



HAL
open science

”Apprendre du Sud. La passion du possible selon Lia Rodrigues, danse contemporaine et mouvements citoyens”

Isabelle Launay, Silvia Soter

► **To cite this version:**

Isabelle Launay, Silvia Soter. ”Apprendre du Sud. La passion du possible selon Lia Rodrigues, danse contemporaine et mouvements citoyens”. Théâtre/Public, 2020, n°237, pp.33-43. hal-04323479

HAL Id: hal-04323479

<https://hal.science/hal-04323479>

Submitted on 7 Dec 2023

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.

théâtre public

N° 237

OCTOBRE-
DÉCEMBRE 2020

ENTRETIEN
MENG JING



ÉTAT
DE LA SCÈNE
ACTUELLE
2018-2019

n° 237

COUVERTURE

Nach den letzten Tagen. Ein Spätabend,
mise en scène Christoph Marthaler, 2019.
© Matthias Horn/Ruhrtriennale 2019.

théâtre public

Revue trimestrielle publiée par
l'association *théâtre public*
2 bis, rue Dupressoir
92230 Gennevilliers
www.theatrepublic.fr

COÉDITION/DIFFUSION

Éditions Théâtrales
47, avenue Pasteur
93100 Montreuil
Tél.: 01 56 93 36 70

ABONNEMENTS/COMMANDES

Laura Gelouin
Tél.: +33 (0)2 31 59 25 02
Courriel: gisabo3@gis-routage.fr
Fax: +33 (0)2 31 69 44 35
Théâtre/Public - GIS Logistique
Z.A. La Tellerie
C.S. 20016
61438 Flers Cedex

DIRECTION DE LA PUBLICATION

Bernard Rothstein

RÉDACTION EN CHEF

Olivier Neveux
olivier.neveux@theatrepublic.fr

COORDINATION ET SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Sylvie Claval

COMITÉ DE RÉDACTION

Pierre Banos, Jean-Louis Besson,
Christian Biet, Clare Finburgh
Delijani, Judith le Blanc, Olivier
Neveux, Michèle Raoul-Davis,
Bernard Sobel

ADMINISTRATION

Rose Boursier-Mougenot
administration@theatrepublic.fr

CONCEPTION GRAPHIQUE

Sur une maquette de BlomStudio
(Blom/Fogliani)
blomstudio.fr

MISE EN PAGE ET PHOTOGRAVURE

Brigitte Benard

IMPRESSION

Corlet Imprimeur
14110 Condé-en-Normandie

Dépôt légal: octobre 2020
Commission paritaire: 0423 G 89623
N° TVA intracommunautaire:
FR14498362645600015
ISSN 0335-2927

SOMMAIRE

ENTRETIEN

4 RENCONTRE AVEC MENG JINGHUI,
RÉALISÉE PAR CHRISTIAN BIET
ET WANG JING
Déplacer les questions
sensibles

9 ENTRETIEN AVEC MENG JINGHUI
«Très fort et très libre
à l'intérieur»

DOSSIER

États de la scène actuelle
2018-2019

COORDONNÉ PAR OLIVIER NEVEUX
ET CHRISTOPHE TRIAU

20 ENTRETIEN AVEC VALÉRIE DRÉVILLE,
RÉALISÉ PAR OLIVIER NEVEUX
ET CHRISTOPHE TRIAU
La liberté et la rigueur

33 ISABELLE LAUNAY,
EN COLLABORATION AVEC SILVIA SOTER
Apprendre du Sud.
La passion du possible
selon Lia Rodrigues
Danse et mouvements citoyens

44 CRISTINA DE SIMONE
Des lieux et du temps
Quelques notes à partir
du festival Théâtre Rate

54 STÉPHANE HERVÉ
Résister aux voix infâmes
Sur Christoph Marthaler
et quelques autres

60 OLIVIER NEVEUX
Crises d'identité
La Beauté du geste,
conçu par Nathalie Garraud
et Olivier Saccomano

71 ARNAUD MAÏSETTI
Le lyrisme des fins,
ou l'horizon
des événements

80 CHRISTOPHE TRIAU
Résurgences
Sur Kurô Tanino et *Avidya,*
l'auberge de l'obscurité

90 CHLOÉ LARMET
D'autres corps que le mien
À propos de Phia Ménard

98 LAURE FERNANDEZ
Incorporer / Excorporer
Autour de *Se sentir vivant*
(2017), de Yasmine Hugonnet

103 RÉALISATION OLIVIER NEVEUX
ET CHRISTOPHE TRIAU
Table ronde
Avec Laurent Gutman,
Nathanaël Harcq,
Claire Lasne Darcueil,
Catherine Marnas, Ar-
Meunier, Arthur Nauz
Stanislas Nordey, Frédé-
Plazy, Laurent Poitren:

