



## **”Decrire-decouvrir ”Pour que le ciel ne tombe pas” de Lia Rodrigues”**

Isabelle Launay, Isabelle Ginot

### **► To cite this version:**

Isabelle Launay, Isabelle Ginot. ”Decrire-decouvrir ”Pour que le ciel ne tombe pas” de Lia Rodrigues”. Isabelle Launay, Silvia Soter. La passion du possible. Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie, Editions de l’attribut, 2021, 9782916002781. <hal-04323975>

**HAL Id: hal-04323975**

**<https://hal.science/hal-04323975v1>**

Submitted on 5 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.



HAL Authorization

## Isabelle Ginot et Isabelle Launay

### Décrire-découvrir *Pour que le ciel ne tombe pas* de Lia Rodrigues

Paru dans *La passion des possibles. Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie*. Sous la direction de Isabelle Launay, Silvia Soter, Editions de l'Attribut, Toulouse, 2021, pp. 188-207

*J'aime décrire, j'aime ce geste, j'aime le faire, ce que cela me demande comme présence, comme dépense, comme ferveur, ce que cela provoque comme étonnement, et comment cela m'engage dans le roman. [...] Décrire permet d'atteindre une empathie enfin délestée de son aura morale, une empathie devenue de la sorte un affect politique capable, justement, d'entrer dans la politique. [...] C'est une disponibilité, une patience et une disposition à la complexité. C'est aussi une faculté à retenir le plus longtemps possible une interprétation. [...] Différencier, spécifier, individualiser : il s'agit toujours d'en découdre avec les généralités, de rompre avec les stéréotypes qui débrident la haine, là où singulariser apporte l'affect qui la combat. [...] À chaque être, à chaque insecte, à chaque herbe, à chaque objet, à chaque étoile un nom, le sien.*

Maylis de Kerangal<sup>1</sup>

**Isabelle Launay :** Nous avons vu ensemble *Pour que le ciel ne tombe pas* à Paris, au Centquatre, durant l'hiver 2016. Je crois que je l'ai vue deux fois ensuite.

**Isabelle Ginot :** J'étais avec toi. On n'avait pas de place, mais on a pu entrer à la dernière minute. Je n'avais pas la moindre idée de ce qu'on allait voir, car je connaissais assez peu le travail de Lia.

**Isabelle Launay :** Il y a un moment qui a fait événement pour moi, il est lié à un seul geste, celui du regard, et j'aimerais bien que l'on s'y arrête. Il est précis et concerne la séquence initiale d'échange de regards entre chaque interprète et presque chaque spectateur et spectatrice. J'ai été très émue, étonnée, en le vivant. Cela m'initiait à je ne sais quel savoir, une forme de sagesse, une puissance d'énigme qui persiste et que j'ai envie de démêler.

**Isabelle Ginot :** *Pour que le ciel ne tombe pas* a continué à me revenir, des images, des doutes, des questions, comme un nuage qui m'accompagne et insiste, exige mon attention. Quelque chose qui n'a pas fini d'advenir et qui demande ma participation. J'appellerai ça le trouble. Au sens de flou, d'opacité et d'obscur.

**Isabelle Launay :** Dans mon souvenir, il s'agit de la toute première partie de la pièce. D'abord, le public entre et se disperse dans l'espace où il n'y a pas de scène, on ne sait pas « où ça va jouer ». Puis les danseurs entrent, forment progressivement une ligne parallèle à un des bords de l'espace, se déshabillent, et le public sagement se tourne vers eux, ce qui reforme mine de rien un face-à-face danseurs/public. La pièce débute par quelques actions dans ce face-à-face, puis les danseurs, nus et grimés, vont marcher lentement vers le public pour s'y mêler, choisir un spectateur ou une spectatrice, se mettre à sa hauteur et le/la regarder dans les yeux pendant un long moment, avant de le/la laisser et d'aller vers quelqu'un d'autre.

**Isabelle Ginot :** Je pense que mon trouble a commencé quand les danseurs, face au public, dans une pénombre trouble, justement, se déshabillent, ramassent quelque chose dans le creux de leurs mains, y plongent leur visage. Ce qui reste fort, dans ce début, c'est son indécision : on ne voit pas vraiment ce qui se trame. Je me souviens avoir redouté de deviner ce qui allait venir. Dans mon regard s'allumaient diverses possibilités, qui me chargeaient à la fois d'une attente (ce que je peux prévoir), d'une crainte (de reconnaître ce qui est en train de commencer) et d'un désir (de continuer à ne pas

<sup>1</sup> Maylis de Kerangal, « Danseurs, plongeurs, descripteurs », *Revue du Crieur*, n° 17, novembre 2020, p. 5-13.

savoir). La pièce commence ainsi, pour moi, avec plusieurs autres pièces possibles. Une image stéréotypée de corps « naturels » de la forêt brésilienne ; ou une forme participative qui va me demander d'être active et me mettre en difficulté dans un face-à-face habillé/nu. Je vois déjà tout ça, tout en voyant que rien de cela ne va exactement advenir. Sur le moment, ce n'est pas vraiment agréable : vais-je savoir être spectatrice de cette pièce-là ? Et après coup, après la fin de la pièce, quand je sens que ça continue en moi, ça me réjouit, j'y reviens, ça me revient, j'adore ça. C'est autant une proposition qu'une question qui nous est adressée.

