partiel et/ou radical*, et la différence entre eux serait mesurée sur une *échelle de licences* :

« Il y a des cas de réélaboration partielle, dans lesquels les traducteurs, afin de rester fidèles au sens profond et à l'effet que le texte devrait produire en termes d'expression, se sont accordés et devraient accorder des licences, violant parfois la référence. Mais il y a des occasions pour une refonte plus radicale, qui est disponible à l'échelle, pour ainsi dire, des licences, jusqu'à atteindre ce seuil au-delà duquel il n'y a plus de réversibilité¹⁰. »

Dans le travail des artistes les plus variés, auteurs de théâtre, chorégraphes, écrivains, peintres en général qui développent des processus créatifs et créent de nouvelles connaissances en cinéma, musique, littérature, théâtre et danse, on trouve de nombreux exemples d'adaptation, reprise partielle et/ou radicale à partir d'une *traduction de la tradition*. De tels processus sont quotidiennement

⁹ ECO Umberto, *Quase a mesma coisa: experiências de tradução* [2000], Rio de Janeiro, Editora Record, 2007.

¹⁰ *Ibid.*, p. 353.

restructurés dans leurs formes de construction les plus diverses, sur la base de nouvelles expériences. Beaucoup de ces œuvres se concentrent sur des productions artistiques traduites de situations vécues dans les manifestations traditionnelles brésiliennes et jouent un rôle pertinent dans l'interprétation de la diversité culturelle qui existe au Brésil. Un tel fait expliquerait la nécessité de comprendre, comment, à quel niveau et de quelle manière les études de traductologie pourraient aider à comprendre comment ces travaux sont organisés.

Ainsi, la recherche d'une approche théorique entre la théorie interprétative et les arts de la scène part de deux hypothèses principales inspirées de la performance du traducteur-artiste dans les processus d'interprétation créative d'une traduction : 1 - *Toute traduction est une forme d'interprétation personnelle* ; 2 - *Toute traduction est une possibilité de choisir parmi plusieurs possibilités*. Ainsi, on peut dire qu'une traduction, du point de vue des arts, peut exprimer une forme libre et créatrice de l'artiste, apportant de nouveaux éléments et du dynamisme aux éléments traditionnels trouvés dans une recherche sur le terrain, ouvrant de nouvelles possibilités pour la construction de connaissances. L'œuvre, dans ce cas, ne doit pas être interprétée comme une reproduction fidèle de ce qui a été recherché, mais elle doit offrir comme proposition artistique, une nouvelle voie de compréhension basée sur le processus de traduction. La production d'une œuvre chorégraphique basée sur la recherche sur le terrain devrait apporter des différences par rapport à l'authentique, afin que les présentations apportent quelque chose de nouveau dans le contexte des arts de la scène. Parce que la danse traditionnelle est une forme de représentation d'une communauté particulière, dans un temps et un espace défini, elle a de nombreuses significations et des symbolismes variés. À travers une danse, plusieurs matières peuvent converger, permettant de les étudier de manière interdisciplinaire en milieu scolaire. De plus, elle apportera également la possibilité de valoriser la trajectoire de différents groupes qui composent la culture d'un peuple. Cependant, bien qu'étant une excellente alternative pour travailler avec la danse dans les écoles et les institutions, les études sur la culture brésilienne à travers des manifestations culturelles, des rythmes, des fêtes et des danses sont encore limitées à quelques endroits.

Le travail avec la danse inspiré des manifestations nationales de folklore peut combler une lacune dans les études sur le folklore dans les écoles, où il est rarement discuté. Une telle discussion a peut-être été négligée dans les programmes scolaires parce que c'est un sujet étroitement fermé, cousu dans des modèles de recherche qui visent à sauver et à utiliser le folklore dans le but de démontrer le passé. Ainsi, les possibilités de comprendre et de respecter la culture de l'autre sont perdues, revisitées par un biais artistique, construit historiquement et avec de nouvelles possibilités de compréhension. Selon un précédent travail de maîtrise, soutenu en 2003 à la Faculté d'éducation de l'UFMG, *Processus de scolarisation des savoirs populaires*, j'ai constaté que les programmes

d'enseignement sont unanimes pour souligner l'importance du travail avec l'étude des manifestations folkloriques dans les écoles. Cependant, l'enseignement et la diffusion de ces thèmes ne se produisent toujours pas en raison de plusieurs facteurs, et principalement en raison du manque d'enseignants formés, de matériel didactique pertinent et des travaux à présenter dans les écoles.

Un processus de traduction basé sur une théorie interprétative désigne une perception spécifique, une pratique unique que l'on retrouve dans plusieurs actions basées sur l'expérience, traduites par un expéditeur et interprétées par un récepteur. Parmi ces actions, par exemple, la traduction d'une œuvre littéraire d'une langue à l'autre, la traduction simultanée d'un discours, le sous-titre d'un film, l'adaptation d'une œuvre littéraire pour la scène théâtrale ou la traduction scénique de manifestations traditionnelles dans les chorégraphies de danses brésiliennes, il existe des possibilités systémiques d'analyses diverses. En manipulant différents systèmes symboliques, le traducteur ouvre des possibilités de travail d'interprétation dans le domaine artistique à développer avec créativité, en rupture avec la notion de reproduction.



Image 1. Spectacle *Quebranto* du Grupo Sarandeiros, présenté en août 2009 au Teatro Sesiminas de Belo Horizonte. Ce spectacle a été conçu à partir de la méthodologie proposée dans ce travail. La traduction scénique réalisée par le Grupo Sarandeiros était basée sur des recherches de terrain dans des lieux de culte de candomblé à Belo Horizonte, dans l'étude bibliographique des mythes Yorubás au Brésil, et dans les ateliers de matrices de mouvements traditionnels des danses des Orixás. Photographie de Cindra Gomes.

En ce qui concerne spécifiquement la recherche sur le terrain des matrices traditionnelles, qui traduit de nouvelles possibilités de sens, d'équivalence et de fidélité au texte source dans un travail chorégraphique, la traduction soutiendra l'ensemble du processus et définira de nombreux critères d'analyse liés aux travaux avec des danses brésiliennes. Cependant, ce n'est que par la pratique, dans la relation établie entre la recherche de terrain et les processus de traduction, que de tels éléments peuvent être identifiés dans une œuvre artistique, et ne seront jamais les mêmes que l'original, car selon Ladmiral :

« Dans la pratique, la traduction sera bien sûr toujours partielle. Comme tout acte de communication, elle comportera un certain degré *d'entropie*, autrement dit une certaine déperdition d'information. Le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal ; il doit distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. Ses *choix de traduction* seront orientés par un choix fondamental concernant la *finalité* de la traduction [...]»¹¹.

Dans la représentation des danses brésiliennes au sein de l'école, par exemple, l'enseignant responsable de la classe cherchera dans la construction de son travail une signification singulière définie à partir des conditions de travail (groupe social, tranches d'âge, genre, espaces éducatifs, matériaux scéniques, etc.). Élaborés dans un espace préliminaire, les cours axés sur le vécu dans les danses brésiliennes réalisent la traduction d'une recherche de terrain (transformée en texte ou en script de départ), pour une activité corporelle (le texte final). Cette relation entre deux systèmes différents, sur le terrain et en classe, organisée en texte source et en activité concrète, fait de la théorie de la traduction une possibilité pour comprendre les processus créatifs développés pour l'école.



Images 2 et 3. *Auto de Natal*, présenté en décembre 2014 au théâtre Colégio Santo Agostinho de Belo Horizonte. Pour ce spectacle, la traduction des manifestations traditionnelles liées à la période de Noël au Brésil et dans le monde a été retravaillée à partir de compositions chorégraphiques adaptées aux capacités des groupes scolaires. Dans la scène, photo du *pastoril*, inspiré des fêtes de Noël au Minas Gerais, et d'*Il Troto*, inspiré des danses irlandaises. Photo de Pedro Zorzall.

Dans le processus de traduction de la tradition, les mouvements de danse des manifestations culturelles traditionnelles réorganisés par le regard unique de l'artiste et théorisés par les connaissances critiques d'un chercheur peuvent aider à déconstruire une image de fixité des traditions et de reproduction des traductions, à partir de multiples possibilités. Dans les travaux en groupe de danses brésiliennes, la manière dont les recherches sur le terrain sont menées et les choix opérés au cours d'un travail de traduction de la tradition déterminent une méthodologie d'action dans les œuvres de création, différente dans chaque groupe et dans chaque production. Tout processus méthodologique sera le résultat de multiples négociations entre les membres du projet et se traduira par un travail original. L'artiste-traducteur réalise ainsi une œuvre poétique à travers une interprétation personnelle et subjective et à partir de son expérience, car, en manipulant le texte source élaboré à partir d'une recherche de terrain, il crée une œuvre unique, originale et singulière. Ainsi, la

¹¹ LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction* [1979], Paris, Gallimard, 1994, p. 18-19.

théorie de l'interprétation dans sa relation avec la production dans les arts de la scène propose une voie méthodologique de traduction d'une tradition qui doit présenter trois étapes de recherche :

- Analyse de l'objet à traduire (la *source*) ;
- Analyse du travail de l'artiste-traducteur (le *processus*) ;
- Analyse de l'opération de traduction (le *produit*).