MISCELLANÉES

127 PASCALE HENRY
Chroniques du ra

133 JULIEN GAILLARD
Mimésis dévoilée

138 HEINER MÜLLER
TRADUCTION JEAN-LOUIS F
ET JEAN JOURDHEUIL
X. Guerre des viru

139 CHRISTIAN BIET
Conduite (théâtre:
à tenir face à l'épi
(de 1580)

Apprendre du Sud¹. La passion du possible selon Lia Rodrigues

Danse et mouvements citoyens

ISABELLE LAUNAY, EN COLLABORATION AVEC SILVIA SOTER²

Le pouvoir de nuisance et la destruction systématique des acquis sociaux et politiques de la gauche réformatrice brésilienne (au pouvoir entre 2002 et 2016) – causés par l'arrivée de Michel Temer (après le coup d'État juridique contre Dilma Rousseff et l'emprisonnement de l'ancien président Lula), suivie par l'élection de Jair Bolsonaro au Brésil – ne peuvent, ni ne doivent, passer sous silence ce qui persiste aujourd'hui de la vitalité de tous les lieux de résistance à l'axe néolibéral fascisant Trump-Bolsonaro. Ainsi, par exemple, de la réactivation aussi critique que délirante de la célèbre pièce de théâtre musical, *Roda Viva* (interdite en 1968) par le Teatro Oficina de José Celso Martinez Correa, une des plus grandes figures du théâtre brésilien contemporain. La puissance du conte politique du film *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles (2019, prix du jury au festival de Cannes), sur la résistance victorieuse d'un village du Nordeste brésilien à l'emprise sur la distribution de l'eau d'une compagnie américaine criminelle et à la corruption politique, est aussi là pour en témoigner. Tout comme le rituel cru et viral des danseurs et danseuses nus devant des foyers de bois mort, dans *A invenção da maldade* (2019), de Marcelo Evelin (au Centre national de la danse). Danseur et chorégraphe, Marcelo Evelin est aussi un acteur culturel inlassable, créateur de deux lieux alternatifs (O Núcleo do Dirceu et le Campo, dans la périphérie de la ville de Teresina, au cœur du Piauí, État du Nordeste), exemples non d'une danse « engagée », mais de ce que peut l'art quand il engage. De même que, pour des artistes brésilien(ne)s travaillant beaucoup en France, le court métrage percutant de la danseuse-vidéaste Ana Pi, *Ceci n'est pas une performance*³ (2017), montage alerte et ironique d'images des danses de rue telles qu'elles s'inventent aujourd'hui dans les périphéries des villes du Sud comme du Nord, ou le duo-manifeste aussi implosif qu'explosif *Rue* (2015), du danseur-chorégraphe-écrivain Volmir Cordeiro⁴, avec le danseur-percussionniste Washington Timbó, ou encore la relecture des danses d'expression *Afetos humanos* (1962), de la

chorégraphe allemande Dore Hoyer, dans une perspective aussi transgenre que transnationale par Pol Pi dans son *Ecce (H)omo* (2017). Enfin, la lente, persistante et magistrale procession des rapports de force qui hantent toute l'histoire somatique de la société et de la culture brésiliennes, dont les figures ne cessent de se renverser et de se transformer dans *Fúria* (2018), connaissant un succès international, de la Lia Rodrigues Companhia de danças. C'est dire que la scène chorégraphique venue du Brésil, et dont on ne peut voir en France qu'une petite partie, est plus qu'inventive, active et virulente.

Plus que d'évoquer cet ensemble, ou par exemple l'esthétique de cette seule dernière pièce pour ce numéro

1– À suivre, entre autres, Boaventura de Sousa Santos, « Nord » et « Sud » ne désignent pas ici des entités géographiques. Le Sud existe aussi au Nord, même si les inégalités liées au colonialisme et au capitalisme sont plus massives dans l'hémisphère Sud, et le Nord existe aussi au Sud du fait des oligarchies et intérêts qui profitent et participent de l'ordre dominant. Le Sud constitue davantage une métaphore des inégalités causées par l'ordre capitaliste et une valorisation des résistances qu'il génère (*Épistémologies du Sud, Mouvements citoyens et polémique sur la science*, publié en français en 2016, Paris, Desclée de Brouwer).

2– Ce texte est certes le fruit d'un regard d'une enseignante-chercheuse en danse en France, familière du Brésil, informée du travail de Lia Rodrigues depuis 2005, et accueillie ou invitée à la Maré à de nombreuses occasions. Mais il est aussi habité du regard et des mots d'une collaboration avec Silvia Soter, et de données accumulées au fil du temps.

3– Ana Pi est actuellement artiste associée au MacVal. Le film fut présenté entre autres au musée de l'Immigration, à l'occasion d'une carte blanche donnée à la chorégraphe Bintou Dembélé. Voir <https://vimeo.com/254296307>

4– Voir notamment son livre d'auto-analyse *Ex-corporo*, Pantin, CND, 2019, à travers celui d'autres chorégraphes brésilien(ne)s contemporain(e)s important(e)s (Marcelo Evelin, Micheline Torres et Luis de Abreu).



Fúria, chorégraphie Lia Rodrigues, 2018. © Sammi Landweer.

5- Née à São Paulo en 1956, dans une famille intellectuelle aisée, Lia Rodrigues se forme à la danse classique pendant une dizaine d'années, puis aux diverses techniques de danse moderne. En 1974, étudiante en histoire et anthropologie, elle participe aux mouvements de contestation et à la mouvance hippie sous la dictature, et crée avec six autres danseuses la compagnie indépendante Andança. À Paris, en 1980, elle rencontre Maguy Marin, intègre sa compagnie durant trois ans. De retour à Rio, elle milite dans un groupe féministe, mène durant cinq ans une recherche sur Mario de Andrade, écrivain, homme politique, figure essentielle de la modernité brésilienne, en vue de deux expositions, et crée en 1990 une nouvelle compagnie avec le chorégraphe João Saldanha. Elle vient pour une première tournée en France pour la Biennale de la danse de Lyon en 1996, puis crée *Ce dont nous sommes faits* (2000), toujours à son répertoire.

6- Habitante de la Maré pendant presque trente ans, une des premières de la favela à obtenir un doctorat, elle est spécialiste des services sociaux et de la sociologie de la violence. Présidente de l'association des habitants du quartier Nova Holanda durant les années 1980, elle est coordinatrice de l'association Redes qu'elle a fondée en 1997. Voir son analyse des relations de pouvoir au sein de la Maré, *Testemunhos da Maré*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2012.

7- Universitaire, spécialiste en danse, éducation somatique et sciences de l'éducation, elle fut aussi critique de danse au

de *Théâtre/Public*, il m'importait, dans le contexte qui est le nôtre (depuis le mouvement social des Gilets jaunes et les grèves qui se sont développées dans tous les secteurs professionnels entre le 5 décembre 2019 et leur suspension pour cause de confinement en mars 2020), de décentrer un regard « scéno-centré », de mettre en avant la part plus invisible du travail de cette artiste⁵ et de ses collaboratrices, notamment Eliana Sousa Silva⁶ et Silvia Soter⁷, dans la conscience des ambivalences tenues, aussi lucide et modeste que téméraire et ambitieuse. Leurs conditions et formes de lutte constituent le fonds tumultueux avec lequel se composent ses pièces sismographes de ces tensions. Leurs « pré-mouvements » en quelque sorte, comme disent les danseurs et danseuses, les travaillent consciemment et inconsciemment et déterminent leur substrat affectif et émotionnel. Ces affects autant esthétiques que politiques nous sont précieux aujourd'hui pour enrichir nos imaginaires des luttes.

