

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CE DONT SONT FAITS LES CORPS ANTHROPOPHAGES :
LA PARTICIPATION DES DANSEURS À LA MISE EN ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE
COMME FACTEUR DE CONSTRUCTION DE CORPS DANSANTS CHEZ DEUX
CHORÉGRAPHERS BRÉSILIENNES

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
MONICA DANTAS

OCTOBRE 2008

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement ma directrice de recherche, Sylvie Fortin, et ma codirectrice, Nicole Beaudry, de m'avoir accompagnée, appuyée et conseillée tout au long de la réalisation de cette thèse, pour la confiance qu'elles m'ont témoignée, ainsi que pour l'autonomie dont elles m'ont ainsi permis de faire preuve.

Pour leur intérêt et leur générosité, je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance aux chorégraphes et danseurs qui ont partagé leur expérience avec moi. Mille mercis à Sheila Ribeiro, Chris Kauffman, Louis Pelchat, Maryse Richard et Nancy Rivest, respectivement chorégraphe et interprètes de *Marché aux puces*. Mille mercis à Lia Rodrigues, Amália Lima, Ana Carolina Rodrigues, Jamil Brandão, Marcela Levi, Marcele Sampaio, Micheline Torres, Renata Brandão et Rodrigo Maia, respectivement chorégraphe et interprètes de *Aquilo de que somos feitos*.

Mes remerciements s'adressent également au CNPq (Conseil de Développement scientifique et technologique/ministère des Sciences et Technologies, Brésil) et au Département d'Éducation physique de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul. La bourse accordée par le CNPq et le congé de mes activités comme professeure à l'Université m'ont permis de réaliser mes études et d'habiter pendant quatre ans à Montréal.

Je désire en outre remercier Suzane Weber et Dena Davida pour leur soutien affectif et logistique — fondamental pour que je puisse terminer la thèse. Enfin, ma gratitude va à ma famille, pour son soutien affectif et moral sans faille. À Dantas et Ana Cecy, mes parents, et à mon enfant Pedro, né à Montréal, *muito obrigada*.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour but premier de mieux comprendre la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme un facteur de construction des corps dansants. Pour rendre compte de cela, j'ai proposé une étude de l'œuvre de deux chorégraphes contemporaines brésiliennes, Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro. Cette recherche a également pour but d'identifier des manifestations de *brésilités* présentes dans les deux œuvres chorégraphiques analysées, *Aquilo de que somos feitos*, de Lia Rodrigues et *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*, de Sheila Ribeiro et ce, tout en se demandant si ces manifestations de *brésilités* imprègnent aussi les corps dansants.

Cette étude s'inscrit dans un paradigme postpositiviste et adopte une approche ethnographique comme méthodologie de recherche utilisant l'observation et l'entrevue comme instruments de cueillette de données. Le travail sur le terrain a pris la forme de deux études indépendantes, afin de favoriser l'immersion dans le travail de chaque compagnie. L'analyse et l'interprétation des données ont été réalisées à travers l'identification d'unités d'analyse et leur rassemblement dans des catégories d'analyse, en gardant un contact permanent avec les données brutes et le cadre théorique développé lors de la revue de littérature.

La participation active des danseurs aux processus de mise en œuvre chorégraphique est l'un des principaux aspects de la construction de corps dansants dans le contexte de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*. Celle-ci demande aux danseurs de se détacher de leurs habitudes techniques, interprétatives et créatives pour pouvoir répondre aux sollicitations des chorégraphes, de même que pour proposer du matériau et des procédés pour la création et la recréation chorégraphique. Ainsi, la collaboration à la mise en œuvre chorégraphique permet-elle aux danseurs de réinventer leurs corps en vue d'un projet chorégraphique, mais aussi en vue d'un projet de vie.

Au-delà de certains éléments de la culture brésilienne qui peuvent être plus clairement discernés dans la mise en œuvre de chaque pièce, je considère que ces deux chorégraphies présentent des aspects faisant référence à des représentations de *brésilités* liées à l'anthropophagie. L'anthropophagie, mouvement artistique développé au Brésil à partir des années 1920, se réactualise ponctuellement dans la démarche de certains artistes contemporains brésiliens. Ainsi, la métaphore anthropophagique condense-t-elle des manifestations de *brésilités* présentes dans *Aquilo de que somos feitos* et *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*. De même, le corps anthropophage devient une figure féconde pour comprendre la construction de corps dansants dans les démarches de Lia Rodrigues et de Sheila Ribeiro, tout en considérant que dans leurs créations se manifestent certains traits des *brésilités*.

Mots clés : mise en œuvre chorégraphique, construction du corps dansant, danseurs contemporains, danse contemporaine, chorégraphes brésiliens, *brésilités*.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| RÉSUMÉ | VIII |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| REVUE DE LITTÉRATURE | 9 |
| 1.1 LE CORPS DANSANT, UN CORPS THÉORISÉ | 9 |
| 1.1.1 LE CORPS OBJET | 13 |
| 1.1.2 LE CORPS DIONYSIAQUE : NIETZSCHE ET LES POUVOIRS DU CORPS | 15 |
| 1.1.3 LA PHÉNOMÉNOLOGIE ET L'EXPÉRIENCE DU CORPS | 19 |
| 1.1.4 LE CORPS SOCIAL | 22 |
| 1.1.5 LE CORPS À LA FOIS SUJET ET OBJET | 28 |
| 1.1.6 LE CORPS ET SES CULTURES | 35 |
| 1.2 LE CORPS DANSANT, UN CORPS EN CONSTRUCTION | 46 |
| 1.2.1 L'ART EN TRAIN DE SE FAIRE : LA POIÉTIQUE ET L'ESTHÉTIQUE DE LA <i>FORMATIVITÉ</i> | 47 |
| 1.2.2 LA PRATIQUE CHORÉGRAPHIQUE | 51 |
| 1.2.3 LE TRAVAIL DU DANSEUR : CONSTRUCTION DU CORPS DANSANT | 59 |
| 1.2.3.1 Techniques de danse et construction de corps dansants | 60 |
| 1.2.3.2 Éducation somatique et construction de corps dansants | 65 |
| 1.2.3.3 Création chorégraphique et construction de corps dansants | 70 |
| 1.3 LE CORPS DANSANT EN QUÊTE DE <i>BRÉSILITÉS</i> | 76 |
| 1.3.1 L'ÉLABORATION D'UNE IDENTITÉ BRÉSILIENNE : MÉTISSAGE ET MODERNITÉ | 80 |
| 1.3.2 L'ÉCLATEMENT DES IDENTITÉS BRÉSILIENNES : MÉTISSAGES ET POSTMODERNITÉ | 93 |
| 1.3.3 CORPS, DANSE ET IDENTITÉ | 104 |
| 1.3.4 LA DANSE ARTISTIQUE AU BRÉSIL : EN QUÊTE DE SES <i>BRÉSILITÉS</i> | 107 |
| 1.3.5 LE CORPS DANSANT CHARGÉ | 118 |
| 1.3.6 LE CORPS DANSANT COMME RÉCEPTACLE DE L'INCONSCIENT COLLECTIF | 120 |
| 1.4 CONCLUSION | 122 |
| CHAPITRE II | |

| | |
|--|-----|
| DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE..... | 126 |
| 2.1 LE POSTPOSITIVISME | 128 |
| 2.2 LA RECHERCHE EN PRATIQUE ARTISTIQUE..... | 130 |
| 2.3 L'ETHNOGRAPHIE..... | 131 |
| 2.3.1 L'ETHNOGRAPHIE ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE..... | 134 |
| 2.3.2 L'ETHNOGRAPHIE ET LES ÉTUDES EN DANSE | 137 |
| 2.4 LE TRAVAIL SUR LE TERRAIN | 142 |
| 2.4.1 CRITÈRES DE CHOIX DES CHORÉGRAPHERS ET DES COMPAGNIES | 143 |
| 2.4.2 L'OBSERVATION..... | 148 |
| 2.4.2.1 Être <i>insider</i> ou étudier sa propre culture ¹⁵³ | |
| 2.4.3 L'ENTREVUE..... | 156 |
| 2.5 L'EXPÉRIENCE DU TERRAIN | 160 |
| 2.5.1 L'ÉTUDE PILOTE | 160 |
| 2.5.2 LE TERRAIN AVEC <i>DONA ORPHELINE DANSE</i> | 162 |
| 2.5.3 LE TERRAIN AVEC <i>LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS</i> | 164 |
| 2.5.4 LE TERRAIN NON UTILISÉ | 165 |
| 2.6 L'ANALYSE ET L'INTERPRÉTATION DES DONNÉES | 167 |
| 2.7 LA QUESTION DE LA VALIDITÉ | 170 |
| CHAPITRE III | |
| CE DONT SONT FAITS LES CORPS DANSANTS | 173 |
| 3.1 CE DONT EST FAITE LA CHORÉGRAPHE | 174 |
| 3.1.1 <i>FOLIA</i> : À LA RECHERCHE D'UNE <i>BRÉSILITÉ</i> | 177 |
| 3.1.2 <i>AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS</i> : L'ENVERS DU CORPS, L'ENVERS DU MONDE..... | 179 |
| 3.2 CE DONT SONT FAITS LES INTERPRÈTES DE <i>AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS</i> | 182 |
| 3.2.1 RÉCITS D'ENTRÉE DANS LA COMPAGNIE..... | 184 |
| 3.2.2 APPARTENIR OU NE PAS APPARTENIR AU MONDE DE LA DANSE : LA FORMATION DES INTERPRÈTES | 187 |
| 3.2.3 LE TRAVAIL DANS LA COMPAGNIE COMME FORMATION..... | 190 |
| 3.3 DU CORPS UNIFORME AU CORPS OUVERT : LES MODES D'ENTRAÎNEMENT PENDANT LA MISE | |
| EN ŒUVRE DE <i>AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS</i> | 192 |

| | |
|--|-----|
| 3.3.1 LE BALLET : VERS UN CORPS UNIFORME | 194 |
| 3.3.2 L'ÉDUCATION SOMATIQUE : VERS UN CORPS AUTONOME | 199 |
| 3.3.3 L'ENTRAÎNEMENT EN THÉÂTRE PHYSIQUE, L'EXPÉRIENCE DE LA PERFORMANCE, LA PRATIQUE DU KARATÉ : VERS UN CORPS OUVERT | 203 |
| 3.4 « IL Y A UN MORCEAU DE CHACUN DANS CETTE PIÈCE » : RÉCITS DE CRÉATION DE <i>AQUILLO DE QUE SOMOS FEITOS</i> | 210 |
| 3.4.1 « NOUS SOMMES LA MOULE, C'EST À VOUS QU'INCOMBE LE SOUFFLE » : L'INFLUENCE DE LYGIA CLARK DANS <i>AQUILLO DE QUE SOMOS FEITOS</i> | 211 |
| 3.4.2 L'ENVERS DU CORPS..... | 215 |
| 3.4.2.1 La nudité : être habillé par des idées | 218 |
| 3.4.2.1 La nudité : entre tradition et exotisme | 226 |
| 3.4.3 L'ENVERS DU MONDE | 229 |
| 3.4.3.1 Le travail avec la voix | 236 |
| 3.4.4 LA PARTICIPATION DANS LA CRÉATION ET L'ÉMERGENCE DES DANSEURS-CRÉATEURS | 242 |
| 3.5 « MAINTENIR L'ŒUVRE VIVANTE » : RÉPÉTITION, ADAPTATION, RECRÉATION DE <i>AQUILLO DE QUE SOMOS FEITOS</i> | 244 |
| 3.5.1 LE REMPLACEMENT DES RÔLES DANS <i>AQUILLO DE QUE SOMOS FEITOS</i> | 248 |
| 3.5.2 ENTRE TRANSFORMATION ET PRÉSERVATION DE LA CHORÉGRAPHIE | 250 |
| 3.5.3 L'ADAPTATION DE <i>AQUILLO DE QUE SOMOS FEITOS</i> À L'EXPOSITION ANOS 70 : TRAJETÓRIAS | 252 |
| 3.5.4 INTÉGRITÉ ET COMMUNICABILITÉ DE L'ŒUVRE..... | 256 |
| 3.5.5 L'ENGAGEMENT ET L'ACTION MILITANTE | 259 |
| 3.6 CONCLUSION | 265 |
| CHAPITRE IV LE CORPS DANSANT DANS UN MARCHÉ AUX PUCES | 275 |
| 4.1 LE CONTEXTE DE <i>MARCHÉ AUX PUCES</i> | 275 |
| 4.2 INGESTION | 280 |
| 4.2.1 CE QUE MANGE LA CHORÉGRAPHE..... | 281 |
| 4.2.2 CE QUE MANGENT LES INTERPRÈTES..... | 286 |

| | |
|--|-----|
| 4.3 DIGESTION..... | 291 |
| 4.3.1 LA DIGESTION DE LA DANSE CONTEMPORAINE : ÊTRE EN CONTACT AVEC UNE CERTAINE TRADITION DE LA DANSE ARTISTIQUE OCCIDENTALE | 292 |
| 4.3.2 LA DIGESTION DE LA DANSE ORIENTALE ÉGYPTIENNE ET DES DANSES AFRO-BRÉSILIENNES : EXTRAIRE LES PRINCIPES ORGANISATEURS DU MOUVEMENT PROPRES À CES PRATIQUES..... | 296 |
| 4.3.3 LA DIGESTION DES EXPÉRIENCES DES INTERPRÈTES : L'EXEMPLE DU MOUVEMENT AUTHENTIQUE | 300 |
| 4.3.4 LE <i>DRIVE</i> COMME ENZYME DE LA DIGESTION | 303 |
| 4.4 INCARNATION..... | 311 |
| 4.4.1 PÉNÉTRER DANS LA CHAIR : LES MÉTHODES DE CRÉATION | 312 |
| 4.4.1.1 L' <i>incorporação</i> : une version brésilienne de l'incarnation | 314 |
| 4.4.1.2 Le butoh : une version japonaise de l'incarnation | 320 |
| 4.4.2 PERSONNIFIER L'ABSTRAIT : LES PRINCIPES QUI GUIDENT L'INTERPRÉTATION..... | 324 |
| 4.4.2.1 La non-représentation et l'anonymat | 325 |
| 4.4.2.2 Entre le théâtral et le non-théâtral | 329 |
| 4.4.2.3 La voix et la parole dans <i>Marché aux puces</i> | 333 |
| 4.5 ENROBER DE NOUVELLES CHAIRS : LA TRANSFORMATION DE <i>MARCHÉ AUX PUCES</i> EN <i>LIQUIDAÇÃO TOTAL</i> | 336 |
| 4.5.1 RETROUVER L'ÉNERGIE POUR REVIVRE LA CHORÉGRAPHIE..... | 337 |
| 4.5.2 LES RENCONTRES AVEC LE BRÉSIL | 343 |
| 4.5.3 LE GROUPE EN DÉSACCORD : ASSIMILER L'ÉNERGIE DU CONFLIT | 348 |
| 4.3.4 CORPORÉTÉS BRÉSILIENNES : ÊTRE AU CŒUR DE L'EXPÉRIENCE | 351 |
| 4.6 CONCLUSION | 356 |
| CONCLUSION..... | 365 |
| ANNEXE A | |
| SOURCES DE DONNÉES POUR L'ÉTUDE RÉALISÉE AVEC LA COMPAGNIE <i>DONA ORPHELINE DANSE</i> | 379 |
| ANNEXE B | |
| SOURCES DE DONNÉES POUR L'ÉTUDE RÉALISÉE AVEC LA <i>LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS</i> | 381 |

| | |
|--|-----|
| ANNEXE C | |
| NOTES DE TERRAIN PRISES LORS D'UNE OBSERVATION D'UNE RÉPÉTITION DE LA COMPAGNIE <i>DONA ORPHELINE DANSE</i> | 383 |
| ANNEXE D | |
| FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET SHEILA RIBEIRO..... | 386 |
| ANNEXE E | |
| FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET LIA RODRIGUES | 389 |
| ANNEXE F | |
| RÉSUMÉ DU PROJET DE RECHERCHE PRÉSENTÉ À LIA RODRIGUES..... | 392 |
| ANNEXE G | |
| NOTES PRISES LORS DE LA VISUALISATION ET DE LA TRANSCRIPTION DES ENREGISTREMENTS VIDÉOS DES RÉPÉTITIONS DE LA COMPAGNIE <i>DONA ORPHELINE DANSE</i> | 397 |
| ANNEXE H | |
| GUIDE D'ENTREVUE POUR LES DANSEURS | 399 |
| ANNEXE I | |
| TERMES DE CONSENTEMENT DES ENTREVUES | 403 |
| ANNEXE J | |
| EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉ AVEC UNE DANSEUSE DE LA COMPAGNIE <i>DONA ORPHELINE DANSE</i> | 405 |
| ANNEXE K | |
| EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉ AVEC UNE DANSEUSE DE LA <i>LIA RODRIGUES COMPANHIA DE</i> DANÇAS | 407 |
| RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 410 |

INTRODUCTION

Cette étude a pour but premier de comprendre les enjeux de la construction de corps dansants liée à la participation des danseurs comme collaborateurs dans les processus de mise en œuvre chorégraphique et ce, dans un contexte spécifique : celui des chorégraphes contemporains brésiliens. Il s'agit donc de comprendre les processus de mise en œuvre de ces chorégraphes pour pouvoir en dégager les aspects spécifiques au travail des danseurs et examiner leurs conséquences pour la construction des corps dansants.

À l'instar de différents auteurs tels que Hanna (1979), Katz (1994), Louppe (1997) et Fortin (2002), je postule que le corps en mouvement est la matière de la danse. La danse comme activité artistique se réalise à partir de transformations d'une matière première — le mouvement humain — à travers différents procédés et démarches donnant lieu à des œuvres chorégraphiques.

Le corps dansant est un corps en construction permanente ; c'est un corps créé et construit à partir de différentes expériences artistiques allant des apprentissages de techniques de danse et d'autres pratiques de mouvement à des participations à des créations chorégraphiques, des répétitions et des performances. Les connaissances objectives et subjectives sur le corps et sur la danse ainsi que les situations vécues en tant que spectateur de danse contribuent également à ce processus. En effet, le corps dansant se construit en assimilant une variété d'expériences vécues par le danseur qui, de toute évidence, débordent le cadre professionnel ou artistique. C'est en outre un processus du quotidien qui ne s'achève jamais.

Si l'on présume que le corps en mouvement est la matière première sur laquelle la création en danse s'élabore, on peut alors dire que le style de chaque chorégraphe se façonne dans le corps des danseurs. Ainsi, chaque projet chorégraphique suppose-t-il également un ou plusieurs projets de corps dansants. Ces projets de corps dansants se réalisent dans le cadre d'un accord plus ou moins tacite entre les danseurs et le chorégraphe : le chorégraphe manipule, intervient, façonne les corps des danseurs pour donner naissance à la chorégraphie.

Les danseurs, pour faire naître la chorégraphie, transforment leurs corps. Mais ces corps s'imposent aussi au chorégraphe et ils finissent par imprégner l'œuvre chorégraphique. Il existe donc une relation intime entre la mise en œuvre d'une chorégraphie — comprise comme les processus de création, de répétitions, de représentations et de reconstructions de chorégraphies — et la construction de corps dansants.

Depuis les années 1980, on voit s'intensifier des pratiques de création en danse contemporaine, qui sollicitent la participation active des danseurs. Les chorégraphes ont tendance à demander aux interprètes un éventail de possibilités techniques et expressives au-delà des styles de danse établis. Normalement, ces chorégraphes n'ont pas la préoccupation d'établir un système spécifique d'entraînement ni de codifier une technique qui puisse servir de base pour la création de chorégraphies, comme dans le cas de la danse moderne et du ballet. D'autre part, le danseur doit être capable de proposer et de systématiser du matériel pour la création chorégraphique. De cette façon, il peut alors dépasser la fonction de reproducteur d'un certain style chorégraphique, tout en devenant actif dans l'élaboration de langages chorégraphiques. Ces pratiques chorégraphiques demandent de nouvelles approches de la construction de corps dansants, du point de vue de l'acquisition de techniques de mouvement, ainsi que du point de vue de l'exercice des capacités interprétatives et créatives. La participation à la mise en œuvre chorégraphique constitue en outre l'un des éléments à considérer dans la formation des danseurs.

En général, on approche les chorégraphies qui suivent ces démarches de création du point de vue de l'analyse de l'œuvre et de ses éléments, de ses rapports au public, en la situant en relation avec d'autres chorégraphies ou en référence à la trajectoire du chorégraphe. Cependant, on discute moins les rapports entre ces pratiques chorégraphiques et les danseurs, malgré le fait qu'elles s'appuient sur l'intense participation des danseurs. Dans cette étude, je m'intéresse donc à déterminer comment les danseurs contribuent à la création chorégraphique et, principalement, à comprendre comment ces derniers sont affectés, transformés, et se font recréer à travers la mise en œuvre d'une chorégraphie.

Afin de repérer les modes de construction de corps dansants imbriqués dans des processus de mise en œuvre chorégraphique, j'examine le travail de deux chorégraphes brésiliennes, Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro. J'ai choisi ces chorégraphes car les processus de mise en œuvre de leurs chorégraphies se font en étroite collaboration avec les interprètes.

De plus, leurs œuvres sont reconnues par la critique, par le public et par leurs pairs comme des créations en danse contemporaine ; elles sont par ailleurs présentées dans des circuits de diffusion de la danse artistique au Brésil et à l'étranger. Un autre aspect a également été important dans mon choix : ces chorégraphes sont des brésiliennes et j'ai perçu dans leurs œuvres une résonance avec mes concepts et mes vécus de la culture brésilienne. De plus, ces chorégraphes reconnaissent que le fait d'être brésilienne et d'avoir vécu au Brésil a une influence sur leur pratique chorégraphique.

De cette manière, cette étude se fixe également un autre objectif : celui de comprendre comment d'éventuels contextes brésiliens qui s'immiscent dans la vie de Sheila Ribeiro et de Lia Rodrigues — ainsi que celle des danseurs qui participent à leurs chorégraphies — se manifestent dans leurs œuvres. Il s'agit donc d'examiner l'œuvre de ces chorégraphes afin d'y rencontrer des traits de certaines *brésilités* et de déterminer si cette présence imprègne aussi les corps dansants. Cela constitue, en effet, l'arrière-plan de ma recherche.

Le choix de mon sujet de recherche — la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants dans le contexte des œuvres de deux chorégraphes brésiliennes — est intimement relié à moi, à mes expériences comme interprète en danse contemporaine au Brésil, ainsi que comme professeure et chercheuse. Néanmoins, j'ai envie de préciser que les expériences les plus significatives, et qui ont eu le plus d'influence dans mon choix, sont les expériences vécues intensément à travers mon corps. Et je peux ajouter que ces expériences ont été surtout des expériences plaisantes où j'ai pu me sentir comblée. Ces moments — danser en famille, lors de fêtes, dans la rue, dans le salon avec un partenaire ; danser dans des cours de danse, lors de répétitions, de performances ; faire l'amour ; être à la plage, avoir du soleil sur la peau, se baigner dans la mer ; marcher vite en hiver ; me promener la nuit un peu saoulé ; embrasser et serrer dans mes bras les gens que j'aime ; enfanter et allaiter ; dormir avec mon fils dans mes bras — ont représenté, sans peur d'exagérer, des instants fugaces où tout ce que l'on fait prend du sens. De cette façon, ces moments fournissent des indications sur des chemins à suivre. Pour la vie, pour la danse, pour la recherche.

Les raisons du choix de ce thème pour ma recherche sont donc directement liées à mes expériences comme danseuse : parler du corps dansant à partir de la perspective des danseurs qui travaillent avec des chorégraphes brésiliens est aussi une façon de parler de ma trajectoire

en danse. J'ai une formation en danse contemporaine et j'ai travaillé comme interprète pour certains chorégraphes brésiliens, tout en contribuant aussi à leurs processus de création. Comme beaucoup de danseurs, j'ai la préoccupation de ne pas être un corps-objet parmi d'autres corps-objets pour le chorégraphe. Mais, en même temps, comme la majorité des danseurs, je m'offre au chorégraphe, je me dispose à incorporer son univers et à me modifier selon ses besoins. À la fin de ce processus, je sors transformée et, en règle générale, je m'enrichis en tant que danseuse et bien sûr, en tant que personne. Il me semble alors évident de poser des questions sur le rôle du danseur dans les processus de mise en œuvre des chorégraphies, de parler du danseur en tant que sujet de la construction du corps dansant et de me questionner sur les conséquences de cette participation des points de vue de l'interprète et du chorégraphe.

Certes, si je devais énoncer une raison pour être danseuse, je dirais : parce que j'aime cela, parce que cela me fait plaisir. Cette vision du corps dansant comme source de plaisir s'est forgée d'après mes expériences personnelles, de même qu'elle a été influencée par certaines approches théoriques du corps — en particulier celles de Friedrich Nietzsche et de Maurice Merleau-Ponty. J'ai lu ces auteurs de manière assez passionnée ; ces lectures ont développé mes intuitions sur le corps et sur la danse. Influencée par la phénoménologie, pendant ma maîtrise j'ai écrit un mémoire où je décrivais la danse comme une action créatrice, ou poïétique, du corps humain en mouvement.

D'une certaine façon, mes propositions pour le doctorat en études et pratiques des arts donnent suite à ce que j'avais commencé pendant la maîtrise. J'avais réalisé alors une étude théorique sur la danse et j'avais envie d'approfondir et de confronter certaines approches théoriques à l'expérience d'autres danseurs et d'autres chorégraphes. En parallèle, j'avais envie de comprendre les phénomènes liés au corps dansant dans leurs rapports à la façon dont les danseurs vivaient leurs corps dans leur vie quotidienne. Ainsi, ai-je pensé qu'une approche favorable pour répondre à cette question serait de choisir des chorégraphes et des danseurs dont les œuvres montraient des rapports au contexte brésilien.

De plus, j'ai toujours été intéressée par le développement de la danse artistique au Brésil, en particulier la présence de certains traits de *brésilités* dans la production chorégraphique contemporaine de ce pays. Cette question d'une danse contemporaine avec des caractéristiques brésiliennes s'insère dans un contexte plus ample qui embrasse d'autres

domaines de la production culturelle au Brésil ainsi que la propre histoire de la danse artistique dans ce pays. En réalité, si l'on regarde l'histoire de la danse artistique au Brésil, on verra qu'il existe une tension entre l'assimilation et la reproduction des styles consacrés — comme le ballet et les différentes formes de danse moderne — de même qu'une préoccupation de créer une danse artistique avec des caractéristiques brésiliennes. Ainsi, si certains chorégraphes contemporains ont tendance à chercher dans la culture brésilienne des idées pour nourrir leurs créations, cette propension pouvait déjà se remarquer dans les premiers spectacles de danse mis en scène au Brésil. Dans ce contexte, mon sujet de recherche découle d'une tradition de penser la culture et même les arts comme sources de construction d'une identité nationale. Comme le fait remarquer Ortiz (1998), cette tendance s'accroît dans des pays périphériques comme le Brésil. Celui-ci parle de ce phénomène comme d'un trait constant de la pensée brésilienne, qui a engendré un *itinéraire intellectuel collectif*. Je sens que mon propre itinéraire intellectuel découle de cette *ambiance théorique* et que, d'une certaine façon, cette recherche peut me permettre de mieux comprendre le Brésil, à travers l'analyse de certaines œuvres chorégraphiques, dans sa spécificité et son altérité.

On constate également que l'étude des phénomènes identitaires dans plusieurs sociétés contemporaines attire de plus en plus les chercheurs de différents domaines, y compris les chercheurs en danse. Albright (1997), par exemple, écrit dans l'introduction de son livre *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance* : « This book grew out of a conviction that contemporary dance could shed light on the current debates about how cultural identities are negotiated and embodied. » (p. xiii). On note également d'une part, un intérêt croissant pour les différentes formes de danse issues des phénomènes d'hybridité culturelle et, d'autre part, les efforts accrus pour comprendre le phénomène. Cet intérêt se manifeste à travers des publications et événements scientifiques, tels que le numéro spécial de la revue *Nouvelles de danse* (34/35, 1998), la série d'articles publiés sur la danse brésilienne dans la revue *Ballet international, tanz aktuell* (4, 2000) et le Congress on Research in Dance 2001 (« Transmigratory Moves : Dance in Global Circulation »). Mais cet intérêt est aussi présent dans des festivals et événements de diffusion en danse contemporaine, comme le Festival international de nouvelle danse de 1999, qui a eu comme thème « Afrique : aller/retour. » Ainsi, ne s'agit-il plus seulement de connaître les danses d'autres cultures, mais aussi de comprendre des productions artistiques qui

incorporent des références culturelles diverses. Je partage ces préoccupations et je pense que mon étude s'insère dans cette reconnaissance de la diversité des danses et des cultures.