De cette façon, tout travail chorégraphique avec des danses brésiliennes qui subit un processus de transmutation en manipulant des éléments trouvés dans les traditions culturelles pour devenir des chorégraphies, peut être analysé sous ces aspects. La recherche de terrain marquera la trajectoire initiale du travail établie par l'étude de *la source*, dont le contenu définira le cours de tout le travail chorégraphique, dans un degré de traduction plus ou moins grand. L'organisation du travail et l'axe structurel de la composition dans l'exécution de l'œuvre sont des éléments singuliers existant dans l'ensemble du *processus*, à partir d'un choix personnel médiatisé par l'artiste-traducteur-enseignant. Ce sera à travers tout le processus de création, répétition, mémorisation de tous les détails et concrétion de l'œuvre que l'artiste-traducteur présentera *le produit* de l'œuvre, de sa source au résultat final. Dans la méthodologie de la traduction de la tradition, nous pouvons affirmer que tout travail artistique construit sera caractérisé par une certaine instabilité, car il s'agit d'un processus de médiation, non seulement entre deux cultures spatialement éloignées, mais aussi entre des moments historiques souvent différents. C'est dans cet espace symbolique et temporel, caractérisé par les choix de l'artiste-traducteur, qui se développera la voie de l'interprétation dans le travail artistique de traduction. L'utilisation des concepts de traductologie comme possibilité de construire un cadre théorique dans la relation des processus artistiques produits dans le domaine des arts de la scène, unissant la traduction et la tradition dans les œuvres avec des danses brésiliennes, ouvre des possibilités de nouvelles études et établit de nouvelles relations dialogiques entre la recherche académique et l'œuvre artistique. Dans le processus de création, les moments cristallisés, les identités absolues ou les reproductions d'images concrètes ne sont pas fixes, mais des processus de différenciation et d'identification personnelle de l'artiste sont continuellement signalés, ce qui rend chaque traduction de chaque tradition recherchée différente de l'autre, même si le thème choisi est le même. L'analyse des processus de traduction qui surviennent tout au long de la création doit être étudiée dans un devenir constant, dans lequel les phases qui ont motivé la conception de l'œuvre se mélangent et ouvrent la voie à ce que des savoirs traditionnels soient systématiquement revisités.

Bibliographie

CANCLINI Néstor García, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, EDUSP, 2003.

CASCUDO C. L., *Dicionário do folclore brasileiro*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, *Carta do Folclore Brasileiro*. Disponible en ligne sur : <https://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>, page consultée le 13 octobre 2020.

CÔRTEZ Gustavo, *A tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte*, Thèse de doctorat en Arts de la scène, Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2013.

CÔRTEZ Gustavo, SANTOS Inaicira Falcão dos, ANDRAUS Mariana Baruco Machado, *Rituais e Linguagens da Cena: Trajetórias sobre Corpo e Ancestralidade*, Curitiba, Editora CRV, 2012.

CÔRTEZ Gustavo, *Processos de Escolarização dos saberes populares*. Mémoire de master en Sciences de l'éducation, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte, 2003.

CÔRTEZ Gustavo, *Dança, Brasil! Festas e danças brasileiras*, Belo Horizonte, Editora Leitura, 2000.

ECO Umberto, *Quase a mesma coisa: experiências de tradução* [2000], Rio de Janeiro, Editora Record, 2007.

GUIDÈRE Mathieu, *Introduction à la Traductologie*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction* [1979], Paris, Gallimard, 1994.

NAVAS Cássia, « Dança brasileira no final do século XX », in CUNHA Newton (org.), *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

Créer collectivement : à propos de « Du danger de raconter une seule histoire »Marisa Martins Lambert¹ (UNICAMP)**Du danger de raconter une seule histoire**

« Du danger de raconter une seule histoire » est un projet de recherche artistique conçu par Silvia Geraldi² et moi, toutes les deux enseignantes-chercheuses à l'Institut des Arts d'Unicamp³, réalisé au cours des années 2016-2017, même si sa genèse pourrait être située à des années avant cela. Contemplé par la 20^e édition du Programme municipal d'encouragement à la danse de la ville de São Paulo, ce projet a eu pour matrice génératrice l'œuvre *Essai sur les petites distances, une étude à l'infini*, dont nous sommes les auteures et les interprètes (l'œuvre considérée ici comme la version numéro 0).

Réalisée entre 2014/2015, cette œuvre s'est déjà composée comme un retraitement d'une précédente pièce chorégraphique – *Essai sur les petites distances* – créée entre 2012/2013 par un groupe de quatre interprètes-créatrices. Dans ce travail, aussi contemplé par le Programme municipal d'encouragement à la danse de São Paulo, en sa 13^{ème} édition, j'ai assumé le rôle de co-metteuse en scène à la suite de l'invitation de Silvia, qui agissait à la fois en tant qu'interprète et metteuse en scène. Présente tout au long du processus, ma fonction dans le collectif semblait à celle d'un conseiller dramaturgique dans un sens plus large, celui qui, en regardant de l'extérieur, crée des relations de complicité entre le visible et l'invisible, entre la conception et la concrétisation de l'œuvre⁴. À la fin de la saison des présentations, l'envie de re-traiter le matériel relevé pendant le processus s'est présentée face au besoin d'un approfondissement de l'investigation du langage scénique. À l'occasion, nous sommes restées motivées et intéressées par le sujet abordé dans l'œuvre et nous

¹ Marisa Lambert est professeure et artiste de danse, coordinatrice du programme en Danse au département des Arts corporels de l'Institut des Arts, à l'Université de l'état à Campinas (UNICAMP). Enseignante-chercheuse du Programme d'études supérieures (Master et Doctorat) en Arts de la scène. Codirectrice du groupe de recherche « La pratique comme recherche : le processus de production de la scène contemporaine », qui voit la pratique artistique comme une méthode d'investigation. Le corps, dans ce contexte, abandonne le rôle d'un simple « objet d'étude » pour devenir l'agent central de production de la connaissance. C'est par et à travers le corps et l'investigation nés de la pratique, que les questions, les problèmes et les défis sont identifiés et développés.

² Silvia Geraldi est professeure et artiste de danse, enseignante-chercheuse du programme en Danse au département des Arts corporels et du programme d'études supérieures en Arts de la scène de l'Institut des Arts, à l'Unicamp. Elle est aussi la directrice de la Silvia Geraldi compagnie de danse, créée en 2000.

³ L'Institut des Arts d'Unicamp, un centre permanent lié au Programme d'études supérieures en Arts de la scène, cherche à comprendre le phénomène scénique comme un processus et non seulement comme un produit. Pour approfondir la recherche, il expose à un frottement permanent, les trois axes de la connaissance : l'expérience du processus artistique dans le corps, comme un élément prépondérant ; la réflexion critique résultante de l'approche empirique ; les perspectives théorico-analytiques, y compris les implications épistémologiques, méthodologiques et politiques qui orientent la « pratique comme recherche » dans le domaine des arts de la scène.

⁴ PAIS Ana, « O crime compensa ou o poder da dramaturgia », in SIGRID Nora (dir.). *Temas para a dança brasileira*, São Paulo, Edições SESC SP, 2010, p. 78-101.

procédons – dans cette nouvelle étape, Silvia et moi seulement – à de nouveaux essais avec les matériaux et les structures scéniques créés, non pas dans l'intention de gérer des épuisements, mais plutôt de découvrir des tensions et des visibilitées imprévues, de créer des nouvelles connexions, d'assouplir les limites. (Il existait l'intérêt commun de nous détourner des domaines relativement sûrs, tels que ceux qui considèrent le spectacle comme le résultat le plus vrai du travail avec la danse). Nous sommes parties, alors, vers un travail plus artisanal : toutes les deux ont passé à interpréter, (re)créer, observer, sélectionner et structurer les éléments en exploitation, originellement sans aucune direction externe⁵.

Ainsi, créant l'*Essai sur les petites distances, une étude à l'infini*, désormais sous la forme d'un duo, notre recherche a été celle de nous maintenir dans un état d'expérimentation constante, que ce soit lors de l'acte de composer, ou lors des présentations scéniques. Pour encourager cette proposition, pour inhiber la cristallisation d'un produit scénique fixe, mettant en relief les expériences procédurales vécues, nous invitons les artistes de la scène Kenia Dias et Susi Martinelli à intervenir dans la création. Nous entamons un échange entre les manières de faire, de percevoir et de ressentir la danse. Questionner son fonctionnement, frotter les différents points de vue dans les processus de création pour enfin favoriser la construction d'un espace stimulant de confrontation entre les divers discours.