Quelques faits tout d'abord : en l'absence de scène pour la danse contemporaine à Rio, Lia Rodrigues crée et



Fúria, chorégraphie Lia Rodrigues, 2018. © Sammi Landweer.

dirige d'abord, de 1992 à 2005⁸, le Festival Panorama, pour rendre visibles et partager les œuvres d'artistes brésiliens au Brésil et faire venir des artistes étrangers. Cependant, après treize années nécessaires de partage entre pairs et auprès d'un public en général privilégié, elle cherche à se déplacer là où son travail peut modifier un territoire, et son œuvre se transforme au contact de ce dernier. Par le biais de Silvia Soter, elle s'approche de la Maré, une des plus grandes favelas de Rio de Janeiro, et travaille à partir de 2003 avec un groupe de jeunes danseurs de la Casa da cultura da Maré, soutenue par l'association d'habitants de la Maré, Redes⁹. En 2005, avec sa compagnie, elle s'y installe de façon quotidienne et permanente, comme artiste résidente; mais l'idée de démocratiser l'accès à une danse dite contemporaine à la Casa da cultura da Maré deviendra même insatisfaisante. Aussi, en 2008, avec les subventions de deux ans donnés à sa compagnie, les recettes des tournées, l'aide de Redes et de quelques fonds privés, Lia Rodrigues crée le Centro de artes da Maré, dans un ancien hangar dans le quartier de Nova Holanda, espace pluri-artistique dont elle est partenaire. Ainsi, rencontres et assemblées

quotidien *O Globo*. Elle fonde avec Redes l'École de danse libre de la Maré, ouverte en 2011, grâce à une subvention. Elle est dramaturge auprès de Lia Rodrigues depuis 2002 et coordonne avec Gabriel Lima l'École de danse libre de la Maré.

8- Avec l'historien-chercheur Roberto Pereira durant sept ans, avant d'en transmettre la responsabilité à Nayse López et Eduardo Bonito pour un tout autre projet de festival.

9- Redes (*rede* désignant en portugais aussi bien un hamac, un filet qu'un réseau) est créé en 1997 par des habitant(e)s de la Maré ayant en commun leur engagement dans les mouvements sociaux et communautaires et le fait d'avoir eu accès à l'université. L'association travaille à élever la qualité de la vie dans la favela dans toutes ses dimensions (éducation, développement territorial, sécurité publique, santé, art et culture, communication) et à contribuer à la réduction des inégalités sociales. En moins de dix ans, le taux d'inscrits à l'université est ainsi passé de 0,3 à 3%.



Pour que le ciel ne tombe pas, chorégraphie Lia Rodrigues, 2016. © Sammi Landweer.

des habitants, lieu de travail de sa compagnie¹⁰ et École libre de danse de Maré partagent et font vivre un même espace. Non un «centre d'arts pour la Maré, mais pour la ville de Rio tout entière», précise Silvia Soter, afin

d'intégrer culturellement la favela (située entre l'aéroport et le port¹¹) dans le reste de la ville, et au-delà, dans les échanges internationaux par le biais de l'action et de la formation artistique¹².

CRÉER LES CONDITIONS POUR CRÉER

Si le Nord a choisi de peu (re)connaître les potentiels émancipateurs que le Sud a produits depuis quarante ans, notamment depuis le Forum social mondial (précisément apparu au Brésil, à Porto Alegre, en 2001), c'est pourtant dans cette tradition aussi discutée, diversifiée que mouvante de l'altermondialisme, resurgissant aujourd'hui par exemple dans les formes des soulèvements chiliens, dans cette «sociologie des émergences», proposée par un de ses théoriciens majeurs, Boaventura de Sousa Santos, que se situent ces expériences artistiques autant que les parcours transnationaux de ces artistes. Ces expériences précaires mais tenaces et réelles, conscientes d'être guettées autant par la marginalisation que par diverses formes de récupération, potentielles émancipatrices

10- Durant cette période, elle crée notamment *Incarnat* (2005), *Contre ceux qui ont le goût difficile* (2005), *Hymen* (2007), *Chantier poétique* (2008) et, au Centro de Artes da Maré, *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011), *Pindorama* (2013), *Para que o céu não caia* («Pour que le ciel ne tombe pas», 2016), puis *Fúria* (2018).

11- Les premières constructions précaires de cette ancienne zone industrielle datent des années 1940, période où la main-d'œuvre venue du Nordeste faisait face au problème du manque de logements à bas prix à Rio.

12- Ainsi, entre autres exemples, du compagnonnage entre le Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine et le Centre d'arts de la Maré (voir Gérard Astor, *Quarante ans de flirt avec l'utopie, Théâtre Jean-Vilar de Vitry*, Paris, Dominique Carré éd., 2012), ou de l'échange en 2007 avec le Ballet de Lorraine pour la création et transmission d'*Hymen*, de l'accueil de l'École de danse libre aux divers Camping au CND, sans parler des nombreuses tournées de la compagnie en France.

nées dans le système capitaliste brésilien, montrent pourtant qu'un autre monde est aussi déjà présent.

Leur vitalité ne peut se saisir sous le terme déjà connu d'un art dit « engagé » et elles ont dû apprendre à exister en dehors de la seule attente d'un soutien étatique ou même institutionnel. Elles sont en effet à distance d'une orthodoxie des politiques culturelles des gauches européo-centrées, loin aussi d'un radicalisme théorique et surplombant, qui pourrait y voir une collaboration de classes, le fruit de compromis ambigus séduits par le marché de la reconnaissance de la scène du Nord avec l'aide de ses mécénats. Elles ne se laissent pas non plus réduire par la critique culturaliste ethno-culturelle, raciale ou nationale, qui pourrait y voir le seul profit tiré par des artistes, femmes et hommes, considérés comme bourgeois et blancs ou devenus tels, faisant carrière à l'étranger comme « chorégraphes des favelas », soupçonnés d'appropriation culturelle, ou comme artistes « brésiliens », « alternatifs » exotisés, fussent-ils ou fussent-elles « queer ». Leurs œuvres comme leurs trajectoires révèlent en revanche, si l'on veut rendre compte effectivement de la complexité du réel, tout autre chose : le fruit de négociations à tous les niveaux, d'une précarité consubstantielle, d'un effort de conciliation temporaire d'antagonismes sociaux et raciaux, culturels, économiques, d'articulations sans cesse mis à l'épreuve entre production, création, transmission, éducation, diffusion, enfin d'une inventivité inlassable pour trouver des solutions toujours transitoires et inachevées. La notion d'« œuvre » n'a de sens ici que par ce qui peut s'œuvrer aussi dignement que solidairement, à la fois sur et en dehors de la scène, dans l'écologie politique et sociale du travail. En d'autres termes, « créer, c'est d'abord créer les conditions pour créer », comme le résume Silvia Soter, créer un terrain propice sans quoi rien ne vaut vraiment la peine.