Les façons de concevoir et de vivre le corps au Brésil représentent un autre aspect de la culture brésilienne qui m'a toujours captivée. En effet plusieurs manières de vivre son corps coexistent, mais il y en a quelques-unes où le plaisir de bouger et de danser est assez présent. Ce plaisir de bouger, je le rencontre et je le vis aussi lors de certaines manifestations de la culture brésilienne, en particulier dans celles comportant des musiques et des danses. Ainsi, au-delà du fait que je suis née au Brésil, l'une des choses qui m'attirent dans la culture brésilienne est la possibilité du plaisir, un plaisir qui découle d'une certaine façon de vivre le corps¹. De cette façon, parler d'une certaine danse contemporaine qui cherche des références dans les manières de vivre le corps au Brésil est aussi une façon de me faire plaisir.

Si le corps est le fondement existentiel de la culture, comme le souligne Csordas (1994), les notions d'appartenance, les besoins de reconnaissance et les représentations que les personnes se font d'elles-mêmes en rapport à des groupes sociaux qu'elles fréquentent (en d'autres termes, des processus identitaires) sont élaborés dans le corps et ils se manifestent par le corps. Si la construction de corps dansants est un processus de façonnement et d'auto-façonnement créatif où la personne s'élabore un corps dansant et devient danseur ou danseuse, la construction de corps dansants est aussi un processus contribuant à l'élaboration d'identités. À partir de ces présupposés, je veux donc tenter de comprendre, par l'examen d'expériences concrètes, comment ces deux processus s'amalgament. En d'autres termes, je voudrais comprendre comment le fait de participer à la mise en œuvre d'une chorégraphie — en partageant son corps, ses désirs, ses émotions, ses pensées, ses réflexions, ses certitudes, ses hésitations avec le chorégraphe et avec d'autres danseurs — affecte et transforme la personne dans ce qu'elle a de plus intime, soit son propre corps. D'autre part, comme j'ai choisi des chorégraphes brésiliennes pour lesquelles j'avais perçu dans quelques-unes de leurs œuvres des traits de certaines *brésilités*, je voudrais également comprendre comment ces chorégraphes et danseurs manipulent ces références pour donner vie à l'œuvre chorégraphique. Finalement, je désire déterminer si le fait de travailler avec ces références

¹ Cette vision est extrêmement personnelle et je dirais même utopique. Je ressens un certain malaise à chaque fois que je l'énonce, puisqu'elle peut facilement être amalgamée avec des stéréotypes du Brésil comme un paradis sensuel, le pays du Carnaval, etc.

plus ou moins explicites de la culture brésilienne a des retombés dans la démarche artistique de même que dans la vie de ces danseurs et chorégraphes.

Pour rendre compte des buts annoncés, la thèse s'organise en quatre chapitres. Le premier chapitre, celui dédié à la revue de littérature, s'organise en trois temps. Dans un premier temps, j'aborde le corps dansant comme un corps théorisé, pour dégager les principales conceptions du corps et du corps dansant les plus présentes dans la production théorique en danse. Dans un deuxième temps, je situe d'abord ma recherche dans le domaine de la poïétique, pour montrer l'utilité et les conséquences de cette approche. Ensuite, je traite de la construction du corps dansant en tant que travail du danseur, tout en mettant en relief l'assimilation des techniques de danse, l'approche de l'éducation somatique et la participation à la création comme principaux facteurs de construction de corps dansants. En terminant ce chapitre, je réfléchis sur la construction du corps dansant en rapport à des références issues d'un contexte spécifique : celui de la danse artistique brésilienne en quête de ses *brésilités*.

Dans le deuxième chapitre, je présente la méthodologie utilisée, tout en faisant remarquer d'abord que le choix méthodologique — une approche ethnographique — découle de la problématique posée. Ensuite, je décris les instruments de collecte de données — l'observation et l'entrevue — et les expériences du terrain. Mon travail sur le terrain a pris la forme de deux études indépendantes afin de favoriser l'immersion dans le travail de chaque compagnie. Ainsi, il ne s'agit pas d'une méthodologie de comparaison d'étude de cas, puisque, tout au long de l'accomplissement de la recherche, j'ai toujours été préoccupée par l'émergence de la logique d'action propre à chaque compagnie étudiée.

Les prochains chapitres — « Ce dont sont faits les corps dansants » et « Les corps dansants dans un Marché aux puces » — sont dédiés aux études réalisées avec la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, au troisième chapitre, et avec *dona orpheline danse*, au quatrième chapitre. Chaque chapitre propose l'analyse des processus de mise en œuvre chorégraphique, tout en mettant en lumière le travail spécifique des danseurs et leurs rapports à la chorégraphie et à l'œuvre chorégraphique.

Enfin, avec cette thèse, j'ai l'intention de pouvoir contribuer aux réflexions sur la pratique chorégraphique et le rôle du danseur, des points de vue esthétique et poétique. J'espère, également, contribuer aux discussions sur la production artistique dans des sociétés contemporaines où le déplacement, le déracinement, les rapports de pouvoir sont des facteurs qui affectent la production artistique, en particulier dans des pays d'économie périphérique comme le Brésil.

CHAPITRE I

REVUE DE LITTÉRATURE

Dans ce chapitre, je présente la revue de littérature, structurée en trois temps. Dans un premier temps, j'examine les conceptions de corps et de corps dansants les plus présentes dans la production théorique en danse, tout en mettant en évidence les modèles du corps objet, du corps dionysiaque, du corps sujet et du corps social. Ensuite, j'examine les possibilités de constitution du corps dansant comme sujet et objet de la danse. Pour clore cette partie, je soumetts une réflexion sur la construction du corps dansant en tant que phénomène d'incorporation de cultures.

Dans un deuxième temps, je parle de la construction de corps dansants comme d'un phénomène lié à la pratique chorégraphique et appréhendé par une poétique de la danse. En conséquence de cette approche, j'envisage la construction du corps dansant comme un travail du danseur, tout en identifiant trois facteurs principaux dans la construction des corps dansants, soit l'apprentissage et l'entraînement des techniques de danse, la pratique de l'éducation somatique et, finalement, la participation à la création chorégraphique.

Dans un troisième temps, j'analyse les phénomènes identitaires pour mettre en contexte les notions de *brésilité* telles qu'elles sont vécues et élaborées à différents moments du développement et de la consolidation de la danse comme manifestation artistique au Brésil.

1.1 Le corps dansant, un corps théorisé

Dans le domaine de la production théorique en danse, le corps est évidemment l'un des thèmes les plus abordés. Le corps qui danse — le corps dansant — est décrit comme un corps entraîné, modelé, construit (Foster, 1997), un corps phénoménal et sensible (Fraleigh, 1987), un corps virtuel et paradoxal (Gil, 2004), un système ouvert d'échanges d'informations (Katz,

1994), un réseau plastique sensoriel, moteur, pulsionnel et symbolique (Bernard, 1990), un laboratoire de la perception (Souquet, 2005), pour ne citer que quelques conceptions sur le corps dansant apportées par des théoriciens en danse. Comme on peut le constater à partir de l'examen de la production théorique en danse dans les vingt dernières années, le corps dansant est un corps assez théorisé. Lepecki (1998), suivant le raisonnement de Csordas (1994), met en évidence la déstabilisation de la notion de corps dans nos sociétés contemporaines. En effet, on ne peut plus considérer le corps comme une entité stable assujettie à des paramètres biologiques, se préservant des changements divers et se maintenant immuablement dans ses nécessités primordiales. Le corps est plutôt un « site contesté d'intervention culturelle et textuelle » (Lepecki, 1998, p. 118) ; le corps de la contemporanéité est un corps nerveux et théorisé à l'extrême. Bref, un corps en crise. Le corps dansant n'échappe pas à ce contexte et fait aussi l'objet d'intenses questionnements et théorisations. Comme le suggère Lepecki (1998), cette situation a amené certains chorégraphes contemporains à proposer, dans leurs œuvres, « [...] des corporéités dansantes où le corps apparaît comme une masse critique » (p. 121). Ainsi, dans ces chorégraphies, les corps dansants sont-ils déjà investis par le discours et produisent-ils, sur scène, d'autres discours sur le corps.

Dans un autre registre, Bernard (1990, 2001) questionne l'emploi du terme corps. Il suggère l'utilisation du terme corporéité au lieu du mot corps. Pour lui, le mot corps peut revêtir plusieurs sens équivoques et les différentes acceptions que ce terme revêt depuis longtemps (relevant de l'ordre scientifique, philosophique ou encore du sens commun) vont donner l'illusion qu'il est possible de réunir, dans ce mot, les dimensions matérielle et sensible de l'expérience humaine. Comme le fait remarquer l'auteur, le mot corps apparaît comme un simulacre de l'expérience vécue :

Bien loin d'être l'objet évident d'une expérience universelle et nécessaire, le corps est d'abord un énoncé et un mode singulier d'énonciation qui impliquent une mise en scène et une mise en jeu telles qu'elles dessinent en filigrane une stratégie secrète de gestion de notre expérience vécue de nous-mêmes, des autres et du monde. (Bernard, 2001, p. 18).

De plus, le vocable corporéité surgit comme une possibilité de renommer et de penser autrement ce phénomène complexe que serait le corps, car il présente des connotations plus

plastiques et plus spectrales; il offre en outre une vision plurielle, dynamique et hétérogène de « ce réseau plastique instable » que serait le corps conçu comme corporéité. Dans la danse, l'utilisation du mot corporéité permet de remettre en question la vision du corps dansant comme totalité morphologique organisée et hiérarchisée et de la remplacer par la notion désignant le corps dansant comme une modulation temporelle et rythmique, « [...] comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes » (Bernard, 2001, p. 21). La notion de corporéité favorise l'approche selon laquelle le corps dansant est un processus constant de reconfiguration de l'organique et du symbolique. Je ne pense pas que, dans mon étude, il soit nécessaire de faire cette distinction entre corps et corporéité, car j'expliquerai dans la prochaine section comment les notions de corps vécu et de corps propre, issues de la phénoménologie, servent à comprendre le corps dansant de manière englobante. Ces conceptions se distinguent de celles du corps instrument et ouvrent aussi la possibilité de penser le corps dansant comme intersubjectivité et intercorporalité, comme expérience d'entrelacement de la chair du corps avec la chair du monde. De plus, une grande partie des chercheurs en danse continuent à utiliser ces deux expressions d'une façon similaire, soit en français (Desprès, 2000 ; Lepecki, 1998 ; Lesage, 1992, 1998 ; Louppe, 1997 ; Souquet, 2005), soit en anglais (*dancing body and corporeality* — Foster, 1997 ; Thomas, 2003 ; Turner, 2005) ou encore en portugais (*corpo dançante e corporeidade* — Dantas, 1999 ; Katz, 1994 ; Saraiva, 2006).

Il me paraît important de mettre en évidence cette théorisation actuelle du corps et du corps dansant, car elle montre l'embaras d'écrire sur la danse et sur le corps dansant, à savoir la difficulté de théoriser sur le corps dansant sans se détacher abusivement de l'expérience du corps. En effet, comme le dit Lippe (1983), « toute épistémologie, toute sémantique risquent essentiellement de dédoubler le rôle du 'corps' par le discours sur le corps. » (p. 40). Dans ce sens, Lepecki (1998) s'interroge aussi : « [...] quelle est la forme que peut prendre notre démarche (interprétative) envers ce corps qui, néanmoins, danse effectivement ? » (p. 119). Dans mon étude, l'une des réponses possibles à ce questionnement est de travailler à partir de l'expérience des danseurs et de m'appuyer sur des approches théoriques favorisant à la fois une compréhension de l'expérience humaine dans sa globalité et une conception du corps comme unité.

Si, aujourd'hui, le corps est au centre des discussions académiques, et si différentes disciplines s'ouvrent à son étude, la présence du corps dans l'histoire des idées n'est pas récente. Comme le dit Brohm (1988), « le signifiant corps parcourt l'histoire de la pensée occidentale à la fois comme thème récurrent, souvent allusif, et comme concept inachevé. » (p. 23). Il soutient que, pour la plupart des œuvres philosophiques, « le corps constitue le *référent* implicite du discours, soit comme présence inanalysée, soit comme fragment de pensée, soit enfin comme limite à la conceptualisation » (Brohm 1988, p. 23). De son côté, Lippe (1983) fait remarquer que les discours sur le corps constituent une partie importante de l'argumentation dans différentes disciplines, produisant ce qu'il nomme des « fictions » sur le corps, c'est-à-dire des modèles ou des conceptions du corps soutenant une certaine vision de l'être humain et de la vie. Marzano-Parizoli (2002) résume les multiples approches actuelles sur le corps selon différents champs d'étude :

Les anthropologues et les sociologues se sont penchés sur les usages sociaux du corps et ont cherché à le décrire comme l'un des produits culturels propres à chaque société, voire comme l'un des principaux points d'impact de l'acculturation ; les sémiologues ont décrit le corps comme un signe, ou plus précisément, comme un système de signes ; les psychanalystes ont souligné l'écart qui subsiste entre les signifiants du désir et les actualisations pulsionnelles symptomatiques et érotiques ; enfin, les philosophes, notamment les phénoménologues, ont cherché à clarifier la place du corps dans le monde humain en montrant la présence chez tout homme, à la fois, d'un corps-objet-organique (*Korper*) et d'un corps-sujet-intentionnel. (*Leib*) (p. 1).

Dans le même sens, Shusterman (1999) nous rappelle qu'un très grand nombre de discours sur le corps existent dans la théorie contemporaine, mais qu'ils demeurent inarticulés, puisque l'on doit intégrer ces discours très divers, et en apparence incommensurables, dans un champ plus « productivement systématique ». Shusterman (1999) propose donc la création d'une discipline — la soma-esthétique — qui pourrait répondre à cette nécessité et à d'autres encore. Le but de mon incursion dans le domaine des discours sur le corps est d'identifier les conceptions sur le corps les plus présentes dans les théories et les pratiques de la danse, pour pouvoir réfléchir sur les processus de construction de corps dansants.

À partir de mes lectures et du propos que je développe dans cette étude, j'ai choisi de travailler sur quatre modèles de corps — le corps objet, le corps dionysiaque, le corps sujet et le corps social — développés à partir d'approches théoriques distinctes. Dans cette réflexion, j'ai aussi pour but d'identifier les rapports possibles entre chaque modèle de corps et les visions du corps véhiculées par certaines pratiques de danse. En outre, je veux comprendre comment ces modèles soutiennent la production théorique actuelle en danse.

1.1.1 Le corps objet

Les conceptions objectivistes du corps prennent appui sur la pensée de Descartes et engendrent un dualisme ontologique. Le corps est considéré comme un objet parmi les objets, situé dans un temps et un espace mesurables. Il est également perçu comme une machine articulée qui rend service à l'esprit. D'après Lippe (1993),

La pensée cartésienne part justement du principe du morcellement. Elle veut démonter les mécanismes, pour mieux les dominer. Son but est celui de toutes nos sciences, physique, chimie, économie, qui cherchent à prédire les procédés de la vie et à les soumettre à la volonté de l'Homme. (p. 34).

Cette conception devient hégémonique dans la pensée occidentale et sert de fondement au développement des différentes théories et pratiques sur le corps. La médecine et les pratiques médicales, par exemple, se sont développées en accord avec ces principes : le corps humain est considéré comme une machine qui peut être analysée à partir de ses éléments ; la maladie est le résultat d'un mauvais fonctionnement des mécanismes biologiques ; les médecins doivent intervenir afin de réparer la machine. Comme le fait remarquer Le Breton (1997), l'histoire de la médecine depuis le XVII^e siècle correspond à l'histoire des corrections opérées sur les *insuffisances* du corps, « [...] tentation démiurgique de le corriger, de le modifier, à défaut d'en faire une machine réellement impeccable » (p. 155).

Dans le domaine de la danse, le ballet peut être considéré comme une pratique corporelle qui suit les principes cartésiens, puisque la technique du ballet s'est développée pendant trois siècles en résonance avec ces principes : séparation entre le corps et l'esprit,

fragmentation du corps humain en segments indépendants, mécanisation des mouvements, symétrie des formes. Bouchon (1998), en analysant l'enseignement du ballet à partir des traités de danse, fait remarquer qu'à partir du XIX^e siècle, il s'agit de la transmission d'un savoir-faire centré sur le mouvement. Le mouvement se présente en effet fragmenté, décortiqué et morcelé par l'analyse ; le mouvement est traversé par une connaissance de la physique mécanique qui le géométrise, le découpe et le recompose. De cette manière, on pense faciliter la compréhension des mécanismes de la technique de la danse classique. Ainsi, l'apprentissage et l'entraînement en ballet favorisent-ils le développement d'une vision objectiviste du corps. Plusieurs auteurs se sont d'ailleurs penchés sur cette problématique (Dempster, 1993 ; Faure, 2000 ; Foster, 1997 ; Lesage, 1998, 1992). Il est intéressant de faire remarquer l'approche de Lesage (1998), pour qui la danse classique véhicule un modèle de corps découlant de la notion de corps-objet, appendice d'un sujet idéal. D'après ce modèle, le corps est l'instrument d'une expression symbolique de contenus intérieurs et il doit se conformer à des règles morphologiques et formelles. En général, « la population des cours classiques prône un corps maîtrisé, technicisé, qui sait reproduire des formes belles. » (p. 63). Néanmoins, l'auteur souligne que ce modèle de corps — qu'il appelle modèle disjonctif parce que ce dernier suppose un clivage entre le sujet et son corps — est également adopté par les pratiquants d'autres styles de danse, comme la danse contemporaine. En effet, les notions de maîtrise et de contrôle du corps sont souvent présentes dans l'apprentissage de la danse.

La notion de corps-machine est toujours en train de se réactualiser. Dans ce sens, les techno-sciences et la médecine, par exemple, présentent une vision du corps calquée sur la précarité de la chair, sa fragilité et sa vulnérabilité. Ainsi, faut-il reconstruire le corps humain et empêcher qu'il ne dégénère, à travers la substitution et/ou la remodelisation de ses parties ou de son ensemble. Comme le fait remarquer Le Breton (1997), « [...] l'espèce humaine semble entachée d'une corporeité qui rappelle trop l'humilité de sa condition. Reconstruire le corps humain paraît le défi auquel s'attachent ces nouveaux ingénieurs du biologique » (p. 147). On est alors pris dans une nouvelle forme de dualisme, qui oppose l'Homme à son propre corps, et non plus à l'âme ou à l'esprit. Le Breton (1997) montre que dans les représentations postmodernes du corps, issues en grande partie de l'apport des nouvelles techniques occidentales du corps, l'espace qui sépare la personne de son corps s'est élargi. Le corps n'est plus le siège de l'humain ni une source d'identité, mais un autre soi-même, ouvert

à toutes les modifications — ce qui est la preuve radicale et modulable de l'existence personnelle et l'affichage d'une identité provisoirement ou durablement choisie.

Dans le domaine de l'art actuel, il se produit un discours semblable. Sterlac (1995) proclame que le corps humain est dépassé et suggère d'essayer de trouver des ressources et des manières différentes du corps tel qu'on le conçoit aujourd'hui, pour vivre notre condition d'êtres humains : « Devons-nous encore nous reproduire, en tant qu'espèce, mâles et femelles, ou devrions-nous refaçonner le corps humain par une interface humain-machine ? Je me demande s'il est encore utile de conserver le corps tel qu'il est. » (p. 387).

À la fin du XIX^e siècle, Nietzsche a remis en cause la vision dualiste et a proclamé les pouvoirs du corps. Pour lui, c'est le corps qui engendre le sujet, qui fonde ses rapports au monde et qui crée les élans fondamentaux vers le plaisir, le pouvoir et l'exaltation de la vie. Il y a un renversement des rapports corps/esprit, puisque Nietzsche fait du corps la source de toute valeur, le maître plus que le serviteur. Ainsi, le corps est-il « notre possession la plus personnelle, notre être le plus sûr, en clair notre ego » (Nietzsche, cité par Shusterman, 1999, p. 82).

1.1.2 Le corps dionysiaque : Nietzsche et les pouvoirs du corps

Nietzsche, considéré comme le philosophe artiste, le philosophe de la vie, célèbre le corps en marche, le corps emporté par le mouvement, la danse, la musique, le corps révélé par la maladie ou envahi par la puissance dionysiaque. Il propose en même temps une nouvelle image de la pensée : « [...] une philosophie à coups de marteau qui fait tinter les entrailles des vieilles idoles et s'éprend de l'apesanteur, du geste, de la musique. » (Philonenko, cité par Raymond, 2000, p. 1).

On peut comprendre que cette identification du moi au corps — la formule « je suis mon corps » — et l'exaltation du dionysiaque ont permis à des danseurs et à certains penseurs d'approcher autrement le corps dansant et la danse. En paraphrasant le sous-titre de cette section, je dirais que les conceptions nietzschéennes sur le corps ont contribué à libérer certains danseurs pour assumer les pouvoirs du corps, comme ce fut le cas pour Isadora Duncan.

Isadora Duncan (1878-1927) a été, sans doute, l'une des artistes en danse les plus influencées par Nietzsche. Elle est considérée comme la pionnière de la danse moderne et, comme le font remarquer Michel et Ginot (1998), elle a fondé les bases de la modernité en danse, par l'invention d'un langage gestuel et par l'adéquation du mouvement au projet artistique. Néanmoins, c'est surtout par la libération du corps des codes et conventions de la danse, ainsi que de la société, qu'Isadora Duncan marqua sa présence au début du XX^e siècle. Elle pensait que le corps, à travers la danse, pouvait manifester une nature originelle et originare. L'obstacle à cette libre manifestation du corps serait constitué par les pressions et les règles de la société, qui déformeraient le corps et empêcheraient la libre manifestation de son art. La danse d'Isadora Duncan résulte d'un profond travail de réflexion sur son art et sa pratique du mouvement. Après la lecture de nombreux ouvrages sur la danse, cette chorégraphe révèle qu'elle a compris que ses seuls maîtres à penser la danse seraient à jamais Jean-Jacques Rousseau, Walt Whitman et Nietzsche. On peut imaginer Isadora Duncan en train de lire des extraits comme celui-ci :

Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris à marcher et à parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. Ses gestes décèlent une enchanteresse béatitude. (...) il se sent Dieu ; maintenant son allure est aussi noble et pleine d'extase que celle des dieux qu'il a vus dans ses rêves. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : la puissance esthétique de la nature entière, pour la plus haute béatitude et la plus noble satisfaction de l'Un-primordial, se révèle ici sous le frémissement de l'ivresse (Nietzsche, 1994, p. 52).

On l'imagine également lire *Ainsi parlait Zarathoustra*, où Nietzsche (1971) présente pour la première fois des thèmes comme la volonté de puissance ou le surhomme et où il parle à travers Zarathoustra : « Je ne croirais qu'en un dieu qui à danser s'entendît ! » (p. 58). Nietzsche (1971) lance un avertissement à ceux qui méprisent le corps :

Mais l'homme éveillé, celui qui sait, dit : Corps suis tout entier, et rien d'autre, et âme n'est qu'un mot pour quelque chose dans le corps. Le corps est une grande raison, une pluralité avec un sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un pasteur. Instrument de ton corps est aussi ta petite raison, mon frère, que tu nommes « esprit », petit instrument et jouet de ta grande raison. Tu dis « je » et de ce mot t'enorgueillis. Mais la plus grande chose est celle à laquelle tu refuses de croire, — ton corps et sa grande raison, qui n'est je en parole mais je en action. [...] Des instruments et des jouets, voilà ce que sont sens et esprit : derrière eux se tient encore le soi. Le soi cherche également avec les yeux du sens ; avec les oreilles de l'esprit il épie également. Toujours épie le soi et cherche ; il confronte, réduit, conquiert, détruit. Il commande, et même du je il est le maître. Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, se tient un puissant maître, un inconnu moniteur de route — qui se nomme soi. En ton corps il habite, il est ton corps. Il est plus de raison en ton corps qu'en ta meilleure sagesse. Et qui sait donc pourquoi c'est justement de ta meilleure sagesse dont ton corps a besoin ? (p. 48-49).

Isadora Duncan désirait créer une danse qui puisse être l'expression divine de l'esprit humain à travers les mouvements du corps. Comme le souligne Norman (1993), le langage de la danse chez Duncan « [...] passe par la primauté du corps comme médium d'énergies telluriques et de vibrations musicales » (p. 195). Isadora a eu l'intention d'être l'incarnation du corps universel de l'individu, ainsi que l'interprète du corps-masse des Bacchantes et des Furies. Comme elle l'a écrit (citée par Dempster, 1993) au sujet de la danseuse du futur,

She will realize the mission of woman's body and the holiness of all its parts. She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into the other. From all parts of her body shall shine radiant intelligence, bringing to the world the message of the thoughts and aspirations of thousands of women. She shall dance the freedom of women. (p. 167)

Dans son analyse des conceptions actuelles du corps présentées par des danseurs, Lesage (1998) met en évidence le modèle de l'adhérence au physique, marqué par l'immédiateté, l'empirisme, l'importance de la sensation, de l'animalité et de la dimension hédoniste. Ce point de vue sur la danse met en valeur la dimension corporelle, le senti, ce que Lesage (1998, 1992) appelle « une véritable immersion dans la matière » (p. 67). Il fait aussi ressortir la notion de corps vital, où mouvement, espace, énergie, organicité et rythme sont des

référents. L'auteur relate des expériences d'états de grâce² dans lesquels des danseurs mettent en évidence l'aspect joie/plaisir et le sentiment d'une intégration personnelle vécue surtout comme unification, mais aussi comme effacement du moi. Ces sensations d'unification et d'effacement du moi sont alors vécues à travers l'acte de danser.

Dans ce sens, il est intéressant de revenir à la pensée de Lippe (1983), pour qui les conceptions dualistes de l'être humain se développent en rapport étroit avec le principe de morcellement du corps. Il fait remarquer que malgré la force des fictions de morcellement de l'être, existe la possibilité de nous unir pour un instant au « [...] grand flux inouï que Nietzsche nous fait écouter et de [devenir] perméables à un rapport qui, dans l'inconscient de la vie quotidienne, n'a jamais perdu une certaine intensité » (p. 37). De cette façon, on peut penser à la danse comme à l'une de ces possibilités de réinvention de l'unité.

J'avoue que les lectures de Nietzsche, ainsi que celles de Duncan, me renvoient à des expériences personnelles marquées par des vécus du corps et de la danse liés au plaisir et à la satisfaction personnels, ainsi qu'à des expériences collectives, où danser signifiait être ensemble. Elles m'incitent à affirmer les pouvoirs du corps dansant. Ainsi, en utilisant l'expression corps dansant, je veux affirmer, peut-être d'une façon assez naïve, les pouvoirs du corps par rapport à des visions dualistes/objectivistes et puritaines du corps. Je suis d'accord avec Martin (2004) quand elle aborde la possibilité de concevoir la danse comme un acte unifiant le danseur et le monde à travers l'expérience du corps en mouvement : « Le danseur à la recherche du corps perdu par des siècles de pensée dualiste [...] témoigne ainsi par sa présence et par sa danse combinées de la force et de la valeur intrinsèque de l'unité corporelle. » (p. 50).

² Selon Lesage (1992), c'est « une expression consacrée dans le milieu de la danse, qui évoque un état particulier, une sorte d'état second, des moments exceptionnels qui peuvent arriver (avoir lieu) quand on danse. » (p. 294-295.)

1.1.3 Le corps sujet : la phénoménologie et l'expérience du corps

On peut dire qu'au XX^e siècle, un éclatement des visions du corps s'est produit. En parallèle à des conceptions objectivistes, qui continuent d'ailleurs à se développer, d'autres compréhensions s'imposent. La phénoménologie, et en particulier l'approche de Merleau-Ponty, propose le corps vécu, antérieur à la représentation.

Telle que définie par le fondateur du courant phénoménologique, Edmund Husserl (1859-1938) au début du XX^e siècle, la phénoménologie est la science des phénomènes, c'est-à-dire la science des vécus par opposition aux objets du monde extérieur. La phénoménologie se définit d'abord comme une science transcendantale qui veut mettre au jour les structures universelles de l'objectivité. Elle repose sur une définition de l'intentionnalité qui veut que la conscience ait la particularité d'être toujours conscience de quelque chose. Le leitmotiv des phénoménologues est *Aux choses mêmes*. Ces derniers illustrent ainsi leur désir d'appréhender les phénomènes dans leur plus simple expression et de remonter au fondement de la relation intentionnelle. Selon Merleau-Ponty (1945), la phénoménologie se définit par l'étude des essences, mais elle est aussi une philosophie « [...] qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur 'facticité' » (p. I). Merleau-Ponty assume le précepte de Husserl — revenir aux choses mêmes — et fonde sa théorie sur l'expérience vécue et la description du réel. Comme le fait remarquer Hong (1999), chez Merleau-Ponty, l'intentionnalité n'appartient plus à l'entité transparente qu'est la conscience. Elle est plutôt située dans le corps propre, dont l'épaisseur historique et naturelle ne se défait jamais complètement. Ainsi, « [...] l'intentionnalité corporelle est donc le fait fondamental d'un sujet auquel la facticité est inhérente. » (p. 75).