**Isabelle Launay :** Dans le silence, ils et elles sont donc tous alignés, debout au fond sur un côté du plateau, face au public assis au sol, parfois sur quelques chaises, ou resté debout dans la salle et réparti dans cette moitié de l'espace. Ils et elles soufflent sur de la poudre de café contenue dans leurs mains, qui en vient à recouvrir tout leur visage. Ils et elles, entièrement nus, de couleurs de peau différentes, sortent légèrement de la pénombre puis avancent debout vers le public. Ils vont refaire cette opération dans la séquence qui suit avec de la farine, puis, à la fin de la pièce, ils disposeront dans tout l'espace de multiples petits tas de poudre dorée.

**Isabelle Ginot :** Oui, ils vont le refaire, et apparaîtra *a posteriori* pour le public une structuration par ces trois moments – le café, la farine et à la fin le curcuma doré –, avec, pour les deux premiers, un même rituel, une même spatialité, une ambiance et un parfum spécifiques.

**Isabelle Launay :** À travers la simple succession de ces trois couleurs de poudre – brune, blanche et dorée –, se condense déjà fugitivement à mes yeux toute une part de l'histoire du Brésil : la culture du café, celle du sucre, rappelée par la couleur blanche de la farine, et la recherche de l'or.

**Isabelle Ginot :** Mais à ce stade, tout est ouvert : on ne sait pas ce que sera la suite. On est juste passés d'un moment un peu chaotique – le public dispersé ne sachant pas trop dans quelle direction regarder – à la formation de cette ligne par les danseurs. Ils instaurent une place pour chacun, face à nous, qui semble recomposer un espace plus conventionnel. Puis leur lent déshabillage. Je me souviens de moments obscurs (on ne voit pas vraiment ce qu'ils font après s'être déshabillés) avant leur marche vers nous ; et surtout de la sensation intime et proche du visage tout près de leurs mains, et d'un nouvel espace chorégraphique minuscule, dans ce geste qui rapproche le visage du creux des mains, puis le souffle sur la poudre sombre qui recouvre leur peau. Lorsqu'ils se déplient, se tiennent debout, face à nous, puis commencent à avancer, ils sont déjà chargés de toute cette histoire. Et eux savent vers quoi ils vont, ce qu'ils font, tandis que nous l'ignorons.

**Isabelle Launay :** On pourrait dire qu'il s'agit d'aller vers l'autre, vers nous ou vers chacun de nous. Mais comment ? Et qui est l'autre ? Quelle politique du regard se trame là ? La marche est lente, prend son temps et laisse le temps au travail associatif : la face est noircie par le café, qui sent bon et nous enveloppe. Mais en même temps que je goûte cette bonne odeur, arrive dans mon imagination l'histoire des inégalités dans la société brésilienne, son économie esclavagiste et sa culture plantationnaire : des souvenirs de lecture de *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre<sup>2</sup> me reviennent, mais aussi du roman *Um defeito de cor* (*Un défaut de couleur*) d'Ana Maria Gonçalves<sup>3</sup>. Le café et la canne c'est toute une culture, et ce sont pour la plupart les hommes et les femmes esclavagisés venus d'Afrique qui les ont cultivés ; ils en sont recouverts, cela leur colle à la peau. Un peu plus de 50 % des Brésiliens se considèrent aujourd'hui comme noirs, dans un pays où plus de 50 jeunes Noirs sont assassinés chaque jour et c'est encore le premier producteur et exportateur mondial de café. Sur fond de ces visions furtives, j'ai été saisie par la qualité du regard et cette disposition à la fois douce et tendue qu'elle ouvre. Cette émotion a trait peut-être à la consistance d'une rencontre entre deux mondes, même s'il ne semble s'agir d'abord que de deux personnes. Un moment qui dirait quelque chose de la possibilité du « rencontrer », qui lie du connu, du reconnu, de l'inconnu. Parce que la pièce s'ouvre quasiment sur ce moment, j'y ai vu se dessiner, non pas une porte d'entrée, encore moins une clé, mais une sorte de « contrat » tout à la fois esthétique, politique et écologique, une façon

<sup>2</sup> *Maîtres et esclaves. La formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française.

<sup>3</sup> *Rio de Janeiro*, Record, 2006

d'entrer dans l'œuvre par une modalité d'échange que je n'avais pas expérimentée avant. Un échange d'une chaleur que j'ai envie de dire « savante ». Il n'est pas donné, il se construit à chaque seconde en laissant la place aux tensions, aux hésitations qui le traversent, ou qui ne sont pas effacées. Dans cette tension j'ai reconnu, sans pouvoir le nommer, quelque chose de l'histoire violente de cette « découverte » dans l'histoire du Brésil. Elle est rappelée, mais aussi reconfigurée d'une certaine manière (on a tous appris à l'école, au Brésil comme en France, que Pedro Álvares Cabral a « découvert » le Brésil en 1500). Mais comment découvre-t-on l'autre ? Comment nous découvre-t-il ? Il y a une façon d'aller vers autrui et/ou de l'accueillir malgré – ou à travers – le conflit.