Il s'agit de changer le regard et les représentations sur les habitants des favelas comme dangereux délinquants ou comme victimes passives dont il s'agirait d'occuper le temps : pour reprendre un slogan connu des habitants, *a favela é viva* (« la favela est vivante »), et il importe de partir de leurs besoins et de leurs propositions. Il ne s'agit donc pas là de choisir la marge, l'invisibilité stratégique (dans la tradition des *quilombos* ou d'une politique et poétique du marronnage subtilement analysées par Dénètem Touam Bona¹³), mais d'implantation visible d'une alternative durable, de négociations dans les circuits existants, de contamination, d'infiltration à long terme pour dissoudre les murs invisibles de l'apartheid socio-racial dénié par le mythe officiel du pays depuis les années 1930, celui d'une « démocratie raciale », théorisée par le sociologue Gilberto Freire dans son fameux *Casa grande e senzala*¹⁴ et naturalisée dans la valorisation de la figure du « métis ». Ainsi, une victoire importante de Redes

fut, par exemple, l'élaboration de sa cartographie de la Maré (exposée modestement dès qu'on entre dans le Centre d'arts), qui, de zone grisée, vide, inexistante sur les cartes de Rio, comme toutes les favelas (toujours officiellement nommées « agglomérations sous-normales »), a désormais une existence. Plus de 140 000 habitants y vivent, et la Maré a reçu le statut de « quartier » en 1994. Mais les services publics (écoles, hôpitaux, équipements sportifs et culturels) y demeurent absents ou de qualité inférieure à ceux d'autres quartiers de la ville. La reconnaissance des droits culturels au sens large et la socialisation de l'art sont donc une question centrale dans ce projet travaillant à la réduction des inégalités.

ÉCOLOGIE DU QUI-VIVE

Qu'est-ce donc que créer, dans ces conditions, des œuvres exigeantes et complexes qui ne cherchent pas la séduction a priori par la séduction prédatrice de l'attention, mais qui conjuguent l'impertinence, l'inventivité et la subversion du substrat des cultures populaires du Brésil et une culture chorégraphique dite contemporaine ? De le faire à l'intérieur et à l'extérieur d'une politique culturelle, fut-elle défailante, à l'intérieur et à l'extérieur du marché culturel dominant ? Profondément située et pouvant se déplacer et tourner ? Les pouvoirs publics en matière culturelle sont très faibles au Brésil¹⁵, mais les espaces publics

13- *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, 2016.

14- Traduit en français en 1978, *Maîtres et esclaves, la formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard.

15- En 1990 est votée une loi sur le mécénat qui permet de défiscaliser les entreprises pour favoriser le mécénat culturel. Se développe alors une forme de marketing culturel, social puis aujourd'hui écologique et environnemental, mais qui permettra aussi de nombreux projets sociaux d'artistes. Il s'agit essentiellement de projets de démocratisation de la pratique de la danse contemporaine pour les amateurs, suivant l'idée d'une éducation des pauvres par l'élite artistique cultivée dans des projets ponctuels et souvent spectaculaires (comme, par exemple, le travail d'Ivaldo Bertazzo de chœurs d'amateurs pauvres, « citoyens dansants », entourant des stars et des musiciens dans un spectacle de masse). Une relation contractuelle lie l'artiste et la société : si l'artiste mène un « projet social », il peut bénéficier d'aides pour son projet. Mais la demande sociale risque aussi d'être manipulée par une exploitation opportuniste de la situation. En 2003, la reconnaissance sous le gouvernement Lula des « Pontos de Cultura » (centre culturels, associations, cinéma, etc.) permet une mise en réseau et des aides qui favorisent des projets concernant toutes les danses populaires (notamment les danses de rue), non sans le risque aussi de leur folklorisation, voire ghettoïsation (voir l'analyse critique de Silvia Soter, *Cidadãos Dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré* (« Citoyens dansants : l'expérience d'Ivaldo Bertazzo avec le Corpo de Dança da Maré ») Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2007.

s'y inventent, tel le Centre d'arts de la Maré, avides d'un monde et d'un sens du commun puissamment nourris d'intersubjectivités qui puisent autant dans les cultures et religiosités populaires, afro-brésiliennes, indigènes, que dans celles dites blanches et savantes, traversent les frontières entre l'économie, le politique, l'éducatif, l'écologie, l'esthétique. Le succès comme la pérennité du Centre d'arts de la Maré sont dus aussi à son insertion dans des réseaux multiples et interculturels. Ils tiennent encore à une posture qui n'est pas que réclamative, et qui surtout n'est pas dupe d'une reconnaissance identitaire et d'une visibilité donnée, notamment en Europe, pour une danse contemporaine «brésilienne», ou même venue du territoire d'une favela. Là aussi, il importe de savoir négocier mais non de croire à une forme d'essentialisme quel qu'il soit, fût-il «stratégique» (en reprenant les termes de G.C. Spivak).

Ils tiennent enfin à une attitude qui n'entend pas d'abord se soumettre à la catégorie de «projet», ni même de «programme» comme à la temporalité dominante du Nord qui les sous-tend, et qui implique ensuite une forme d'évaluation des «résultats» dudit «projet». Cette initiative n'est pas née non plus d'une «occasion favorable»: leurs différentes responsables ne se sont pas dit un jour qu'il serait nécessaire de se «mobiliser» pour un «projet» de centre d'arts dans cette favela, mues par une foi positiviste dans le «progrès» social. Il est né, pour le dire simplement, d'une nécessité de débloquent leur pensée et les «abilités» de leurs responsabilités, d'ouvrir leurs espaces de pensée et de travail face à ce qui ne va pas. À la différence d'un «pro-jet» qui porte en lui une pensée «progressiste» sous le signe d'une volonté de maîtrise et d'un cadre prédéfini, c'est davantage sous le signe de l'aventure, à la fois organisée mais par essence risquée, et dont on ne connaît a priori ni les résultats ni même les potentiels, qu'on ne peut évaluer en termes de coût ou de seuls chiffres, que son mouvement se mène. L'aventure exige, quant à elle, une pratique permanente propre à une écologie d'une attention à tout, d'un qui-vive: être là et savoir attendre, écouter, profiter des savoirs déjà là, accepter l'incertitude et les doutes, les tensions entre les désirs des uns et des autres, ne pas s'excuser de sa naïveté et d'être ce qu'on est, afin d'être capable de réagir au mieux à l'imprévu et surtout tenter de faire sens en commun.