Dans une création ayant pour cible le processus, selon Ana Pais, le rôle du conseiller dramaturgique au sens large peut se déplacer vers celui du collaborateur, « qui fonctionne comme une image d'altérité, un Autre qui utilise l'intuition et son répertoire de matériaux comme un outil de son faire⁶ ». Le conseiller, engagé avec un programme esthétique, côtoyant le metteur en scène ou le chorégraphe, porte une contribution qui dérive de la confrontation des points de vue, participant de la structuration du sens de l'œuvre scénique. Dans le processus en question, Susi a collaboré avec des rencontres d'immersion ; Kenia, avec des interventions brèves et ponctuelles à des étapes spécifiques du travail. Et, bien qu'elles n'aient pas atteint un statut de continuité avec leur participation, toutes les deux ont apporté des transgressions significatives à nos façons de percevoir et matérialiser la scène. De manière concrète, elles ont aidé à maintenir le travail en transformation constante, tout en nous incitant, comme stratégie, à la présentation des produits non-finis, à différentes étapes de l'enquête. Nos présentations, par conséquent, n'étaient pas qualifiées de premières d'une production finie, ce qui pouvait limiter la maturation de l'expérience.

⁵ GERALDI Sílvia Maria, LAMBERT Marisa Martins, « Compartilhamentos criativos: das poéticas do corpo à cena contemporânea », in *VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Belo Horizonte, UFMG, 2015, p. 1-5.

⁶ PAIS, *op. cit.*, p. 86, traduction personnelle.

La suggestion de travailler avec la procédure de « création en versions » est venue de Susi Martinelli, qui l'employait déjà dans ses propres investigations de danse. Cette procédure émerge comme une possibilité féconde d'investiguer davantage l'*Essai sur les petites distances* ; le titre acquérant à l'occasion le complément d'« études à l'infini #1, #2, #3 ». C'est ainsi que le projet « du danger de raconter une seule histoire » s'est constitué dans la création de trois différentes versions à partir d'une même matrice génératrice. Débuté en août 2016 et développé en 18 mois, chaque version du projet a compté sur la médiation créative d'une artiste réputée de la scène actuelle de São Paulo. Angela Nolf à la première version, une artiste qui a une formation importante en danse classique pour le langage contemporain et qui travaille dans divers projets artistiques avec des compagnies de danse indépendantes. Angela est aussi notre collègue dans le département d'Arts corporels à l'Unicamp. La deuxième version a compté avec la collaboration de Luciene Favoreto, fondatrice et directrice de la *Cia 8 de Dança*, une artiste de base somatique, qui travaille principalement à partir des méthodes de Klauss Vianna et de la kinésithérapeute française Marie Madeleine Béziers. Enfin, pour la troisième version, nous avons invité Kenia Dias, professionnelle de la scène théâtrale qui a comme lignes directrices de travail la théâtralité et la composition.

Notre propos a été de mettre à l'épreuve les matériaux scéniques présents dans l'œuvre matrice – le mouvement, la parole, le son, les objets, les costumes, la lumière, etc. – en les frottant avec d'autres procédures ou dynamiques créatives générées par les collaborations des artistes invitées, en quête d'atteindre, sur scène, des lieux pas encore touchés par nos investigations précédentes. Un autre aspect qui a suscité notre intérêt a été justement la différence des conceptions esthétiques et des façons créatives de procéder entre les trois artistes, ce qui a permis une plus grande variabilité de traitements de la corporéité dansante et d'approches. Chacune a apporté à la création son propre geste et langage constitutif, ses inventaires et mémoires personnelles, ses façons de percevoir et de ressentir le mouvement, lançant notre corps expressif dans des modulations et des mélodies inattendues.

Comme il est possible d'être observé dans les vidéos de chaque version⁷, même si les conditions d'émergence poétique peuvent être assez modifiées d'une version à l'autre, il y a deux éléments qui garantissent l'unité à l'investigation : la matière corporelle comme élément central de la recherche et la matrice chorégraphique originale avec ses articulations de sens. Ces fondements, dans la rencontre entre les sujets participants de chaque version – leurs corps, leurs projets de monde et leurs engrenages d'invention – ont produit un réseau unique d'intersection et de composition. Comme l'avertit Louppe⁸ n'importe quel groupe de personnes, c'est déjà une « composition » dans

⁷ Disponibles en ligne sur : <https://vimeo.com/235249515> ; <https://vimeo.com/233223659> ; <https://vimeo.com/user9670089>

⁸ LOUPPE Laurence, *Poética da dança contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

le sens étymologique du mot. En effet, les affinités, les contradictions, les contrastes et les tensions commencent à établir des liens avant même que la moindre structure d'organisation ne se dessine.

Dans la proposition conceptuelle de la « création en versions », les fonctions de créateur, directeur, dramaturge et même de compositeur musical, costumier et illuminateur, se déplacent à tout instant, laissant d'être, comme il est récurrent dans la plus grande partie des productions de danse contemporaine, une action singulière et originaire d'un seul auteur pour se passer à « l'entre-corps » de ses faiseurs. Nous considérons que cette méthodologie d'« échange entre les divers » est capable d'accorder au discours artistique une multiplicité de regards sur l'objet d'investigation, intensifiant la réinvention d'états et relations à travers l'exposition à de nouvelles tensions, qui viennent « perturber » l'articulation entre les aspects centraux d'intérêt qui soutiennent la recherche : le corps, l'espace, le temps, les éléments de la scène et de la propre conception d'entremêlement avec le public.

Les relations du corps et de l'espace et ses gradients de perspective

La thématique de départ pour l'investigation de l'*Essai sur les petites distances* s'est appuyée sur l'intérêt que Silvia et moi avons toujours eu par la relation entre le corps et l'espace. Depuis la création de la version de groupe (la pré-version), l'accent a été les dynamiques quotidiennes établies entre des individus, des habitants de la ville. Le fondement principal de nos études s'est basé sur les recherches de l'anthropologue américain Edward T. Hall à propos de la perception et de l'usage de l'espace par les humains dans le contexte de la culture, et notamment, son concept de proxémie⁹, développé et présenté dans les livres *La dimension cachée* (1966) et *Le langage silencieux* (1959). Hall analyse tant ce qu'il appelle d'« espaces informels » - les distances qui entourent et entre-tissent les individus (des distances intimes, personnelles, sociales et publiques) – ainsi que les sensibilités dans un macro niveau qui façonnent les expectatives culturelles sur comment les rues, les quartiers, les villes sont organisés.

Une autre référence fondamentale pour cette étude a été la perspective phénoménologique de la relation entre le corps et l'espace développée par Hubert Godard. Selon lui, la perception des contextes sociologiques et géographiques de l'espace s'active et se construit en lien avec l'univers subjectif de l'individu, une perception influencée par ses histoires personnelles, ses désirs et ses associations de significations. De cette union entre le sujet et l'environnement apparaît ce que l'auteur conceptualise comme « l'espace d'action », un espace jamais vide, toujours vectorisé par le potentiel de déplacement de chaque personne. Les investigations de Godard apportent une riche contribution

⁹ La proxémie, c'est l'étude des relations de proximité et de distance entre les personnes et les objets pendant les interactions. Elle étudie la distance que les personnes gardent quand elles interagissent et la présence ou l'absence de contact physique. De tout cela, la proxémie établit les distances émotionnelles qui se déroulent entre les personnes qui interagissent.

aux études personnelles du sensoriel, de la perception humaine et de l'interaction entre le corps et l'environnement. Pour cette recherche, l'expérience que l'auteur nomme de « regard aveugle » a été la cible d'un intérêt particulier ; un regard plus périphérique, spatial, réceptif, par opposition à un regard objectivant et interprétatif, qui se projette dans l'espace de manière plus assertive.

L'expérience du « regard aveugle¹⁰ » a été l'un des éléments fondateurs de l'entraînement à la perception spatiale dans la salle de répétition, mais aussi en dehors de celle-ci (comme, par exemple, dans les sorties sur le terrain et dans les errances urbaines). Sa pratique permanente a fonctionné à la fois comme filtre de lecture et comme un élargissement perceptuel des relations entre le corps et l'environnement. Nous avons également inclus l'exercice du « regard aveugle » dans le cadre des tests scéniques, à plusieurs reprises, invitant le public à vivre cette expérience sous notre supervision, à un moment précis de la présentation.

Les principes dérivés des méthodes d'éducation somatique, en particulier la méthode Feldenkrais et les fondements corporels du mouvement de Bartenieff - dans lesquelles, respectivement, Silvia et moi sommes certifiées - ont été une autre référence précieuse pour l'étude des mécanismes de fonctionnement de la perception spatiale humaine. Grâce à ces instruments, nous avons pu atteindre des états plus sensibles, réceptifs et intensifiés. Le corps a pu être (re)visité et (re)découvert à partir de « critères plus délicats, identifiables par leur qualité et, surtout, par leur singularité¹¹ ». Au fil des procédures des versions, la distance relationnelle intime et les « petites distances » intracorporelles ont commencé à nous intéresser davantage et à occuper une place de plus en plus importante dans le jeu de la tension entre l'individu et l'espace.