**Isabelle Ginot :** Rien de tout cela ne m'est familier, car je connais peu le Brésil. Et tout ce qui pourrait me sembler familier est défait par la pièce. Dans ce début, les fantômes de danses que je connais sont désamorcés par la danse elle-même. Il me semble que ces êtres qui s'approchent sont déjà là. Cela trame aussi une force dense de la pièce : sa double adresse à un public brésilien et un public européen, l'un et l'autre invités à participer à ce rituel inventé concernant leur propre histoire et à réfléchir sur la place qu'ils y occupent – tant dans la pièce que dans cette histoire. Pour moi, dès ce moment de rencontre, je sais que ces créatures vont se transformer ; et pourtant, je ne sais pas à quel moment, dans la pièce, cela s'est passé, à quel moment j'ai cessé de penser en termes d'eux/nous, sans pour autant perdre le sens de l'altérité.

**Isabelle Launay :** Ces figures énigmatiques, à la fois nues et comme barbouillées, marchent vers nous en nous regardant, pourtant ce face-à-face n'est pas frontal. Leur posture est très légèrement affaissée, leur tonus tranquille mais sans être relâché ; il y a une douceur dans leur verticale un peu posée qui tient à distance le rapport de force qui va avec l'expression « face-à-face », sans pour autant exprimer aucune vulnérabilité. Ils ont trouvé là une douceur qui ne manque pas d'autorité, sans aucun autoritarisme. Un front solidaire, puissant, sans marquage de territoire.

**Isabelle Ginot :** Au fil de leur avancée et jusqu'au moment où ces figures 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.

**Isabelle Launay :** Les deux groupes ne sont pas dans l'affrontement, même si l'histoire est là en creux. Ils partagent, à partir de et malgré cette trace de l'histoire laissée dans les corps, une même lumière, une même odeur. Les figures tissent à travers la qualité de cette marche un réseau continu de relations réciproques. Elles sont visuelles – dans ce tissage de regards qui ne cesse de se moduler –, auditives – les sons de tous remplissant cet espace habité de nos présences –, tactiles – par le sol et les poudres qui recouvrent les peaux – et olfactives – par les odeurs qui se diffusent dans tout le volume du lieu ou dans l'espace rapproché entre deux corps. 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. Leur regard, s'il nous voit, ne nous fixe pas. Il 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. En nous regardant, elles nous découvrent autant que nous les découvrons.

**Isabelle Ginot :** Ici, le sol est ce qui nous unit, et il leur donne leur force. On peut en sentir l'épaisseur, la légère onctuosité de la chair des plantes des pieds, et la solidité du sol qui accueille leurs pas autant qu'il soutient leur verticalité. Lorsque les interprètes choisissent un spectateur ou une spectatrice, s'installent à sa hauteur, il y a une forme de cette connaissance mutuelle, entre le sol et eux, qui imprègne aussi l'espace des regards, entre le corps de la figure et celui du spectateur ou de la spectatrice.

**Isabelle Launay :** Est-ce que le sol, pour un danseur, serait un aspect de ce que les écologistes, et peut-être aussi les Indiens au Brésil, appellent la Terre ? Une première relation commune à la force gravitaire qui se partage entre tous les bipèdes que nous sommes, un commun qu'on ne peut diviser. Il n'a pas *a priori* la valeur de la Terre, mais il peut se charger ou être affecté de multiples

significations : s'il est un partenaire, comme on le dit en danse, on aime à s'y déposer, à s'y rouler, à le palper, à le pousser, à cultiver cette relation.

**Isabelle Ginot :** En même temps, ici ce sol se fait aussi territoire. Dans leur avancée, ils tracent aussi leur territoire, ou plutôt affirment qu'il est le leur. Nous sommes à la fois accueillis et « étran­gés ».

**Isabelle Launay :** Les figures viennent à nous souvent de biais. Elles s'approchent de notre espace intime au point où les souffles et les haleines peuvent s'interpénétrer et se modifier durant l'échange par les dynamiques posturales et les qualités de regard, se contaminer. Et sans se confondre les uns avec les autres. C'en est presque érotique. Toute une scène olfactive se met en place. Il est question ici de s'entre-sentir dans une économie qui n'efface pour autant ni la vulnérabilité, ni les relations d'inégalité entre tel/le ou tel/le danseur/danseuse et tel/le ou tel/le spectateur/spectatrice, entre ces corps au sexe découvert si proches aux yeux de ces autres habillés. Ainsi, un jeune homme noir nu s'assied auprès d'une vieille femme blanche habillée qui le regarde, mais que voit-il à travers elle, et elle à travers lui ? Et qu'est-ce que chacun perçoit de cet échange ? Un jeune homme blanc nu regarde un homme blanc d'âge mûr habillé, et réciproquement, mais que voient-ils dans cet échange ? Une jeune fille noire nue, une petite fille blanche habillée ? Une autre jeune fille blanche nue, un homme noir habillé ? Trois jeunes hommes ou femmes nus, un homme blanc habillé ? Il y a tant de scènes possibles, et l'on est pris dans de très nombreuses configurations. La question du « d'où tu parles ? », « qui peut t'assigner à une place, à un lieu, à une histoire ? » se repose ici autrement et s'ouvre à des polarités multiples.