Ainsi se trame la forme d'aventure, ou de «chaosmose», comme on voudra, de cette présence depuis

2004, et d'un centre d'arts à la Maré (ouvert en 2009, et inauguré officiellement en mars 2010) depuis plus de quinze ans, sans aide pérenne. Aventure de la passion du possible, du désir de chercher et dévorer toutes les possibilités dans une situation donnée. «S'il faut faire quelque chose, s'il y a une nécessité et un désir, argent ou pas, il faut trouver les moyens de faire, c'est cela qui fait que les choses peuvent exister [...] car personne ne va faire pour toi», résume Lia Rodrigues. «On n'a pas un projet fixe [...], cela se modèle en fonction des possibilités et des nécessités du moment, et notre créativité, notre disponibilité traversent ces possibilités et nécessités.» Exit un projet prédéfini pour l'avenir, il s'agit d'apprendre au présent à faire lien avec les diverses temporalités d'un territoire: «Comprendre tous les enjeux des relations entre la danse et ce territoire, ce n'est pas facile — et il y a plein de façons de penser l'action de l'art et de la culture dans ce contexte [...], de changer de perspective pour pouvoir profiter de ce savoir qui existe dans la favela [...], parfois on se rencontre, parfois non, on continue d'être différents des gens qui y vivent, et c'est important de pouvoir aussi rester différents dans la favela.» Quand on «projette», souligne Silvia Soter, on «lance quelque chose vers, on imagine quelque chose, en ce sens, il y a bien un pro-jet [...], mais on ne sait pas comment on va y arriver. On est tout le temps en train de réfléchir sur ce qu'on fait pour imaginer le prochain pas. On n'est pas aveugle. Mais étant donné nos conditions, on ne peut pas regarder très loin, et pour projeter, il faut regarder loin.»¹⁶ En d'autres termes, l'énergie et le temps à concevoir un pro-jet vide et hors sol étant libérés, ils sont investis dans l'intensité d'un faire au présent: il s'agit de cultiver le goût et le sens de ce qu'on fait, de le considérer comme un véritable résultat et de célébrer non tant un «pouvoir sur» que le pouvoir individuel et collectif «du dedans», celui des affects qui circulent liés aux changements, fussent-ils minimes, qui ont lieu au jour le jour.

L'HISTOIRE QUE L'HISTOIRE NE RACONTE PAS

Il s'agit ainsi d'intégrer une dimension somatique dans la lutte pour un droit à la culture et à l'éducation pour tous, avec la conviction que l'augmentation rapide et importante du niveau de vie de la population et de son accès à la consommation de masse sous le gouvernement Lula (tirant presque treize millions de personnes de la misère¹⁷ et développant ce qu'on a appelé une «classe C»), doit s'accompagner aussi d'une relation critique à la société de consommation, sans quoi elle risque de se retourner politiquement. L'acquisition des droits culturels est donc indissociable de l'ensemble des autres droits afin de réduire les inégalités de classe, de race et de genre qui affectent en effet le pays avec une violence inouïe (ainsi des meurtres à grande échelle qui touchent en grande majorité les jeunes

16— Pour toutes ces citations, conférence et discussion avec Lia Rodrigues et Silvia Soter, département Danse, université Paris-VIII, 14 février 2015. Inédit.

17— Cf. *Le Monde*, 27 septembre 2010, sur le bilan de la présidence de Lula.

Noirs)¹⁸. L'assassinat (le 14 mars 2018) de l'élue municipale Marielle Franco, femme noire, née et habitant précisément à la Maré, défenseuse des droits humains, mère et lesbienne, militant particulièrement contre les violences du 41^e bataillon de la police militaire à Rio, incarne de fait la détermination avec laquelle le gouvernement de Temer, précédant celui de Bolsonaro, entendait agir. En réponse à cet assassinat, son image flamboyante déferla dans la multitude de ses portraits lors du défilé de l'école de samba Mangueira, à l'occasion du carnaval de 2019. Celle-ci recolora aussi en vert et rose le drapeau brésilien et modifia sa devise «Ordem e progresso» («Ordre et progrès») en «Pobres, negros e indios» («Pauvres, noirs et indiens»). Diffusé sur tous les écrans de télévision du pays, au son de la chanson *A historia que a História não conta* («L'histoire que l'Histoire ne raconte pas»¹⁹), cet immense défilé de samba protestataire, qui reçut par ailleurs le premier prix du concours, fut un immense camouflet performatif culturel et politique dans la guerre médiatique menée par le monde de Bolsonaro.

POURPARLERS ET POROSITÉ

La passion du possible n'a d'autre choix, dans ce contexte, que se penser et développer hors de tout binarisme classique, à la fois dans l'urgence et dans le long terme, dans des alliances micro- et macro-politiques, au sein d'actions individuelles et associatives, locales et internationales, institutionnelles publiques et recherches de mécénats²⁰. À la Maré, on ne peut classer non plus classiquement les priorités, car tout est prioritaire, et les solutions se trouvent loin de toute polarisation abstraite et idéologique, dans des pourparlers multiples et des coalitions temporaires propres à des situations de survie. En termes plus concrets, l'espace de création et de dialogue n'est jamais *safe*, et plus que de chercher en vain la possibilité d'un studio protégé des bruits, des autres, de la chaleur, de la lumière environnants, il importe de travailler avec, malgré, ou à travers eux. Ce qui se vit dans le Centre d'arts est ainsi physiquement «poreux» au quartier: dans cette ancienne usine, non isolée de la chaleur et du bruit, les portes sont de fait ouvertes. Par exemple, la possibilité du vide est un luxe à la Maré, et le silence y est absent. Préserver vide l'espace (comme de l'esprit) pour assurer l'équilibre d'une «écologie mentale», est aussi le fruit d'une négociation de la chorégraphe avec toutes les autres activités de Redes dans ce lieu ouvert, mais partagé. Il faut aussi parfois une plasticité psycho-physique étendue: par exemple, en 2012, à cause des JO, plus de trois cents consommateurs de crack, chassés d'un *crackland* et venus d'une autre favela, se sont installés à 50 mètres du Centre d'arts, deux mois avant d'être chassés de nouveau vers Copacabana. Que faire, si ce n'est vivre avec cette instabilité? «Si l'on regarde cela du point de vue d'une éducation somatique, analyse Silvia Soter avec humour, il ne