Alors, l'expérience du corps fournit une manière d'accéder au monde qui doit être reconnue comme originaire : « Mon corps a son monde ou comprend son monde sans avoir à passer par des 'représentations', sans se subordonner à une 'fonction symbolique' ou 'objectivante' » (Merleau-Ponty, 1945, p. 165). En effet, la pensée de Merleau-Ponty a été fondamentale pour la formulation de nouvelles visions sur le corps et sur les rapports entre le corps et la personne puisque, comme le fait remarquer Chauí (2002), il interroge la dissimulation du corps dans la pensée européenne — une pensée métaphysique et chrétienne

— et offre la possibilité d'appréhender le corps comme lieu privilégié de l'existence. D'après Merleau-Ponty (1945),

Si réfléchissant sur l'essence de la subjectivité, je la trouve liée à celle du corps et à celle du monde, c'est que mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et de ce monde-ci. (p. 467).

Comme le fait remarquer Lefort (1990), l'analyse du corps pour Merleau-Ponty — particulièrement dans la *Phénoménologie de la perception* (1945) — requiert un nouveau statut du savoir, qui questionne les scissions entre le sujet et l'objet, le corps et l'esprit, l'individu et la société. Pour Merleau-Ponty (1945), le corps ne se réduit pas à la dualité sujet-objet; il est un corps mouvant, sexué, expressif, parlant. Ainsi, le corps fonde-t-il les rapports et les actions de la personne dans le monde, car le corps, « [...] pivot de l'être au monde, a acquis des manières d'être par rapport à un milieu spécifique » (Guigou, 2000, p. 185). Dans le domaine de la danse, des auteurs comme Fraleigh (1987, 1996, 1997), Lesage (1992) et Desprès (2000) ont utilisé la phénoménologie pour appuyer leurs réflexions sur la danse et sur le corps dansant.

Dans son ouvrage *Dance and the Lived Body* (1987), Sondra Horton Fraleigh examine et décrit la danse comme un art émanant du corps et se réalisant dans le corps, c'est-à-dire un art radicalement incorporé. Elle s'appuie sur la phénoménologie pour parler de l'expérience de la danse comme de celle où le corps est vécu dans sa plénitude, ce qui permet une « [...] expiation des dualismes » (p. 11). Ainsi, la danse recrée-t-elle la vie, car elle est enracinée dans des corps vécus. De même, Fraleigh se sert de l'approche phénoménologique pour penser l'éducation somatique (Fraleigh, 1996) et propose la phénoménologie comme paradigme et méthode pour la recherche en danse (Fraleigh, 1999).

Pour Lesage (1992), réfléchir sur la corporéité, c'est interroger l'existence humaine. La phénoménologie, d'une part, apporte une réflexion minutieuse sur les rapports entre le sujet et son corps et, d'autre part, permet de penser le corps dansant comme intentionnalité et présence. De plus, certaines approches phénoménologiques intègrent des données issues de la recherche en physiologie, ce qui enrichit l'investigation menée par Lesage (1992) sur des thèmes comme la sensation, la proximité et la spatio-temporalité, dont découle la notion de

schéma corporel. Si l'on continue avec l'analyse des modèles de corps dansants proposée par Lesage (1998, 1992), on rencontre une troisième notion — celle de corps conscience — qui correspond au modèle holistique et se fonde sur la conscience de l'intrication psychosomatique. Pour les danseurs qui se reconnaissent dans ce modèle, il est impossible de parler du corps sans prendre en compte l'esprit et/ou la personne toute entière. On insiste alors sur la connexion entre état intérieur et forme extérieure et sur la nécessité d'assumer la matière-corps en l'explorant et l'acceptant.

Le point central de la thèse de Desprès (2000) réside dans le fait que certaines pratiques en danse contemporaine³ placent la sensation au cœur de la production du geste dansant et qu'elles engendrent ainsi de nouvelles corporalités. Les logiques du corps proposées par ces pratiques bouleversent un certain modèle de corps qui se situe dans une logique du corps instrument, du sujet volontaire et d'habitudes perceptives et motrices fondées dans un écart entre le sensible et l'intelligible. Or, la phénoménologie repense la sensation comme un concept interstitiel qui se situe dans l'intervalle entre les grands concepts de la philosophie : entre corps et âme, entre moi et moi-même, entre l'intérieur et l'extérieur, entre moi et le monde.

Par ailleurs, la phénoménologie permet d'aborder le corps dansant à partir de l'expérience des danseurs et des chorégraphes. En effet, quand on réfléchit sur le corps dansant, on réfléchit sur les rapports que les danseurs établissent avec leurs corps et, à la limite, sur la façon dont ils vivent leurs corps. Les tensions entre le corps conçu comme objet et le corps conçu comme expérience se maintiennent quand on parle de la construction du corps dansant : on peut penser au danseur comme le sujet de la construction du corps dansant; on peut aussi penser que la construction du corps dansant est un processus d'objectivation du corps. Je m'intéresse davantage au danseur en tant que sujet de la construction du corps dansant. Néanmoins, je demeure consciente que dans le processus de devenir danseur, il existe toujours des moments d'objectivation du corps.

³ L'auteure analyse trois pratiques en danse contemporaine — les processus de création d'Odile Duboc et de Trisha Brown et l'enseignement de Lulla Chorlin — pour dégager des modes de corporalités propres à ces pratiques.

1.1.4 Le corps social

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, les sciences sociales — en particulier la sociologie et l'anthropologie — se sont penchées sur le corps comme l'un des principaux sujets de recherche. D'une façon générale, le corps est conçu comme un corps social, c'est-à-dire que le corps intériorise les structures de la société, il est le lieu d'inscription de la loi du groupe. Ainsi, toute pratique sociale est-elle aussi, d'une manière ou d'une autre, mise en œuvre du corps parce que les pratiques corporelles correspondent à la constitution de types de corporéités liés à différents modes de vie (Brohm, 1988).

De son côté, Thomas (2003) parle du *Body Project* pour se référer à l'ensemble de la production théorique sur le corps développée par les sciences sociales à partir des années 1990. Le corps passe en effet à cette période-là d'un sujet marginal de recherche en sociologie à une vraie industrie à l'origine de conférences, articles et publications centrés sur le corps comme axe de réflexions sur les rapports en société. Néanmoins, l'auteure montre que cette tendance (le *body project*) s'inscrit dans la tradition sociologique de penser le social rigide et séparé du biologique et du psychologique : « The domination of social aspects over physical and psychological elements in the classical tradition has formed the basis of modern sociology. » (p. 13). Thomas (2003) identifie ainsi deux paradigmes pour les études sur le corps: le naturalisme et le socioconstructivisme. Pour le premier, le corps est une entité biologique et les différences observables entre les individus, les groupes et les cultures sont biologiquement déterminées ; le corps est la fondation sur laquelle le social est construit. Pour le second, le corps est une entité sociale et comme telle, il est formé, contraint, voire inventé par la société. En conséquence, le corps peut être considéré comme une métaphore de la société prise dans son ensemble. Cette approche, qui a été prédominante, soutient la plupart des études contemporaines sur le corps dans les sciences sociales. Thomas (2003) souligne en outre que l'anthropologie, davantage que la sociologie, a toujours considéré important de mettre en évidence le rôle du corps en société. L'auteure considère que le corps est devenu un thème important pour l'anthropologie car au XIX^e siècle, quand celle-ci commence à se constituer en tant que discipline, elle pose des questions sur la nature et l'essence de l'être humain. Interpellés par le colonialisme et l'impérialisme culturel européens, les anthropologues devaient considérer ce que les êtres humains avaient en commun en relation

avec le large éventail des différences observables entre les cultures. Dans ce contexte, la présence du corps en société apparaît comme un signe d'humanité. Comme le fait remarquer Turner (cité par Thomas, 2003), « [...] the ontological centrality of human embodiment emerged as a site of universality » (p. 16). De plus, dans des sociétés de tradition non européenne, le corps joue un rôle fondamental dans les rituels en général, et dans des rites de passage en particulier. Ainsi, comme le corps constitue le terrain le plus universel pour la symbolisation à travers le rituel, il est devenu un sujet important pour l'anthropologie.

L'anthropologie considère le corps à partir de ses interactions et insertions culturelles et sociales. Le texte classique de Marcel Mauss « Les techniques du corps », publié pour la première fois en 1936, a constitué le point de départ pour l'approche anthropologique du corps et du mouvement. L'auteur y a en fait défini le corps humain comme « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique de l'homme » (Mauss, 2003, p. 372). Ainsi, a-t-il mis en évidence que différentes cultures impliquent différentes manières de vivre et d'utiliser le corps. Le développement des techniques du corps — « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle savent se servir de leurs corps » (Mauss, 2003, p. 365) — se constitue dans un processus d'interférence culturelle sur le corps.

Dans la tradition de Marcel Mauss, Douglas (1971) soutient la thèse que le corps est le miroir de la société, de ses contours, de sa structure et de son fonctionnement. Le corps est le modèle par excellence de tout système fini, il représente un symbole de la société. Le système social, qui exerce un contrôle sur les individus, exerce également une contrainte sur la manière dont le corps est perçu et pose des limites à l'usage du corps. Douglas (1971) développe les notions de corps physique et de corps social et montre que le corps social impose des limites à la façon dont le corps physique est conçu. Comme le fait remarquer Thomas (2003), Douglas considère que le corps physique et le corps social sont en processus réciproque de communication et l'expérience du corps physique est toujours modifiée par des catégories sociales qui déterminent les manières dont le corps est perçu et reconnu. Comme résultat de cette interaction, le corps devient un médium d'expression assujéti aux restrictions de la société. Selon Douglas (1971), le corps est non seulement forgé par la société, mais il « [...] est toujours traité comme une image de la société, de telle sorte qu'il ne peut y avoir une manière naturelle de considérer le corps qui n'implique en même temps une

dimension sociale » (p. 70). Selon cette conception, les actions et les processus corporels acquièrent du sens à partir de l'expérience sociale. Ce qui se passe dans le corps et ce qui passe par le corps, c'est-à-dire les pratiques et même les sensations corporelles, est conditionné aux manières socialement acceptées et reconnues de sentir, de percevoir et d'agir. On voit bien que la perception, elle aussi, est située culturellement et historiquement.

Dans le même sens, Godelier (1995, 2002) fait remarquer que les règles fondamentales de l'ordre social sont fixées d'abord comme des règles relatives à la gestion des corps en société, ce qui l'amène à dire que le corps fonctionne comme une machine ventriloque du réel et de l'imaginaire. Ainsi, le corps est-il appelé à témoigner pour ou contre l'ordre qui règne dans la société. L'auteur parle aussi de l'élaboration de l'intimité comme d'un processus de construction sociale, car l'intimité personnelle « [...] est un rapport intime de l'individu à son corps. Or, les corps sont construits culturellement, et l'intimité n'est pas la même selon la culture qui l'investit. » (Godelier, 1995, p. 61).

Les études des sociétés contemporaines, en particulier celles développées par Bourdieu (1979, 1992), montrent que les représentations et pratiques associées au corps varient en fonction des groupes, classes sociales, genre et âge. Comme le souligne Guigou (2000), le concept d'habitus chez Bourdieu suppose l'incorporation, par les individus, des structures sociales. Il s'agit d'un certain comportement acquis par l'expérience liée à un milieu, à une position de classe. Ces conditionnements se matérialisent à travers un comportement social spécifique, mais aussi plus particulièrement par une manière de tenir son corps, de le présenter aux autres, de le mouvoir, de s'orienter selon la position occupée dans l'espace social. On comprend donc qu'il s'agit d'un processus d'élaboration du corps, qui intègre continuellement des règles et modèles pour se porter en société. Grau (1998), en suivant la pensée de Bourdieu, fait remarquer que

Dès leur plus tendre enfance, les individus apprennent à présenter leur corps par une manière de marcher, de parler et de s'habiller, qui soit acceptable et sans surprise pour leur entourage. Ce processus opère durant toute leur vie, puisque leur corps est constamment affecté par les faits sociaux, culturels et économiques. Tout en se développant, leur corps porte l'empreinte incontestable de leurs origines sociales. [...] L'empreinte des styles de vie d'hommes et de femmes d'origines sociales différentes est inscrite dans leurs corps [...]. Les différences sociales sont alors incorporées comme différences « naturelles », et ne sont pas reconnues en tant que telles. Ce « naturel » est rarement remis en question, parce que les représentations culturelles du corps se confondent avec la réalité des perceptions et des expériences du corps. Elles sont si profondément implantées dans l'inconscient collectif, qu'elles semblent fondamentalement naturelles (p. 70-71).

Cet extrait du texte de Grau (1998) nous invite à réfléchir sur la danse. La danse peut se constituer comme une deuxième culture de mouvement, qui se juxtapose à cette construction sociale du corps. Je pense, par exemple, à une femme qui fait du ballet depuis l'âge de sept ans. Le ballet fait partie de sa culture de mouvement, elle porte dans son corps des inscriptions de cette pratique. De plus, le fait qu'elle se porte et porte son corps comme une danseuse classique fait partie des attentes du groupe social qui l'entoure. En outre, on sait bien que la technique du ballet s'est structurée par rapport à la gestuelle hautement codifiée et aux rituels de la cour française du XVI^e siècle et qu'elle s'est développée pour accentuer les caractères d'un corps noble : souplesse, verticalité, légèreté. On sait aussi, comme le soulignent différents auteurs (Dempster, 1993 ; Faure, 2000 ; Foster, 1997 ; Turner et Wainwright, 2003) que l'apprentissage du ballet suppose l'incorporation de paramètres esthétiques, sociaux et moraux propres à ce style. De même, selon Turner et Wainwright (2003), la pratique du ballet développe certaines dispositions et attitudes par rapport au corps, qui sont associés aux paramètres esthétiques propres à ce style.

Les réflexions contemporaines sur le corps et sur le corps dansant ont également été très influencées par la pensée de Michel Foucault. Dans *Surveiller et punir*, Foucault (1975) analyse les manières dont les formes de pouvoir façonnent les corps et comment les corps sont employés comme instruments de maintien du pouvoir. Pour lui, le corps est une entité instable, façonnée à travers un éventail de discours et de pratiques. Comme l'indique Shusterman (1999), Foucault nous fait réaliser « [...] comment les normes corporelles de la santé, de l'adresse, de la beauté et même des catégories très élémentaires que sont le genre et le sexe sont élaborées afin de refléter et de maintenir les forces sociales » (p. 70). Thomas

(2003) souligne qu'à partir des années 1980, les études sur le corps ont été très marquées par le féminisme et le poststructuralisme, deux courants eux-mêmes très influencés par l'approche de Foucault. En danse, des auteures comme Dempster (1988), Foster (1997) et Fortin, Vieira et Tremblay (sous presse) examinent des particularités de la construction de corps dansants, principalement par rapport aux formes et techniques de danse et à la manière dont les valeurs morales et sociales s'inscrivent dans les corps dansants. De son côté, Dempster (1993) souhaite comprendre les façons dont les styles de danse euro-américains marquent les corps et comment ces inscriptions définissent et redéfinissent les corps dansants. Elle ajoute que les valeurs sociales et politiques ne sont pas simplement placées ou greffées dans un corps-objet plus ou moins neutre. Au contraire, les idéologies s'y structurent sur le plan anatomique, sur le système neuromusculaire du danseur et deviennent partie intégrante de sa personnalité/corporéité. En outre, comme le fait remarquer Desmond (1997), les études féministes ont eu une influence nette sur les études en danse, tout en permettant de questionner les enjeux du pouvoir sur le corps féminin dans les pratiques de danse. Ces approches couvrent des thèmes divers allant, par exemple, de la critique du modèle de féminité construit par le ballet aux possibilités de reconnaître dans certaines pratiques de danse des éléments pour le développement d'une politique du corps qui soit à la fois critique et féministe.

À partir des années 1990, des auteurs comme Csordas (1993, 1994), Grau (1999, 2005), Thomas (2003) et Turner (2005) mettent en évidence le grand nombre d'études sur le corps et qui sont fondées sur la notion du corps comme représentation et comme texte. Cette tendance, prédominante dans les vingt dernières années, s'est développée à partir des études en sémiotique et a été fortement influencée par l'œuvre de Foucault de même que par le concept de déconstruction de Derrida (1967). En danse, on peut notamment citer certains ouvrages comme *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary Dance* de Foster (1986) et *Dancing Texts : Intertextuality in Interpretation*, édité par Adshead-Landsale (1999). Dans cette perspective, on ne peut pas étudier l'expérience du corps car celle-ci est arbitrée par le langage; on ne peut alors qu'étudier les discours, les représentations du corps. De cette façon, le corps n'est qu'un texte écrit par la culture et la société. Des auteurs qui critiquent cette approche, en particulier Csordas (1994) et Turner (2005), proposent de récupérer certains aspects d'une approche phénoménologique du corps, où la notion de corps comme être au

monde permet d'échapper à la soumission du corps à la métaphore du texte. Comme le souligne Csordas (1994),

The point of elaborating a paradigm of embodiment is then not to supplant textuality but to offer it a dialectical partner. That the paradigm of textuality is far ahead of the paradigm of embodiment is without question, but the formulation of their relation promises grounds for future examination of, for example, the relation between the semiotic notion of intertextuality and the phenomenological notion of intersubjectivity. (p. 12).

Dans ce sens, Turner (2005) soutient que la danse reste un domaine pouvant faire émerger les limites d'une interprétation du corps comme texte, car elle possède une immédiateté ne pouvant être capturée par le discours analytique ou par les études sur les représentations du corps. De plus, la danse favorise la compréhension du corps vécu en se manifestant à travers le corps en mouvement et peut déstabiliser des modèles et conceptions de corps constitués.

Les études en anthropologie de la danse formulent certaines questions similaires sur les rapports entre danse, corps et culture et essaient d'y répondre. En effet, plusieurs études en danse promeuvent une compréhension de la danse comme d'un processus d'incorporation culturelle, qui manifeste les expériences de vie des personnes impliquées dans une pratique spécifique (Browning, 1995 ; Grau, 1998 ; Novack, 1990 ; Santos, 1999 ; Savigliano, 1995).

Dans son ethnographie sur une forme de danse artistique euro-américaine, le *contact improvisation*, Novack (1990) travaille sur la notion selon laquelle la culture est incorporée : « Culture is embodied. A primary means of understanding, knowing, making sense of the world comes through shared conceptions of our bodies and selves and through the movement experiences society offers us. » (p. 8). Elle propose de considérer le *contact improvisation* comme une communauté d'expériences insérée dans un contexte national et social spécifique. De plus, Novack montre l'importance et les implications de cette pratique de mouvement des points de vue social, esthétique et poétique. L'auteure démontre que le *contact improvisation* a été fondamental pour la diffusion d'un type d'expérience du mouvement et du corps qui doit être « vécu de l'intérieur », à partir de l'écoute de son corps et de celui des partenaires. Cette expérience du corps a également contribué à consolider une vision selon laquelle la

personne est un être sensuel, physique et physiquement intelligent. L'étude de Novack (1990) ouvre donc des voies pour la compréhension du corps et des processus d'incorporation en danse à travers l'immersion dans l'expérience de la danse.

1.1.5 Le corps à la fois sujet et objet

J'ai ici pour objectif de comprendre, en me référant surtout à Merleau-Ponty (1945, 1964), quelques enjeux de la constitution du corps comme objet, ainsi que les possibilités d'instauration du corps sujet. Cela est circonscrit par une approche du corps dansant, à travers l'expérience du corps en mouvement et la notion de présence. Bien que l'œuvre de Merleau-Ponty ait été écrite entre les années 1940 et 1960, des auteurs contemporains dans le domaine des sciences humaines comme Crossley (2001), Csordas (1993, 1994) et Thomas (2003) montrent le besoin d'intégrer les notions de corps phénoménal aux approches sociologiques dominantes du corps. Comme nous le verrons dans les sections suivantes, notamment avec le concept d'*embodiment*, ces auteurs utilisent les notions de corps phénoménal et d'expérience en tant qu'incorporation comme une manière de dépasser les dualismes corps/esprit, représentation/expérience, social/individuel, nature/culture. Dans le même sens, Thomas (2003) fait remarquer que l'approche phénoménologique favorise une compréhension du corps en mouvement, au contraire de la plupart des références utilisées dans le domaine des études sur le corps qui tendent à « immobiliser » celui-ci, pour mieux le théoriser.

En suivant le raisonnement de Merleau-Ponty (1945), on réalise que la pensée objective est le résultat et la suite de l'expérience perceptive, puisque la perception est le fondement de la connaissance, ce qui permet d'établir les rapports au monde. La perception est elle-même perception de quelque chose, elle commence dans le corps et aboutit à des objets. Ainsi, l'évidence de la perception ne découle-t-elle pas de la pensée adéquate et d'une proposition démontrée, mais elle résulte plutôt de la position du sujet en tant qu'être au monde. En tant que centre d'orientation, le corps détient le pouvoir de décider de la variation perceptive des choses. Néanmoins, Merleau-Ponty signale qu'il faut considérer que la genèse du corps objectif participe à la constitution de l'objet, c'est-à-dire que pour pouvoir avoir une vue objective du monde, on doit passer par des moments d'objectivation du corps :

Obsédé par l'être, et oubliant le perspectivisme de mon expérience, je le traite désormais en objet, je le déduis d'un rapport entre objets. Je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde. [...] Je ne m'occupe plus de mon corps, ni du temps, ni du monde, tels que je les vis dans le savoir antéprédicatif, dans la communication intérieure que j'ai avec eux. Je ne parle que de mon corps en idée, de l'univers en idée, de l'idée d'espace et de l'idée de temps. Ainsi se forme une pensée « objective » — celle du sens commun, celle de la science, — qui finalement nous fait perdre le contact avec l'expérience perceptive dont elle est cependant le résultat et la suite naturelle. (Merleau-Ponty, 1945, p. 85-86).

Dans les conceptions objectivistes du corps, la relation au sentir est celle d'un pur avoir, puisque le sujet a des sensations mais qu'il ne sent pas. Comme le fait remarquer Desprès (2000), « [...] les sensations arrivent de l'extérieur et mon corps n'est que ce triste récepteur de ce qui l'entourne » (p. 139). Sentir signifie subir l'action de quelque chose extérieur à soi. Chaque sensation appartient à un certain champ : visuel, tactile, auditif, gustatif, olfactif, moteur. Merleau-Ponty (1945) enseigne que la sensation n'est pas seulement une invasion par le sensible de celui qui sent, elle est conséquence de l'intégration entre les stimuli et l'action de ce qui aperçoit, puisque c'est le regard qui accueille la couleur, c'est le mouvement de la main qui s'accouple à la forme de l'objet. De cette manière, l'auteur indique que le sujet de la sensation « [...] n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui » (p. 245).

En assumant ces partis pris, Merleau-Ponty (1945, 1964) élabore tout au long de son œuvre la notion de corps réflexif. L'énigme du corps, pour le philosophe, est qu'il est celui qui voit et qui se voit, qui touche et qui se touche. De cette façon, le corps a la perception du corps même et dans ce sens il est réflexif, car il peut « s'éloigner » de lui-même et se montrer comme objet pour lui-même. Cependant, cet éloignement n'est jamais total et le corps ne peut pas être complètement réduit à un objet du monde. En effet, l'objet n'est objet que s'il peut être éloigné et, donc, à la limite disparaître du champ visuel. Or, le corps ne peut pas échapper de se déployer complètement sur son propre regard, il est prégnant à celui qui voit. Ainsi, pour Merleau-Ponty (1945), ce qui empêche le corps d'être un objet, « [...] c'est qu'il est ce par quoi il y a des objets » (p. 108) et la constitution des objets dans le monde n'est possible que par les rapports que le corps établit avec les objets et avec soi-même : « Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye

de se toucher touchant, il ébauche une sorte de réflexion.» (p. 108). Cette fonction exploratrice du corps envers lui-même serait suffisante pour le distinguer des objets.

C'est paradoxal et ambigu car le même phénomène qui permet de concevoir l'objectivation du corps empêche également la complète réduction du corps à un objet du monde. En revenant à la conception plus générale du corps de Merleau-Ponty (1945), on peut dire que le corps n'est pas un objet absolument constitué puisque c'est lui qui constitue la personne. C'est le corps qui fonde les rapports de la personne au monde. De plus, comme le fait remarquer Hong (1999), chez Merleau-Ponty le corps n'apparaît pas à sa propre perception comme un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace, mais comme le schéma corporel grâce auquel le sujet percevant tient ensemble tous les organes. De cette façon, l'unité du corps rend possible non seulement l'unité des sens et l'unité de l'objet, mais aussi l'unité du monde. Ceci n'empêche pas de dire que c'est le corps qui permet ce transit, ce va-et-vient entre subjectivité et objectivité, comme un mouvement infini et réversible.

Les actions habituelles — ce que Merleau-Ponty (1945) appelle le champ pratique de l'existence — demandent une adhésion de l'organisme au monde, par le biais d'une existence biologique, anonyme et générale, présente au-dessous de la vie personnelle. Merleau-Ponty (1945) parle du corps habituel, celui qui offre les conditions pour la manutention du champ pratique de l'expérience. Le corps habituel est celui des gestes de maniement et de manœuvre, destinés à un monde connu et qui soutiennent des actions générales, des prises de décision routinières, des comportements ordinaires et des intentions habituelles. Dans ce cas, le corps apparaît pour la personne sous un aspect de généralité et comme un être impersonnel :

Ainsi, est-ce en renonçant à une partie de sa spontanéité, en s'engageant dans le monde par des organes stables et des circuits préétablis que l'homme peut acquérir l'espace mental et pratique qui le dégagera en principe de son milieu et le lui fera *voir*. Et à condition de replacer dans l'ordre de l'existence jusqu'à la prise de conscience d'un monde objectif, nous ne trouverons plus de contradiction entre elle et le conditionnement corporel : c'est une nécessité interne pour l'existence la plus intégrée de se donner un corps habituel. (p. 103).

En fait, le corps habituel est en train de s'actualiser, de se conformer au monde et de conformer un monde à lui : « Il n'est pas chose inerte, il ébauche lui aussi le mouvement de

l'existence. » (p. 99). Ainsi, rencontre-t-on la notion de corps actuel, celui qui met à jour le corps habituel et fait l'expérience de l'instantané, de la singularité, de la plénitude. Le corps actuel transcende la situation vitale, biologique et permet, comme le précise Merleau-Ponty (1945), « [...] la sublimation de l'existence biologique en existence personnelle » (p. 100). En effet, le corps actuel est sauvegardé par le corps habituel, il peut être ouvert, singulier et inhabituel, ainsi qu'être toujours en train de se recréer.

On peut dire que le corps dansant se réalise entre le corps habituel et le corps actuel. La pratique de la danse permet au danseur de se donner un corps dansant habituel, et d'être toujours en train de le déstabiliser. Comme l'affirme Lesage (1992), le travail du danseur est une redéfinition radicale du corps. Le danseur qui peaufine sa technique aiguise aussi sa sensibilité et son émotivité et stimule son imaginaire en activant les différentes structures locomotrices corrélées à des *patterns* toniques. De cette façon, il peut visiter les différents états de corps et instituer une mémoire corporelle elle-même toujours en train d'actualiser les émotions, les sensations et les gestes les plus variés. Le corps dansant habituel serait donc le corps élaboré par le travail du danseur, où des moments d'objectivation du corps peuvent avoir lieu. Parallèlement, le corps dansant actuel serait le corps qui se joue dans la danse, qui découvre et crée des mouvements et qui défie le corps dansant habituel. Cependant, cela ne signifie pas qu'il y ait une séparation explicite entre le cours, les pratiques de création et les moments de performance. Néanmoins, on peut penser aux processus de création et aux performances comme à des moments clés pour que le corps dansant habituel se transfigure en corps dansant actuel.

Paraphrasant Merleau-Ponty (1945), on peut dire que le danseur est capable de détacher son corps réel de sa situation vitale pour le faire bouger dans l'imaginaire. Ainsi, le corps dansant habite-t-il l'espace et le temps, parce que le corps qui danse ne se contente pas de subir l'espace et le temps, « [...] il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises » (p. 119).

Tout au long de son œuvre, Merleau-Ponty fait référence à une intelligence corporelle, à une intelligence qui n'est pas discursive ou verbale, mais qui est intégrée dans une conscience pré-réflexive. Comme le fait remarquer Lefort (1990), Merleau-Ponty parle d'un savoir du corps, éparpillé en lui, un savoir des organes, de l'œil ou de la main. Ainsi, faut-il renoncer au

modèle de la conscience comme transparence à soi, puisque c'est à travers le corps que l'on peut saisir la rencontre de la conscience et du monde.

Pour éclaircir les rapports entre corps, mouvement, conscience et action dans le monde, Merleau-Ponty (1945) emprunte à la psychologie la notion de schéma corporel. Le schéma corporel était défini comme la représentation que chaque individu se fait de son corps, afin de lui permettre de se situer dans l'espace. Merleau-Ponty (1945) élargit cette notion en proposant que le schéma corporel soit une prise de conscience globale de la posture dans le monde intersensoriel. Dans ce cas, le schéma corporel ne peut alors être réduit à un décalque des parties du corps ni même à la conscience globale de ces parties. Le schéma corporel doit être inclus dans une dynamique qui est celle du rapport au monde; en d'autres termes, le schéma corporel s'exprime et se constitue dans l'action du corps en mouvement et il est donc en rapport avec la motricité et la spatialité corporelles. Le schéma corporel, précise Merleau-Ponty (1945), « [...] est ce système d'équivalences, cet invariant immédiatement donné par lequel les différentes tâches motrices sont instantanément transposables. [...] il n'est pas seulement une expérience de mon corps, mais encore une expérience de mon corps dans le monde. » (p. 165).