**Isabelle Ginot :** Il y a quelque chose de l'ordre d'une vibration. C'est comme si la rhétorique des regards se dissolvait ou échouait à se constituer : ni séductrice, ni prise dans un rapport de force, ni soumise, ni interrogatrice. Durant toute la durée de cette « période » de la pièce, on est dans un espace-temps où de nombreuses possibilités sont latentes, se cristallisent parfois – lorsque par exemple un spectateur résiste à se laisser affecter dans la durée de l'échange –, mais n'apparaissent que très fugitivement et se métamorphosent. Que l'on soit face à l'un des danseurs ou parmi le reste du public, qui voit ces échanges en sachant que peut-être, au prochain changement, un danseur ou une danseuse viendra se placer face à soi ? On ne peut pas être en dehors. On ne peut qu'expérimenter ce que cela nous demande. La durée oblige à sentir cela, elle exige d'accueillir sans savoir.

**Isabelle Launay :** Ce n'est pas un regard psychologique, qui suit les codes qu'on connaît ; on ne se regarde pas seulement entre des « personnes », mais entre des « vivants ». C'est cela : le moment ouvre sur une dimension de vivant à vivant, qui sent et qui échange, qui émet des signes puis les dissout. Puis les figures se déplacent, viennent choisir une autre présence et un autre échange de regards. L'échange des regards, les vibrations entre les vivants à travers la contagion des postures peuvent ébranler les positions figées pré­supposées par la situation : les places sociales prédéfinies de « spectateur » et de « danseur » ne déterminent plus entièrement la relation. À l'intérieur des rapports de pouvoir pré-assignés, les danseurs, avec nous, sentent ou rêvent que quelque chose peut se transformer.

Lorsqu'elles s'approchent de nous, ces créatures viennent avec tout leur « pouvoir-du-dedans », comme le nomme Starhawk<sup>4</sup>, et toute la puissance de leur regard subjectif ; elles se confrontent parfois au « pouvoir-sur », celui d'une personne qui n'entend pas perdre la face et sa maîtrise, sa posture de sujet critique, de spectateur objectivant, ni la position défensive de son libre arbitre intelligent, « éclairé », égocentré. On la remarque car elle reste souvent debout, résistant à ce régime des échanges ; c'est comme si se durcissait momentanément la vague des échanges. Alors parfois, collectivement, plusieurs de ces « pouvoirs-du-dedans » entourent ce « pouvoir-sur » et tendent à neutraliser ses effets sur l'ensemble des échanges qui ont lieu ou à tenter son inclusion.

**Isabelle Ginot :** Je pense que c'est le moment où je me laisse tranquillement envahir, occuper, où leur « étrangeté » initiale m'accueille. Je laisse entrer la forêt, l'espace devient progressive­ment peuplé ;

---

<sup>4</sup> Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 39.

le trouble initial, nourri d'un non-savoir un peu anxieux, glisse progressivement vers une sensation d'altérité qui relève plutôt de la reconnaissance d'une diversité entre vivants. À aucun moment je ne peux oublier que je suis dans leur espace, à aucun moment je n'ai la sensation de *savoir* ce qu'est leur espace ; mais maintenant je sais que j'y suis accueillie, et ça m'inspire quelque chose comme un respect sensuel. À la fois tactile et non sans une certaine distance.

**Isabelle Launay :** Pourrait-on dire qu'un contrat implicite de co-présences entre vivants se met en place ? Ou une organisation des sens qui crée non pas 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 » ?

**Isabelle Ginot :** En fait, je n'aime pas du tout cette idée de contrat.

**Isabelle Launay :** Une forme de pacte tacite ? Ici, la relation se fonde dans une dimension disons « éco-somato-politique ».

**Isabelle Ginot :** Le contrat est une notion politique et juridique qui risquerait de recouvrir ce qui est en train d'advenir : cette pièce brésilienne tourne en France pour soutenir une économie artistique très engagée localement (à Rio), tout en dissolvant la rhétorique du regard spectaculaire occidental, et donc, justement, son contrat spectaculaire. Et elle le fait tout en s'appuyant sur cette rhétorique pour s'infiltrer comme un esprit de la forêt dans les consciences occidentales des spectateurs. Un peu comme si la pièce venait partager – ou contribuer à – l'engagement de Davi Kopenawa et Bruce Albert pour préserver la forêt.