« Parfois, une idée me vient à l'esprit : je commence à scruter longuement le corps de l'autre. Scruter signifie fouiller : je fouille le corps de l'autre, comme pour voir ce qu'il y en a à l'intérieur (je ressemble à ces petits garçons qui désassemblent un réveil pour essayer de comprendre ce qui est le temps). Cette opération est conduite de manière froide et étonnée ; je suis calme, je suis à l'écoute, comme si je faisais face à un insecte étrange dont soudain je n'ai plus peur. Certaines parties du corps sont particulièrement favorables à cette observation : les cils, les ongles, les racines des cheveux, des objets incomplets et très partiels. Les cils. L'ongle du gros orteil. La finesse des lèvres. La finesse des sourcils. La luminosité des yeux. Une verrue. Des petites traces de naissance. La pointe du coude. La racine des cheveux. Les pores du visage. Les poils les plus fins. Les cheveux à la nuque. L'usure des vêtements, les petites saletés. Les plus petits vases capillaires dans l'œil. Les rides fines du visage. L'haleine. L'odeur du corps, l'odeur des pieds. Des détails de l'iris, du globe oculaire. La condition des dents. La chaleur du corps. Les taches sur les dents et la peau. Les plus petits grains de beauté. Les lignes sur la paume, les empreintes digitales, la cuticule. Le mouvement des lèvres. La langue, les parties les plus vives et aussi souterraines. La gencive, les dents au fond de la bouche. La netteté des traits, les légères variations du visage. Les courbures de la chair. Les ondulations des cheveux. Les rides de tension entre les sourcils¹² ».

¹⁰ ROLNIK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement*, Editions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, p. 73-78.

¹¹ LOUPPE Laurence, *op. cit.*, p. 71.

¹² Extrait du texte utilisé dans le spectacle.

Le corps qui se cristallise dans l'espace

Le croisement entre notre intérêt pour la relation entre le corps et l'espace et le désir de créer collectivement, dans le cas du projet « du danger de raconter une seule histoire », a abouti non seulement à la procédure de « création en versions », mais aussi à l'organisation d'autres dynamiques méthodologiques favorisant la circulation de personnes, d'idées et d'expériences.

En ce qui concerne les distances relationnelles, nous nous sommes intéressées à étudier la graphie de la ville dans le corps, à reconnaître que le corps et l'altérité créent des moyens d'appréhender la vie urbaine contemporaine, en mettant l'accent sur leur relation avec le domaine de l'art. Nous avons donc intégré à nos études (somatiques, anthropologiques et phénoménologiques) les questions de l'architecte urbaniste Paola B. Jacques¹³, qui considère le corps lui-même comme un type de cartographie de l'expérience urbaine : la mémoire de la ville serait inscrite dans le corps comme une sorte de graphie urbaine, une « *corpographie* ».

Ainsi, nous avons défini la recherche sur le terrain comme une stratégie d'enquête sur les « espaces informels » – les zones de distance compilées par Hall – qui s'est déroulée à de différentes étapes du projet, principalement au centre-ville de São Paulo. Dans nos errances, nous nous sommes intéressées à la manière dont le corps physique et le corps social interagissent avec l'espace, cherchant ainsi à entre-tisser la recherche du mouvement dansé aux messages façonnés par l'événement urbain¹⁴. Il n'y a pas eu, de notre part, l'intention d'interférer dans l'espace urbain, comme c'est le cas avec la pratique de nombreux groupes de danse qui utilisent la rue comme un espace de performance. L'enquête sur terrain a été un élément effectif de collecte de matériel créatif, elle s'est configurée comme un mécanisme pour capturer et attacher des expériences réelles (des situations, des corporalités, des gestes, des temporalités, des circonstances) au processus de création, visant ainsi à utiliser le langage de la scène pour exposer la mémoire d'un corps collectif, formé par le chevauchement de nombreuses voix.

Au cours de nos créations, deux moments ont été particulièrement importants dans la construction des réseaux d'investigation : nous avons constitué un groupe de travail expérimental composé d'une dizaine d'étudiants en danse qui ont collaboré effectivement dans les sorties sur le terrain et au traitement des matériaux au laboratoire. Ce groupe a travaillé, parallèlement aux répétitions, pendant les six premiers mois de la création de la préversion. Ils se réunissaient une fois par semaine. La pratique en tant qu'expérience vécue de recherche faite à l'occasion a compté sur la participation des invités du domaine artistique¹⁵ qui ont apporté diverses collaborations à la création :

¹³ JACQUES Paola Berenstein, « Experiências metodológicas para apreensão da cidade contemporânea », *Redobra*, n° 12, 2013.

¹⁴ GERALDI et LAMBERT, *op. cit.*

¹⁵ Helena Ciampolini, Ana Terra, Renato Ferracini et Luis Ferron, ont été des collaborateurs du projet.

ils ont préparé corporellement les membres du groupe, ont organisé les visites sur le terrain et ont fourni un soutien théorique et pratique à la réalisation des études de l'espace.

Nous avons également organisé, dans un deuxième temps, une résidence artistique au *Centro de Referência da Dança*, dont le siège est situé au cœur de la ville de São Paulo. Cet atelier intensif de 5 jours qui a accueilli 25 jeunes artistes de la scène avait pour objectif de mettre en partage le processus de création à des versions d'*Essai sur les petites distances, une étude à l'infini*. Il a donc mis en relief les étapes d'entraînement, la recherche sur le terrain, les laboratoires de création et la composition du processus artistique en cours. La résidence s'est clôturée par une présentation du processus des participants, que nous avons considéré comme une autre version collective de l'œuvre matrice.

La pratique et l'esthétique en tant que geste politique

Nos déambulations à travers la ville nous ont permis de prendre contact avec notre propre expérience corporelle en tant que pratique quotidienne et esthétique. Elles ont aussi éveillé en nous, un plus grand intérêt à occuper des espaces de présentation extra-scéniques, susceptibles de favoriser de nouvelles dynamiques relationnelles avec le public. Alors que la construction chorégraphique de 2013 (*Essai sur les petites distances*) a occupé une galerie haute de trente mètres de longueur et avec un pied droit très haut, proposant une grande élasticité des distances entre les quatre interprètes et entre les interprètes et le public, dans la composition de l'œuvre matrice la perspective spatiale de proximité a été atomisée. La scène a été réduite à une salle de six mètres carrés, entourée de spectateurs assis (sur des bancs, des canapés, des fauteuils, des chaises assorties, des coussins, selon ce qui était disponible sur place).

Dans les trois nouvelles versions, nous avons gardé l'intérêt d'investiguer d'autres spatialités (des espaces rectangulaires, triangulaires, avec des sièges différents), ce qui nous a permis de tester des dynamiques plus micro-sensibles d'interaction entre les artistes et les spectateurs. Dans le cadre idéologique de ces créations, nous avons proposé l'autosuffisance comme fondement de l'organisation interne de l'œuvre (le traitement des matériaux de la scène et les ressources techniques) et de leurs présentations. Nous avons pris le risque d'expérimenter des textes parlés, de tester des fragments de poèmes et d'écrits d'auteurs sélectionnés (comme Roland Barthes, Ana Cristina César, parmi d'autres) ; nous avons exploré divers dispositifs de bande sonore (joués sur téléphones portables, iPods, haut-parleurs portables, écouteurs, etc.) qui ont contaminé la scène, parfois par des sons superposés, parfois par des sons intimistes qui déplaçaient le sens auditif ; nous nous sommes aventurés à l'utilisation de formes d'éclairage indépendantes, en échangeant les couleurs de la gélatine sur scène et en manipulant des réflecteurs.

Ces événements scéniques se sont composés dans un processus continu de recherche, parallèlement à la procédure d'analyse du mouvement dansé. Je crois que l'analyse du mouvement intègre également une dimension politique du processus créatif, indispensable pour remettre constamment en question la cinétique des gestes, des habitudes et des perceptions aveugles¹⁶. Dans le cas de cette recherche, nous avons utilisé l'instrumental Laban/Bartenieff afin de promouvoir une lecture critique et solide du mouvement, articulée selon notre désir expressif. L'emploi des concepts et principes de cette approche a élargi la compréhension des signaux corporels subtils (subjectifs, émotionnels, cinétiques et kinesthésiques) et a contribué à la création de nouvelles tracées dans l'espace et à la réorganisation de passages de la force créative.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'analyse est un processus de partage et non de jugement du texte corporel, et elle commence par l'écoute du mouvement. Nous passons à l'appréciation de la profondeur et de la richesse des composants qui constituent l'expérience dansée, dans le but de révéler sa portée et ses limites en interface avec l'intentionnalité prétendue. En tant que moyen d'appréhension holistique du mouvement, un vide est comblé en ce qui concerne l'évaluation des manifestations du fonctionnement et de l'expressivité corporelle du sujet¹⁷.

Pour conclure, je signale que pour créer à partir du réseau collectif qui a traversé la réalisation du projet « du danger de raconter une seule histoire », il a fallu extrapoler son temps d'exécution prévisionnel et étendre sa puissance créatrice à six ans, depuis 2012, quand j'ai commencé mon partenariat artistique avec Silvia Geraldi. Bien que ce partenariat ait débuté dans la « vie d'artiste », il a trouvé dans l'environnement universitaire une ambiance favorable à son développement et à la production de la connaissance systématisée.