Comme le souligne Hong (1999), dans la notion de schéma corporel développée par Merleau-Ponty, ce sont la motricité et la spatialité corporelle qui rendent possible l'unité sensori-motrice ainsi que la coordination unitaire des organes et des membres du corps. L'unité du corps permet non seulement l'unité des sens et l'unité de l'objet, mais aussi l'unité du monde. Donc, chez Merleau-Ponty (1945), la motricité n'est pas seulement la conscience des déplacements du corps mais elle est aussi la fonction établissant l'ampleur de l'être au monde. Le mouvement est une manière spécifique de se rapporter aux objets tout en assurant l'expérience du monde, ce qui ne supprime pas la diversité radicale de l'existence mais qui unifie celle-ci en l'orientant vers l'unité sensorielle d'un monde. Ainsi, le mouvement n'est-il pas représentation mais plutôt action qui constitue le temps et l'espace.

C'est le corps qui organise la matière de l'expérience et la transforme en danse, car c'est le corps qui attrape et qui comprend le mouvement. Comprendre le mouvement ne signifie pas schématiser des données sensibles dans une idée mais cela signifie réaliser une intention et lui donner corps. Selon Merleau-Ponty (1945), comprendre les mouvements, c'est aussi acquérir des habitudes. L'habitude est un savoir du corps qui se manifeste par l'action et

l'effort corporels et que l'on n'explique pas par une désignation objective. Quand le corps acquiert une habitude, il peut, par exemple, acquérir de nouveaux *patterns* de mouvement et/ou intégrer des outils et des accessoires à son champ d'action et/ou saisir les caractéristiques spatiales d'un paysage donné. Ainsi, l'incorporation de l'habitude permet-elle le remaniement et le renouvellement du schéma corporel : « L'habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments. » (Merleau-Ponty, 1945, p.168).

Quand le corps assimile une habitude, il appréhende de nouvelles significations motrices; les mouvements compris engendrent de nouveaux sens corporels; les nouveaux savoirs du corps permettent la saisie motrice d'une signification. Ainsi, l'habitude se présente-t-elle essentiellement comme motrice et perceptive (Hong, 1999). Comme le fait remarquer Merleau-Ponty (1945), le corps est un espace expressif qui est notre moyen général d'avoir un monde. L'habitude est considérée comme un mode de pouvoir et d'action fondamental et l'auteur affirme que « le corps a compris et l'habitude est acquise lorsqu'il s'est laissé pénétrer par une signification nouvelle » (p. 171).

Le corps dansant acquiert toujours de nouvelles habitudes qui créent de nouvelles significations. Cela se passe quand le danseur fait partie d'une création et quand il fait des classes techniques, mais aussi quand il participe à des répétitions et à des présentations. L'intégration de nouvelles habitudes par la danse, d'une part, provoque l'accumulation de savoirs moteurs et, d'autre part, permet l'émergence de nouvelles significations car la motricité est la sphère primaire où initialement s'engendre le sens de toute signification.

J'ai accumulé mon petit savoir et ma confiance en mon corps à travers les années d'erreurs et d'erreurs corrigées, et par les mains des gens qui murmurent à mon oreille. [...] Mais le corps est l'établi de la danse. C'est la place où toutes sortes de rêves peuvent éclore. Au moment de l'invention il y a une pensée, un motif, un message envoyé et le corps s'emballe dans l'action. À la seconde du faire succède la seconde du savoir, et à cette seconde-là, une décision est prise de garder le cap ou d'essayer à nouveau. Si c'est garder, si les critères sont évidents, alors certaines forces, dans un certain axe, se mettent en marche pour donner chair à la mémoire du premier acte. Je dis « premier acte » parce que la qualité d'innocence présente au moment du premier faire, avant le savoir, est reconquise également. La création, de ce fait, est re-création, la récréation d'une impulsion libérée. Vous re-créez dans l'air seulement, avec les deux mémoires, celle du corps et celle de l'esprit. Vous re-créez par la répétition, tout en vous gardant d'une autre sorte de répétition, et c'est du corps que vient le désir

d'imprimer le schéma d'hier au travail d'aujourd'hui. (Trisha Brown, citée par Michel et Ginot, 1998, p. 152).

Comme en témoigne Trisha Brown, danser, c'est recréer des habitudes acquises en retournant au corps pour ramener leurs significations. Les mouvements dansés tendent des vecteurs affectifs, dévoilent des sources émotionnelles et ils créent un espace expressif. Quand on danse, c'est toujours le corps qui doit être interrogé. Une continuité existe entre le corps et le monde, entre la chair du corps et la chair du monde. Selon Merleau-Ponty (1964), la chair est l'élément et la substance du monde à travers laquelle les rapports primordiaux sont établis. Parce que de la prégnance et de l'entrelacement sont présents entre la chair du corps et la chair du monde, la danse peut devenir une expérience qui consiste à « donner de la chair à la mémoire du premier acte », comme disait Trisha Brown (citée par Michel et Ginot, 1998, p. 152) et ainsi insérer le mouvement dans la texture du monde. Comme le déclare Merleau-Ponty (1964), « la chair n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même. [...] Il faut penser la chair, non pas à partir des substances, corps et esprit, mais comme élément, emblème concret d'une manière d'être générale. » (p. 192). Si on reprend l'exemple de Trisha Brown, on comprend que donner de la chair à la mémoire du premier acte consiste à récupérer la sensation et l'intention du mouvement à chaque fois qu'on le danse. Mais c'est aussi donner de la chair aux sentiments et moduler ces derniers dans le corps afin de les rendre visibles. Autrement dit, la sensibilité est rendue visible dans le corps à travers la danse.

Dominique Bagouet (cité par Charmatz et Launay, 2002), danseur et chorégraphe, abonde dans le même sens : « [...] Tu ne peux pas faire de la danse avec seulement une partie de toi-même. » (p. 31). Si la danse demande une maîtrise du corps, elle engage la personne toute entière à travers le mouvement :

On aurait tendance à dire que la présence, c'est seulement le mouvement précis, exact, mécanique. Mais c'est aussi la qualité de la présence dans cette précision qui est importante. Une espèce d'innocence. Le mouvement, tu le contrôles, et en même temps tu ne te perds pas toi-même. Alors, c'est ambigu. [...] La danse a une théâtralité, parce que ce sont des personnes humaines qui sont sur le plateau, ce n'est pas une abstraction. (Bagouet, cité par Charmatz et Launay, 2002, p. 31).

En outre, si l'on pense à la danse comme à une expérience vécue à partir d'une intensification de la présence corporelle, on peut penser au danseur comme à un champ de présence. Selon Merleau-Ponty (1945), la présence corporelle désigne ce qui unifie le sujet et l'objet, c'est-à-dire que par elle, le sujet et l'objet apparaissent comme deux moments abstraits d'une seule structure. La présence corporelle est aussi ce qui unifie le passé, le présent et le futur. À travers les différents modes d'expression, il est possible de comprendre la conservation du passé dans le corps et sa persistance dans le présent. Pour Merleau-Ponty (1945), exprimer, c'est assurer que « [...] l'intention neuve reprend l'héritage du passé, c'est d'un seul geste incorporer le passé au présent et souder ce présent à un avenir... » (p. 450). Quand il danse, le danseur est un champ de présence: chez lui, le futur et le passé s'intercalent dans le présent. Cela est possible car le danseur : a) garde le passé dans le corps, sous la forme de techniques apprises et de multiples expériences vécues, qu'elles soient artistiques ou non ; b) vit le corps dans le présent et l'affirme dans ses mouvements, attitudes et postures ; c) esquisse le futur, car les mouvements qu'il va réaliser sont annoncés dans son organisation posturale.

1.1.6 Le corps et ses cultures

Après avoir réfléchi sur les possibilités et impossibilités de réversibilité du corps dansant comme sujet et comme objet de sa danse, j'utilise maintenant la notion d'incorporation pour comprendre les rapports entre le corps dansant et les cultures qui le constituent. Pour saisir les phénomènes liés à l'incorporation de la culture dans les sociétés contemporaines — aussi appelés sociétés complexes⁴ — Bourdieu utilise la notion d'habitus.

Cette notion n'a cessé d'être réélaborée tout au long de son œuvre, de même qu'elle a été reprise par d'autres auteurs pour saisir le rôle du corps dans les sociétés contemporaines (Csordas, 1994 ; Thomas, 2003) et pour analyser les domaines où le corps tient une place

⁴ On parle aussi des sociétés postmodernes, dont les traits culturels caractéristiques sont la généralisation de la culture de consommation, la présence de la technoculture et de la culture de masse, la dissolution de la vérité absolue et des métarécits de la modernité. On inclut dans ces définitions les pays d'Amérique latine qui, même s'ils n'ont peut-être pas atteint les indicateurs économiques des sociétés postindustrielles, présentent toutefois des productions culturelles tout à fait compatibles avec la notion de complexité des sociétés contemporaines.

privilegiée, comme le sport (Laberge et Kay, 2002 ; Wacquant, 2000) et la danse (Faure, 2000 ; Turner et Wainright, 2003 ; Sorignet, 2004 ; Silva, 2006). Comme le fait remarquer Hong (1999), Bourdieu considère les actions personnelles comme des produits socialement conditionnés et historiquement institutionnalisés. Ainsi, les conditions sociales d'existence sont-elles intériorisées par les individus sous la forme de principes inconscients d'action et de réflexion, de schémas de sensibilité et d'entendement. L'habitus s'établit comme une structure de la subjectivité. Il est formé à partir des conditions sociales d'existence et ne va cesser de produire des perceptions, des représentations, des opinions, des croyances et des goûts. En fait, il permet de comprendre que les personnes sont le produit d'une histoire individuelle, d'une éducation associée à un milieu et d'une histoire collective. L'habitus se façonne et façonne chez l'individu des schèmes de perception, des manières d'agir, des catégories de pensée et d'entendement, des systèmes de valeurs. À ce propos, Bourdieu (1992) soutient que

L'habitus, comme le mot le dit, c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes. La notion rappelle donc de façon constante qu'elle se réfère à quelque chose d'historique, qui est lié à l'histoire individuelle, et qu'elle s'inscrit dans un mode de pensée génétique, par opposition à des modes de pensée essentialistes. [...] l'habitus, étant incorporé, se présente sous les dehors de l'innéité. (p. 134).

Un aspect important de la notion d'habitus est qu'elle se présente comme un système de dispositions, autrement dit « [...] des choses qui existent à l'état virtuel et qui vont se manifester en relation avec une situation » (Bourdieu cité par Chartier, 1988, p. 4). Bourdieu (1992) met l'accent sur l'idée que l'habitus n'est pas seulement reproductif, mais qu'il est aussi puissamment générateur car c'est « [...] un produit des conditionnements qui tend à reproduire la logique objective des conditionnements mais en lui faisant subir une transformation ». L'auteur continue en expliquant que l'habitus est « [...] une espèce de machine transformatrice qui fait que nous reproduisons les conditions sociales de notre propre production, mais d'une façon relativement imprévisible » (Bourdieu, 1992, p. 135). Ainsi, l'habitus se constitue-t-il dans une certaine autonomie: ce n'est pas un destin défini une fois pour toutes, car les ajustements sans cesse imposés par les nécessités de l'adaptation

à des situations nouvelles et imprévues peuvent déterminer des transformations durables de l'habitus. Néanmoins, ces transformations demeurent limitées dans un certain cadre parce que l'habitus définit, entre autres, la perception de la situation.

Dans certaines approches anthropologiques contemporaines, la notion de l'incorporation de la culture est traitée dans une perspective un peu différente. Csordas (1990, 1993, 1994) propose, pour sa part, un cadre méthodologique — *l'embodiment* — pour l'étude du corps. Dans cette approche, le corps n'est pas un objet à étudier en rapport avec la culture, mais il doit être considéré comme le sujet de la culture, c'est-à-dire le fondement existentiel de la culture (« the existential ground of culture », Csordas, 1990, p. 5). L'auteur a élaboré sa proposition à partir d'une part, des notions de perception développées par Merleau-Ponty et d'autre part, de la pratique développée par Bourdieu. De l'approche phénoménologique, Csordas (1990, 1993, 1994) retient la notion d'une vue préobjective et préreflexive du monde : au niveau de la perception, il n'y a pas de distinction entre sujet et objet. Ainsi, est-il possible de concevoir le corps comme expérience, comme corps vécu et non comme objet. De la théorie de Bourdieu, il retient la notion d'habitus — c'est-à-dire une histoire faite corps, inscrite et manifestée dans les actions quotidiennes — ainsi que la notion de corps social comme fondement de la vie collective. Selon Csordas (1993), l'élaboration d'une dialectique entre la conscience perceptive et les pratiques collectives permet de soutenir cet horizon théorique et méthodologique qu'il appelle *embodiment*. En d'autres termes, la démarche de Csordas (1990, 1993, 1994) demande une présence engagée ; il s'agit d'être attentif aux corps (le sien et celui des autres) et ce, à travers l'ancrage sensoriel au monde. Ce phénomène est toujours culturel, car il s'agit de personnes plongées dans un milieu culturel, dont la présence est temporelle et historiquement située.

D'autres rapprochements entre la pensée de Bourdieu et celle de Merleau-Ponty ont été faits, entre autres, par Hong (1999). Dans un souci de comprendre « [...] la portée proprement philosophique de la notion bourdieusienne d'habitus [...] » (p. 1), Hong (1999) recherche dans la notion d'habitus les traits des concepts développés par Merleau-Ponty tels que corps vécu, intersubjectivité comme intercorporéité et liberté dans l'espace social. Comme nous l'avons vu dans les sections antérieures, pour Merleau-Ponty, c'est le corps qui fonde les rapports de la personne au monde — les notions de schéma corporel, d'habitude, de corps habituel et de corps actuel permettant alors de comprendre la facticité du corps vivant.

Hong (1999) souligne d'ailleurs que la facticité n'est pas simplement une couche de matérialité naturelle mais qu'elle se présente comme un ensemble de sédiments historiques prenant la forme d'acquis ou de préacquis culturels. « Toute activité humaine présuppose en effet la mobilisation de ce fond existentiel propre au sujet humain. » (p. 76). Par rapport à l'intersubjectivité, il nous faut comprendre que d'après Merleau-Ponty (1945), le monde est structuré par l'entrelacement de « moi » et d'« autrui », c'est donc un monde où je ne cesse de me situer : « Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. » (p. 215). Selon Hong (1999), c'est pour cette raison que le sujet merleau-pontien n'est pas un sujet transcendantal mais un sujet situationnel, qui n'est saisi qu'à travers l'étude de la structure de l'être dans l'espace vécu. Ainsi, l'intersubjectivité signale-t-elle l'appartenance de tout sujet individuel à la généralité d'un monde. Le terme de généralité renvoie d'une part à l'existence charnelle, à l'intercorporéité et, d'autre part, à la pluralité des consciences individuelles. Finalement, la question de la liberté est posée sous forme de possibilité : c'est la liberté qui rend possible une nouvelle perception et de nouvelles significations du corps et la liberté n'est possible que dans le champ auquel appartient le corps, le champ étant l'espace social où les rapports à autrui se réalisent. Ainsi, si la liberté est une manière d'être au monde, elle a un champ de possibilités. Il n'y a donc pas de choix total, exempt de toute détermination : tout choix suppose un acquis préalable. C'est donc dans le monde social considéré comme dimension d'existence que le sens du monde peut véritablement apparaître, le rapport au social étant en effet antérieur à la formation de toute perception. Pour Hong (1999), ce qui rapproche la sociologie de Bourdieu de la phénoménologie de Merleau-Ponty, c'est l'effort de comprendre « [...] comment l'expérience du sujet s'élabore dans la structure du monde » (p. 101) ou, en d'autres termes, comment chaque agent s'inscrit dans une situation sociale donnée. Ainsi, la tentative de Bourdieu de saisir le sens préreflexif de la pratique dans la vie quotidienne nourrit-elle des liens avec la philosophie de Merleau-Ponty. Néanmoins, pour Bourdieu, l'analyse de l'être au monde permet de révéler l'inégalité culturelle dans la société ; la manière d'être au monde s'apparente à un processus d'appartenance sociale, le sujet charnel conçu par Merleau-Ponty est plutôt, chez Bourdieu, soumis à une logique de dépendance.

Des auteurs comme Bernard (1990, 2001) et Godard (1998) postulent que le corps dansant se définit dans le croisement entre l'histoire collective provenant d'une certaine

culture et l'histoire de chaque individu. Bernard (1990) montre également la complexité résidant dans la notion de corps, notion qui recouvre un double champ symbolique: celui de la culture et celui de la singularité de l'individu. Ainsi, le corps apparaît-il comme

[...] un réseau plastique instable, à la fois sensoriel, moteur, pulsionnel, imaginaire et symbolique qui résulte des interférences d'une double histoire : d'une part, celle collective de la culture à laquelle nous appartenons et qui a forgé nos premiers habitus de nutrition, d'hygiène, de marche, de contacts, etc. et celle, essentiellement individuelle et contingente, de notre histoire libidinale qui a modelé la singularité de nos fantasmes et de nos désirs. (Bernard, 1990, p. 68).

De cette façon, comprendre le corps dansant revient à comprendre une ou plusieurs histoires de même qu'une ou plusieurs cultures. Il n'y a pas de corps universel, le corps dansant est toujours situé, historiquement et culturellement, il est toujours plus qu'une entité « [...] déterminée par le dessin anatomique et son fonctionnement physiologique » (Bernard, 1990, p. 68) ; le corps dansant représente toujours plus que le corps objet que l'on a présenté au début de ce chapitre.

Dans la même optique, Grau (1998) rappelle que le corps en général, et le corps dansant en particulier, est perçu comme ayant une histoire « [...] dans le sens où il se comporte de manière différente à des moments particuliers de sa [propre] histoire » (p. 69). Sans toutefois l'explicitier, l'auteure parle aussi d'une double histoire, celle du groupe ou de la société et celle de la personne. Ces histoires se chevauchent, elles se vivent simultanément. C'est dans le processus de socialisation des êtres humains que l'on peut commencer à comprendre ces histoires. Ainsi, comme le fait remarquer Grau (1998), faut-il considérer les phénomènes de socialisation des êtres humains dès leur plus tendre enfance. Certains considèrent que la socialisation commence même avant la naissance car, comme le fait remarquer Victoria (1992), si la gestation, l'enfantement et la maternité se matérialisent à travers l'appareil reproducteur féminin, les expériences de la grossesse et de l'accouchement sont vécues et acquièrent du sens différemment selon les groupes sociaux et/ou les moments historiques.

De son côté, Young (2002) parle d'une transmission familiale des modèles d'intégration des dispositions corporelles à partir desquelles les enfants s'emparent des corps des parents, ce qui est l'une des solutions du problème ontologique de savoir comment être au monde.

Ainsi, les enfants récupèrent-ils de leurs parents un répertoire de gestes, d'attitudes, d'inflexions et de comportements. Par l'imitation de ce répertoire ou même par la résistance à son incorporation, les enfants constituent leurs façons d'habiter le monde, ainsi que leur rapport à des traditions familiales et sociales. La famille serait donc le premier lieu de socialisation de l'enfant. Comme le font remarquer Duret et Roussel (2003), le corps de l'enfant apparaît comme le support privilégié de l'apprentissage : « [...] l'éducation de la propreté, de l'hygiène, du maintien représentent un moment crucial de l'incorporation des structures et des hiérarchies sociales » (p. 9).

Il me semble que pour réfléchir sur le corps dansant, il est important de considérer les phénomènes de constitution de la corporalité à partir de certaines particularités qui, en apparence, n'ont pas beaucoup d'importance, mais qui marquent et structurent le corps et la personne. Dans ce sens, l'approche de Godard (1990, 1998) permet de considérer la construction du corps dansant comme un processus de réorganisation de la personne et de ses actions dans le monde à partir d'une remodelisation de ses rapports à soi-même et à autrui. L'auteur explique notamment quelques phénomènes liés à l'acquisition de la verticalité chez l'enfant :

Au moment où l'enfant se tient debout, il peut juger, être maître de la distance avec l'autre. Cette capacité de s'éloigner ou de se rapprocher de l'autre va le constituer en tant que verticalité, au sens le plus concret du terme, c'est-à-dire au niveau de la colonne vertébrale dans la situation debout. Cette bipédie acquise va être complètement colorée, teintée par les événements affectifs qui seraient de l'ordre, cette fois-ci, d'un axe horizontal, et qui ont lieu au même moment. [...] En effet, si la verticalité a un caractère fondateur, elle est sans cesse colorée, teintée, gauchie par les événements horizontaux du rapport à l'altérité. (Godard, 1990, p. 9).

Ainsi, est-il possible de penser que les rapports aux axes vertical et horizontal dont parle Godard (1990, 1998) — qui organisent le contexte corporel d'où émanent les gestes — représentent des formes d'inscriptions culturelles qui marquent profondément les personnes.

Comme le fait remarquer Morin (1975), le concept anthropologique de culture oppose culture à nature et englobe tout ce qui n'appartient pas au comportement inné. Toutefois, le propre de l'être humain est de disposer d'instincts très faiblement programmés. Ainsi, « [...] la culture, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'organisation, de la structuration, de la

programmation sociale, se confond finalement avec tout ce qui est proprement humain » (p. 95). Dans ce sens, la culture marque irrémédiablement la nature. De cette façon, on peut comprendre l'affirmation de Godard (1998) selon laquelle les symboliques et les mythologies collectives du corps s'inscrivent dans le système postural et, réciproquement, l'attitude corporelle des individus se fait le médium de ces mythologies et symboliques. De plus, à partir de ce même point de vue, on peut dire que le corps physique et le corps social, théorisés par Douglas (1971), sont amalgamés puisqu'ils sont tissés à partir de la même matière, par les mêmes mains, circonscrits par les mêmes situations. Comme l'indique Merleau-Ponty (1945), « les comportements créent des significations qui sont transcendantes à l'égard du dispositif anatomique, et pourtant immanentes au comportement comme tel puisqu'il s'enseigne et se comprend » (p. 221).

Hong (1999) précise également que tout usage du corps et, en particulier, du corps expressif, est pour ainsi dire une *attitude* dans la mesure où l'individu se met d'une certaine manière en rapport au monde, présentant une configuration particulière de l'expérience. Ainsi, les expressions des affects sont-elles liées à des manières particulières d'être au monde. En analysant les différences entre les manières d'exprimer la colère chez les Japonais et chez les Occidentaux, Merleau-Ponty (1945) reconnaît la dimension culturelle du corps et de ses expressions et met d'ailleurs l'accent sur celle-ci. Ce qui l'intéresse, c'est la manière dont on fait usage de son corps, c'est la mise en forme simultanée du corps et du monde dans l'émotion. Ainsi, « il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait 'naturels' et un monde culturel ou spirituel fabriqué » (Merleau-Ponty, 1945, p. 221). Le fait de se mettre en rapport avec l'autre est déjà, en soi, un fait culturel.

En analysant aussi les rapports entre culture et nature, Grau (1998, 2005) met en évidence l'inextricable relation entre le corps considéré comme construction sociale et comme entité biologique. Ainsi, l'auteure parle-t-elle de la compréhension des relations spatio-temporelles établies à travers l'expérience du corps en mouvement. De cette manière, elle affirme que « la position de notre corps dans l'espace, la quantité d'espace que nous occupons, la distance spatiale entre nous et les objets sont toutes des données existentielles dont nous avons une conscience tacite » (Grau, 1998, p. 74). Chaque environnement social et culturel encourage et soutient différemment les relations spatio-temporelles, indiquant des modes plus ou moins

adéquats d'action en collectivité et, en même temps, engendre des symboliques du corps propres à chaque groupe. Par exemple, Grau (2005) montre différentes manières d'incorporer et de faire signifier la notion de verticalité selon les cultures. Dans un premier temps, elle se réfère au ballet. La notion de verticalité, dans le ballet est en rapport, entre autres, avec le développement de ce style et de cette technique identifiée aux rituels et conceptions de la monarchie européenne, qui recherche la personnification du corps du Roi. Dans ce contexte, la verticalité représente pouvoir et contrôle : contrôle sur soi, contrôle sur sa propre pesanteur, sur ses gestes et postures, ainsi que contrôle sur les autres. Dans un autre exemple, Grau (2005) parle de la notion de verticalité pour les Tiwi, peuple du nord de l'Australie. Pour ce groupe, le maintien et la projection de la verticalité de la colonne vertébrale, liée à une qualité de marche qu'ils appellent « walking flash » (p. 143), symbolise la connexion du corps humain aux arbres et les rapports que ce peuple établit entre « [...] the trees with their clear lines once the grass has been burnt after the rainy season and it is this very clarity of line which is at the heart of Tiwi aesthetics » (p. 143).

La construction de corps dansants est un processus de transformation du corps impliquant l'acquisition de nouveaux modes de perception et d'action. Comme le fait remarquer Faure (2000)⁵, les modes d'apprentissage de la danse génèrent « [...] des compétences motrices, mais sont aussi formateurs de dispositions morales et mentales qui s'inculquent de manière informelle à travers l'expression de jugements d'évaluation et d'appréciation » (p. 262). L'auteure soutient donc que l'étude des techniques de danse résulte dans l'incorporation des principes moteurs, ainsi que des valeurs esthétiques et éthiques. Ces principes sont « [...] appropriés "corps et âme" par les pratiquants, les conduisant à s'individualiser par la pratique » (p. 162). En reprenant la notion d'habitus de Bourdieu (2002) — « [...] une histoire incorporée fait corps, inscrite dans le cerveau, mais aussi dans les plis du corps, les gestes, les manières de parler, dans l'accent, la prononciation, dans tout ce que nous sommes » (p. 17) — il devient possible de considérer la construction de corps dansants comme acquisition d'habitus, comme le font Turner et Wainwright (1993) et Faure (2000, 2002). Turner et Wainwright (1993), de leur côté, montrent que pour les danseurs classiques,

⁵ Faure (2000) a réalisé une étude sur les modalités d'incorporation dans un contexte d'apprentissage des formes de danse classique et contemporaine, où elle utilise la théorie du sens pratique de Pierre Bourdieu pour discuter de la notion d'incorporation.

les transformations du corps résultant de la pratique du ballet modifient leurs manières de se porter, de se tenir, d'établir des rapports aux autres dans la vie professionnelle et dans la vie quotidienne, parce que l'identité du danseur est enracinée dans un certain habitus de ballet : « Professional ballet is not just something that you do — it is something that you are, and hence being a dancer is an embodiment of identity » (p. 284-285).

En analysant l'apprentissage de la danse en France, tant le ballet que la danse contemporaine, Faure (2000) montre que les phénomènes de socialisation du corps du danseur ne dépendent pas uniquement des usages du corps transmis implicitement par la socialisation familiale apparentée à un groupe social particulier. Ils sont en effet également fortement influencés par les modèles dominants dans les styles pratiqués. Ainsi, une pratique corporelle régulière — comme la danse ou un sport — transforme-t-elle les dispositions corporelles issues de la socialisation familiale. Bref, en suivant la théorie du sens pratique de Bourdieu, Faure (2000b) soutient que « le processus par lequel le corps dansant se construit est l'incorporation, c'est-à-dire la saisie sensori-motrice et cognitive de mouvements et de postures liés aux principes et aux valeurs esthétiques issus de l'histoire des formes de danse apprises » (p. 74).

Je voudrais ici soutenir qu'il faut comprendre les processus de construction de corps dansants à partir de perspectives plus englobantes, principalement dans le contexte de la danse contemporaine. D'abord, on doit considérer que les formes de danse ne sont pas seulement apprises mais aussi transformées par la pratique chorégraphique, qui est une affaire de chorégraphes et de danseurs. Il nous faut aussi prendre en compte l'hétérogénéité des modèles pour la formation en danse aujourd'hui. En parallèle à la formation traditionnelle, dans les écoles, les conservatoires et les studios de danse — où l'on peut assimiler les formes de danse classique ou contemporaine en suivant principalement des cours techniques — on voit les danseurs se former et s'entraîner dans des pratiques diverses qui ne possèdent pas nécessairement un rapport aux formes de danse établies (la méditation, le yoga, les arts martiaux, la musculation, etc.). De plus, la scène actuelle présente des chorégraphies interprétées par des danseurs de formations différentes, par des artistes possédant une formation dans des spécialités autres que la danse (des comédiens, des artistes de cirque, par

exemple) et par des personnes, qui ne présentent pas un entraînement corporel spécifique⁶. En outre, il faut aussi considérer que les danseurs prennent, de plus en plus souvent, activement part aux différentes étapes de la mise en œuvre d'une chorégraphie — l'aspect le plus visible étant la participation comme collaborateur à la création chorégraphique. Ainsi, faut-il prendre en compte, comme le souligne Souquet (2005), que pendant le XX^e siècle, « [...] la danse a contribué à effiloche la notion même de 'corps', tant il est devenu difficile de voir dans le corps dansant cette entité close où l'identité trouverait ses contours » (p. 413).