On prend le temps et on s'offre une chance de transformer les forces du spectacle – le regard face à face, où les uns possèdent le regard tandis que les autres s'offrent comme objets de ce regard – pour que, dans cet espace très occidental du spectaculaire, quelque chose puisse se transformer. Qu'on puisse habiter l'espace spectaculaire ensemble et selon d'autres modalités que celles de la possession et de l'objectification. Ces forces canalisées par la construction chorégraphique travaillent à défaire de l'intérieur ces relations de regard ossifié, de « pouvoir-sur », qui sont à la fois la règle dominante du spectacle occidental et peut-être la métaphore voire la matrice du spectacle de la « découverte » de l'Amérique...

**Isabelle Launay :** ... Et de la structure raciste et machiste de cette terre dite vierge à pénétrer, comme on défriche le sens en cherchant à déchiffrer un spectacle, à imposer ou forcer une signification, plutôt qu'à activer des sens. Ce moment tente de construire un échange entre égaux, mais il n'est pas pacifié pour autant.

**Isabelle Ginot :** Peut-être que cette utopie de la pièce inviterait à un geste de découverte qui ne serait ni une invasion ni une mutilation d'un peuple par un autre ? Mais cette tentative de naître ensemble laisse dans la pièce une obscurité toujours dangereuse. Comment une chorégraphe contemporaine reconnue, qui tourne en Europe, peut-elle partager la lutte des Noirs et des Indiens depuis sa propre place ? Comment cherche-t-elle à honorer leurs appels, leurs forces, et à reconnaître aussi le besoin qu'elle a de ces forces sans les piller ? C'est la part obscure de la pièce, qui n'est pas aussi paisible qu'on aimerait le penser.

**Isabelle Launay :** Et c'est un travail dans la pièce que de construire du sens ensemble, de laisser parler nos sensations, pensées, ressources, associations, répertoires, de les appeler, les inviter, de choisir ceux dont on a besoin pour continuer, pour voir autrement. Oui, on est ainsi tous pris dans ces échanges de regards, renvoyés autant à nous-mêmes qu'aux autres, que l'on regarde aussi être eux-mêmes regardés.

**Isabelle Ginot :** Créer un milieu, c'est renforcer la croyance dans les forces propres de nos imaginaires, les pouvoirs subjectifs du « dedans ». On tente cette opération délicate de créer un milieu

qui nous rend en quelque sorte habiles, collectivement et sensoriellement, à éprouver l'inconnu. Nous sommes responsables de ces échanges, comme de ce qui pourrait avoir lieu ou non.

**Isabelle Launay :** C'est une rencontre entre le somatique et le sémantique qui propose ces va-et-vient entre regards subjectif et objectif. Ce moment, c'est le premier moment d'une lente méditation active. Cette première partie, avec ses couches obscures, prépare les conditions des danses qui viendront ensuite...

**Isabelle Ginot :** À nouveau, après qu'ils ont disparu dans l'obscurité des bords, la ligne se reforme face à la masse du public. À nouveau les créatures se baissent, s'affairent doucement près du sol. Mais quand chacune recouvre sa tête d'un textile, vague tee-shirt ou pantalon qui pend devant le visage, on comprend vite que ce n'est pas le retour à ce qu'on a traversé jusque-là. Elles posent une petite coupelle d'eau et y boivent à même le sol. La durée est toujours lente, sans accroc. Lorsque certaines se relèvent, tandis que les autres restent au niveau du sol, quelque chose a changé. La ligne des créatures qui avance a pris de l'épaisseur, elle occupe autrement l'espace vertical, elles sont cette fois sans visages, et leurs couleurs, chaudes et douces, se fondent dans la couleur de l'air. C'est aussi une nouvelle diversité qui se compose, autant humaine qu'animale et végétale.

**Isabelle Launay :** Oui, ces créatures rampent en glissant doucement sur le sol, à des niveaux et des vitesses différents. Les jambes se font serpents, lianes, et ils progressent en rejoignant le sol. Cette nouvelle avancée n'est plus une marche humaine vers d'autres humains, elle se transforme pendant son trajet en une nappe liquide, presque comme une coulée qui avance vers la masse du public. Les créatures quittent leur forme humaine, la laissent derrière elles, tandis que la marche verticale se disperse en une diversité de locomotions d'espèces étranges.

**Isabelle Ginot :** En fait, le passage n'est pas complet d'un état à un autre ; ce sont des états composites, qui se démultiplient. La coulée progresse vers l'espace du public, et autre chose envahit l'espace. Des sons subreptices, animaux, végétaux, qui pourraient venir de ces créatures sans visages ou d'ailleurs.

**Isabelle Launay :** Sans qu'on s'en rende compte, cette avancée devient celle de la forêt, qui envahit le public comme une brume épaisse dont on ne sait si elle est bénéfique ou toxique, telles les « fumées d'épidémies » dont Davi Kopenawa et Bruce Albert parlent dans leur livre, *La Chute du ciel*. Ces « animalhumains » se mettent à murmurer, siffler, crier. C'est par leurs sons, autant que par l'envahissement de l'espace du public par leurs corps, qu'on se retrouve enveloppé au sein d'un espace commun. On est pour un bref temps dans cette forêt imaginée quand ils se mêlent au public et le traversent.