s'agit pas d'observer les variations d'un terrain stable, ni d'"organiser" une faculté d'improvisation, d'être créatif, mais de développer l'habileté à trouver des adaptations à d'incessants changements»²¹: quotidiennement négocier une façon de partager les toilettes, les douches, réveiller un consommateur de crack endormi à la porte avant un spectacle. Continuer un travail de création sur fond de problèmes vitaux, ou un cours pour des enfants, en sachant qu'une attaque de l'unité de police militaire dite «pacificatrice» ou des tirs vont peut-être l'interrompre, travailler donc avec la présence de ce monde qui traverse, bouscule ainsi le temps comme l'espace du travail.

PRENDRE LE TEMPS

En s'installant à la Maré, Lia Rodrigues recompose l'organisation de sa compagnie et le contenu du travail du danseur. À contre-courant de la majorité de l'économie des projets en danse aujourd'hui du Nord comme du Sud (un petit groupe ponctuel engagé pour un seul projet), elle entend alors (en 2005), comme elle le dit non sans sourire, «travailler à l'ancienne», assurer une permanence de onze danseurs et danseuses, à égalité de salaire (2 500 reais, 550 euros environ)²², pour travailler à la Maré tous les jours du lundi au vendredi de 9 heures à 16 heures, en sus des tournées²³. Onze danseurs, entre 26 et 40 ans, de formation très diverse,

18— Entre 2006 et 2016, plus de 550 000 personnes sont mortes à cause de la violence intentionnelle au Brésil, dont 62 000 en 2016, et 70 % d'entre elles étaient noires ou métisses [Atlas 2018 de la violence, ONG Forum brésilien de sécurité publique (FBSP) et Institut brésilien de recherches économiques appliqué (Ipea)].

19— https://www.youtube.com/watch?v=ajEzX_66gtQ. Intitulé *Histórias para Ninar Gente Grande* («Histoires pour bercer les grands»), le thème de son défilé traitait des figures de l'histoire brésilienne oubliées ou ignorées du grand récit national, mais incontournables de cette «histoire que l'Histoire ne raconte pas». Les paroles de sa samba «Mangueira est arrivée / Avec des vers effacés dans le livre / Depuis 1500 y a plus d'invasion que de découverte [...] / Je veux un pays qui n'est pas dans le portrait», disent, on ne peut mieux, les forces exclues du pays.

20— Ainsi la fondation Hermès a-t-elle aidé au maintien de l'École pendant quelques années; depuis 2019, l'École reçoit l'aide du prince Claus Fund, mais les financements sont toujours discontinus.

21— Conférence, département Danse, université Paris-VIII, 14 février 2015. Inédit.

22— Sachant que le salaire minimum est d'environ 1 000 reais (soit 220 euros). Pour la dramaturgie, l'éclairage, l'administration et la relation à la presse est dégagé un budget ponctuel à chaque nouvelle création. Pour l'international, la compagnie travaille avec l'agent de diffusion et de production Art Service (Thérèse Barbanel).

23— Hormis le Grupo Corpo et les compagnies de ballet dans les Opéras, très peu de compagnies travaillent ainsi au Brésil.



École libre de danse de la Maré. © Sammi Landweer.

certains déjà professionnels, d'autres beaucoup plus débutants, venus de tout le pays, sont recrutés, venant de milieux sociaux différents²⁴. Assurer une telle ambition sans subvention pérenne, et en cherchant aussi des soutiens à l'étranger, notamment en France, n'est pas, on s'en doute, chose aisée. Jusqu'en 2016, environ 50% des dépenses fixes de la compagnie furent assurées par des fonds brésiliens²⁵; depuis, la compagnie ne bénéficie d'aucune aide de ce type, mais d'aides temporaires

du SESC (Serviço Social do Comércio), d'invitations de festivals dans d'autres États du pays.

Depuis plus de dix ans, de façon plus globale, le choix est fait de ralentir la production, une création tous les deux ans environ, et de constituer et maintenir un répertoire en vue de tournées à l'étranger qui assurent, suivant les années, entre 30 et 100% des recettes de la compagnie. Ainsi le processus de création sur chaque pièce peut-il durer au minimum six mois. Y sont toujours assemblés de multiples matériaux-sources pour le travail (textes, images, films, récits d'expériences vécues, situations, gestes, objets, vêtements).

24- Depuis le premier groupe recruté, des changements ont eu lieu, mais une mixité socio-raciale est toujours à l'œuvre dans la compagnie.

25- Venus des entreprises par le biais de la loi de défiscalisation, des aides au niveau fédéral, au niveau de l'État et de la municipalité de Rio, des appels à projet et des prix reçus.

26- Elle compte aujourd'hui plus de deux cents amateurs de tous âges pour des cours de hip-hop, de danse contemporaine, danse classique, danse afro-brésilienne, « danses de salon » (forró, samba), éducation somatique.

27- Durant trois ans, sont donnés après l'école, entre 14 heures et 18 heures, quatre heures de cours techniques et d'ateliers de création, du lundi au vendredi, dispensée par des professeurs invités, les danseurs de la compagnie et Lia Rodrigues.