Construite sur l'approche de la « pratique artistique en tant que recherche », l'expérience de création des versions d'*Essai sur les petites distances, une étude à l'infini* a cherché à créer – à travers le corps – un environnement provocateur propice à la réflexion sur les transits entre le moi et l'autre, la perception et l'action, le corps et l'esprit, le sujet de la connaissance théorique et le sujet de l'expérience théorique/pratique. Ce chemin ouvert à l'imprévisible produit, parallèlement à l'investigation pratique, une production théorique cohérente, qui se diffuse à l'occasion de congrès, expositions, réunions, séminaires nationaux et internationaux, académiques ou artistiques.

¹⁶ LEPECKI André, « Coreopolítica e Coreopolícia », *Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n° 1, 2012, p. 41-60.

¹⁷ BARTENIEFF Irmgard, *Body movement: coping with the environment*, Langhorne, Gordon & Breach, 1980.

Bibliographie

- BARTENIEFF Irmgard, *Body movement: coping with the environment*, Langhorne, Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- GERALDI Sílvia Maria, LAMBERT Marisa Martins, « Compartilhamentos criativos: das poéticas do corpo à cena contemporânea », in *VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Belo Horizonte, UFMG, 2015, p. 1-5.
- GERALDI Sílvia Maria, « Diálogos performativos em dança ou do perigo de se contar uma única história », in *IX Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Uberlândia, MG, UFU, 2017. v. 1, p. 1079-1101.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 235-241.
- HALL Edward T, *The Silent Language* [1959], New York, Anchor Books Edition, 1973.
- HALL Edward T, *A dimensão oculta* [1966], São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- JACQUES Paola Berenstein, « Experiências metodológicas para apreensão da cidade contemporânea », *Redobra*, n° 12, 2013.
- LEPECKI André, « Coreopolítica e Coreopolícia », *Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n° 1, 2012, p. 41-60.
- LORENZINI María José Contreras, « La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino-americana », *Poiésis*, n° 21-22, 2013, p. 71-86.
- LOUPPE Laurence, *Poética da dança contemporânea* [1997], Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- PAIS Ana, « O crime compensa ou o poder da dramaturgia », in SIGRID Nora (dir.). *Temas para a dança brasileira*, São Paulo, Edições SESC SP, 2010, p. 78-101.
- ROLNIK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement*, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, p. 73-78.

L'œuvre chorégraphique comme cartographie du geste dans une perspective postcoloniale : *Ocupación*, de Heloisa Gravina et Michel Capeletti (2018)

Heloisa Gravina¹ (UFSM)

Dans cette communication, je raconte le processus de création et l'expérience de deux représentations de l'œuvre chorégraphique *Ocupación*, un travail solo de danse contemporaine que j'ai créé et dansé en 2018, et qui a été mis en scène par Michel Capeletti, danseur et professeur de technique Alexander avec qui je travaille depuis plus de quinze ans. Ce solo a été réalisé dans le cadre de mon post-doctorat à Buenos Aires, mené au sein du département *Poscolonialidad, pensamiento fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas* (Postcolonialisme, pensée frontalière et transfrontalière dans les études féministes), coordonné par Karina Bidaseca à l'Université nationale de San Martín (UNSAM). Le post-doctorat a associé des études en féminisme postcolonial avec une année de formation en technique Alexander à la *Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires - ETABA* (Ecole de Technique Alexander de Buenos Aires), et a eu comme résultat principal l'œuvre chorégraphique présentée ici. Ce croisement entre différents domaines et disciplines – l'anthropologie, la technique Alexander, la création en danse - est particulièrement représentatif des recherches en danse qui peuvent être menées à l'université au Brésil².

Je présente brièvement mon parcours personnel en tant que chercheuse en danse, afin de préciser la singularité de cette recherche. Je danse depuis mon enfance. J'ai commencé par la danse classique, que j'ai pratiquée jusqu'à l'âge de 20 ans et je me consacre à la danse contemporaine depuis deux bonnes dizaines d'années, toujours dans une perspective fondée sur des approches somatiques. En résumé, une danse qui prend soin du corps, une danse où l'on conçoit le corps, l'esprit, les émotions, etc., comme unité indivisible, et toujours en relation avec le monde. Dans cette perspective, je conçois ce monde en termes de matérialité (la gravité, le poids, la matière, les organismes qui en font partie...) ainsi que dans ses dimensions symboliques, c'est-à-dire, le social, le politique, l'imaginaire, etc. Afin d'approfondir cette dimension, j'ai réalisé un master et un doctorat en anthropologie sociale. La danse a constitué mon thème de recherche et une partie importante de mes outils méthodologiques. Pendant mon doctorat, j'ai étudié la capoeira Angola au Brésil et en France, en développant une approche méthodologique que j'ai qualifiée d'« ethnographie à partir du corps³ ».

¹ Professeure adjointe à l'Université Fédérale de Santa Maria, Rio Grande do Sul ; coordinatrice du Laboratoire ESPACECORPS : études en danse et thérapie occupationnelle ; docteur en Anthropologie, danseuse et chorégraphe.

² Voir le texte « Repères sur la recherche universitaire en danse au Brésil », de Guilherme Hinz, dans ce volume (p. 7-14).

³ GRAVINA Heloisa, *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleras em performance na circulação Brasil-França*, Thèse de doctorat, Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 2010.

Devenue professeure chercheuse à l'université, dans le département de danse, j'ai surtout mené des recherches dans cette discipline, en conservant l'apport d'un regard anthropologique dans mes réflexions et pour situer leur rapport aux pratiques.

Le travail solo de danse *Ocupación* s'est ainsi présenté comme la matérialisation d'un désir d'intégration entre les domaines de connaissance au sein desquels je circule depuis quinze ans environ. Ayant suivi de très près la formation en technique Alexander de Michel Capeletti, l'artiste avec qui j'ai créé *Ocupación*, la technique m'est apparue comme un moyen pour construire cette intégration entre différents champs de connaissance.

Principes de la technique Alexander dans la création de l'œuvre *Ocupación*

Je présente, tout d'abord, quelques principes de la technique Alexander que nous avons mobilisés pour développer des procédés de création pour la chorégraphie *Ocupación*, à partir de ma compréhension de la technique.

La technique Alexander est une technique de rééducation du mouvement développée par l'acteur australien Fredrik Mathias Alexander au début du XX^{ème} siècle à partir de l'observation de lui-même et d'autres personnes en train de réaliser différentes activités⁴. Agnès de Brunhoff, directrice du Centre de formation en technique Alexander à Paris, écrit qu'il s'agit d'un « travail sur la façon dont on utilise la pensée et le corps, et ses conséquences dans le mouvement⁵ ». Alexander a établi un rapport entre ce qu'il appellera « l'usage de soi » et le fonctionnement de l'organisme. En résumé, il a conclu que l'usage a un impact sur le fonctionnement, et notre conscience nous donne seulement accès à l'usage. En conséquence, on ne peut changer son fonctionnement que de manière indirecte. Agnès de Brunhoff poursuit : « En s'observant, F. M. Alexander découvre l'importance fondamentale de la relation tête/cou/dos, qu'il va appeler "contrôle primaire". La relation subtile de la tête avec la colonne vertébrale détermine de manière fondamentale la façon dont nous utilisons tout le reste de notre corps⁶ ».

Alexander observe que, tout au long de notre vie, nous développons différentes réponses musculaires à la gravité. Ce phénomène, appelé réflexe antigravitaire, n'est pas conscient. Lorsque l'on est petit, on a tendance à être plutôt efficace dans cette relation. Au fur et à mesure que l'on grandit, et que l'on vit des processus de socialisation plus complexes, notamment lors de la scolarisation, on commence à développer de plus en plus d'interférences dans le bon fonctionnement de ce réflexe antigravitaire.

⁴ Alexander raconte cette histoire dans le chapitre « L'évolution d'une technique », dans le livre *L'usage de soi*, Bruxelles, Contredanse, 1996.

⁵ BRUNHOFF Agnès, « Technique Alexander », in *Collection Santé*, Pantin, CND, 2014, p. 4.

⁶ *Ibid*, p. 4.

Ces interférences dans le fonctionnement optimal du corps deviennent des habitudes, la plupart du temps inconscientes. Alexander s'aperçoit aussi que « la puissance de ces habitudes est telle que pour permettre à une nouvelle façon de fonctionner de se mettre en place, il faut d'abord passer du temps à arrêter de faire ce qu'on fait d'habitude, "automatiquement". Il faut donc "inhiber" l'envie de faire ce qu'on fait par habitude⁷ ». C'est après avoir inhibé notre réaction habituelle à un stimulus que l'on peut trouver d'autres réactions possibles, donc arriver peu à peu à un nouvel usage de nous-mêmes.

Jusqu'ici, nous avons abordé, comme principes de la technique, la distinction et le rapport entre l'usage et le fonctionnement (de soi, de son corps), le contrôle primaire et l'inhibition. Il existe un autre principe fondamental dans la technique qu'on appelle la direction. Cela fait référence à des directions dans l'espace qui ont un rapport avec la structure du squelette en relation avec la verticalité, c'est-à-dire, la force de la gravité. Cela évoque aussi le fait de penser à ces directions, ce qu'on appelle, en Alexander, « se donner des directions⁸ ». Dans cette perspective, nous pouvons donc inhiber notre réaction habituelle à un stimulus et nous donner des nouvelles directions pour réaliser une action avec moins d'effort que nous avions l'habitude et que nous croyions possible.