**Isabelle Ginot :** Au sein de ce mélange émerge la violence. Dans ces lumières basses et chaudes, on ne sait pas d'où viennent les cris parfois terrifiants qui montent en crescendo, ni vraiment quand ils commencent. On est submergé par cette nouvelle vague, sonore, proche d'une dévastation. L'humanité fantôme, laissée à l'arrière au début de la marche, se réincarne dans le son. Cris de violence et de violents entrelacés. Guerres humaines et dévastation de la forêt, les deux ensemble.

**Isabelle Launay :** Dans ce moment de climax de la pièce se cristallisent des morceaux d'une histoire culturelle précise, mais que chacun peut identifier à sa façon. Je ne peux pas détacher aujourd'hui ce moment de ma lecture *a posteriori* de *La Chute du ciel* et de la description par Kopenawa de cette violence du « contact », du mélange mortel des Indigènes avec les Blancs.

**Isabelle Ginot :** Le contact est mortel, et il est aussi infusé. On ne peut pas dire ici qui incarne la violence, car personne n'est à l'extérieur. On s'est retrouvés mélangés, dans la même brume, on appartient à la diversité en présence. Et on ne sait pas d'où, de qui viennent les cris. Au premier plan sonore, on entend des cris de femmes, d'enfants, mais il y a aussi des cris d'hommes. Tous ces sons qui sont chargés de leur propre histoire étaient la musique de la forêt quelques minutes plus tôt. La

violence est partout, on est pris en elle, et elle n'est pas distribuée de façon binaire entre deux groupes ennemis. Pourtant, on ne peut pas échapper à l'évocation que certains sont bien en train d'être violentés, d'autres violés, tandis que d'autres exercent cette violence. Il me semble que ce que fait cette scène, c'est figurer la violence mortelle qui émerge du mélange, et cela sans passer par une opposition. La frontalité a été défaite, il faut alors soutenir cette violence en notre propre sein.

**Isabelle Launay :** Cette séquence des « animalhumains » tenterait d'expérimenter cela : un mélange qui n'exclut pas la violence mais tente de l'extraire d'une vision binaire. Ce qui ne veut pas dire effacer l'histoire, mais ne pas la rejouer à l'identique.

**Isabelle Ginot :** C'est comme si chaque séquence fabriquait les conditions nécessaires à son propre regard, se souciait de défaire les postures attendues pour en inventer de nouvelles. La première partie faisait apparaître un regard de vivant à vivant dans une forme d'égalité.

**Isabelle Launay :** Une égalité de vivant à vivant de la même espèce. Mais cette deuxième partie fait apparaître une autre diversité des vivants, faite de plus d'étrangeté, de plus de violence et de plus de mélange.

**Isabelle Ginot :** C'est un des enjeux de cette pièce : chaque moment transforme les présences, fabrique ce que nous sommes, et entraîne tous ceux et celles qui sont présents dans l'aventure de cette transformation. Chaque séquence, comme tu le disais, fabrique les conditions de son propre regard. Mais en outre, ces textures modulantes de regards transforment ce que nous sommes à l'intérieur de la pièce.

**Isabelle Launay :** Elle serait composée de trois parties : « Les regards », « Les animalhumains », et la dernière qu'on pourrait appeler « La danse des Indiens », avec le problème que cela soulève et toute la complexité de nos impressions.

**Isabelle Ginot :** Qu'est-ce que la pièce fait avec cela ? Qui y est indigène, et comment y est-on indigène ? Lorsque j'ai vu la pièce, sans rien savoir de ses sources d'inspiration ni de ses intentions, je me souviens d'une sorte de transition de mes sensations tout au long de cette dernière partie. D'abord l'incrédulité et un certain malaise face à l'arrivée des danseurs habillés et de ces danses comptées, rythmiques, avec leurs figures élémentaires (lignes, rondes), leurs rythmes binaires. Je me demandais si on était en train de basculer dans une forme de spectacle exotisant, la « danse des Indiens ». Et dans le même temps, je me demandais comment on pouvait en arriver là après tout ce que l'on venait de traverser et de vivre. Mais la danse repart. Elle insiste et insiste encore. Elle semble se conclure, mais elle redémarre toujours, pareille, à peine modulée. Elle affirme qu'elle peut traverser des decrescendo, des déclin, des moments de défaite, mais qu'elle ne meurt pas et qu'elle ressurgira à chaque fois qu'on la croira complètement épuisée. C'est cette durée, cette insistance, qui transforme mon état de spectatrice. Au début, je suis sur la lisière, un peu comme ces spectateurs qui restent debout, à distance, dans la première partie. Et au fur et à mesure l'expérience m'imprègne, je sens ma posture changer et cette attitude de jugement se dissoudre pendant que j'entre dans la force simple de ces danses. Et je me sens invitée par leur puissance, leur résilience, je sens que j'ai quelque chose à apprendre et je ne me demande pas si j'en ai le droit. Je suis très impressionnée par la capacité de la pièce à transformer cette figure-là, à me faire sentir ça et me conduire à travers cette mutation.