Si, actuellement, les danseurs sont poussés à agir dans des contextes multiples et divers et ce, en contribuant à bouleverser par la pratique de la danse les modèles et conceptions du corps, on observe aussi que, dans les sociétés complexes, les contextes de socialisation de la personne et les possibilités d'action dans l'espace social sont multiples et hétérogènes. Déjà dans les années 1970, Morin (1975) faisait remarquer que dans les sociétés complexes, on voit se juxtaposer et se chevaucher des systèmes culturels divers, y compris chez le même individu. Des auteurs comme Maffesoli (1992) parlent du phénomène d'anéantissement des notions d'individu et d'identité, en rapport avec la multiplication des possibilités d'identification et de socialisation d'une même personne au sein de différents groupes. Le Breton (1997, 1992) questionne, pour sa part, le rôle du corps dans certains processus identitaires contemporains où le corps n'est plus l'incarnation irréductible du sujet, mais une représentation provisoire, transitoire et manipulable. De plus, il parle de la profusion des modèles et des images du corps présents dans des sociétés contemporaines : « L'acteur des métropoles occidentales forge le savoir qu'il a de son corps avec lequel il vit quotidiennement, à partir d'un bric-à-brac de modèles hétéroclites, plus ou moins bien assimilés, sans se soucier de la compatibilité des emprunts. » Il continue, en déclarant que ces personnes ont « [...] rarement une image cohérente de leur corps, elles transforment celui-ci en un tissu bariolé de références diverses. Aucune théorie [et aucune pratique, je dirais] du corps ne fait l'objet d'une unanimité sans faille. » (Le Breton, 1992, p. 91).

En tenant compte de ces complexités dans les discussions contemporaines sur le corps et sur le corps dansant, plusieurs auteurs comme Lyon et Barbalet (cités par Thomas, 2003),

⁶ C'est le cas des productions de *Les Ballets C. de la B.*, comme 9X9, de Christine de Smedt. À ce propos, on peut lire sur le site web de *Les Ballets C. de la B.* : « La troupe se compose de plusieurs interprètes/artistes très différents, souvent sans aucune formation technique de danseur. » <http://www.lesballetscdela.be/>

Thomas (2003) et Turner (2005) ont révélé le besoin de reconsidérer le rôle du corps dans les processus de socialisation. Comme le font remarquer Lyon et Barbalet (cités par Thomas, 2003), « [...] the body is not simply passively shaped by society and thus is not extrinsic to the process of its being shaped [...] the body can be understood simultaneously at an individual and a social level, as an agent as well as an object in the social world. » (p. 56). On peut élargir ces considérations par rapport au corps dansant, en comprenant que la construction du corps dansant n'est pas un phénomène de l'ordre de la passivité. Autrement dit, ce processus n'est pas quelque chose qui arrive au danseur indépendamment de lui et de sa volonté. En outre, je suis d'accord avec Fortin (2002) quand elle montre le besoin de questionner les valeurs qui guident la construction de corps dansants, ainsi que le rôle joué par le danseur dans les processus de construction de son corps dansant. L'auteure parle en effet de la possibilité d'autofaçonnement créateur, où le danseur est le responsable de sa propre construction dans les limites des possibilités d'accès à des expériences variées. Penser de cette façon, c'est croire que la construction du corps dansant est un processus mené par des personnes ayant le désir de danse et la responsabilité de travailler, de modifier, de modeler leurs corps dans des contextes spécifiques présentant possibilités et contraintes. Elles ont la possibilité de s'écouter, de se percevoir, de se sentir, d'avoir du plaisir à travers le mouvement et de pouvoir se transformer. Ainsi, je crois que le danseur est capable d'être le sujet de la construction de son corps dansant. En reprenant la notion de liberté de Merleau-Ponty (1945), je dirais que le corps dansant, même assujéti à certaines contraintes, peut être conçu comme espace de liberté. Si le sujet de la création du corps dansant est le danseur, ce dernier peut disposer de son corps pour répondre à différentes demandes des professeurs et chorégraphes, mais aussi pour être un outil de sa propre création. De cette façon, je crois en une disponibilité corporelle, c'est-à-dire en une capacité d'apprentissage, d'accumulation des techniques et des connaissances, qui se fait par et pour le corps. Comme l'a proposé Merleau-Ponty (1945) dans son analyse de l'habitude et des savoirs du corps, c'est le corps actuel qui réorganise le corps habituel. Cette disponibilité corporelle peut provoquer des croisements et des déploiements de codes de mouvements enregistrés dans le corps et, en même temps, faire apparaître des vocabulaires gestuels surprenants.

1.2 Le corps dansant, un corps en construction

L'un des buts de cette recherche est de comprendre comment la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique contribue à la construction de corps dansants. Pour bien saisir les enjeux de cette mise en œuvre chorégraphique du point de vue des danseurs et des chorégraphes, j'ai contacté des chorégraphes avec lesquels j'avais une certaine affinité esthétique. L'œuvre de chaque chorégraphe m'a alors fourni un contexte. L'observation des travaux (séances de répétition et présentation de spectacles) et les entrevues avec les danseurs et les chorégraphes ont fourni des éléments pour réfléchir aux rapports entre les danseurs, les chorégraphes et la mise en œuvre d'une chorégraphie. Or, l'étude des phénomènes liés à la création artistique, du point de vue de ceux qui sont directement concernés par cette pratique — les danseurs et les chorégraphes, dans le contexte de ma recherche — se localise dans le domaine de la poïétique.

J'utilise la poïétique pour comprendre certains aspects de la création chorégraphique, en particulier les notions d'une part de création chorégraphique comme configuration de matière corporelle et d'autre part, de réinvention des procédés de création et de mise en œuvre chorégraphique. Ensuite, j'aborde la construction du corps dansant comme un travail du danseur, tout en mettant en évidence que l'assimilation des techniques de danse, l'approche de l'éducation somatique et la participation à la création sont les principaux facteurs de construction de corps dansants.

1.2.1 L'art en train de se faire : la poïétique et l'esthétique de la *formativité*

La poïétique est un champ d'études s'intéressant surtout aux conditions d'existence de l'œuvre d'art et, plus spécifiquement, à l'instauration de l'œuvre. Paul Valéry (cité par Passeron, 1974) se réfère à la poétique comme à l'étude de « [...] ce qui a trait à la création et à la production d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen [...] » (p. 14). Dans ce cas, il se réfère particulièrement à la poésie et propose que l'approche poétique comprenne d'une part, l'étude de l'invention et de la composition et, d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action des

œuvres. Comme le fait remarquer Passeron (1974), « [...] l'objet étudié par Valéry, ce n'est pas l'ensemble des effets d'une œuvre perçue, ce n'est pas non plus l'œuvre faite, ni l'œuvre à faire (comme projet), c'est l'œuvre en train de se faire » (p. 15).

En effet, Valéry (1937) considère que l'œuvre d'art existe *en acte*, comme production ou comme consommation, ce qui évite de concevoir l'œuvre comme un objet, « [...] qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière » (p. 11). Dans ce sens, les objets sont définissables et les œuvres sont indéfinissables, puisque dans la production de l'œuvre, l'action rencontre et produit l'indéfinissable. En prenant la poésie comme exemple, il explique que le poème n'existe que par son exécution, car « [...] un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture » (p. 11). Valéry (1937) ajoute que « Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes, et absolument à rien d'autre » (p. 11). Entre la production de l'œuvre et sa consommation, se réalise *l'acte* ; la consommation est alors une façon de recréer l'œuvre. C'est ainsi que l'œuvre d'art peut susciter des sensations analogues à celles qui l'ont engendrée. Dans un autre texte, « Philosophie de la danse », Valéry (1936) utilise la danse comme exemple d'œuvre en acte de production et de consommation. La danse, comme le poème, est un acte qui n'a pour fin que de créer un état. Cet acte crée ses propres règles et engendre aussi un temps et une durée propres.

La danse [est considérée] comme une espèce de vie intérieure, construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances. Cette résonance, comme toute autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes. (p. 1400)..

D'un autre côté, Passeron (1974) suggère l'usage du terme poïétique pour élargir la notion de poétique présentée par Paul Valéry. Si ce dernier propose la poétique pour l'étude des arts du langage, Passeron (1974) ajoute que la poïétique doit embrasser toutes les formes d'art, en ayant pour but de saisir les actions créatrices et productives présentes dans la genèse des œuvres. Néanmoins, c'est encore Valéry (1937) qui, sans adopter le mot poïétique, suggère de reprendre le sens étymologique de cette expression, celui de « faire », pour l'analyse des œuvres d'art. C'est en effet en revenant à la notion de poétique ayant pour sens « faire », du

grec *poïen*, que les études en poïétique visent à refaire le parcours des gestes créatifs qui mènent à la production de l'œuvre pour mieux la saisir dans la totalité de son parcours génétique. De même, la poïétique contribue à la réflexion des artistes sur leur propre pratique. Cloutier (2000), en réfléchissant sur son propre processus créateur, parle de la poïétique comme *faisance* du poème et, par extension, de toute œuvre d'art. La *faisance* désigne en fait l'invention et embrasse les actions, les gestes, les intentions, les hasards, les élans, les rêves, les goûts, bref, les événements qui font partie de la genèse du poème. Cloutier (2000) évoque aussi, par le biais de la poïétique, la présence du poète dans le poème :

L'être humain s'offre tout entier à sa poésie. Sa personnalité constitue une sorte de grand je-réservoir, dans lequel le je du poète cherche sa nourriture et, dans cette nourriture, le poème choisit ses éléments. Un énorme filtrage s'opère selon la personnalité du poète, selon le moment de l'histoire, selon le point dans l'espace en tenant compte de multiples impondérables. (p. 4).

En outre, c'est Passeron (1974), lui aussi peintre, qui suggère que le spécialiste en poïétique ait une expérience personnelle de la pratique artistique. Par sa préoccupation pour l'œuvre d'art qui se fait, la poïétique selon Passeron (1974) voit la peinture, par exemple, « [...] comme un phénomène d'atelier » (p. 16). L'investigation poïétique veut saisir l'œuvre dans ses moments et ses espaces de création, même s'il s'agit d'une tentative de recréation des moments d'instauration de l'œuvre : « La lecture poïétique doit porter, en outre, sur les étapes de l'instauration, sur les processus particuliers de la genèse. Ces processus, situés dans le temps, peuvent nous renseigner sur leur époque » (Passeron, 1974, p. 18).

Dans le domaine des études en danse, Louppe (1997) propose en effet une approche poétique de la danse contemporaine. L'auteure conçoit la poétique comme une discipline qui permet de comprendre comment est faite une œuvre d'art, tout en découvrant les chemins que suit l'artiste « [...] pour parvenir au seuil où l'acte artistique s'offre à la perception » (p. 19). De cette manière, c'est l'œuvre chorégraphique, à partir de sa matérialité et de ses processus d'élaboration, qui suscite les problématiques à étudier. Pour l'auteure, une poétique de la danse contemporaine doit intégrer les connaissances développées dans le champ des sciences du mouvement, ainsi que les savoirs accumulés par les pratiques de danse. Il s'agirait

finalement de réunir des modes complexes et différenciés de conception, de compréhension et de connaissance de la danse et du corps dansant.

Après cet aller-retour entre les termes poïétique et poétique, je fais le choix du terme poïétique pour penser la création chorégraphique, car la poïétique a été consacrée comme un terme utilisé dans le domaine de la recherche en pratique artistique. Gosselin (2006) explique que cette expression renvoie « [...] à toute recherche tirant parti d'une immersion du chercheur dans une pratique artistique » (p. 24), comme c'est le cas de mon étude.

Je me sers d'une autre référence pour penser la création artistique, soit l'approche de l'esthétique de la *formativité*, proposée par Pareyson (1993)⁷. Il s'agit d'une esthétique de la production et du « faire », c'est-à-dire une réflexion sur l'art qui met en relief le « faire », au lieu d'accentuer la contemplation. Dans mon étude, elle se montre comme une approche complémentaire à celle de la poïétique. L'esthétique de la *formativité* me permet de réfléchir sur certains aspects fondamentaux de la création chorégraphique, tels le corps dansant comme matériau de la danse et la technique comme aspect intrinsèque à la création chorégraphique.

L'esthétique de la *formativité* se développe en contact avec l'expérience artistique. Dans l'élaboration de sa théorie, Pareyson (1993) suit les indications des artistes comme Paul Valéry, Edgar Allan Poe et Igor Stravinski pour étudier le caractère simultanément inventif et constructif, calculé et improvisé de l'activité artistique. L'auteur explique que le concept fondamental de sa théorie est celui de *formativité*, compris comme union inséparable de la production et de l'invention : « Former signifie faire, mais un faire qu'invente la façon de faire. » (p. 59). Ainsi, le faire est vraiment un former « [...] quand, au cours de l'opération, on invente le *modus operandi*, tout en définissant la règle de l'œuvre pendant qu'elle se réalise, quand on conçoit en même temps que l'on exécute, et quand on projette dans l'acte même que l'on réalise » (p. 59). L'œuvre artistique est donc conçue comme configuration d'une matière et elle ne peut être abstraite ou détachée de son caractère matériel spécifique. « En art, former signifie former une matière, et l'œuvre n'est autre chose que la matière formée. » (p. 13). Dans le processus artistique, la définition de l'intention *formative* et l'adoption, l'interprétation et la formation de la matière constituent un seul phénomène, ce qui signale une liaison intrinsèque entre les techniques — conçues comme les façons de

⁷ Il s'agit de la traduction brésilienne de l'œuvre *Estetica. Teoria della formatività*, publiée pour la première fois en 1954, en Italie.

former — les intentions *formatives*, la matière et, finalement, l'œuvre. En effet, les matières sont chargées de lois, d'usages et d'intentions en tout genre et l'adoption de certaines matières indique des chemins à suivre pendant l'élaboration de l'œuvre. Comme le fait remarquer Pareyson (1993),

De la même manière que la matière résiste au travail de l'artiste mais ne l'empêche pas, l'artiste apprivoise la matière, sans la violenter. Les résistances de la matière deviennent des suggestions de la façon de travailler la matière. De cette façon, le dressage de la matière se fait en prolongeant et en développant leurs tendances. (p. 49).

En outre, les techniques, procédés, instruments et moyens jouent, eux aussi, un rôle déterminant dans la production de l'œuvre. Dans ce contexte, il faut considérer autant les traditions présentes dans les procédés de manipulation de la matière que les possibilités d'invention des nouvelles manières d'agir sur la matière pour donner naissance à l'œuvre.

C'est ici qu'une discussion sur la technique devient nécessaire. La technique est considérée comme un savoir-faire intégré et intégrant les traditions, ce que Pareyson (1993) appelle les techniques transmissibles. La technique est aussi vue comme un savoir-faire qui permet l'invention des modes de faire. Dès lors, le faire devient un former, et donc production d'œuvres, quand il ne se limite pas à se soumettre à des règles déjà fixées, mais quand, durant le processus de transformation de la matière, la conception, la planification et l'exécution sont des actions concomitantes ; quand les règles sont définies pendant l'acte de création et quand le faire invente son propre mode de faire. Cela permet la recréation de la technique. « Loin de précéder l'œuvre ... » précise Huesca (2005), « [...] la règle s'invente et se forme au cours de la création même. En se précisant, elle manipule la venue au monde de l'objet d'art. Au cours de la recherche, une technique apparaît pour elle-même et en elle-même. » (p. 35).

L'esthétique de la *formativité* fournit aussi des indications pour comprendre l'art à travers sa pratique. Comme le résume Conte (2000), « [...] pour Pareyson, l'art, c'est de la matière qui se spiritualise en s'in-formant par la personne même de l'artiste. Physicité et spiritualité coïncident par l'œuvre qui s'avère avant tout formation d'une matière. » (p. 6). Dans ce sens,

on rejoint la pensée d'Arbour (1999), quand celle-ci souligne que ce sont les pratiques artistiques qui déterminent les œuvres d'art et non l'inverse. D'ailleurs, pour Conte (2000), une pratique artistique s'exprime par un certain trait *formatif*, une écriture secrète, qui persiste dans chaque œuvre de l'artiste : « La plupart du temps, les œuvres du même artiste se prolongent ou se contredisent, mais par quelque aspect se ressemblent. C'est ce qu'on appelle avoir une pratique. » (p. 4). En outre, Pareyson (1993) souligne le rapport intime entre l'œuvre et l'artiste, puisque l'action productrice est chargée de la présence et de la spiritualité de l'artiste qui se transforme en énergie formante. Comme l'indique Conte (2000), « En devenant matière l'œuvre se spiritualise, elle se fait moëlle, elle se charge d'une *énergie formante*, tout en restant une substance physique. » (p. 6).

1.2.2 La pratique chorégraphique

La poïétique et l'esthétique de la *formativité* fournissent des outils pour envisager la création chorégraphique. En bref, pour ces théories, la création artistique (ou la production d'œuvres d'art) est un processus suivant une intention de formation qui donne lieu à des œuvres et ce, à travers la transformation d'une ou plusieurs matières, par l'utilisation de procédés techniques et opérationnels.

Jusqu'à présent, la plupart des écrits sur la création chorégraphique adoptent le point de vue du chorégraphe. Dans mon étude sur l'œuvre chorégraphique en train de se faire, je veux faire remarquer l'expérience du danseur, celui-ci étant quelqu'un qui prend une place active dans la création. En même temps, je veux souligner que dans le processus de mise en œuvre d'une chorégraphie, le danseur est celui qui offre son corps comme matériau et terrain pour l'instauration de l'œuvre.

En comparant la création chorégraphique à la création en poésie, Louppe (1997) nous fait voir comment, en danse, le corps dansant est l'objet et le sujet de la danse. Le corps est la matière de la chorégraphie, en même temps qu'il incarne et donne vie à l'œuvre. De plus, le corps est aussi l'outil privilégié d'invention et d'élaboration de ses propres savoirs et de ceux de la danse.

[...] toute poétique du verbe ouvre dans la langue l'aire d'une présence. À plus forte raison pour la danse, la situation n'est pas essentiellement différente, elle est simplement exaspérée et mise en quelque sorte à nu : le sujet est directement dans son mouvement. Il ne dispose pas d'un instrument de substitution à la présence de soi, comme dans la langue. « L'attitude du sujet » [en regard de ce qu'il dit] coïncide avec le sujet lui-même et se donne entièrement dans le geste. (p. 20).

Pour mon travail, je vais d'abord retenir la notion de matérialité de l'œuvre. En effet, le corps dansant tient une place fondamentale dans l'étude des conditions d'existence de l'œuvre chorégraphique. On peut dire, comme Fraleigh (1987), que le corps en mouvement (et en absence de mouvement) est la condition pour la réalisation de la danse. La danse se structure et se réalise dans les corps des danseurs, elle n'existe que par sa manifestation dans les corps qui dansent ; la danse, c'est de l'art incorporé, incarné, c'est de l'art qui se manifeste dans et par le corps. Fraleigh (1987) développe avec pertinence ce point : « I see the reality of dance in its corporeality—its lived concreteness » (p. xxx). L'auteure compare d'ailleurs la danse à la peinture pour renforcer ce point de vue :

[...] I am embodied in my dance, I am not embodied in my painting. The painting is separated from me ; it is, finally, out there in front of me, but my dance cannot exist without me : I exist my dance. [...] All performing artists are embodied in their art, but the dancer most clearly represents our expressive body-of-action and its aesthetic idealization. (p. xvi).

Le corps en mouvement, la matière de la danse, ne se constitue pas comme une matière inerte ou passive qui se donne à manipuler aisément, puisque même les matières non vivantes sont assujetties à des règles d'usages, de traditions, d'intentions, de résistances et de malléabilité propres à leur matérialité, ce que Conte (2000) appelle la disponibilité relative du matériau. Dans le cas de la danse, sa matière — le corps en mouvement — est assujettie à des possibilités ainsi qu'à des restrictions d'ordres biologique, social et culturel.

D'ailleurs, on voit dans la définition de la danse de Hanna (1979) que le danseur détermine la spécificité de la danse. Hanna (1979) élabore sa définition au croisement de plusieurs disciplines — en particulier l'anthropologie et la théorie de la communication non verbale — de même qu'à partir de son expérience de praticienne et chercheuse en danse. Elle

forge son concept à partir du point de vue du danseur et voit dans le corps humain l'instrument de la danse. Elle indique :

Dance is defined as a human behaviour composed, from the dancer's perspective, of purposeful, intentionally rhythmical, and culturally patterned sequences of non-verbal body movement and gesture which are not ordinary motor activities, the motion having inherent and « aesthetic » value. (p. 19).

De cette façon, le danseur est celui qui, littéralement, donne corps à l'œuvre chorégraphique. Or, faire une chorégraphie revient à avant tout manipuler, intervenir, travailler sur et avec des êtres humains, exploitant avant tout leur corps, leurs possibilités et impossibilités de mouvement.

Grau (1998) nous rappelle également que « [...] les corps en général et le corps dansant en particulier, ne peuvent être vus comme une constante dans un flux culturel » (p. 69). On vit dans des mondes construits socialement où les corps peuvent être considérés comme des métaphores des sociétés prises dans leur ensemble. L'anthropologie nous montre que les processus et actions corporels sont informés et conditionnés par le contexte social. Ainsi, « le corps social limite la manière dont le corps physique est conçu. » (Douglas, 1971, p. 65). Les règles du social sont marquées dans le corps de l'individu et tout lui est appris.

En outre, comme le fait remarquer Le Breton (1998), « Le corps est la souche identitaire de l'homme, le lieu et le temps où le monde prend chair. » (p. 11). Dans le cas des corps dansants, dans le contexte de la création d'œuvres chorégraphiques, ce sont des corps qui portent des empreintes de leurs sociétés, ainsi que des empreintes de leur formation et de leur travail en tant que danseurs. S'appuyant sur une poétique de la danse, Lesage (1998) démontre que les styles de danse façonnent des modèles de corps, car apprendre la danse, c'est avant tout assimiler un corps spécifique. L'auteur souligne que le danseur a pour matière son propre corps. Ainsi, le travail quotidien du danseur modifie-t-il de façon globale la tenue du corps, la motilité, ainsi que la perception de soi et de l'autre. L'apprentissage de la danse transforme effectivement le corps : « Au cours de son apprentissage, le danseur visite tout. Il passe plusieurs heures par jour à redéfinir chaque élément de son corps, à l'intégrer. » (Lesage, 1998, p. 62).

Cette spécificité des corps dont parle Lesage (1998) vient de la spécificité des styles de danse. Huesca (2005), entre autres auteurs, démontre comment les différentes techniques ont constitué des corporéités dansantes diverses, révélant des manières particulières de mettre en scène des usages de soi et du monde. En outre, comme le fait remarquer Louppe (1997), la perception de la « signature corporelle » et du « style » du chorégraphe s'exerce bien en-deçà de toute articulation en une globalité close comme celle de la chorégraphie, puisque c'est dans les corps dansants que l'on inscrit le style et la signature chorégraphiques.

J'utilise comme exemple de cette correspondance entre styles de danse et corporéités dansantes la danse moderne et, en particulier, la démarche de Martha Graham, dont l'œuvre chorégraphique s'est clairement développée en accord avec la création et la consolidation d'une technique de mouvement. Dans la première moitié du XXe siècle, des artistes comme Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman et Rudolf Laban ont ouvert de nouvelles voies pour la danse et ce, en proposant une rupture par rapport au modèle de danse hégémonique, soit le ballet. L'un des principaux aspects de cette « rupture » opérée par la danse moderne était une réflexion profonde par rapport à la matérialité de la danse, accompagnée de la recherche de nouvelles approches du corps dansant, et de la pratique chorégraphique en général.

Louppe (1999) parle de la grande modernité en danse, qui fait référence aux « fondateurs » de la danse moderne, ceux ayant eu le besoin d'inventer, « [...] non seulement une esthétique spectaculaire, mais un corps, une pratique, une théorie, un langage moteur » (p. 37). Launay (1996) nous fait comprendre que l'un des principaux enjeux de la danse moderne a été celui d'inventer « [...] une corporéité dansante capable de perturber et révéler la vie moderne » (p. 47).

L'élaboration de la technique de Martha Graham est fondée sur la possibilité d'expression de la vérité intérieure. Pour elle, le mouvement ne ment jamais :

My technique is an attempt to prepare the body by formal and impersonal means to become a dancer's instrument, strong, subtle, fully conscious, free as only discipline can make it. As it is an instrument with which to express great truths of life, it must be prepared for the ordeal of expressiveness. (Graham, citée par Foster, 1986, p. 30).

Pour Graham, le souffle est le facteur générateur du mouvement, de sorte que l'intensification de l'inspiration et de l'expiration produit les mouvements d'enroulement et de déroulement à partir du bassin, les contractions et les *releases*. Comme le fait remarquer Febvre (1995), ce jeu entre tension et détente allume et érotise toute la profondeur corporelle. Le développement de la technique de Graham a donné lieu à un répertoire de mouvements et de gestes favorisant l'expression de certaines émotions, qui lui permet dans ses pièces chorégraphiques de favoriser la narration du sentiment. Comme le fait remarquer Foster (1986), ses chorégraphies sont structurées pour révéler un paysage intérieur.

Pour Martha Graham, la construction du corps dansant doit correspondre à cet idéal d'expressivité et l'interprétation d'une chorégraphie exige une profonde identification du danseur au thème et/ou au personnage interprété. En général, dans la danse moderne, l'élaboration des corps dansants se fait à l'image d'un corps idéal, le corps du chorégraphe (idée largement développée par Foster, 1997), maître et créateur de la technique, concepteur, dramaturge et metteur en scène. Ainsi, le développement des techniques de danse moderne s'est-il fait en accord avec les projets chorégraphiques de chaque artiste. On voit bien que les chorégraphes modernes ont organisé leurs techniques pour structurer des corps dansants, tout en cherchant de la cohérence entre les mouvements et l'expression. En général, pour les danseurs, il s'agissait d'adhérer à ces propositions techniques et poétiques et de faire de leurs corps des outils au service des besoins expressifs des chorégraphes.

Tout comme sa matière (le corps en mouvement), le processus de production de l'œuvre chorégraphique est chargé d'historicité et de toute une complexité artistique qu'il veut faire apparaître (Loupe, 1997). La création chorégraphique transite entre les traditions et les inventions de la mise en scène des corps dansants. La notion d'invention s'accroît et se renouvelle à différents moments; si la danse moderne nous paraît aujourd'hui dépassée et datée, elle a toutefois apporté une série d'innovations par rapport à la corporéité dansante et aux procédés de mise en œuvre chorégraphique. Néanmoins, la notion d'innovation et d'invention s'est accentuée à partir des années 1980 par le mélange de différents styles de danse, ainsi que par la transversalité entre diverses disciplines artistiques. Sous le signe de l'impureté, ce sont les frontières entre les arts qui deviennent alors plus floues. De même, et principalement dans le cas de la danse contemporaine, ce sont les contextes d'action et de

formation des danseurs qui changent radicalement, brouillant ainsi en définitive les appartenances stylistiques.

Il s'avère donc que l'expression danse contemporaine peut revêtir plusieurs acceptions, et englober plusieurs styles de danse. Louppe (1997), par exemple, refuse d'effectuer une distinction entre danse moderne et danse contemporaine, et préfère les considérer comme des synonymes. Pour l'auteure, la danse contemporaine a donné une autre place et une autre fonction à la danse artistique, radicalement différentes de celles établies pour le ballet : la danse contemporaine, qui naît à la fin du XIX^e siècle, est une réponse contemporaine à un champ contemporain de questionnement. Comme le fait remarquer Louppe (1997), la danse contemporaine n'a pas de tradition, malgré le fait qu'elle ait déjà mis en place des savoirs techniques, pratiques et artistiques :

C'est au contraire sur le refus de toute tradition que s'élabore, pour la première fois dans l'humanité, un geste qui n'est pas transmis et qui ne reprend pas à son compte les valeurs exemplaires d'un groupe, ce qui revient à marquer l'aspect non seulement artistique, mais aussi anthropologique, de la révolution contemporaine du corps (p. 44).

Par contre, d'autres auteurs travaillent sur une définition plus ciblée de la danse contemporaine. C'est le cas de Fèbvre (1995), pour qui la danse contemporaine est un phénomène plus ou moins récent se caractérisant par une diversité de conceptions et de pratiques éloignées de la tradition de la danse classique. Dans ce sens, on utilise ce terme pour embrasser différentes manifestations chorégraphiques actuelles qui ne se reconnaissent pas dans les catégories ballet ou danse moderne. Historiquement, on identifie ses matrices techniques et conceptuelles dans l'œuvre du chorégraphe nord-américain Merce Cunningham, dans la pratique de la danse postmoderne⁸ et dans la danse-théâtre de Pina

⁸ J'utilise le terme danse postmoderne dans le contexte des propos de Banes (1987), pour me référer au travail développé par des chorégraphes nord-américains à partir des années 1960, à New York. Ces chorégraphes — Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Lucinda Childs, entre autres — ont approché de manière radicale la pratique chorégraphique et ont montré le besoin de reconsidérer la danse comme médium. Ils ont rejeté la musicalité, la signification du mouvement, la représentation et le spectaculaire en danse et ont proposé l'utilisation fonctionnelle et analytique du corps, des objets, du temps et de l'espace ainsi que l'intégration des formes de motricité quotidiennes et non dansantes.