Nous arrivons à un point important : quand nous changeons une habitude de mouvement, nous changeons aussi la conception de ce mouvement dans notre pensée. Nous nous rendons compte que le simple acte d'être debout peut être une chose complètement différente de ce que nous croyions. De cette façon, nous révisons à la fois nos habitudes de mouvement, nos croyances, nos conceptions, nos pensées. Nous nous rendons compte, aussi, que ces conceptions sont très proches de la façon dont nous nous reconnaissons en tant que sujets dans le monde. Quand nous mettons en question concrètement notre conception de l'acte d'être debout, tout simplement en pensant à défaire un peu la tension dans les jambes, ou en expérimentant un axe plus en arrière que d'habitude, nous ressentons une espèce de confusion sur qui nous sommes. Nous ne nous reconnaissons plus très bien en tant que sujets dans le monde, nous expérimentons une certaine suspension de l'identité. Autrement dit, nous ouvrons une sorte d'espace entre nous, notre geste et notre idée de l'identité.

Ce travail sur l'observation et la reconnaissance de nos habitudes de mouvement (qui sont aussi des habitudes de pensée) a été au cœur de la création de l'œuvre chorégraphique *Ocupación*.

Procédures de création

Concrètement, nous avons fait une liste de ce que nous voulions intégrer dans l'œuvre. Dans cette liste il y avait des titres des spectacles que nous avons créés ensemble, Michel et moi, et d'autres

⁷ *Ibid*, p. 5.

⁸ MACDONALD Patrick, « On Giving Directions, Doing and Non-Doing », conférence présentée à la *Society of Teachers of the Alexander Technique - STAT*, Londres, 1963.

choses dont on voulait parler, telles que « danse contemporaine », « anthropologie », « capoeira », « postcolonial », « féminisme », etc. Nous avons fait plusieurs jeux avec ces mots : Michel disait un mot et je faisais le premier geste qui me venait en tête ; ensuite, je devais allonger le temps de transition entre un mouvement et le suivant, en essayant de laisser le parcours entre une chose et l'autre ouvert aux changements, ne pas être pressée d'aller d'un point à l'autre, d'une idée à une autre, mais en laissant l'espace ouvert à toutes les possibilités qui pouvaient émerger.

D'autres procédés étaient plus clairement inspirés du principe de l'inhibition : penser un geste et ne pas le faire, et ensuite faire un autre geste ; ou bien penser un, deux, trois gestes sans les réaliser et ensuite faire le premier geste en gardant la pensée sur le troisième. Tout au long de ce processus, nous avons mis en œuvre une idée très présente dans la technique qui consiste à prendre le temps pour que d'autres possibilités de réponse aux stimuli puissent apparaître. Walter Carrington, professeur formé par Alexander, écrit : « ... avec le temps, l'élève apprendra à dire non. C'est, définitivement, une question de temps ; le temps donné par le professeur, le temps que l'élève se permet de prendre. Le temps et rien d'autre que le temps⁹ ».

Inspirés de Carrington, nous nous donnions du temps. Inhiber, ne pas faire, permettre l'émergence de quelque chose que l'on ne connaît pas, cela prend du temps et demande une ouverture pour accepter de prendre des risques. Il faut accepter le fait de ne pas savoir quelle forme apparaîtra dans son propre corps, et être disponible pour la reconnaître, voire l'accepter comme partie de soi-même. Parfois, cela peut devenir effrayant.

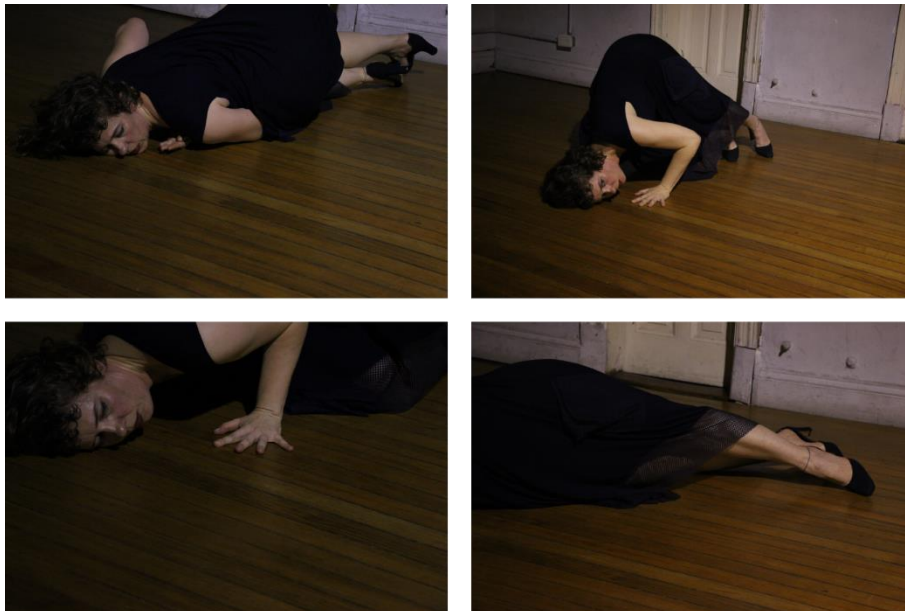


Image 1. *Ocupación*. Casa Sofía. Buenos Aires, 10/11/2018. Photographie de Federico Moreno.

⁹ « Quiero decir que, con tiempo, el alumno aprenderá a decir no. Es definitivamente cuestión de tiempo ; cuestión de tiempo que se da por parte del profesor, y tiempo que se toma el alumno. Tiempo y nada más que tiempo ». (CARRINGTON Walter, *Pensando en voz alta: charlas sobre la enseñanza de la Técnica Alexander*, Berkeley, Mornum Time Press, 2009, p. 57), traduction de l'auteure.

Ce temps long m'a permis de reconnaître en moi des formes qui m'ont constitué tout au long de ma vie. Des traces des années de danse classique, des formes que j'assume face à différentes situations dans ma vie quotidienne, des mémoires incarnées de plusieurs œuvres dansées. La capoeira est apparue de façon très puissante comme référence dans mon corps. Cette forme de lutte dansée évoque les luttes de résistance successives des noirs amenés de l'Afrique au Brésil pendant la traite des esclaves, ainsi que les combats de leurs descendants, qui font partie de l'histoire du Brésil et de chacune et chacun de nous, les Brésiliens. Le fait de reconnaître la capoeira comme une référence présente dans mon mouvement m'a fait penser à la connexion entre les différentes temporalités et les multiples espaces qui en font partie, et m'a fait accéder, dans l'expérience, à l'idée d'une possible simultanéité de couches temporelles dans le présent intensif du corps.

Accéder à ces formes à travers l'allongement du temps et l'expansion de l'espace interne du corps (par le biais des directions que l'on se donne) permet des nouvelles combinaisons entre ces formes. Je les ai expérimentées comme un déploiement de plusieurs « moi » dans mon rapport au monde. Dans le même mouvement, j'ai pris conscience d'une infinité de « moi » possibles pour répondre à chaque situation, à chaque contexte, à chaque stimulus.

Des traces de l'expérience vécue à la scène dansée

Ce processus nous a amené à faire des choix spécifiques pour la mise-en-scène, afin de ne pas rester au niveau de l'expérience vécue mais de mettre en place des ressources esthétiques pour relier cette expérience individuelle à un plan commun. Dans la suite, je partage quelques choix réalisés dans ce but.

Une dimension importante de mon séjour à Buenos Aires a été constituée par les manifestations gigantesques pour la dépénalisation de l'avortement en Argentine. Ces marches avaient lieu au même temps que nous suivons de loin les manifestations appelées « #EleNão » (#PasLui) au Brésil, contre l'ascension des logiques fascistes qui y sont maintenant au pouvoir. Les effets produits comme tension et forme dans mon corps ont fait partie de l'œuvre. Les différentes couches temporelles et spatiales constitutives de ces expériences ont été matérialisées sur scène par le biais d'une bande sonore composée par couches superposées de tambours du Benin et d'enregistrements des manifestations en Argentine et au Brésil.

Il faut préciser que tout ce processus a été mené dans la relation entre Michel et moi. Il jouait le rôle d'un regard-miroir, et nous travaillions à travers le croisement de nos références. A partir de mes mouvements, il apercevait l'image d'une femme, d'environ 40 ans, une certaine puissance, ainsi que les variations en termes d'âge, d'expression, des récits que se formaient et se dissolvaient tout le temps. Les différentes formes assumées par mon corps ont fini par lui renvoyer une idée de

possession, d'un corps qui peut être occupé par d'autres corps, d'autres histoires, d'autres récits. Il a alors évoqué une scène du film *Possession* (1981, réalisé par Andrzej Żuławski), où la protagoniste, jouée par Isabelle Adjani, semble être possédée par une force qui contrôle ses mouvements. La scène se déroule dans une station de métro.