**Isabelle Launay :** Oui, il y a ce martèlement incessant, obsessif, du sol, ces frappés avec tout le plat du pied qui écrasent le sol, ça claque fort et puissamment. On incorpore au bout d'un moment ce rythme. Les danseurs sont « musiquants » autant que « musiqués ». Les bustes jetés tous ensemble vers l'avant et vers le sol amplifient ces frappes. Il y a ces tirés en arrière avec les bras pendant que le corps avance et que les pieds frappent le sol, les sauts les plus divers sur ce même rythme, les claqués des mains sur le corps parfois. Mais aussi les souffles et les cris, presque les chants, qui accompagnent et soutiennent tout cela. Le sol est là, appelé ou rappelé à chaque pas, et la relation ne peut que se charger de sens. C'est la terre de ce groupe-là, de ce petit peuple-là de 10 danseurs et danseuses. Ils



sont les « Indigènes » de ce lieu fictif. Ils habitent leur sol devenu glissant du fait de la farine et du café qui y ont adhéré ; les appuis précarisés font partie de cet « habiter » et ils vont parfois jusqu'au bord du déséquilibre, mais ils y vont à fond.

On pourrait renommer cette partie « La grande danse », cela fait comme un grand cycle dansé. Ça commence avec une ligne serrée, bientôt nouée par les bras qui se tiennent derrière les dos, qui affronte toutes les faces. Puis ça se disperse, envahit tout l'espace, traverse toutes les configurations possibles – ligne, double ligne, cercle, diagonale –, sans que jamais ce martèlement commun ne s'interrompe. Groupes-blocs, lignes étirées, individus dispersés et occupant tout le volume : cela ne cesse de se recomposer, tout en laissant advenir des échappées singulières. J'ai vu ce film militant qui circule sur Internet, *Demarcação já ! (Démarcation maintenant !)*, qui réclame le respect des limites des territoires indigènes à travers un montage de chants et d'images des manifestations des Indiens au Brésil. Des images de cette « grande danse » de *Pour que le ciel ne tombe pas* y apparaissent aussi.

**Isabelle Ginot :** C'est dire que ce qui importe, ce n'est pas l'authenticité ou la « propriété » d'une danse par un peuple, mais plutôt dans quoi ce peuple se reconnaît.

**Isabelle Launay :** Ça donne une danse puissante et savante qui charrie ou fait revenir aussi en creux les multiples figures possibles de danses de groupes et de communautés dans l'histoire des danses. Cela évoque la danse en chaîne amérindienne d'Amazonie, mais aussi, pour mon regard marqué par l'histoire des danses de scène occidentales, celle de la *chorus line* et bien d'autres : les chœurs de mouvement labaniens pour amateurs, les nombreux *Sacre du printemps* (de Nijinski, de Pina Bausch...), les courses de *Du printemps !* de Thierry Niang, les danses de groupe de *May B* de Maguy Marin, les danses en chaîne de *Ceremony of Us* d'Anna Halprin, les modes plus festifs des jeunes dans des danses funk... Ou encore des images fugitives de lignes manifestantes les corps au coude à coude ou épaules contre épaules. Elles sont complètement digérées et transformées et on ne peut les identifier clairement, les attacher à un passé précis. Comme des traces mnésiques, elles voyagent sans être attachées à un souvenir et, ayant migré dans le temps et l'espace, elles se sont complètement transformées. Elles deviennent singulières à ce groupe-là. Elles forment un groupe d'une grande cohésion, comme s'il était en train de célébrer un socle sol-terre commun tout en le construisant. Cette communauté s'invente sous nos yeux à partir du rythme dans les différences individuelles, ce n'est pas une masse fusionnelle. Les échappées des interprètes sont de brefs solos qui ne sont pas là pour distinguer un danseur plus qu'un autre, mais qui différencient et intensifient les gestes de la tribu. Ils réassurent aussi subtilement un lien plus adressé avec le public autour, en le frôlant, le regardant, presque en le touchant.

C'est difficile, dans une danse de groupe, de tenir deux exigences à la fois : la venue d'une force commune, où le groupe s'auto-organise et en vient à changer de nature au risque que l'individu disparaisse, et la construction du groupe dont l'espace-temps est réglé de l'extérieur, par le haut, et discipliné tel un corps de ballet. Ici, le groupe tient les deux en même temps et évite autant la fusion que l'ordre militaire, « ballétique » ou extérieur. Et j'aime beaucoup la figure singulière de celui dont on ne sait s'il est le meneur, le chef, le chaman – le même qui a préparé l'espace de la danse –, celui qui est sans arrêt en train de faire des mimiques et dont les torsions du corps sont plus marquées. Mais, mine de rien, on est passé clairement à une danse d'humains et à une danse « de danseurs ». Ici, il s'agit d'inventer la communauté qui est là, avec la singularité de son sol, de ses mélanges, mais aussi en utilisant les ressources du spectacle occidental : la fiction, le regard, la représentation.