Ce temps n'est pas isolé du reste des activités qui se superposent et s'interpénètrent: le training du matin (le plus souvent de danse dite «classique»), le travail de répétition et le travail pédagogique, puisque les danseurs, avec d'autres artistes de passage, assurent aussi les cours et ateliers à l'École libre de danse de la Maré. L'école, ouverte en 2011²⁶, conduit depuis 2012 une formation intensive²⁷ en danse pour un groupe de dix-huit jeunes, le Núcleo 2 («2^e noyau»), ayant pour objectif d'élargir leur horizon et de permettre que la danse devienne un choix professionnel possible. Ainsi



École libre de danse de la Maré. © Sammi Landweer.

le Núcleo 2 a-t-il créé, entre autres, *Exercice M*, rejoint par d'autres jeunes danseurs n'habitant pas à la Maré, à partir d'une pièce du répertoire de Lia Rodrigues (*Ce dont nous sommes faits*), présenté dans de multiples lieux. Si, au Nord, l'enseignement aux amateurs ne fait généralement pas partie du travail d'un danseur ou d'une danseuse dans une compagnie professionnelle, ou dans un projet de pièce, ce travail est ici partie intégrante du travail artistique, et ce sans hiérarchie de valeur, à ses yeux du moins.

CRÉATION – RECHERCHE – ÉDUCATION – CITOYENNETÉ

Au-delà, il s'agit aussi de composer une écologie sociale fine des relations de la compagnie avec ses partenaires : une écologie du travail entre création-formation-diffusion à l'étranger (École libre de danse), recherche universitaire (Redes), sans parler ici des autres groupes de danse (samba, danses de rue, hip-hop) qui travaillent à la Maré, avec lesquels ils espèrent qu'un festival voit le jour, en sus des spectacles, diffusés dans la zone Sud et présentés chaque mois au Centre d'arts, des sorties organisées avec d'autres théâtres et musées. Ici, le développement de l'un doit s'articuler ou est condition du

développement des autres. En d'autres termes, la croissance d'une activité (de la compagnie, de l'école, de Redes) ne peut engendrer la décroissance d'une autre, ou la desservir, et les fonctions s'interpénètrent selon le principe, plus ou moins actif suivant les moments, du *juntos e misturados* (« ensemble et mélangés »), pour reprendre un trait d'humour brésilien.

Ainsi du lien création-formation assuré par la relation intrinsèque entre l'école et le Núcleo 2 qui se mélange avec la compagnie des danseurs dans un travail d'auto-formation incessant des deux groupes ; du travail de la compagnie qui est en elle-même une forme de compagnie-école d'interprètes comme de chorégraphes, dès lors que ses recrues sont très souvent en début de carrière, et que nombre d'anciens sont, une fois partis, devenus chorégraphes. Ainsi du lien entre création, enseignement supérieur et recherche : que quelques danseurs aient été soutenus dans leur effort pour être étudiants à l'université et obtenir une bourse, que Silvia Soter, elle-même dramaturge pour la compagnie depuis 2002, soit aussi universitaire et coordinatrice de l'école, stimule la venue d'enseignants-chercheurs nationaux et internationaux pour des sessions de travail au sein de la compagnie.

Aussi la fonction de médiation, peu valorisée en Europe dans le monde de l'art, est-elle ici essentielle: artiste-médiatrice, chercheuse-médiatrice, travailleuse sociale-médiatrice sont les matrices d'une expérience discutée, disputée, interrogée au sein de dialogues contradictoires, incessants, avec de multiples interlocuteurs et interlocutrices. Loin d'entretenir un «lien fantomatique» entre théorie et pratique (pour reprendre B. de Sousa Santos), on s'attache à trouver ici, dans une nécessaire égalité des intelligences posée a priori, des réponses adéquates et vitales, fussent-elles temporaires, à des questions fortes afin que circulent les imaginaires culturels et politiques. Ce défi – posé en outre dans le contexte de leur captation par les églises évangélistes, très puissantes au Brésil – participe d'une pratique de décolonisation effective des regards du Nord (et de la Zona Sul de Rio) sur la vie du Sud (et de la Maré, située au nord de la ville)...

Parce qu'une poétique du travail se lit aussi dans la répartition d'un budget, la chorégraphe privilégie les dépenses de salaires pour faire le choix de pièces avec tout le groupe et se satisfait d'une scénographie²⁸ et de costumes minimaux. Elle fait le pari de la puissance kinesthésique des danses, de ce que peut l'inventivité du geste lui-même mû par un territoire surpeuplé et bruyant et d'une chorégraphie où puissent se percevoir les tensions, les conflits et les stratégies d'un corps social hétérogène, en lutte pour sa survie, sa dignité et la nécessité d'un sens commun. Je choisirai ici un seul geste, celui du regard, qu'on pourrait dire «médiateur», dans une seule séquence parmi toutes ses œuvres, pour l'évoquer: elle se situe juste après le début d'une de ses plus belles pièces, *Pour que le ciel ne tombe pas*, marquée par la lecture du grand livre du chamane yanomami, un des leaders et porte-parole de la cause indigène au Brésil, Davi Kopenawa²⁹.

S'ENTRE-SENTIR ET LE POUVOIR DU DEDANS

Dans le silence, aligné(e)s au fond du plateau, et face au public réparti dans le même espace, assis au sol, parfois sur quelques chaises, ou resté debout dans la salle, les interprètes soufflent sur de la poudre de café contenue dans leurs mains, de telle sorte que celle-ci en vienne à

recouvrir tout leur visage. Ils et elles sont entièrement nu(e)s, sortant légèrement de la pénombre, et avancent debout vers le public. On pourrait dire qu'il s'agit d'aller vers l'autre. Mais comment? Et qui est l'autre? Quel contrat, ou quelles politiques des conduites du regard se trament là?

La marche est lente, prend son temps et laisse le temps au travail associatif de notre imaginaire: la face noircie du café, avec son odeur chaleureuse et enveloppante, condense aussi un élément essentiel de l'histoire inégale de la société brésilienne, son économie esclavagiste et sa culture plantationnaire, sachant que le pays demeure le premier producteur et exportateur mondial de café. Ces figures énigmatiques, à la fois nues et comme barbouillées, marchent frontalement en nous regardant, et pourtant elles ne s'engagent pas dans une relation frontale. Leur posture est très légèrement affaissée, leur tonus tranquille mais sans être relâché, et leur regard, s'il nous voit, ne nous fixe pas. Il ne nous nomme pas ou ne nous définit pas en s'affirmant et se définissant lui-même. Ni menaçant, ni en retrait, ni ouvert et accueillant: ces présences vivantes agissent peu, elles prennent juste acte de notre venue dans leur espace. Elles avancent en nous écoutant autant que nous les écoutons venir et, nous regardant, elles nous découvrent autant que nous découvrons. Au fil de leur avancée, et jusqu'au moment où elles vont pénétrer l'espace occupé par le public, la distance entre elles et nous ne fait pas que se réduire; elle module une relation indéterminée, mouvante, qui inquiète et trouble notre position de «public».