De mon côté, je reconnaissais quelque chose de similaire dans la sensation d'être habitée par plusieurs « moi » possibles. Cette sensation m'a renvoyé à la notion d'occupation selon mon expérience dans des *terreiros*¹⁰ de religions afro-brésiliennes, ainsi qu'à la capoeira. Je lui ai raconté ma perception et cette idée de multiples « moi » lui a fait penser, de son côté, à l'artiste portugaise Helena de Almeida, avec toute une série de photos avec un miroir qui multiplie notre impression de sa présence.

Ensuite, nous avons travaillé à la matérialisation de ces références d'une façon très concrète, voire littérale. Nous avons filmé un tunnel dans une station de métro à Buenos Aires qui nous rappelait celui du film avec Isabelle Adjani, et nous avons utilisé la projection de ces images sur scène. A *Casa Sofía*¹¹, nous avons présenté l'œuvre dans une salle très petite, où le public était très proche. Dans ces conditions, la projection a eu un effet de déploiement de l'espace à l'intérieur de la salle.

Dans les présentations du solo *Ocupación*, nous avons cherché à créer une relation particulière avec le public. Nous souhaitons offrir la possibilité d'expérimenter, ensemble, une sensibilité qui ne soit pas ordinaire. Nous avons souhaité, aussi, plus que raconter une histoire, partager le processus de créer des images, des récits, observer et interroger constamment le processus de création de ces images et récits. Dans ce but, nous avons proposé un allongement du temps et un état particulier d'attention - j'actualise tout le temps l'observation de mon mouvement, je prends mon temps, je me propose différentes hypothèses sur mon organisation corporelle à chaque moment, je les expérimente, j'actualise mes directions, j'essaye de faire moins d'effort, etc. Par le biais d'une intention claire et dirigée (dans le sens « alexanderien »), nous invitons le public à expérimenter, dans une certaine mesure, cet état particulier d'attention, et à ouvrir sa perception aux possibilités infinies existantes dans chaque geste.

Après les présentations, nous avons reçu des feedbacks du public : plusieurs personnes ont évoqué une certaine atmosphère, une densité, les variations d'âge de mon visage et de mon corps. D'autres nous ont offert des récits de mémoires personnelles.

¹⁰ Lieu de culte des religions afro-brésiliennes. Le mot *terreiro* évoque le sol de terre et fait référence aux endroits où ces cérémonies se déroulaient pendant la période de l'esclavage, souvent cachées derrière la maison des esclaves ou même dans une clairière au milieu des bois. Cela peut renvoyer aussi aux cérémonies traditionnelles en Afrique, d'où les religions afro-brésiliennes sont issues. A présent, il s'agit souvent de maisons où l'espace réservé aux cultes est construit très proche ou même constitue une partie de la maison où habite le *pai de santo* (« père-de-saint », l'autorité principale dans chaque *terreiro*).

¹¹ *Casa Sofía* (Maison Sofía) est un espace culturel de Buenos Aires auto-gestionné par un collectif d'artistes et d'activistes de la culture. Voir <http://casasofia.org.ar>.

L'une des références présentes dans la création, que nous avons amenée jusqu'à la scène, était un extrait du livre *L'intraitable beauté du monde : adresse à Barack Obama*, écrit par les poètes antillais Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau lors de l'élection d'Obama aux États-Unis :

« C'est une rumeur de plusieurs siècles. Et c'est le chant des plaines de l'Océan. Les coquillages sonores se frottent aux os, aux crânes, aux boulet verdis au fond de l'Atlantique. Il y a, dans ces abysses, des cimetières de bateaux négriers, beaucoup de leurs marins. Les rapacités, les frontières violées, les drapeaux, relevés et tombés, du monde Occidental. Et qui constellent l'épais tapis des fils d'Afrique, dont on faisait commerce. Ceux-là, sont hors des nomenclatures, nul n'en connaît le nombre¹² ».

Ce texte m'accompagne depuis mon doctorat, sur la circulation de la capoeira entre le Brésil et la France. Comme d'autres références de ce processus de création, nous l'avons utilisée sur scène en tant que matérialité. Je le répétais plusieurs fois dans un mélange des trois langues qui étaient présentes pour moi à ce moment : le français (langue d'origine du texte), le portugais (ma langue d'origine) et l'espagnol (la langue du pays où j'habitais alors). Le texte était prononcé au moment final du spectacle, par un corps étrange, qui se déformait, qui évoquait un corps monstrueux et énonçait plusieurs combinaisons possibles, bien que peu probables, entre ses parties. Un corps capable d'articuler différentes couches temporelles et spatiales dans l'expérience commune.



Image 2. *Ocupación*. Casa Sofía. Buenos Aires, 10/11/2018. Photographie de Federico Moreno.

A partir de cette conception et de cette pratique chorégraphique, je considère que la scène peut être pensée comme une cartographie du geste, dans la mesure où elle ouvre la possibilité d'articuler les dimensions de l'expérience vécue au niveau individuel en tant qu'expérience toujours traversée par les lignes de force de son temps, de son contexte. Dans cette perspective, le geste est compris

¹² GLISSANT Édouard ; CHAMOISEAU Patrick, *L'intraitable beauté du monde : adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade, 2009, p. 1.

comme corporel, bien entendu, mais aussi comme geste politique. Les deux dimensions sont articulées sur une scène qui est proposée comme un espace d'échanges et de construction d'une expérience commune.

Au moment où nous avons créé et présenté *Ocupación*, en novembre 2018 à Buenos Aires, suivait de peu le moment où au Brésil on avait vécu l'impeachment de la présidente Dilma. L'ex-président Lula était en prison, Bolsonaro venait d'être élu président du pays. Dans ce contexte, le fait de danser ce solo s'est présenté comme une possibilité de donner de l'expression à quelque chose que j'avais, jusqu'alors, vécu à partir d'une sensation de terreur. *Ocupación* m'ouvrait donc la possibilité de mettre cette sensation en mouvement, de la partager et de la transformer, afin de proposer une mouvance des sens et des perceptions que nous éprouvions collectivement.

En tant que Brésilienne, je suis persuadée que cette possibilité de reconnaître les différents récits inscrits dans le corps, ainsi que de mettre leurs sens et les significations qu'on leur attribue en question, de les faire glisser, bouger, changer, cette façon de créer une suspension de ce que l'on croyait une vérité immuable, a le potentiel de mettre en perspective tous les récits hérités de notre passé colonial. Tout cela peut nous permettre de recréer notre imaginaire et d'établir des relations que l'on peut appeler postcoloniales, dans la mesure où elles ne seront plus fondées sur des rapports de force asymétriques mais sur le désir du partage, de l'échange et de la construction d'une expérience commune.

Bibliographie

ALEXANDER Fredrik Mathias, *L'usage de soi*, Bruxelles, Contredanse, 1996.

BRUNHOFF Agnès, « Technique Alexander », in *Collection Santé*, Pantin, CND, 2014.

CARRINGTON Walter, *Pensando en voz alta: charlas sobre la enseñanza de la Técnica Alexander*, Berkeley, Mornum Time Press, 2009.

GLISSANT Edouard, CHAMOISEAU Patrick, *L'intraitable beauté du monde : adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade, 2009.

GRAVINA Heloisa, *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França*, Thèse de doctorat, sous la direction de Maria Elizabeth Lucas, Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 2010, <http://hdl.handle.net/10183/31733>.

MACDONALD Patrick, « On Giving Directions, Doing and Non-Doing », conférence présentée à la *Society of Teachers of the Alexander Technique - STAT*, Londres, 1963, [en ligne], <https://www.alexander-technique-london.co.uk/on-giving-directions-doing-and-non-doing/>, page consultée le 10 octobre 2020.

Résumés des contributions

INTRODUCTION

Repères sur la recherche universitaire en danse au Brésil

Guilherme Hinz (Paris 8) – hinz.guilherme@gmail.com

Résumé : Ayant connu une croissance vertigineuse depuis le début du siècle, le paysage actuel de la recherche universitaire en danse au Brésil est le résultat d'une évolution complexe et de la mise en œuvre de politiques publiques de démocratisation de l'enseignement supérieur. Afin de faciliter l'accès aux textes qui suivent, ce texte introductif présente et met en perspective quelques éléments de contexte concernant l'émergence des études en danse au Brésil.

Mots-clés : études en danse ; Brésil ; histoire de la danse ; histoire politique du Brésil ; recherche en danse

1) PRATIQUES ET DISCOURS PÉDAGOGIQUES EN DANSE

La feuille de papier comme objet relationnel : les mots et les gestes d'Angel Vianna

Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO) – joana_ribeirodasilvatavares@yahoo.com.br

Résumé : Cette communication présente l'œuvre d'Angel Vianna (1928-), l'une des pionnières de la danse moderne du Sud-Est du Brésil dans les années 1950. Son travail, reconnu dans les années 1970 sous la vaste appellation d'*expression corporelle*, est de nos jours appelé « Méthodologie Angel Vianna ». En pratiquant et en observant un atelier ayant pour thème la feuille de papier, nous essaierons de nous familiariser avec une partie de sa pédagogie, à l'écoute de ses mots et de ses gestes.