**Isabelle Ginot :** Au-delà d'une représentation d'une histoire de la « découverte » du Brésil et des violences qu'elle a perpétrées, il me semble que la pièce tente d'expérimenter une autre façon d'être ensemble à l'intérieur de cette violence. Une petite utopie sans illusion : on construit une petite expérience entre des personnes et des groupes différents. Cette expérience est délimitée par la chorégraphie, mais elle dépend aussi des choix d'engagement et de posture des membres du public. L'histoire du Brésil n'est pas ici un « ailleurs » représenté, mais le milieu au sein duquel est tentée cette expérience. Pouvons-nous vivre une autre façon d'être ensemble sans occulter cette histoire, mais

en la reconnaissant comme le monde dans lequel nous avons à vivre ? Et si cela a pu être vécu à l'intérieur du temps et du lieu de la pièce, c'est déjà quelque chose comme l'invention d'une technique collective.

**Isabelle Launay :** Cette « grande danse » de la dernière partie de la pièce parvient de fait à cette tension entre un formalisme composé et théâtralisé et cette forme de rituel inventé, producteur d'états et peut-être même d'effets sur le monde. La transition qui amène là permet que ce ne soit ni une pseudo-danse « folklorique », ni une danse « exotisée ». Un processus commencé dès le début de la pièce a en quelque sorte transformé le *milieu* de cette danse « pour que le ciel ne tombe pas ». Entre la fin de la séquence des « animalhumains » et la « grande danse », il y a une longue séquence dans l'obscurité, presque le noir total.

**Isabelle Ginot :** Cette ombre est venue se substituer à l'espace des regards et leurs modulations qui constituait toute la première partie. La « grande danse » à venir se forme et se conforme d'abord par le son ; on l'entend venir d'abord dans le noir, dans la forme très close de sa structure rythmique. Une forme apparaît par le son, en dehors de tout jeu de face-à-face ou de relation frontale. C'est par le son que la séquence à venir reste chargée de tout ce qui s'est passé avant : les sons de la forêt, puis la violence des dévastations, qui se transforment maintenant, sans rupture, en musique de danse.

**Isabelle Launay :** Quand les lumières reviennent, le public est en cercle et les interprètes dansent au milieu. Ils et elles sont donc encerclés. Cela pourrait être autant l'espace circulaire créé par la grande maison collective en cercle yanomami – un cercle de protection – qu'un siège. Cela tient toujours plusieurs sens possibles en même temps. Si une danse en cache souvent bien d'autres, le *Sacre* de la compagnie serait un *Sacre* sans le sacrifice d'une Éluë, la célébration restauratrice d'une relation collective avec une Terre maltraitée, pour et par la communauté. Mais ce pourrait être aussi la résistance d'une communauté qui ne veut pas être anéantie par la société marchande. La pièce se tourne ici vers les Amérindiens, à travers le livre de Kopenawa et Albert, pour apprendre d'eux comment « survivre à » ou « faire avec » l'effondrement de notre monde. Elle s'adresse autant à un public brésilien qu'à un public européen, qui peut apprendre, lui aussi, tout en faisant vivre l'économie de la compagnie. Dans cette dernière partie, elle propose aussi une œuvre dans la tradition moderne de l'anthropophagie artistique et culturelle d'Oswald de Andrade pour produire l'effet de transmutation ou de ritualisation et de transition que tu as ressenti. Elle utilise toutes les forces possibles ; c'est parce que ces forces sont appelées ensemble et sans être dans des espaces séparés que quelque chose se transforme.

**Isabelle Ginot :** C'est peut-être la même chose que peut une chorégraphe : participer à la fabrication de modes de penser, de faire et de sentir ensemble utiles à ceux avec qui on le fait – danseurs comme spectateurs. Dans la dernière scène, il y a le même feuilletage de l'histoire et du devenir. Les danseurs laissent s'écouler une dernière poudre en de multiples petites taches sur le sol : c'est du curcuma, nouvelle couleur, dorée comme l'or arraché aux rivières par les orpailleurs, nouvelle senteur après le café et la farine. La scène est très belle et tranquille. Au fur et à mesure que les taches dorées se forment sur le sol, l'image se charge de références picturales ; ça pourrait être un Klimt, une fin solaire, visuellement jouissive, théâtralement parfaite, enveloppée par des mélodies discrètes murmurées bouches fermées. Lorsqu'ils enduisent à nouveau leur peau nue de la poudre dorée, puis lorsqu'ils la soufflent et que l'air semble se colorer d'or, puis lorsqu'ils s'allongent doucement sur le sol, face tournée vers le ciel, cela pourrait être une sorte de *happy end* esthétique. Mais une tension résulte de l'ambiguïté de l'image : on peut y voir des corps se déposant au sol pour un repos confiant, un bain de soleil, ou la fin définitive d'une danse qui n'attend plus que de voir le ciel s'effondrer. Avec la lecture du livre de Kopenawa et Albert, cette belle fin se tord dans une sensation mortelle : la poudre d'or, les fumées de métal qui portent les « fumées d'épidémies », c'est ce qui tue la forêt et les vivants, c'est un poison, quelle que soit la beauté de l'image.