Bausch. De cette façon, les œuvres les plus récentes des héritiers de la danse postmoderne⁹, la nouvelle danse européenne, le butoh japonais et leurs disciples en Occident, les créations brésiliennes, latino-américaines et africaines qui recherchent une identification à des cultures locales, toutes peuvent être désignées comme de la danse contemporaine.

Cette dénomination s'est consolidée dans les années 1990 et depuis cette époque, on voit surgir des alternatives comme danse d'auteur et nouvelle danse dans les pays francophones, *new dance* pour les anglophones, *nova dança* au Portugal et au Brésil. Des termes plus spécifiques, comme avant-garde postbauschienne (Lepecki, 1998), *new choreography* (Ploebst, 2001), non-danse (Frétard, 2004) ont aussi vu le jour. Avec ces nouvelles dénominations, les auteurs cités essaient d'identifier des traits communs à certaines manifestations chorégraphiques surgies à partir des années 1990, qui cherchent déjà à se délivrer de la dénomination de danse contemporaine.

Ces nouvelles pratiques chorégraphiques accentuent la tendance visant à demander aux danseurs d'accomplir différents rôles dans la création et la mise en œuvre chorégraphique. Les nouveaux rôles de l'interprète en danse contemporaine nécessitent de nouvelles approches pour la construction de corps dansants. Dans la prochaine section, je vais approfondir ces thèmes, tout en discutant les processus d'élaboration de corps dansants en rapport à l'incorporation des techniques de danse, ainsi que la participation à la mise en œuvre chorégraphique. Mais avant, je veux renforcer l'idée qu'en général, la création d'une chorégraphie opère une mise au point des procédés de mise en œuvre chorégraphique, ainsi que des techniques de mouvement, pouvant aller jusqu'à la réinvention de ces procédés et techniques. En effet, la création d'une chorégraphie peut nécessiter de nouvelles approches du corps en mouvement, ainsi que de nouvelles manières de composer et d'agencer les éléments de la chorégraphie. Comme le fait remarquer Huesca (2005)

Matière, organe ou encore sensations, une « physicité » prend corps. En danse, au creux des sensations, elle s'incarne dans la mise en mouvement de formes corporelles. Ce souci, bien sûr, anime les adeptes du ballet ou de la modernité ; cependant, lorsque les vigilances se déplacent du côté d'une matière à explorer dans sa singularité, l'artiste

⁹ Quand je parle des héritiers de la danse postmoderne, je me réfère à la production chorégraphique à partir des années 1980, qui profite des questionnements et acquis de la danse postmoderne tout en réarticulant les éléments significatifs, métaphoriques et expressifs de la danse.

se défait de la prégnance du connu pour se centrer sur l'inédit du projet à faire naître. Une complicité naît entre le danseur et son œuvre en train de naître. [...] Dans ce rapport intuition-expression, une règle se déploie et s'affine sous l'effet des intentions de l'auteur et des possibilités, des occasions, des suggestions ou des incitations que lui offre la matière ouvrée. Dans ce labeur, un « monde » s'instaure. Peu à peu, il structure les éléments apparus au cours de la recherche (p. 35).

À partir des cadres conceptuels de la poïétique et de l'esthétique de la *formativité*, la mise en œuvre chorégraphique est donc comprise comme un ensemble de méthodes, procédures, actions, interventions qui agissent sur le corps dansant et permettent l'émergence de l'œuvre chorégraphique. La mise en œuvre chorégraphique n'englobe donc pas seulement le travail de création, elle suppose aussi les moments de répétition et de présentation des chorégraphies, ces moments servent à la récupération comme à la recréation de l'œuvre par les danseurs. En effet, la réalisation d'une chorégraphie se fait par l'invocation des mouvements et des gestes gardés dans les corps dansants. Comme le fait remarquer Turner (2005), il existe une distance entre la chorégraphie conçue et achevée comme écriture d'une danse et les moments où l'on danse effectivement cette chorégraphie. C'est dans ces moments-là que la chorégraphie s'instaure comme œuvre.

Dans le cadre de ma recherche, je considère avant tout la création chorégraphique comme configuration de la matière corporelle. Et si la danse est configuration de la matière corporelle, dans le processus de configuration de cette matière — le corps en mouvement — le danseur transforme son corps, le figure et le reconfigure selon les différents projets chorégraphiques auxquels il participe. Quand la danse se manifeste dans le corps, elle transforme ce corps, le multiplie et le diversifie.

1.2.3 Le travail du danseur : construction du corps dansant

Le travail du danseur consiste à constamment réinventer son corps, afin de se donner un (ou plusieurs) corps dansant(s). Lesage (1992) parle d'un travail de fond du danseur, car le danseur ne peut se satisfaire d'un « corps ordinaire ». D'après le style de la pratique choisie, le danseur doit en effet se forger un instrument parfaitement maîtrisé ou investir radicalement dans l'élaboration d'un corps sensible et capable d'harmoniser l'espace corporel : « dans tous

les cas, il y a un corps à construire et/ou à explorer » (p. 31). Desprès (2000) fait d'ailleurs remarquer que le travail du danseur s'exerce sur un corps marqué par la culture. Il s'agit alors « [...] d'un immense travail sur le corps culturel, sur le corps personnel, sur les limitations inscrites dans cette personne culturelle qu'est aussi le danseur. » (p. 9). De cette manière, l'élaboration des modes de corporéité propres à chaque style de danse et à chaque univers chorégraphique auxquels le danseur se rattache devient un processus de construction.

En outre, l'apprentissage en danse se fait par l'élaboration et l'incorporation d'un nouveau corps — problématique évoquée par plusieurs auteurs (Dempster, 1993 ; Desprès, 2000 ; Fortin, 1996, 2002 ; Faure, 2000 ; Foster, 1997 ; Katz, 1994 ; Lesage, 1992, 1998 ; Louppe, 1996, 1997). Il est intéressant de remarquer que ces auteurs ne partagent pas forcément les mêmes partis pris esthétiques, philosophiques, épistémologiques ou pédagogiques. Cependant, ils sont tous d'accord sur le fait que pour devenir danseur, il faut transformer son corps.

Généralement, l'apprentissage de la danse débute dans des cours de danse et se poursuit à travers le travail d'exécution et d'interprétation de chorégraphies. Dans les cours de danse, le danseur assimile des techniques de mouvement, issues de styles déterminés comme le ballet, les techniques de danse moderne — celles de Graham, Limon, Cunningham — et bien d'autres styles éclectiques influencés à différents degrés par ces techniques et encore d'autres. Ces techniques structurent des manières spécifiques de tenir le corps, de réaliser le mouvement, de projeter (ou non) le geste dans l'espace, de moduler l'énergie. Il s'agit alors d'acquérir des schémas moteurs spécifiques à la technique ainsi qu'un vocabulaire gestuel propre (Lesage, 1992, p. 31).

Dans ce sens, l'apprentissage de la danse est un phénomène d'ordre structurel, fonctionnel et expressif. Elle apporte des changements physiologiques et biomécaniques, par exemple, qui peuvent la rapprocher, selon le style de danse, de l'entraînement sportif. Il s'agit, entre outre, d'une réorganisation du corps qui passe par des changements radicaux des systèmes sensitivomoteurs. Ces changements portent sur le répertoire moteur (être capable de réaliser des mouvements et des gestes impossibles à réaliser auparavant), ainsi que sur les fonctions perceptives (être capable de discerner et catégoriser les informations, d'épurer les possibilités de modulations sensorielles et toniques). Il s'agit donc d'un processus d'intégration et de raffinement de différents *patterns* toniques, posturaux et moteurs. Dans ce

processus le danseur assimile aussi, à travers ces pratiques corporelles, des codes référentiels et des valeurs esthétiques, morales et sociales.

1.2.3.1 Techniques de danse et construction de corps dansants

Dans l'analyse du processus de construction de corps dansants, Katz (1994, 1995) fait remarquer que les techniques de danse prédisposent le danseur à réussir dans un style particulier :

Un corps qui étudie pour être léger et diaphane ne peut pas exécuter avec perfection les contractions créées par Martha Graham pour traduire dramatiquement ses récits. Un danseur qui possède une technique de jazz ne peut danser Merce Cunningham, et un danseur formé au ballet ne peut faire le butoh. Donc, il y a toujours dans le corps une inscription matérielle. (Katz, 1995 ; p.1).

L'auteure développe sa pensée à partir de l'étude des sciences cognitives et de la sémiotique. D'après elle (Katz, 1994), la danse est un processus physiologique inductif de formation d'habitudes. L'auteure reconnaît l'impossibilité de rendre compte de tous les phénomènes liés à la sensation, à la perception et à l'exécution du mouvement, puisqu'une part des phénomènes corticaux reste inexplicable. Pourtant, elle insiste sur le fait que la gestation du mouvement dansé émane du cerveau et que le mouvement dansé est le résultat d'une correspondance entre un certain plan cortical et un certain plan musculaire. De ce point de vue, l'entraînement selon une technique de danse donnée permet la création de plans corticaux spécifiques correspondant à un certain répertoire de mouvements¹⁰. Ces plans corticaux sont fréquemment refaits et actualisés par la pratique de la danse. Ainsi, l'entraînement intense d'après une technique déterminée laisse-t-il des traces qui ne seront pas facilement effacées.

Katz (1994) signale également que l'on doit comprendre le corps et la danse dans l'imbrication du culturel et du biologique. Elle invoque la sémiotique de la culture pour

¹⁰ Je suis amenée à simplifier son discours. Sa pensée a été surtout développée dans sa thèse de doctorat *Um, dois, três : A dança é o pensamento do corpo (Un, deux, trois : la danse est la pensée du corps)*.

développer l'idée du corps dansant dans l'entrecroisement entre culture et nature. D'après Bystrina (cité dans Katz, 1994), le corps dansant résulte de la coexistence des codes de protolangage, de langage et d'hyperlangage. Les codes de protolangage réfèrent aux processus garantissant la vie du corps, comme les échanges physico-chimiques réalisés par l'organisme. Les codes de langage se constituent quand le corps est là, prêt à agir, c'est-à-dire qu'il est déjà langage. Les codes d'hyperlangage désignent tout ce que l'être humain transforme en texte culturel : les langues parlées et écrites, la danse, la musique, la religion, etc. Les trois systèmes sont en échange constant et le transit des informations est multidirectionnel. Comme le dit Katz (1994) :

Les influences opèrent dans les deux directions. Elles circulent du protolangage au langage et de celui-là à l'hyperlangage. Exemple : un corps développe son aptitude motrice, consolide son anatomie et apprend à danser. Le chemin inverse est aussi possible et les influences peuvent circuler de l'hyperlangage au langage pour arriver au protolangage. Exemple : ce même corps qui a appris à danser a inscrit la motricité artistique qu'il a apprise comme danse dans des codes de protolangage. Un ensemble de neurones, de tissus et de fibres musculaires, d'articulations et d'autres systèmes ont été impliqués pour la conquête de cette habilité. En chacun d'eux, l'apprentissage de la danse a imprimé des traces permanentes. (p.162).

Selon ce que nous présente Katz (1994), l'apprentissage de la danse, comme l'apprentissage d'autres habilités de mouvement, est un processus d'acquisition d'habitudes corporelles. Ainsi, le corps porte-t-il toujours des inscriptions matérielles qui se développent à mesure que la personne interagit avec son environnement. Les techniques de danse font partie de ces inscriptions et elles laissent des traces dans le corps. Dans ce sens, les techniques de danse se transforment en propriétés caractéristiques du corps. Katz (1994) parle en fait d'une matrice technique qui permettrait de reconnaître un danseur classique, quelle que soit sa nationalité, à travers sa façon de marcher dans la rue par exemple. Ainsi, cette démarche porte-t-elle plus de traces liées à son entraînement en ballet qu'au contexte d'origine du danseur. On peut dire que cette technique dessine un nouveau contexte culturel propre à la technique étudiée, qui supprime d'autres sortes d'inscriptions corporelles. Ceci a été d'ailleurs démontré dans une étude ethnographique menée par Wulff (1998), abordant les similarités entre des danseurs classiques de différents pays.

Foster (1997), pour sa part, utilise les concepts de corps tangible et de corps idéal pour étudier les phénomènes de construction de corps dansants. Le corps idéal impose des paramètres morphologiques, ainsi que des paramètres d'exécution des mouvements et des habilités motrices. Chaque technique de danse engendre un modèle de corps idéal et organise un système d'entraînement pour façonner des corps selon ce modèle. De même, des techniques de danse proposent leurs propres images et métaphores du corps et produisent des vocabulaires corporel et linguistique spécifiques.

Dans une technique donnée, l'entraînement reconstruit le corps du danseur selon le modèle d'un corps idéal. Le danseur travaille son corps tangible (le corps tel que lui le perçoit) pour arriver à un modèle de corps idéal. Foster (1997) décrit les différents moments d'apprentissage d'une technique de danse : la répétition des exercices, l'incorporation des principes d'utilisation du corps propres à cette technique, la construction de bonnes et de mauvaises habitudes, l'assimilation de la douleur et de l'inconfort, la transformation des mauvaises habitudes, le raffinement des bonnes habitudes. Bref, l'auteure décrit les étapes d'un processus qui s'achève seulement avec la construction d'un nouveau corps. Selon ses termes : « Drilling is necessary because the aim is nothing less than creating the body. » (Foster, 1997, p. 239).

Grâce à l'entraînement, le danseur développe aussi une capacité expressive, spécifique à la technique étudiée. Foster (1997) parle dans ce contexte d'un moi expressif (*expressive self*) qui résulte aussi de la pratique d'une certaine technique. Le corps dansant réunit le corps et le *self* construits grâce à la technique de danse. L'auteure souligne également que le *self* et le corps peuvent établir différents rapports qui déterminent les projets esthétiques de chaque technique. Ainsi, dans la technique de Graham, par exemple, le *self* utilise-t-il le corps comme véhicule pour communiquer ses pensées et sentiments. On peut citer un autre exemple: chez Cunningham, le *self* et le corps sont fusionnés et dirigés vers l'intensification de l'expérience motrice.

Selon la perspective de Foster (1997), le processus de construction du corps dansant constitue un processus d'objectivation du corps et le corps dansant est une entité séparée et distincte du corps quotidien du danseur. La séparation entre le corps dansant et le corps sexuel — proposée par la plupart des techniques — réaffirme l'idée que le corps dansant est un objet au service du *self* du danseur ou des intentions du chorégraphe. L'incorporation

d'une technique de danse a pour but de supplanter les habitudes quotidiennes; il ne doit pas y avoir de mélange entre ce que le corps quotidien ressent et vit et ce que le corps dansant apprend et exécute. Néanmoins, Foster (1997) reconnaît que ces corps sont adjacents et que certaines informations échappent à l'un ou à l'autre quelquefois.

La dénonciation du corps à louer (*hired body*) est un autre aspect intéressant à considérer chez Foster (1997). L'auteure fait en effet remarquer que jusqu'aux années 1980, chaque technique analysée (ballet, les techniques de Duncan, Graham, Cunningham et le *contact improvisation*) délimitait un contexte d'action spécifique, marquant si profondément le corps du danseur qu'il lui était alors difficile d'être en état d'opérer dans un autre style. Ainsi, chaque projet esthétique devenait-il exclusif. Par contre, le corps à louer est un phénomène des dernières années : il représente un corps entraîné à différentes techniques de danse ainsi qu'à d'autres pratiques telles que la musculation et les sports. C'est un corps compétent pour différents styles de danse, un corps qui peut s'adapter à plusieurs demandes chorégraphiques sans pour autant incorporer les référentiels esthétiques et poétiques d'un style déterminé. Selon Foster (1997), c'est un corps dont la réduction tend à être « a pragmatic merchant of movement » (p. 256).

Les approches de Foster (1997) et de Katz (1994) sont importantes puisqu'elles précisent le rôle des techniques de danse dans la construction des corps dansants ainsi que les processus d'incorporation de ces techniques. En ce sens, la technique détermine ce que le danseur peut danser (la danse du danseur) : elle fournit les éléments pour l'expression, mais formate le corps et les mouvements dans les limites de son modèle. Dans la vision de ces auteures, il y a peu de place pour l'intégration des différentes expériences vécues par le danseur, comme la pratique d'autres techniques de mouvement et la participation à des processus de mise en œuvre chorégraphique.

Des auteures comme Davida (1993) et Louppe (1996) ont, elles aussi, abordé les nouvelles circonstances de la formation des danseurs où la diversité des pratiques chorégraphiques engendre des corps hybrides ou éclectiques. Selon Louppe (1996), « Aujourd'hui le danseur, d'une part, refait une formation qui lui fait traverser des courants multiples, d'autre part, il se voit proposer des projets ponctuels, sans référence corporelle constitutive. » (p. 54). Cette situation permet d'ouvrir de nouvelles perspectives pour les

danseurs qui peuvent alors prendre en main leur formation et faire les choix qu'ils considèrent comme les plus adéquats et ainsi revendiquer un corps autonome.

Dans l'analyse de la construction de corps dansants, il faut donc considérer ce phénomène qui s'est intensifié à partir des années 1980, à savoir l'émergence de nouveaux contextes de création, de présentation et de diffusion en danse contemporaine, ayant engendré des nouvelles circonstances professionnelles. Comme le fait remarquer Fortin (1996),

De nos jours, la plupart des interprètes ont peu de chance de danser toute leur carrière dans une même compagnie. Leur réalité est souvent celle du travailleur pigiste qui, le temps d'un contrat, doit s'approprier le style d'un chorégraphe. Ces conditions d'exercice de la profession demandent une grande adaptabilité de la part des danseurs. (p. 17).

Ces nouveaux rôles de l'interprète en danse contemporaine demandent donc de nouvelles approches pour la construction de corps dansants. Ainsi, à partir du point de vue de l'apprentissage de techniques de mouvement, on voit l'étude des différentes techniques de danse, ainsi que d'autres techniques corporelles, telles que les sports, les arts martiaux, l'entraînement en musculation, l'acrobatie et les techniques de cirque, les systèmes de formation et d'entraînement au théâtre ou encore la pratique de différentes méthodes d'éducation somatique. Si l'on parle d'une intense théorisation du corps, comme au début de ce texte, on peut aussi parler d'une intense diversification des pratiques corporelles — qui véhiculent différents modèles de corps et de mouvement — qui s'accumulent pour former le corps dansant. Un aspect important est donc de comprendre comment les danseurs travaillent avec ces multiples informations, comment ils intègrent ces différentes approches du corps en mouvement, en ayant pour but de se construire des corps dansants.

Dans ce sens, Fortin, Long et Lord (2002) affirment que ce n'est pas seulement l'entraînement qui construit les corps dansants, mais aussi la manière dont chaque danseur conçoit son entraînement. De cette façon, il est important de considérer la construction du corps dansant comme un processus permanent, où le danseur façonne et transforme continuellement son corps, pour finalement pouvoir donner vie à la danse. Dans une optique similaire, Louppe (1997) souligne qu'être danseur signifie « faire confiance au caractère lyrique de l'organique [...] [puisqu'il faut] travailler d'abord aux conditions organiques de

cette émergence poétique » (p. 61), qui est le corps dansant. L'auteure rappelle qu'aujourd'hui, il est plus difficile d'inventer une corporéité en dehors de tout modèle, comme le firent les créateurs de la modernité en danse tels Martha Graham ou Mary Wigman. Ainsi, actuellement, le danseur n'invente pas de corps, mais cherche plutôt « [...] à comprendre, à affiner, à creuser et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier » (Loupe, 1997, p. 62).

1.2.3.2 Éducation somatique et construction de corps dansants

J'aborde maintenant l'éducation somatique comme facteur de construction des corps dansants, tout en essayant de comprendre comment celle-ci permet au danseur de se constituer comme sujet de la construction de son corps.

L'acquisition des techniques de danse, d'après les approches de Katz (1994) et de Foster (1997), favorise une vision du corps dansant assimilée plutôt à des conceptions objectivistes du corps. À l'opposé, Lesage (1992) parle d'une évolution du travail corporel selon la trajectoire des danseurs. Cette évolution va en direction d'un travail du corps engagé dans la compréhension, l'acceptation et l'intégration du corps aux autres dimensions de sa personne et de sa vie. Dans cette étude (Lesage, 1992) sur les conceptions du corps chez les danseurs français, les témoignages des danseurs montrent une tendance au rejet d'une attitude volontariste, ainsi qu'à la découverte des lois du corps et de l'intrication psychosomatique. Ainsi, « [...] ce qu'on a appris, c'est à accepter le corps-matière, à le vivre, et à opérer une jonction avec les processus psychiques » (p. 284). Cette trajectoire s'est dessinée, entre autres, en intégrant des pratiques de mouvements issues de l'éducation somatique. On voit alors que cette évolution du travail du danseur progresse vers une compréhension intégrée du corps et de la personne, favorisant ainsi l'émergence du corps sujet.

Comme cela a déjà été discuté dans la section précédente, ce double rapport au corps — le corps comme objet et le corps comme sujet — existe dans la danse mais aussi dans la vie. En effet, la façon dont nous vivons nos corps nous permet d'avoir un double rapport avec lui : le corps peut être un objet pour moi, tout en étant moi-même — je suis mon corps. Ainsi, y a-t-il un double mouvement me permettant d'une part, de m'identifier, de me situer et de

proclamer « je suis mon corps » et d'autre part, de concevoir mon corps comme objet. Comme le fait remarquer Marzano-Parisoli (2002), « [...] nous sommes notre corps, tout en l'ayant » (p. 6). Elle parle d'un rapport de possession ontologique : « [...] parmi les conditions qui font que je suis la personne que je suis, il se trouve que je suis constituée de ce corps et non pas d'un autre » (p. 4). Il y a, donc, cette dualité du corps comme sujet et comme objet pour la personne elle-même.

Dans l'analyse du corps dansant, on peut penser que cette tension entre sujet et objet est présente dans les rapports que les danseurs établissent avec leur corps lors des pratiques d'entraînement quotidien, mais elle est aussi présente dans les rapports qu'ils établissent avec les œuvres et les chorégraphes, pendant les processus de mise en œuvre chorégraphique. C'est en effet, une tension qui s'imisce dans tout le travail du danseur.

La phénoménologie, ainsi que plusieurs situations expérimentées dans la vie quotidienne, enseigne que dans le monde vécu, le corps n'est pas un objet. Comme le soutient Csordas (1994), l'objectivation du corps est un produit de la pensée réflexive, toutefois la vie n'est pas vécue par des corps objectifs et le corps n'est pas originalement un objet pour les personnes. D'après Merleau-Ponty (1945), l'expérience de l'être au monde est celle d'une vue préobjective, antérieure à la synthèse du monde objectif :

C'est parce qu'il est une vue préobjective que l'être au monde peut se distinguer de tout processus en troisième personne, de toute modalité de la *res extensa*, comme de toute *cogitatio*, de toute connaissance en première personne, — et qu'il pourra réaliser la jonction du « psychique » et du « physiologique ». (p. 95)

On doit mettre en exergue ici que, dans ce sens, la connaissance à la troisième personne et la connaissance à la première personne sont détachées de l'expérience du sujet. Pour Merleau-Ponty (1945), la connaissance à la première personne est celle d'une conscience intellectuelle, séparée du corps ; c'est ce qu'il appelle le sujet épistémologique. En conséquence, dans la constitution du monde objectif, il est difficile de redécouvrir le rapport du sujet incarné et de son monde, parce que ce rapport « [...] se transforme de lui-même dans le pur commerce du sujet épistémologique et de l'objet » (p. 181).

Dans une autre perspective, Hanna (1986) fait aussi une distinction entre la connaissance du corps à la première personne et à la troisième personne, ce qui l'amène à différencier le

corps du *soma*. En fait, le phénomène corps s'installe quand il est perçu par une autre personne ; il s'agit d'une connaissance extérieure. Quand le corps est perçu du point de vue de la première personne, Hanna (1986) le nomme *soma*. Le corps est donc perçu de l'intérieur, c'est un sujet incarné qui le perçoit — et non un sujet épistémologique, pour utiliser l'expression de Merleau-Ponty. Dans ce cas, il s'agit de la perception de mon paysage intérieur, dont la source et l'information sont celles des voies proprioceptives. L'information proprioceptive fournit des données pour cette « lecture du corps », qui est possible seulement pour moi.

La distinction entre corps et *soma* est l'un des fondements de l'éducation somatique, un champ d'études et d'interventions pratiques sur le corps. L'éducation somatique cherche à développer et à raffiner la perception des sensations. Cette connaissance est factuelle car, comme le fait remarquer Hanna (1986), il n'est pas nécessaire que l'information qui provient du *soma* — en général, l'information proprioceptive — passe par la médiation et l'interprétation d'un ensemble de lois universelles. Dans ce sens, la notion de connaissance à la première personne chez Hanna (1986) est proche de la notion de vue préobjective du monde, formulée par Merleau-Ponty (1945).

En outre, comme l'indique Fortin (2002), les conceptions de corps et de *soma* sont utiles pour penser les pratiques en danse, parce que l'enseignement de la danse a traditionnellement eu tendance à favoriser un rapport au corps à la troisième personne, qui se concrétise, par exemple, dans l'adhérence à des modèles extérieurs. De plus, l'auteure soutient que l'éducation somatique, en valorisant l'expérience du sujet, amène l'individu à une certaine réappropriation de son pouvoir personnel (*empowerment*), déstabilisant ainsi les rapports d'autorité centrés exclusivement sur les connaissances du professeur expert. Les pratiques somatiques favorisent l'émergence et la synthèse des savoirs provenant de l'expérience personnelle et aident à questionner les modèles et les pratiques corporelles accentuant les visions du corps comme objet.

D'ailleurs, selon Fortin (1996), les pratiques somatiques sont de plus en plus présentes dans les milieux de formation en danse. L'éducation somatique propose une vision globale de la personne : « [...] les éducateurs somatiques reconnaissent l'interconnexion des dimensions corporelle, cognitive, psychologique, sociale, émotive, et spirituelle de la personne et encouragent leurs étudiants à travailler dans le sens d'une réorganisation globale de leur

expérience » (Fortin, 1996, p. 19). En ce qui concerne l'enseignement de la danse, l'auteure souligne que l'éducation somatique n'est pas un système de formation du danseur et qu'elle ne se substitue pas à l'apprentissage et à la pratique des techniques de danse. Cependant, celle-ci représente un moyen de faciliter l'apprentissage et d'intégrer les différentes expériences vécues par le danseur, incluant bien sûr, les techniques de danse. Fortin (1996) fait également remarquer que l'éducation somatique agit sur le raffinement de la proprioception, ce qui facilite l'apprentissage du mouvement : « [...] les changements dans le mouvement ne se font pas uniquement par des exercices moteurs volontaires et répétitifs, mais aussi par un travail de raffinement sensoriel » (Fortin, 1996, p. 18). De même, les pratiques somatiques « insistent sur l'importance de l'information intrinsèque pour explorer les chemins par lesquels le mouvement circule, ce qu'il éveille dans l'imaginaire de chacun et les émotions qui lui sont rattachées » (Fortin, 1996, p. 24).

En outre, l'éducation somatique offre au danseur la possibilité de revenir à son histoire personnelle pour mieux se construire comme danseur. Comme exemple, nous pouvons citer le travail avec les gestes fondamentaux. Comme le dit Fortin (1996), les gestes fondamentaux sont des prérequis sur lesquels peuvent se greffer des apprentissages moteurs plus complexes et ils sont abordés sur une base autant motrice que symbolique ; ils ne se sont, de plus, jamais départis de leur portée métaphorique. La considération de phénomènes liés à l'organisation gravitaire des individus, développée entre autres par Godard (1990, 1998) en est un autre exemple.

Godard (1998) fait remarquer que les paramètres phylogénétiques (une histoire commune à l'Humanité), culturels (une histoire commune à des groupes sociaux) et individuels (une histoire de l'individu) déterminent l'organisation gravitaire d'un individu tout en modulant les paramètres de représentation du corps dans différents contextes. Ainsi, les rapports primordiaux que la personne établit avec la pesanteur fournissent-ils son ancrage au monde et déterminent-ils une organisation du corps en mouvement. Notons que la construction physique et symbolique de ce système antigravitaire est l'un des premiers phénomènes du développement de l'être humain, puisqu'il débute d'abord dans la vie intra-utérine et se poursuit en façonnant un « moi gravitaire ». Ce processus est toujours relationnel.

Pour analyser le corps dansant, Godard (1998) propose de distinguer le mouvement compris comme phénomène référant aux déplacements des différents segments du corps dans

l'espace et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et antigravitaire du sujet. De cette distinction se dégage une notion fondamentale : le prémouvement. Celui-ci correspond à la réorganisation des muscles tonico-gravitaires par anticipation de la réalisation d'un geste, afin de maintenir l'équilibre du corps lors de la réalisation de ce geste. Les muscles tonico-gravitaires enregistrent aussi des changements d'état affectif et émotionnel. Ainsi, le prémouvement a-t-il aussi des dimensions affective et projective : il anticipe chaque geste, annonce ses qualités et apporte une prise de position dans le monde.