Mots-clés : Angel Vianna ; danse brésilienne ; geste ; méthodologie ; objet relationnel

Le système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff dans la formation d'acteur/performeur

Adriana Ferreira Bonfatti (UNIRIO) – adribonfatti@gmail.com

Résumé : Cette communication fait retour sur l'atelier proposé lors du colloque, fondé sur le système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff pour le jeu scénique. Dans cet atelier, l'« échelle dimensionnelle »/« l'échelle de défense » de Rudolf Laban est explorée en tant que proposition didactique de la formation d'acteurs dans un contexte ludique. Cette pratique est basée sur l'expression et la communication scéniques dans les relations spatiales interpersonnelles d'après les études de l'analyste du mouvement Ellen Goldman.

Mots clés : échelle de défense ; formation de l'acteur/du performeur ; jeu scénique ; système d'analyse du mouvement Laban/Bartenieff

2) ANALYSES D'ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES – FOCUS SUR EVA SCHUL

Croisements entre pédagogie et création chez Eva Schul : une étude de la chorégraphie *Um Berro Gaúcho*

Mônica Fagundes Dantas (UFRGS) – modantas67@gmail.com

Résumé : Eva Schul, née en 1948, est une chorégraphe qui vit à Porto Alegre (Brésil). Depuis le début des années 1970, sa démarche comprend l'enseignement de techniques de danse contemporaine, celle de l'improvisation et de certaines approches somatiques. Sa pratique chorégraphique prend en compte la participation des danseurs aux différents moments du processus de création. Cet article, qui retrace la trajectoire de la chorégraphe et se propose d'analyser la recréation de l'œuvre chorégraphique *Um Berro Gaúcho* (Un cri du Sud) est lié aux projets « Donner de la chair à la mémoire » (*Dar Carne à Memória*) et « De la chair numérique : Archive Eva Schul » (*Carne Digital : Arquivo Eva Schul*).

Mots-clés : danse contemporaine ; Eva Schul ; histoire de la danse ; recréation chorégraphique ; technique de danse

Actions, gestes et discours de genre dans l'œuvre chorégraphique d'Eva Schul

Suzane Weber Silva (UFRGS) – ssuzaneweber@gmail.com

Résumé : Cette communication présente une analyse de la chorégraphie *Acuados* de la chorégraphe brésilienne Eva Schul. Cette œuvre a été réalisée pour célébrer les 25 ans d'*Ánima Companhia de Dança* et les 10 ans de la loi brésilienne connue sous le nom de « Maria da Penha », loi qui vise à punir les actes de violence domestique à l'égard des femmes. L'analyse des actions et des gestes issus de la chorégraphie *Acuados* vise à tisser des relations possibles entre la danse et certains concepts des études de genre.

Mots-clés : chorégraphie ; études de genre ; geste ; Eva Schul ; violence domestique

3) PRATIQUES DU GESTE À LA CROISÉE DES CULTURES

Capoeira et perception : un autre regard

Sandra R. O. Santana (UFBA) – sandra.s8@hotmail.com

Résumé : Cet article fait retour sur l'atelier proposé lors du colloque, dont l'objectif était de démontrer l'application pratique de quelques lignes directrices pédagogiques que l'auteure traite dans sa thèse de doctorat sur la capoeira angola et la danse. Menée dans le cadre du Programme d'études supérieures en Arts de la scène (PPGAC) de l'Université Fédérale de Bahia, sa thèse porte sur la compréhension du geste dans la pratique de la capoeira angola et vise à analyser comment on peut en extraire une application pédagogique en danse. Dans cet article, après un bref survol de son expérience avec la capoeira brésilienne, elle énumère et commente les principes qu'elle a recensés au fil de ses recherches.

Mots-clés : capoeira ; geste ; pédagogie en danse

Une étude du geste : le *miudinho* de la samba de roda

Daniela Maria Amoroso (UFBA) – daniamoroso@hotmail.com

Résumé : Cet article s'organise autour de l'atelier d'expérimentation du *miudinho* proposé dans le cadre du colloque *Pratiques du geste à la croisée des chemins : analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil* au mois de décembre 2019. Le *miudinho* est le pas le plus dansé de la samba de roda du Recôncavo Baiano, expression culturelle qui a été enregistrée au patrimoine culturel immatériel de l'humanité (PCI) en 2005 par l'UNESCO. Cette entrée au PCI ouvre la possibilité d'une étude et d'une compréhension des gestes dansés comme gardiens d'une immatérialité (sensible) qui se matérialise dans les danses traditionnelles du Brésil. Dans une approche technique et symbolique de la danse, l'expérimentation du geste du *miudinho* lors du colloque s'est faite à travers des outils pédagogiques qui seront repris dans cet article, comme la « petite marche », le « trébucher sans tomber », la marche avec un tissu sous les pieds, le chant de la mélodie de la samba et la samba dans la ronde.

Mots-clés : danse ; études diasporiques ; *miudinho* ; samba de roda

4) PROCESSUS DE CRÉATION EN DANSE

Le geste vocal comme acte politique

Celina Nunes de Alcântara (UFRGS) – celinanalcantara@gmail.com

Résumé : Cette communication vise à montrer le lien entre geste vocal et acte politique en prenant comme référence les œuvres développées et les pratiques politiques proposées par moi-même en tant que femme noire, actrice et enseignante dans le domaine des arts vivants. Il s'agira d'analyser, à partir des éléments corporels et discursifs, en quoi le geste vocal peut s'inscrire comme acte politique. L'analyse cherche ainsi à faire ressortir les multiples significations dont les corps sont porteurs à partir de la nécessité de parler/montre/performer des luttes, des douleurs, des aspirations, des revendications...

Mots-clés : acte politique ; études noires ; geste vocal ; processus de création

La traduction de la tradition : processus de création en danses brésiliennes

Gustavo Côrtes (UFMG) – gustavocortesufmg@gmail.com

Résumé : Actuellement, l'étude des danses brésiliennes est devenue un champ d'investigation et de recherche dans les programmes de premier cycle et des cycles supérieurs en arts, danse, éducation physique, loisirs et éducation au Brésil, sous de multiples perspectives. Ce travail vise à développer, à partir de la reconnaissance théorique issue du domaine des études de traductologie, une voie méthodologique pour les travaux d'interprétation des danses brésiliennes à travers la traduction scénique des manifestations culturelles traditionnelles. La relation de transposition didactique et/ou artistique entre le domaine de la recherche scénique et les lieux de développement des processus créatifs, tels que les écoles, les académies et les théâtres, sera désignée dans cet article comme « traduction de la tradition ». La tradition fonctionne comme un organisateur de la mémoire collective existant dans les fêtes et les danses traditionnelles définies en fonction du lieu et de la temporalité de chaque événement, et la traduction, comme les processus qui peuvent être utilisés par les artistes, chorégraphes, enseignants et autres personnes intéressées par les œuvres créatives au sein des danses brésiliennes. De cette façon, les études de théorie de la traduction peuvent fournir des éléments et de nouvelles possibilités pour les œuvres artistiques avec des danses traditionnelles brésiliennes, en cherchant la relation entre la source de la recherche, les processus de création et le résultat du travail.

Mots-clés : danses brésiliennes ; tradition ; traduction

Créer collectivement : à propos de « Du danger de raconter une seule histoire »

Marisa Martins Lambert (UNICAMP) – marisamlambert@gmail.com

Résumé : Cet article analyse certains aspects de la procédure de « création en versions » à la base de la recherche scénique/chorégraphique dans le cadre du projet « Du danger de raconter une seule histoire » (2016-2017). Il s'agit d'évoquer la création en tant qu'expérience partagée et expression d'un groupe de personnes. Cette façon collective de produire des connaissances est ouverte à l'imprévisible. Ce travail explore la relation corps/espace à partir de deux références principales, Edward T. Hall et Hubert Godard. Les réflexions théoriques ainsi que les dynamiques créatives ont été fondées sur l'étude du geste dansé, depuis les points de vue de la pratique comme recherche, de l'éducation somatique et de l'analyse du mouvement Laban/Bartenieff.

Mots-clés : création collective ; « création en versions » ; pratique comme recherche

L'œuvre chorégraphique comme cartographie du geste dans une perspective postcoloniale : *Ocupación*, de Heloisa Gravina et Michel Capeletti (2018)

Heloisa Gravina (UFSM) – helogravina@gmail.com

Résumé : Cette intervention expose le processus de création et l'expérience de deux présentations d'un solo de danse contemporaine : *Ocupación*, dirigé par Michel Capeletti. Ce solo a été créé et dansé par Heloisa Gravina pendant son post-doctorat à Buenos Aires, au sein du département *Poscolonialidad, Pensamiento Fronterizo y Transfronterizo en los Estudios Feministas* de l'UNSAM. Les procédés de création utilisés sont basés sur la technique Alexander et font émerger des souvenirs et expériences inscrits dans le corps. De cette façon, il est possible de concevoir la chorégraphie comme une cartographie des gestes individuels et collectifs traversant différentes temporalités.

Mots-clés : danse contemporaine ; technique Alexander ; création en danse