Deux groupes ne se font plus face, mais partagent, à partir de cette trace de l'histoire laissée sur les corps une même lumière, une même odeur. Les figures tissent à travers la qualité de cette marche un réseau continu de relations réciproques: tactiles avec le sol qui accueille leurs pas autant qu'il soutient leur verticalité, visuelle dans cet échange de regards qui ne cesse de se moduler, et auditives, les sons de tous remplissant cet espace habité de nos présences.

Elles s'approchent, et chacune s'assoit, au même niveau au plus près du visage d'une présence spectatrice, pour mieux nous sentir et nous voir, pénétrant, mais de biais, notre espace intime, à tel point que les souffles et les haleines peuvent aussi s'interpénétrer, et se modifier durant l'échange, par les dynamiques posturales et les qualités de regard. L'insistance de ce regard, qui dure à chaque fois de longues secondes, n'est pas invasive car elle se trouve dissoute dans une poly-sensorialité où le regard ne peut dominer. Elle négocie de surcroît avec les modes de regards des spectateurs et spectatrices qui les regardent, voire en adoptent momentanément les variations et les affects passagers (et réciproquement). Il est question ici de sentir autant que d'être senti, d

28– Parce que les tournées à l'étranger se font dans des théâtres, les lumières sont alors assurées par Nicolas Boudier. Toutes les pièces créées sont donc réadaptées en Europe. Au Centre d'arts, l'espace de travail ne permet en effet ni de faire le noir, ni d'isoler de l'environnement sonore constant des bruits de la favela, ni de climatiser.

29– Publié directement en français, en 2010, en collaboration avec l'ethnologue Bruce Albert, *La Chute du ciel*, dans la collection Terre humaine.

s'entre-sentir dans une économie qui n'efface pas la relation historique inégale de sujet à sujet de classe, de sexe, de race entre tel danseur et tel spectateur, et la vulnérabilité et l'inégalité entre ces corps au sexe découvert si proches aux yeux de ces autres habillés. Mais s'il la révèle, il la fait vibrer et surtout l'ouvre à une dimension radicale de vivant à vivant, qui pense, qui émet des signes, qui sent et qui échange. Puis les figures se déplacent, viennent choisir une autre présence et un autre échange de regard.

Durant cette longue séquence, ce pouvoir du dedans (pour parler comme Starhawk³⁰) qui s'exerce est presque tangible dans ses vibrations. Il se confronte parfois au «pouvoir sur», d'une présence de spectateur qui n'entend pas perdre la face et sa maîtrise, sa posture de sujet spectateur, ni la défensive de son «libre arbitre» intelligent, égocentré. Souvent resté debout, il résiste à ce régime des échanges. Parfois collectivement alors, plusieurs de ces présences du dedans entourent ce pouvoir sur, comme pour neutraliser ses effets sur l'ensemble des échanges qui ont lieu ou tenter son inclusion.

Si l'ordre spatio-temporel de cette séquence demeure changeant en fonction des représentations, son protocole d'actions comme l'attitude qui œuvre le geste sont, en revanche, bien définis. Un contrat de co-présences entre vivants et une politique des sens se mettent ainsi en place pour créer non tant un espace scénique et chorégraphique qu'un milieu qui rendra possibles les danses médiatrices à venir de la seconde partie, faites «pour que le ciel ne tombe pas». Car de cette lente méditation active de la première partie surgiront des rituels inventés, chargés autant de traces de danses amérindiennes (danses marchées et frappées pieds à plat en regardant devant soi ou vers le sol, en chaîne ouverte alignée se tenant les uns les autres, etc.³¹) que de danses populaires mondialisées, dont le public, partageant le même espace que les créatures, devra apprendre à faire partie d'un milieu, le partenaire autant que le témoin, invité à incessamment réinventer et renégocier sa position. Ce milieu renforce la croyance dans les forces propres de nos imaginaires pour déplacer la conquête des pouvoirs sur. Il nous rend en quelque sorte habiles sensoriellement à éprouver l'inconnu chez l'inconnu, et responsables de ces échanges, comme de ce qui pourrait avoir lieu ou non.

UNE LIGNE DE FUITE ET UN RADAR DÉLICAT

Ainsi cette démarche est-elle au-delà des stratégies traditionnelles de la raison des gauches eurocentrées (une culture élitaire pour tous) comme de celles dites «radicales» (une culture du peuple pour le peuple), différente aussi de celles d'un art dit «participatif», mais encore des projets dits «in situ» qui peuvent se mener au Nord dans un contexte pacifié. S'y invente une alternative

possible qui déjoue les oppositions et les frontières entre le local et le transnational, la permanence et le nomadisme, le court et le long terme, la périphérie et la centralité, le populaire et le savant. Elle prend une ligne de fuite apte à faire fuir les déterminismes de la classe, de la race, du genre, de la nation, dans une *rede* entrecroisant un grand nombre de niveaux et sur divers fronts. Une *rede* mise en mouvement par un «radar délicat», pour reprendre les mots de Clarice Lispector, qu'aime à citer Lia Rodrigues: «Le monde ne me fait pas peur si je suis allée dans le monde. Si nous sommes le monde, nous sommes mis en mouvement par un radar délicat qui nous guide.»³² Ce livre, l'écrivaine le présentait aussi en ces termes: «L'approche de toute chose se fait progressivement et péniblement — et doit parfois passer par le contraire de ce que l'on approche [...] ce livre n'enlève rien à personne. À moi par exemple, le personnage de G.H. m'a peu à peu donné une joie difficile: mais son nom est joie.» Alegria!

30— Dans *Rêver l'obscur, Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015.

31— Cf, sur les danses amazoniennes, notamment celle des Wayapi du haut Oyapock (Guyane), Jean-Michel Beaudet, *Nous danserons jusqu'à l'aube, Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris, éditions du CTHS, 2010.

32— Clarice Lispector, *La Passion selon G.H.*, traduction Claude Farny, Paris, Des Femmes, 1978.