Le prémouvement constitue une toile de fond où s'inscrivent les gestes. Pour Godard (1990, 1998), l'apprentissage de la danse n'altère pas radicalement cette organisation première. Ainsi, l'auteur déclare-t-il qu'il ne faut pas lutter contre la tendance de chaque personne « puisqu'il s'agit bien, à l'origine de la construction physique et symbolique du système antigravitaire de chacun, d'une tendance quasi innée que j'appellerai *terrain fonctionnel* » (Godard, 1990, p. 20). Par contre, il faut donner à chaque personne la possibilité de découvrir et d'expérimenter sa tendance opposée et de pouvoir vivre, ainsi, son altérité. Ce processus de changement de terrain fonctionnel représente en réalité un changement de paradigme neuromusculaire et symbolique. Ainsi, la construction du corps dansant se joue-t-elle sur une interaction entre les tendances structurelles et symboliques de l'individu et la structuration corporelle et symbolique que proposent les techniques de danse et les projets chorégraphiques choisis par le danseur.

Dans cette ligne de pensée, l'éducation somatique cherche à considérer le corps en mouvement dans tous ses aspects et contextes. C'est donc par le raffinement sensoriel ainsi que par une approche intégrée de la personne que l'éducation somatique favorise la circulation et l'intégration des différentes expériences vécues par le danseur. D'après cette conception et les pratiques qui lui sont rattachées, il est possible d'établir un va-et-vient entre l'objectivation du corps et le corps vécu et de favoriser une compréhension du danseur comme sujet de la construction de son corps.

Jusqu'ici, pour parler de la construction de corps dansants, j'ai analysé l'apprentissage des techniques de danse et les possibilités d'intégration des différentes pratiques de mouvement à travers l'éducation somatique. Pour résumer, on peut dire que les cours de danse — où généralement des danseurs s'entraînent à des techniques de danse — ont pour

but de permettre l'apprentissage et le perfectionnement des coordinations indispensables à la réalisation du geste dansé, ainsi que le maintien régulier du système proprioceptif du danseur (Coulin-Praud, 2000). Par ailleurs, les pratiques somatiques mettent l'accent sur le raffinement sensoriel et permettent le développement de nouvelles formes d'apprentissage et d'assimilation des mouvements. Par la suite, je vais examiner les rapports entre la construction de corps dansants et la participation des danseurs à la création chorégraphique, tout en tenant compte des nouveaux contextes de création et de diffusion en danse contemporaine.

1.2.3.3 Création chorégraphique et construction de corps dansants

La participation à la création chorégraphique peut devenir un élément central dans la formation du danseur car la création chorégraphique est un phénomène très complexe où des actions comme la planification, l'investigation, l'organisation et la réflexion se mêlent à l'imagination, la fantaisie, la perméabilité et la disponibilité pour accepter les interventions du hasard. Pour créer, on doit essayer, expérimenter, c'est-à-dire tester de multiples possibilités, jusqu'au moment où l'on trouve la plus juste. L'exercice créatif correspond à une interprétation productive de la matière. C'est une phase où l'on travaille sans la prétention de produire l'œuvre, mais avec l'intention de favoriser son surgissement. C'est donc une provocation de la matière, une évocation de « l'insight » créatif et une tentative de découvrir le principe génératif de l'œuvre. Comme le dit Pareyson (1993), la création artistique suppose une action *formative* où l'élaboration de l'œuvre dépend de l'invention, bien que partielle, des méthodes de création. Dans ce sens, on peut dire que le corps dansant se construit à travers des processus d'entraînement et de *formativité*. En suivant l'esthétique de la *formativité* de Pareyson (1993), on conçoit la création d'une chorégraphie comme la création de formes et d'états corporels, où chaque œuvre peut inventer ses règles et ses procédés d'intervention sur la matière. Dans le cas de l'œuvre chorégraphique, ces procédés s'appliquent aux corps dansants: ce sont les danseurs qui fournissent la matière pour la création, ils offrent leur corps et leurs mouvements pour la chorégraphie. Dans ce processus, le corps dansant se transforme également. D'après Coulin-Praud (2000), les pratiques de

création en danse permettent de maintenir le corps dansant ouvert, perméable et disponible, car la mise en situation du danseur en dehors de ses fonctions habituelles, essentiellement techniques, dont la reproduction des *patterns* de mouvement est la règle, permet que « [...] l'imaginaire devienne le premier opérateur du mouvement » (p. 150).

L'une des méthodes les plus utilisées quand les danseurs participent à la création chorégraphique est l'exercice de l'improvisation. 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 dit Pareyson (1993), « [...] 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 » (p. 86). Selon Coulin-Praud (2000), 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.

Il est en outre possible de faire une comparaison entre l'apprentissage des techniques de danse et la participation à des processus de création chorégraphique. Dans l'enseignement traditionnel des techniques de danse, on met l'accent sur le modèle visuel présenté par le professeur et donc, dans ce contexte, le danseur a pour but de reproduire le plus fidèlement possible les mouvements de l'enseignant (Fortin, Long et Lord, 2002). La participation à la création chorégraphique, à partir de pratiques comme l'improvisation, permet une expérience du corps en mouvement qui ne dépend pas exclusivement des modèles déjà élaborés. Au contraire, on cherche, par l'investigation chorégraphique, de nouvelles manières de présenter le corps et de réaliser les mouvements. Ainsi, à travers les pratiques de création en danse, permet-on au corps de bouger autrement, d'essayer de changer ses habitudes d'initiation et de perception du mouvement, de provoquer et réveiller certaines de ses parties endormies, de se

surprendre par ses propres comportements. Comme le suggère le danseur et chorégraphe Antônio Nóbrega (cité par Ponzio, 1996), la pratique de l'improvisation peut provoquer des modifications dans le corps : « Les improvisations imprègnent mon corps. À mesure que j'explore les principes de mouvement du *frevo*¹¹, par exemple, je laisse mon corps se dilater d'une façon créative, jusqu'à l'instant où il est capable de se récréer. » (p. 35).

La participation à la création chorégraphique permet donc au danseur d'intégrer de nouvelles expériences du corps en mouvement. La création chorégraphique est une action *formative*, importante pour la construction de corps dansants. On peut aussi dire qu'en danse l'action *formative* est double : elle a lieu pendant la création de la chorégraphie, quand l'œuvre est en train de prendre forme et elle apparaît aussi à chaque fois que la chorégraphie est répétée et présentée.

En interrogeant l'existence de l'œuvre chorégraphique, on parle du besoin de la remettre en vie chaque fois qu'elle est présentée, car la chorégraphie existe seulement quand quelqu'un est en train de la danser. Ainsi, pour Louppe (1997), l'essentiel de la danse consiste-t-il à « [...] n'en livrer à la perception de l'autre que la force de l'avènement. Soit la pointe d'une tension extrême au cœur d'une transformation réciproque et de perception et de matière. » (p. 294). La danse se concrétise à partir de la réalisation des mouvements par le corps. De cette façon, il n'y a pas de séparation entre celui qui danse et ce qui est dansé car quand le danseur interprète une chorégraphie, il ne représente pas cette danse, il la vit. La parole de Snelling (2001) témoigne de ce phénomène : « Lorsque nous entrons dans une danse, nous devenons plus que ce que nous sommes. Nous devenons ce que nous faisons. Et ce que nous faisons est toujours plus intéressant que ce que nous sommes. » (p. 56). Ainsi, à chaque exécution d'une chorégraphie, à chaque fois que l'on interprète une danse, la nécessité de recréer cette œuvre est-elle présente. Plusieurs fois, le danseur invoque la chorégraphie à travers les mouvements de son corps : « Si je fais le geste et la marche, le personnage arrive. Il y a un moule physique à l'intérieur de moi. À mesure que je l'appelle à travers mes muscles, le personnage commence à vivre. » (Nóbrega, cité par Ponzio, 1996, p. 7). Avec des propos semblables, on voit souvent dans des répétitions les danseurs penser à la chorégraphie. On les voit en train de la rappeler à travers de petits gestes, des mouvements réduits dans leur

¹¹ Le *frevo* est une forme de danse brésilienne.

longueur, leur énergie et leur projection, mais qui appellent les séquences de mouvement et convoquent le corps entier à matérialiser la chorégraphie.

En outre, comme le soutient Newell (2003), la participation des danseurs à la création chorégraphique suscite certaines interrogations, dont plusieurs en rapport avec d'une part, le rôle des danseurs dans ces processus et, d'autre part, le besoin de reconnaissance sociale, financière et artistique du danseur en tant que coauteur ou collaborateur actif dans la création de l'œuvre. L'auteure fait une typologie des rôles qu'un danseur peut assumer tout au long du processus de création chorégraphique, soit un exécutant, un interprète, un participant ou un improvisateur. On attend du danseur, en tant qu'exécutant, qu'il reproduise aussi fidèlement que possible l'émotion, la signification et la forme que le chorégraphe désire évoquer dans son œuvre. En tant qu'interprète, le danseur a plus de liberté et on s'attend qu'il puisse dialoguer avec le chorégraphe pour trouver l'émotion, la signification et la forme précises du mouvement. Dans ces rôles, le danseur n'est pas appelé à participer activement dans la mise en œuvre chorégraphique. Comme participant, le danseur collabore à la création et devient coauteur. Comme improvisateur, « [...] le danseur invente et exécute le mouvement en direct lors du spectacle. Il crée le contexte, cultive les relations et reste ouvert à l'inconnu, l'inattendu. » (Newell, 2003, p. 21). L'auteure fait également remarquer que dans le contexte de la nouvelle danse, les danseurs transitent entre ces différents rôles et qu'ils doivent donc être capables de répondre aux différentes exigences des chorégraphes.

De nouvelles pratiques de création en danse contemporaine sollicitent la participation active des danseurs. Les chorégraphes ont tendance à demander aux interprètes un éventail de possibilités techniques et expressives qui est au-delà des styles de danse établis. Il est important de faire remarquer que, normalement, ces chorégraphes ne se préoccupent pas d'établir un système spécifique d'entraînement et de codifier une technique qui puisse servir de base pour la création des chorégraphies, comme dans le cas de la danse moderne et du ballet. Le danseur doit donc être disponible pour la création chorégraphique. Dans ce sens, Louppe (1997) souligne que souvent la création chorégraphique se dissout entre plusieurs auteurs, car « [...] plusieurs corps circulent et sont convoqués dans le corps et la sensibilité du chorégraphe ». L'auteure continue en expliquant que « [...] ces corps se démultiplient dans le dialogue avec le corps des danseurs, eux-mêmes traversés d'histoires personnelles

multiples » (p. 73). Dans le même sens, Lepecki (1998) souligne les nouvelles tâches des danseurs contemporains, tout en mettant en évidence leur rôle de cocréateurs :

[...] le corps du danseur n'est plus le récipiendaire de la volonté-en-mouvement du chorégraphe. [...] De nos jours, le chorégraphe d'avant-garde s'attend à plus ; il exige que le danseur soit l'intermédiaire. Le corps du danseur se commue de réceptacle mimétique en une extension active du corps du chorégraphe. Le danseur doit apprendre à écouter, à regarder, à transposer le réel à l'intérieur du studio, avec une pointe de différence. Il doit savoir comment « réécrire » ce réel afin de donner au chorégraphe, non pas une matière première mais, déjà, un « arrangement artificiel ». La matière pour la composition est déjà composée. La tâche du chorégraphe consiste alors à extrapoler cette matière et à trouver une logique qui la sert au mieux, tout en préservant la pureté de son essence. (p. 186).

Cette méthode de création est qualifiée d'ethnographique par Lepecki (1998) qui identifie dans la démarche de la chorégraphe allemande Pina Bausch les débuts de cette pratique. L'auteur précise que Pina Bausch utilise ses danseurs comme une « communauté primaire » (p. 184). En général, la chorégraphe pose des questions qui déclenchent le travail de création. À travers des procédés d'investigation et d'improvisation, elle cherche à utiliser des situations expérimentées par les danseurs comme matière pour la composition. Comme un ethnographe sur le terrain, précise Lepecki (1998), la chorégraphe dans son studio observe discrètement, interroge sur des thèmes pertinents lors de séances d'observation, sélectionne la matière et, pour aboutir à l'œuvre, elle procède à la réorganisation et au bricolage des données.

Cette méthode de composition est présente dans la production de chorégraphes européens considérés par Lepecki (1998) comme avant-gardistes, parmi lesquels Vera Mantero, Meg Stuart, Francisco Camacho, Jérôme Bel. Dans le cas de ces chorégraphes, la participation des danseurs dans la création s'accroît à travers un plongeon dans la notion de présence : le danseur est invité à aller au-delà de ses possibilités techniques, il est invité à dévoiler certains aspects de son intimité pour livrer au chorégraphe un corps beaucoup plus dense. Plusieurs fois, les événements de préparation pour la création de l'œuvre, et même les répétitions, s'accomplissent par une mise en situation des expériences de vie et servent de base à l'improvisation, à la création et au maintien des états de corps qui dénotent une certaine

urgence. Pour le danseur, je suppose qu'il s'agit de raccourcir les distances entre la danse et la vie, et peut-être entre lui et son corps.

À partir des thèmes discutés jusqu'ici, je dirais que la construction du corps dansant est réalisée par l'incorporation simultanée de différentes références, telles que : a) les références provenant du contexte d'origine du danseur, avec ses conceptions, rites et pratiques corporelles, qui font du corps un vecteur symbolique propre à chaque groupe culturel ; b) les références provenant de la pratique de la danse, telles que des techniques de danse et d'autres pratiques de mouvement associées à l'univers poétique de chaque chorégraphe avec qui le danseur travaille ; c) les références provenant du corps organique, résultat d'un processus d'évolution phylogénétique, sujet à des lois physico-chimiques, auxquelles le danseur et le chorégraphe se réfèrent pour essayer de recréer des états de corps éloignés et/ou imprégnés des habitudes culturellement codifiées.

Une idée qui m'est chère est celle de la continuité du corps dansant. Je considère en effet qu'une continuité existe entre le corps quotidien du danseur et son corps dansant : le corps dansant est un corps entraîné, qui maîtrise des techniques de mouvement et d'interprétation et qui doit être disponible pour la création chorégraphique. Ce même corps — qui s'offre à la manipulation du chorégraphe pour alimenter la création chorégraphique et pour faire vivre l'œuvre — est le corps qui dort, qui mange; c'est le corps qui ressent, c'est aussi le corps entraîné et le corps aimant. Ainsi, est-ce à partir du corps vécu que le danseur — un être au monde, pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty (1945) — fait transiter ses différentes expériences et qu'il les rend disponibles pour la création et l'interprétation d'œuvres chorégraphiques. La notion d'expérience amené par Merleau-Ponty (1945) peut aider à penser la continuité du corps dansant. L'expérience n'est pas une passivité réceptive mais plutôt une action que l'on vit et assume; elle est donc une ouverture à un monde : « Nous avons l'expérience d'un monde, non pas au sens d'un système de relations qui déterminent entièrement chaque événement, mais au sens d'une totalité ouverte, dont la synthèse ne peut pas être achevée. » (p. 254). D'une certaine façon, chaque expérience corporelle ouvre d'autres possibilités au corps dansant qui, en même temps, se rapporte aux expériences antérieures. La continuité du corps dansant me permet de penser à une possibilité de permanence. Il ne s'agirait pas d'une essence immuable du moi, mais de la conservation de certains aspects de l'expérience qui pourraient transiter entre les différents « rôles » joués par

le corps. Une promiscuité existe donc entre la vie et la danse, qui passe par le corps : le corps qui éprouve et façonne la vie quotidienne est le même corps qui éprouve et façonne la danse.

1.3 Le corps dansant en quête de *brésilités*

Si la préoccupation pour la construction des corps dansants en rapport avec la mise en œuvre chorégraphique constitue le cœur de mon investigation, le fait que les chorégraphes choisies soient brésiliennes et qu'elles apportent dans leurs créations des traits de certaines *brésilités* constitue l'arrière-plan de ma recherche. J'utilise le terme *brésilités* par analogie au terme *brasilidades* qui, en portugais, fait référence à des propriétés distinctives du Brésilien et du Brésil (Ferreira, 1999, p. 283). Parler de *brésilités* suppose donc de parler des manières dont les personnes qui naissent et vivent au Brésil se perçoivent et se représentent en tant que Brésiliens(nes). En même temps, parler de *brésilités* est aussi une manière d'interroger ce que peut représenter pour les Brésiliens leur propre pays. Bref, parler de *brésilités* suppose donc de parler des phénomènes identitaires.

La quête d'identification peut être comprise comme une nécessité des êtres humains, dans une tentative de définition et de localisation de soi. Ainsi, dans la pluralité, multiplicité et diversité des êtres, les possibilités d'identification tiennent-elles par sa différence en relation aux autres. De même, dans les transformations continues qui arrivent à tous les êtres, les possibilités d'identification s'ancrent dans des caractéristiques qui accusent une certaine permanence (Guerrero, 2000). Selon une acception possible du mot identité, qui remonte à la conception de l'individu selon le projet des Lumières, l'identité est en rapport avec la conscience de la persistance du moi de même qu'avec la notion d'une essence intérieure et immuable à chaque individu. Elle permet que chacun se perçoive comme un sujet centré, unifié, stable, comme une entité singulière, distincte, unique. Néanmoins, une identité unifiée, cohérente et centrée s'annonce de nos jours comme une impossibilité. Comme le fait remarquer Hall (2006), « Si nous nous percevons comme ayant une identité unifiée depuis la naissance jusqu'à la mort, c'est seulement parce que nous avons construit une histoire commode sur nous-mêmes, un réconfortant récit du moi. » (p. 13).

D'après une conception sociologique, l'identité est formée par l'interaction entre le moi et la société. La personne possède encore une essence intérieure, mais elle est formée et modifiée par un dialogue continu entre les mondes culturels extérieurs et les identités que ces mondes offrent. L'identité remplit l'espace entre l'intérieur et l'extérieur, entre le monde personnel et le monde public. De cette manière, chacun se projette dans des identités culturelles, en même temps qu'il assimile leur sens et leurs valeurs. Cela contribue à aligner les sentiments subjectifs avec les lieux objectifs que chacun occupe dans le monde social et culturel. L'identité relie ainsi le sujet à la structure sociale et permet de stabiliser les fonctions et les rapports en société (Hall, 2006).

Dans le monde moderne, les cultures nationales se constituent comme l'une des sources principales d'identité culturelle. En effet, l'idée de culture nationale est devenue une caractéristique clé de l'industrialisation et un dispositif de la modernité. La formation et la consolidation des cultures nationales ont contribué à créer des modèles d'alphabétisation universels, ont généralisé une seule langue vernaculaire comme la langue dominante de communication dans chaque pays, ont créé une culture homogène et ont conservé et développé des institutions culturelles nationales, comme un système éducationnel national (Hall, 2006).

Les cultures nationales sont composées d'institutions culturelles véhiculant symboles et représentations. Une culture nationale est à la fois un récit et un discours — une manière de construire des sens qui influence et organise autant les actions que les conceptions que les personnes ont d'elles-mêmes. Les cultures nationales produisent donc des représentations sur la nation, qui servent à élaborer un sens commun d'appartenance. Suivant le raisonnement d'auteurs tels que Homi Bhabha et Eric Hobsbawm, Hall (2006) explique que ces stratégies de représentation proviennent de sources diverses: les histoires qui sont racontées sur la *nation* ; les mémoires qui connectent son présent à son passé ; les symboles et rituels qui actualisent les récits d'origine et de formation de la nation ; les manifestations culturelles et artistiques traditionnelles ; le désir de perpétuer ces héritages ; un futur imaginé collectivement. Bref, ce sont tous les éléments qui peuvent en fait contribuer à élaborer une idée cohérente et unifiée de la nation. En conséquence, une culture nationale cherche à homogénéiser les autres formes d'identification telles que la classe, le genre ou la race, dans une identité culturelle unique, pour pouvoir représenter toute une population d'une même

nation ou d'un même pays comme des personnes appartenant à une même et grande famille nationale.

Cependant, comme le fait remarquer Mansilla (2000), essayer de définir de manière décisive et sans équivoque ce que peut être le noyau d'une identité nationale est un travail inutile. On sait qu'il existe des mentalités collectives, des modèles répétitifs de comportement social, des valeurs d'orientation acceptées par toute une communauté, des histoires et des mythes partagés par des peuples entiers, ainsi que des illusions qui perdurent tout au long des siècles au sein d'une même nation. Néanmoins, ces éléments ont un caractère historique, ce qui veut dire passager, voire même éphémère; ils peuvent donc être déplacés rapidement par d'autres paramètres normatifs et par d'autres traditions qui peuvent rapidement être aussi perçues comme des piliers centraux du patrimoine national. En conséquence, au lieu d'envisager les cultures nationales comme unifiées, on devrait les penser comme constituées d'un dispositif discursif essayant de représenter la différence comme unité ou identité. Ces cultures sont traversées par des profondes divisions et différences internes, et elles ne sont unifiées qu'à travers l'exercice de différentes formes de pouvoir culturel.

La tendance à la globalisation, qui s'accroît à partir des années 1970, provoque un décentrement des identités culturelles nationales, troublant les processus identitaires plus ou moins stables de la modernité. La globalisation, selon la définition de Giddens (1991), correspond à l'intensification des rapports sociaux à une échelle mondiale, traversant les frontières nationales et intégrant ou connectant les communautés et les organisations dans de nouvelles combinaisons d'espace-temps. Les flux culturels accélérés ainsi que le consumérisme global permettent que des personnes vivant dans différentes régions de la planète partagent une même identité. De cette manière, les personnes peuvent s'identifier comme des consommateurs d'un même produit, des clients pour un même service, des publics pour la même production artistique, ou encore comme des militants pour la même cause. Comme le souligne Hall (2006), à mesure que la vie sociale devient de plus en plus arbitrée par le marché global des styles, des lieux, des images, par les voyages internationaux, par les systèmes de communication globale, les identités se détachent des temps, des lieux, des histoires et des traditions spécifiques et elles paraissent alors fluctuer librement. Les personnes peuvent choisir entre une gamme d'identités différentes, qui ne s'excluent pas, et qui peuvent être incarnées ou désincarnées selon les besoins.

À l'intérieur du discours du consumérisme global, les différences et les distinctions culturelles, qui définissaient donc l'identité, sont réduites à une espèce de langue franche internationale à partir de laquelle toutes les traditions spécifiques et toutes les différentes identités peuvent être comprises. On observe une fascination pour la différence et pour l'altérité, qui côtoie cette tendance à une homogénéisation culturelle. On voit resurgir l'intérêt pour le local. De cette manière, comme l'explique Robins (cité par Hall, 2006), au lieu de penser que le global remplace le local, il est plus sensé de penser une nouvelle articulation entre le global et le local. Il est donc probable que la globalisation produise simultanément de nouvelles identités globales et de nouvelles identités locales. Ainsi, voit-on émerger des identités qui ne sont pas fixes, mais qui sont en transition entre différentes positions ; puisant leurs sources dans différentes traditions culturelles, elles sont le produit de ces croisements compliqués et des mélanges culturels qui sont de plus en plus communs dans un monde globalisé.

On sait bien que la globalisation n'arrive pas de façon égale et symétrique dans tous les pays et régions. Giddens (1991) explique que la globalisation est un processus de développement inégal qui introduit de nouvelles formes d'interdépendance mondiale. Ces changements radicaux de la globalisation arrivent dans un monde caractérisé — et en même temps affecté — par de grandes inégalités de richesse et de pouvoir. La globalisation, à mesure que se dissolvent les barrières de distance, fait que la rencontre entre le centre colonial et la périphérie colonisée devient plus immédiate et plus intense. Ces rapports asymétriques de pouvoir entre nations, peuples, régions, qui se prolongent depuis longtemps et s'accroissent avec l'industrialisation, sont déterminants dans la formation des identités culturelles dans les pays périphérique¹² comme le Brésil.

1.3.1 L'élaboration d'une identité brésilienne : métissage et modernité

Quels seraient les traits définissant l'identité nationale brésilienne ? Je vais essayer de les discuter, tout en ayant conscience que la constitution d'une identité nationale, comme je viens

¹² Le terme périphérique est utilisé pour caractériser les pays qui n'occupent pas une position centrale par rapport à l'économie et à la politique mondiales.

de l'exposer, est un processus complexe, toujours incomplet, toujours transitoire. Comme le fait remarquer Ortiz (1998), l'identité nationale est une construction de deuxième ordre, une interprétation, voire une fiction. En tant que telle, on ne la retrouve pas comme une réalité première de la vie sociale car elle n'est jamais vécue dans sa totalité par les personnes dans leur quotidien.

L'élaboration d'une identité nationale brésilienne s'est intensifiée à la fin du XIX^e siècle, en ayant pour contexte la modernité, l'industrialisation et l'entreprise colonialiste européenne qui, pour le Brésil, a débuté avec l'arrivée des Portugais au XVI^e siècle.

Habermas (1981) explique qu'au XVIII^e siècle, la modernité a défait une vision religieuse et métaphysique du monde et a provoqué la spécification des sphères de valeurs propres à la science, à la morale et à l'art. L'utopie des Lumières consistait non seulement à développer, selon les lois propres aux sciences objectivantes, les fondements universalistes de la morale, du droit et de l'art autonome, mais également à libérer conjointement les potentiels cognitifs afin de les rendre utilisables par la pratique en vue d'une transformation rationnelle des conditions d'existence (Habermas, 1981). Le projet des Lumières était un projet civilisateur qui a fourni les assises pour l'entreprise colonialiste européenne. À la modernité culturelle ne correspondait pas forcément une modernité économique et sociale.

Selon Canclini (1995), la modernité est composée d'un projet émancipateur (identifié à la spécification des sphères culturelles) et d'un projet expansionniste, de caractéristique économique, qui essaie d'élargir la production, la circulation et la consommation de biens matériels. La réussite des projets émancipateurs et expansionnistes ne s'est pas faite simultanément. Toutefois, à partir du XVIII^e siècle, et radicalement aux XIX^e et début du XX^e siècle, les conquêtes technologiques ont permis la modernisation économique et sociale de l'Europe et de l'Amérique du Nord.

On comprend que le projet des Lumières, et même l'idée de culture savante, s'ajuste aux pays européens, mais qu'il se voit déplacé ou mal placé dans des pays comme le Brésil. Schwartz (2000) démontre que les contradictions entre le régime colonial brésilien du XVIII^e siècle, fondé sur l'agriculture extensive et le travail esclave, et l'idéologie du libéralisme, fondée sur la liberté du travail et l'égalité face à la loi, ont profondément marqué la vie culturelle du pays. Ainsi, les élites brésiliennes faisaient-elles des appropriations sélectives de certains aspects de cette idéologie, alors que même les intellectuels les plus

progressistes étaient pris dans ces contradictions. Dans ce contexte, la culture et le savoir possédaient, en général, un caractère ornemental. En même temps s'accroissait l'impression d'imitation et de retard par rapport à la culture européenne. Schwartz (2000) explique également que l'une des conséquences de ce cadre a été l'émergence d'un sentiment d'inadéquation fondé sur un désir d'être comme l'Europe, d'adopter ses idées, ses pratiques, ses modes de vie et sur le constat de cette impossibilité. Pour l'auteur, le point de départ de l'élaboration d'une identité nationale est cette dissension, ce désaccord, qui donne la sensation que le Brésil est dualiste et factice, porteur de contrastes rébarbatifs, de disproportions disparates, d'anachronismes, de contradictions qui devaient être conciliés par une idée de culture et de nation brésiliennes. Une autre conséquence a été le développement d'un scepticisme face aux idéologies de l'Occident qui, généralement, semblent dérisoires dans la pensée critique émergente des intellectuels brésiliens. Pour Schwartz (2000), le Brésil place et replace des idées européennes de façon ambiguë, et ces idées « [...] paraissent dans certains moments nous appartenir, dans d'autres moments, elles se montrent étrangères, donc étranges et inadéquates » (p. 30). Néanmoins, le désir de rattraper le retard et de créer une culture brésilienne qui ne soit que l'imitation des idées et des pratiques européennes persiste toujours dans l'élaboration d'une identité nationale.

À partir de la fin du XIX^e siècle, le métissage devient une notion centrale pour le développement d'une identité brésilienne. En désaccord avec les théories raciales hégémoniques du XIX^e siècle¹³ — qui considéraient extrêmement négatifs les mélanges entre races — la sociologie brésilienne¹⁴ qui s'affirme à la fin du XIX^e siècle, essaye de construire une pensée conciliant l'identité nationale et le métissage racial. En ce moment, une idée fait son chemin : celle que le Brésil s'est constitué à travers la fusion des trois races fondamentales : la blanche, la noire et l'indigène. Cependant, calqués sur des théories évolutionnistes, ses auteurs attribuaient à la race blanche une position de supériorité dans la

¹³ La plupart des théories racistes apparues à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle se sont réclamées des thèses de J. A. Gobineau et de L. H. Morgan. Gobineau a publié en 1855 *Essai sur l'inégalité des races humaines* (cité par Ortiz, 1994). Cette œuvre contient les fondements des théories racistes : a) l'existence de trois races humaines de base, qui sont la noire, la jaune et la blanche; b) l'inégalité des races et la supériorité de la race blanche; c) le fait que les civilisations se soient développées en fonction de leur appartenance à une race.

¹⁴ Représenté, principalement, par Silvio Romero, Nina Rodrigues et Euclides da Cunha. Pour des références bibliographiques, voir (Ortiz, 1994).

construction de la civilisation brésilienne. Ortiz (1998) explique que cette théorie du métissage se développe à partir des notions d'environnement et de race. Ainsi, quand ces intellectuels affirment que le Brésil ne peut plus être une copie de la métropole, ils font comprendre que la particularité nationale se révèle à travers l'environnement et la race : être brésilien signifie alors vivre dans un pays géographiquement différent de l'Europe, peuplé par une race distincte de l'européenne, c'est-à-dire une race non blanche. Le thème du métissage est donc réel et symbolique. De façon concrète, le métissage se réfère à des conditions sociales et historiques résultant de l'amalgame ethnique ayant eu lieu au Brésil. Symboliquement, il soutient les aspirations nationalistes liées à la construction d'une identité brésilienne.

Freyre (1978) se distingue de ces auteurs puisqu'il structure sa pensée en remplaçant l'idée de race par celle de culture, ce qui permet d'envisager le métissage comme une qualité positive et un trait différenciateur du Brésil. En 1933, avec la publication de *Casa grande e senzala (Maîtres et esclaves, 1978, traduction française)*, il élabore cette vision positive du métis qui consolide le mythe des trois races et habilite le développement d'une identité nationale. Comme le fait remarquer Ortiz (1988), l'idéologie du métissage, qui était prise dans les ambiguïtés des théories racistes, est rétablie à partir de la perspective du métissage culturel et peut donc se diffuser socialement. Le métissage peut ainsi être incorporé au sens commun: il devient rituellement célébré dans les relations du quotidien et dans les grands événements grégaires comme le carnaval et les matchs de soccer : « Ce qui était métis se transfigure dans le national. » (p. 41). Si le mythe des trois races permet à tous de s'identifier comme Brésiliens, il se juxtapose aux autres possibilités d'identification et dissimule les conflits raciaux. Comme le souligne Matta (1984), le Brésil a été un pays fait par des Portugais blancs et aristocrates ayant engendré une société profondément hiérarchique. Le mélange des races a aussi été une manière de cacher l'injustice sociale contre les noirs, les amérindiens et les métis car elle a situé dans le biologique une question qui était sociale, économique et politique. Pour la formation d'une identité nationale, il est plus convenable de dire que le Brésil a été formé par un triangle de races, ce qui amène au mythe de la démocratie raciale, au lieu d'assumer que la société brésilienne est hiérarchisée et opère à travers des classifications de race, genre et classe sociale. Comme l'écrit Matta (1984), « On ne peut pas nier le mythe, mais on peut montrer que le mythe est précisément un mythe,

c'est-à-dire une manière subtile de cacher/ déguiser une société qui ne s'assume pas comme hiérarchisée et partagée entre multiples possibilités de classification. » (p. 47).

Freyre (1978) développe ses théories à un moment où s'accroissent l'urbanisation et l'industrialisation, où une classe moyenne se développe et où un prolétariat urbain surgit. Le Brésil essaie alors de devenir une société moderne. Ortiz (1988) explique qu'à ce moment-là, un nouveau concept de l'homme brésilien est élaboré. Des qualités comme la paresse et l'indolence, considérées comme inhérentes à la race métisse, sont remplacées par l'idéologie du travail. Au mulâtre, identifié à la paresse, on oppose le métis, identifié aux meilleures qualités issues des trois races.

On réalise donc que dans les pays périphériques comme le Brésil, la modernisation économique et sociale arrive relativement tard et qu'elle se montre biaisée. Comme la plupart des pays latino-américains, à la fin du XIX^e siècle, le Brésil était un pays d'économie agraire où 80 % de la population était analphabète. À partir des années 1920, l'accélération de l'urbanisation et de l'industrialisation s'est faite de façon abrupte et l'expansion éducative a permis le développement des universités ainsi que la création de petits marchés littéraires et artistiques. Mais ce cadre de modernisation existait parallèlement à des structures économiques sociales et politiques prémodernes et dépendantes. Canclini (1995) définit la *sinieuse* modernité latino-américaine comme le croisement d'un ordre dominant semi-oligarchique, d'une économie capitaliste semi-industrialisée et de mouvements sociaux semi-transformateurs. Il parle aussi d'une hétérogénéité multitemporelle où des idées, des technologies et des actions très avancées ont toujours côtoyé des pratiques traditionnelles et archaïques. Cette hétérogénéité multitemporelle s'exprime également dans la production artistique et culturelle au Brésil. Jusqu'aux années 1920, la plupart de la production artistique brésilienne se conformait aux modèles académiques européens. Dans la peinture, le néoclassicisme, développé à partir de l'arrivée de la Mission française à Rio de Janeiro et de la fondation de l'Académie de Beaux Arts en 1826, est l'influence la plus marquante.

D'un autre côté, on voit s'affirmer dans la poésie le parnassianisme qui, dans sa version brésilienne, illustre bien l'idée de culture en tant qu'ornement, comme cela a été formulé par Schwartz (2000). L'exception, à ce moment-là, se situe au niveau de l'œuvre de l'écrivain Machado de Assis. Celui-ci a très bien su capter les contradictions de la société brésilienne à la fin du XIX^e siècle et se révèle être un observateur critique et parfois cynique de la nature

humaine. La vie sociale est présentée comme un jeu féroce où ceux ayant le plus d'ambition et le moins de scrupules écrasent les plus faibles. Comme le souligne Schwartz (2000), Machado de Assis a fait de l'anachronisme et de l'ambiguïté qui caractérisaient la vie sociale brésilienne la matière de ses romans.

L'un des événements ayant marqué le début du modernisme au Brésil a été la Semaine d'art moderne de 1922. Cet événement a été organisé par Oswald de Andrade (1890-1954) et Anita Malfatti¹⁵, qui venaient d'arriver d'Europe, en collaboration avec Mário de Andrade (1893-1945). La Semaine de 1922 comprenait des expositions, des spectacles, des lectures et des colloques de certains artistes brésiliens qui avaient pour préoccupation d'une part, de rompre avec l'académisme qui dominait alors la production artistique et littéraire dans le pays, et d'autre part, d'absorber les expériences des avant-gardes européennes. Par ailleurs, la Semaine de 1922 a aussi déclenché le désir de faire coïncider une certaine modernité et une certaine *brésilité*, c'est-à-dire de construire un art moderne qui soit également l'expression d'une culture nationale.

L'une des caractéristiques des avant-gardes brésiliennes était de contribuer à des changements sociaux et de chercher des réponses à des particularités de la société brésilienne. Comme les avant-gardes européennes, les artistes brésiliens ont cru au pouvoir transformateur de l'art. Jimenez (1997) fait remarquer que « [...] l'engagement militant des avant-gardes [...] ne permet plus de considérer la modernité artistique comme un phénomène historiquement et idéologiquement neutre » (Jimenez, 1997, p. 327). Comme l'indique Oliven (2000), une des contributions du modernisme au Brésil a consisté à articuler la question de l'actualisation artistique et culturelle d'une société sous-développée à la problématique de la nationalité. Pour les modernistes, l'opération qui permet l'accès à l'universel passe par l'affirmation de la *brésilité*.

J'examine donc deux tendances qui se sont développées à partir de la Semaine d'art moderne de 1922, soit les propositions pour la création d'une culture nationale élaborées par Mário de Andrade — dans ce que l'on appelle le *projet marioandradien* (Avancini, 1998) — et l'anthropophagie, mouvement artistique créé par Oswald de Andrade. Il faut mentionner

¹⁵ Anita Malfatti (1889-1964), peintre, a étudié en Allemagne où elle a pris contact avec l'expressionnisme. De retour au Brésil en 1917, elle réalise une exposition à São Paulo qui a été considérée comme un scandale par la critique locale et qui a en même temps déclenché la Semaine d'art moderne de 1922.

que ces deux artistes n'avaient pas de rapports de parenté, mais des rapports d'amitié ainsi que des affinités intellectuelles et esthétiques. Leurs propositions étaient identiques sous plusieurs aspects et ils étaient ensemble quand tout a commencé : la Semaine d'art moderne de 1922, le voyage au Brésil profond, le lancement du *Manifeste anthropophage*. Néanmoins, je pense qu'il est intéressant de regarder séparément quelques aspects de leurs propositions, malgré le fait que Mário de Andrade soit identifié comme faisant partie de l'anthropophagie, ce qui n'était pas tout à fait incorrect.

En fait, Mário de Andrade a été l'un des principaux artistes et théoriciens du modernisme brésilien. Auteur du roman *Macounaïma, le héros sans aucun caractère*, publié par la première fois en 1928¹⁶, il a mené plusieurs recherches sur des traditions populaires brésiliennes. En effet, Mário de Andrade, musicien de formation qui s'est dédié à la création littéraire, a effectué plusieurs voyages dans le Brésil afin de connaître et d'enregistrer des traditions orales, picturales, architectoniques, musicales et dansées des différentes régions du pays. En 1937, il a fondé la Société d'ethnographie et de folklore de São Paulo et a publié plusieurs ouvrages sur les traditions populaires brésiliennes. Le *projet marioandradien* part de quelques prémices, telles que : a) la reconnaissance du retard, des carences et de la menace de désintégration de l'ethos national face à des cultures déjà formées ; b) l'absence d'une connaissance et d'une définition claire de ce que pourrait être le caractère brésilien ; c) le besoin de formuler, à travers le croisement entre les cultures savantes et populaires, le chemin pour la construction de ce caractère.

Les paramètres tracés par Mário de Andrade dans son projet d'un art national et moderne comprennent le folklore, le baroque brésilien et les traditions populaires, liés à l'adoption, de la part de l'artiste, d'une attitude de cohérence éthique et esthétique. Dans l'analyse de la peinture de Tarsila do Amaral¹⁷, qu'il considérait comme exemplaire, Mário de Andrade souligne la présence des enseignements des maîtres européens de l'avant-garde, de même que le regard attentif sur la réalité culturelle du pays et l'impondérable sensibilité et l'imagination

¹⁶ Publié en français en 1979. Voir Andrade (1979).

¹⁷ Tarsila do Amaral (1886-1973), peintre, a étudié à Paris dans les années 1920 et a incorporé des techniques du cubisme à sa démarche. Dès son retour au Brésil, elle fait partie du mouvement moderniste ; elle a participé avec Oswald de Andrade au Mouvement anthropophage. Son tableau «Abaporu» (en langue tupi, aba : home ; poru : qui mange la viande humaine) déclenche et baptise l'anthropophagie.

créative de l'artiste qui, tous réunis, donnent une œuvre forte de sens pour la culture brésilienne (Avancini, 1998). En effet, pour Mário de Andrade, la création artistique de caractéristiques nationales devait surgir de la connaissance solide du patrimoine culturel du Brésil profond, qui fournirait des matrices musicales, chorégraphiques, plastiques, poétiques, qui seraient retravaillées par la capacité créative de l'artiste. Il n'excluait toutefois pas l'influence des traditions artistiques européennes car il savait que ce patrimoine culturel du Brésil profond avait été formé par le mélange des cultures autochtones, africaines et ibériques. Il n'excluait pas non plus les procédés des avant-gardes européennes ni ceux d'autres influences étrangères, comme le jazz et le tango argentin, par exemple. Il proposait, plutôt, l'assimilation de tout ce que l'artiste peut juger adéquat, par un processus de déformation et d'adaptation de ces manifestations à ce qu'il appelait le caractère brésilien (Andrade, 1991). Comme le fait remarquer Henri (2002), la pensée de Mário de Andrade dépasse donc la distinction entre culture savante et culture populaire et réintègre les exclus de cette distinction en valorisant le métissage ethnique et culturel.

L'anthropophagie a représenté un dédoublement de la Semaine d'art moderne de 1922. Ce mouvement artistique est ainsi considéré comme l'un des mythes fondateurs de la modernité et du modernisme au Brésil, et il peut aussi être approché comme une métaphore pour comprendre la logique de formation de la culture brésilienne. À ses débuts, l'anthropophagie réunissait des artistes comme Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Raul Bopp¹⁸.

Le *Manifeste anthropophage*, écrit et publié par Oswald de Andrade en 1928, dans le premier numéro de la revue *Anthropophagie*¹⁹, a disséminé les principes de l'anthropophagie. Dans le *Manifeste anthropophage*, Oswald de Andrade reprend l'idée du cannibalisme rituel pratiqué par les Amérindiens de la tribu Tupinambá et propose l'action anthropophage : dévorer la culture étrangère, la digérer et l'assimiler sélectivement pour restaurer son propre patrimoine culturel. De cette manière, le mouvement anthropophage reprend les stéréotypes sur le Nouveau Monde en général, et sur le Brésil en particulier — l'exotisme, la barbarie, le

¹⁸ Raul Bopp (1898-1984), poète et écrivain.

¹⁹ La revue *Anthropophagie* a existé de 1928 à 1929. Les numéros publiés en 1928 — l'année 1 — appartenaient à la *première dentition*. Les autres appartenaient à la *deuxième dentition*. La première dentition compte six numéros et la deuxième, quinze.

cannibalisme — pour les assumer avec beaucoup d’ironie et de sarcasme. Le fait d’assumer ses stéréotypes est aussi une façon d’admettre la différence et de reconnaître son altérité. En même temps, les artistes anthropophages voient dans l’anthropophagie une manière d’assumer en outre la fatalité d’être colonisés et ainsi, de pouvoir la transformer, comme on peut le constater dans les premiers vers du *Manifeste anthropophage*²⁰ :

Seule l’anthropophagie nous unit. Socialement. Économiquement. Philosophiquement.
 Unique loi du monde. Expression masquée de tous les individualismes, de tous les
 collectivismes. De toutes les religions. De tous les traités de paix.
 Tupi or not tupi, that is the question.
 Contre toutes les catéchèses. Et contre la mère des Gracques.
 Ne m’intéresse que ce qui n’est pas à moi : loi de l’homme, loi de l’anthropophage
 (Andrade, 1982, p. 267).

Néanmoins, l’anthropophagie n’est pas un acte de violence stérile. Elle offre précisément l’expérience d’une violence transformée. À travers l’ingestion, et principalement la digestion, il est possible d’assimiler et d’incorporer la substance de l’objet dévoré et de réaliser de nouvelles synthèses. Ainsi, l’anthropophagie ne s’accomplit-elle que lorsqu’elle débouche sur une nouvelle production. Ce produit aura la marque de la victime tout en étant transformé en énergie créatrice.

Le mouvement anthropophage s’est nourri des idéologies et des expériences européennes depuis l’ère moderne : Montaigne, Rousseau, la Révolution française, le romantisme, la Révolution bolchevique, la Révolution industrielle, la technique et la technologie. L’anthropophagie a également dévoré les mouvements d’avant-garde européens comme le futurisme, le surréalisme, le dadaïsme ou le cubisme. Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral ont vécu à Paris au début des années 1920. Tarsila do Amaral a étudié avec Léger. Finalement, le Brésil, avec ses paysages, ses traditions, ses habitudes et ses productions plus ou moins sauvages, plus ou moins métisses, constituait le substrat et les enzymes pour réaliser à la fois les digestions et les nouvelles synthèses.

²⁰ Chaque fois que je fais référence au *Manifeste anthropophage*, j’utilise le livre *Anthropophagies*, une traduction de Jacques Thiériot des œuvres principales d’Oswald de Andrade (Andrade, 1982).

La question des influences des avant-gardes européennes a toujours été présente dans les analyses du *mouvement anthropophage*. Elliot (1998) montre que des instincts cannibales des Brésiliens en général, et d'Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral en particulier, se sont identifiés à l'atmosphère surréaliste et dadaïste. Ainsi, les impulsions iconoclastes et destructrices de Dada, ajoutées à l'aléatoire, à l'absurde, aux idées sur le caractère prédateur du sexe et à l'anticléricalisme des surréalistes, ont contribué à nourrir cet imaginaire anthropophage. Selon Boaventura (1994), Oswald de Andrade utilise les techniques de l'avant-garde artistique pour bricoler des références cultivées de l'Europe et du Brésil, des traditions populaires brésiliennes et des conquêtes technologiques de l'époque. Ainsi, adopte-t-il la parodie et le collage comme style littéraire. Cependant, l'anthropophagie articulait passé, présent et futur d'une façon différente de celle des mouvements comme le futurisme, par exemple. En effet, au lieu de proposer la destruction du passé, les anthropophages proposaient son incorporation, principalement l'incorporation du passé brésilien — qu'il fût mythique comme le Matriarcat de Pindorama, ou historique comme l'architecture et le paysage baroques. Ainsi écrit Andrade dans son manifeste : « Avant que les Portugais n'eussent découvert le Brésil, le Brésil avait découvert le bonheur. » (Andrade, 1982, p. 273). Ou encore : « Contre cette réalité sociale, habillée et répressive, répertoriée par Freud — la réalité sans complexes, sans folie, sans prostitutions et sans pénitenciers du matriarcat de Pindorama. » (p. 275).

L'anthropophagie ne s'est pas épuisée dans le *Manifeste anthropophage*. Pendant deux ans, la revue *Anthropophagie* a approfondi les propositions du manifeste, tout en mettant en avant un programme esthétique et politique. Les anthropophages proposaient une rupture avec le modèle européen ainsi que la recréation d'une culture et d'une nation brésiliennes. Pour Schwartz (1987), Oswald de Andrade fait une interprétation triomphaliste des retards politiques, économiques et culturels de la société brésilienne. Il dénonce la dissonance entre les modèles bourgeois et les réalités dérivées de l'économie fondée sur les modes de production rurale. Pourtant, cette contradiction est vue comme la possibilité d'inventer au Brésil une alternative politique non bourgeoise :

Nous voulons la Révolution Caraïbe. Plus grande que la Révolution française.
Unifier toutes les révoltes efficaces convergeant vers l'homme.

Sans nous, l'Europe n'aurait même pas sa pauvre déclaration des droits de l'Homme (Andrade, 1982, p. 269).

L'anthropophagie pourrait-elle vraiment proposer une rupture avec le modèle européen, avec l'idée de progrès linéaire et irréversible et, en même temps, se servir du modernisme, de l'idée de modernité et des conquêtes technologiques ? Comment les anthropophages pourraient-ils concilier modernité et pensée caraïbe ? Selon Santiago (1987), la réponse réside peut être dans la façon dont Oswald de Andrade pense et théorise l'utopie et le progrès. Vis-à-vis de l'utopie, son modèle n'est pas l'utopie de la Révolution française ou du marxisme ; il offre plutôt l'utopie caraïbe, sauvage et matriarcale. Ainsi, est-ce la proposition d'une société sans interdit et sans lutte de classes, sans propriété privée, sans refoulement sexuel et sans honte de la nudité, où le travail n'a pas de valeur et où ce sont l'hédonisme et l'oisiveté qui prennent le plus d'importance. Contrairement à l'utopie patriarcale, qui promet le bonheur pour le futur, l'utopie caraïbe est une utopie pour le présent. Cette utopie est liée à l'idée du barbare technicisé, c'est-à-dire l'homme libéré par la technologie qui reprend des valeurs prémodernes. Oswald de Andrade suggère qu'il est possible, en revenant à l'origine du Brésil et en incorporant la technologie occidentale, de construire le Matriarcat de Pindorama et d'arriver directement au futur. Voilà le progrès anthropophage. Bref, l'anthropophagie proclamait que le Brésil devait sauter d'une société prébourgeoise directement au paradis du Matriarcat de Pindorama.

Le programme de l'anthropophagie renversait quelques perspectives habituelles pour la culture brésilienne. Comme l'indique Scharwz (voir Borheim, 1987), c'était la première fois qu'un mouvement culturel brésilien se comparait, en égalité de conditions, à des mouvements étrangers. Ce mouvement offrait, de plus, la possibilité d'un renouvellement de la culture européenne suffoquée par le moralisme chrétien et par l'utilitarisme capitaliste. Le mouvement anthropophage se départait donc du complexe d'infériorité qui caractérisait la production artistique et la vie culturelle brésilienne. Ribeiro (cité par Bernd, 1995) célèbre ce fait : « Avec Oswald de Andrade, nous avons mangé notre plus sérieuse et sévère pâture d'assomption de notre être, face à tous ces étrangers. Avec lui, pour la première fois nous avons ri aux éclats : Voilà notre repas qui arrive en sautant. » (p. 34).

À partir des années 1930, les idées phares du modernisme brésilien et de l'anthropophagie ont été récupérées par l'État. Les rapports entre progrès, tradition et identité nationale sont institutionnalisés et commencent à faire partie du programme du gouvernement brésilien. En réalité, le modernisme au Brésil devient un projet de modernisation (sous forme d'implantation d'utopies de transformations) dans une société prémoderne, dominée par une économie préindustrielle, extrêmement dépendante du capital étranger. Ce programme moderniste a été réalisé dans l'architecture, à partir des premiers projets de Le Corbusier développés au Brésil. Brasilia, la capitale construite dans les années 1950, en est le meilleur exemple. Les lignes géométriques de Brasilia ont amené la civilisation au cœur du Brésil ; la construction de la ville a représenté un acte civilisateur.

Cette récupération de l'anthropophagie a vidé celle-ci de son caractère de transgression, délirant, ironique. En même temps, elle a accentué l'idée de modernité et de progrès, de même que l'identification avec une *brésilité* plus proche d'un modèle officiel. Par contre, les utopies de transgression proposées par l'anthropophagie n'ont jamais été réalisées au complet. Il faut rappeler que *O Rei da Vela (Le roi de la voile)*, la pièce écrite par Oswald de Andrade dans les années 1930, a été mise en scène seulement en 1968. Cependant, de temps en temps, ces utopies anthropophagiques sont reprises et revitalisées par des mouvements artistiques et culturels au Brésil. À partir des années 1980, l'anthropophagie est également source d'inspiration pour certains intellectuels européens qui utilisent le métissage comme catégorie pour penser la production culturelle contemporaine, parmi lesquels se situent notamment Gruzinski (1999), Henri (2002), Jeudi (1999) et Laplantine et Nouss (2001) . Dans ce sens, Laplantine et Nouss (2001) affirment que l'anthropophagie est l'un des paradigmes possibles dans la construction d'une théorie du métissage servant à la compréhension de la vie contemporaine, puisque « [...] constituant l'une des critiques les plus radicales des identités appelées à se dissoudre, elle introduit de la flexibilité dans la pensée, pulvérisant toute notion de fixité » (p. 83).

On doit maintenant parler du *jeitinho* (littéralement, petit truc) ou ruse, une catégorie analysée par des intellectuels brésiliens comme Matta (1983, 1984) et consacrée par le sens commun comme constituant l'un des traits de la personnalité du peuple brésilien. Pour Matta (1984), le dilemme brésilien réside dans une tragique oscillation, d'une part, entre un schéma national composé de lois universelles qui visent l'individu et, d'autre part, le vécu des

situations où chaque personne doit se débrouiller et se sauver comme elle peut, en utilisant son propre système de relations personnelles. Le résultat, pour l'auteur, est un système social divisé entre deux unités sociales de base : l'individu (le sujet des lois universelles) et la personne (le sujet des relations sociales). Entre les deux, le *jeitinho* et la ruse seraient des manières de faire face à ces contradictions et paradoxes. Matta (1984) explique que le *jeitinho* est un mode ou un style de navigation sociale permettant d'opérer un système légal difficile à vivre dans la réalité sociale ; le *jeitinho* personnalise une situation ostensiblement gouvernée par une norme impersonnelle. Il s'agit d'une manière de se mouvoir dans les interstices, en identifiant les brèches dans une société hiérarchisée : « [...] le *jeitinho* est un mode sympathique, désespéré ou humain de mettre en relation l'impersonnel avec le personnel, pour résoudre un problème personnel » (Matta, 1984, p. 99). La figure du malin est directement liée à ce mode de médiation sociale. Matta (1984) explique que le malin est le professionnel du *jeitinho* et de l'art de survivre dans les situations les plus difficiles, la ruse étant son mode de navigation sociale. L'auteur définit la ruse comme étant un type d'action concrète située entre la loi et la pleine malhonnêteté, une manière ambiguë d'interpréter, et même de frauder, les lois et les normes sociales plus générales. Dans ses termes:

Le malin est un personnage national. Il est un rôle social qui est à notre disposition pour être vécu dans des situations où l'on pense que la loi peut être oubliée ou même trompée avec une certaine sophistication. En général, ce n'est pas un refus frontal de la loi, mais plutôt une attitude pour adapter ou contourner la loi. [...] Le malin choisit de rester au milieu du chemin, pour regrouper, sur un mode humain, la loi, impersonnelle et impossible, et l'amitié, les rapports personnels, où chaque personne est différente et doit être traitée d'une façon spéciale. (p. 103-104).

Le malin est donc un archétype, un condensateur des sentiments sur les manières de vivre dans une société hiérarchisée, injuste et contradictoire. Dans la littérature brésilienne, plusieurs personnages comme *Macounaïma* de Mário de Andrade, et les héros des romans de Jorge Amado (1912-2001) incarnent à leur façon, le malin, ce héros-bandit brésilien. Ces personnages sont avant tout des Métis qui, à travers des comportements ambigus et transgresseurs, essaient de mener une existence plaisante avec le moins de travail et d'effort possibles.

La consolidation d'une identité brésilienne a aussi été importante dans l'assimilation des différentes vagues d'immigrants étrangers depuis la fin du XIX^e siècle. De 1850 à 1930, on a en effet enregistré l'arrivée d'environ 4,5 millions d'immigrants venus d'Italie, d'Allemagne, d'Espagne, de Pologne, de Syrie et du Liban (Instituto Brasileiro de Estatística e Geografia, 2000). À partir du début du XX^e siècle, et plus intensément entre 1930 et 1935, le Brésil reçoit un contingent important d'immigrants japonais. Évidemment, ce n'est pas mon but de discuter ici des processus d'adaptation et d'intégration de ces personnes à la société brésilienne. Le plus important pour ma réflexion, est de retenir la symbolique qui existe au niveau de l'assimilation de ces populations à une identité brésilienne, c'est-à-dire que les Allemands, Espagnols, Polonais, Libanais, Japonais ayant immigré au Brésil sont devenus des Brésiliens. L'histoire de la deuxième et de la troisième génération des Japonais-Brésiliens, qui depuis les années 1980 ont émigré au Japon à la recherche de meilleures conditions de travail est peut-être un exemple de cette assimilation. Selon Page (cité par Santos, 1999):

Transplanted Nippo-Brazilians in Japan have established soccer teams and radio programs that broadcast Brazilian music, as well as shops where Brazilian goods are sold. Their Brazilianness—noisy, joyful, open, spontaneous—has created problems for them with the Japanese locals, who often discriminate against them (p. 101).

Jusqu'à maintenant, il est possible de dire que l'identité nationale au Brésil s'est élaborée par l'incorporation de certaines références telles que a) la conscience du fait d'être colonisé et d'être en retard par rapport au modèle politique, économique et social européen et le besoin de s'en détacher et d'adopter d'autres références ; b) le mythe du métissage racial et son passage à la notion de métissage culturel et c) le *jeitinho* et la ruse comme modes de médiation sociale. J'ai aussi souligné les efforts du mouvement moderniste au Brésil, représenté surtout par la pensée de Mário de Andrade et par l'anthropophagie, pour créer un art brésilien qui puisse être un élément important dans la constitution d'une identité nationale. L'identification du national avec les traditions populaires brésiliennes, retravaillées par des procédés artistiques divers — y compris les pratiques de l'avant-garde européenne — a été l'un des piliers de la pensée de Mário de Andrade. L'anthropophagie, pour sa part, prônait l'assimilation de tous les produits, d'influences désirables ou appétissantes pour utiliser une

métaphore appropriée, pour aboutir à de nouvelles synthèses artistiques, éthiques, politiques et culturelles. Il est important de faire remarquer que la notion de métissage traverse ces différents moments et ces différentes propositions. Néanmoins, l'utilisation du métissage sert encore à soutenir une représentation plutôt univoque d'identité brésilienne et de *brésilité*. Dans la section suivante, je m'intéresse à comprendre l'utilisation du métissage en tant que catégorie pour penser les phénomènes identitaires et les productions culturelles dans la postmodernité, tout en essayant de comprendre leurs retombées dans l'élaboration et l'éclatement de la notion d'identité brésilienne.

1.3.2 L'éclatement des identités brésiennes : métissages et postmodernité

Les processus identitaires dans le monde contemporain ont été bouleversés par différents phénomènes, dont la globalisation, les transits intenses entre des informations, des biens de consommation, des produits culturels et, évidemment, des personnes et des groupes de personnes qui se déplacent et s'installent dans d'autres pays que leur pays d'origine. Hall (2006) fait remarquer que les migrations des populations d'anciennes colonies vers des pays européens et nord-américains ont contribué à la formation d'enclaves ethniques minoritaires à l'intérieur des états-nations européens et nord-américains. Ceci a d'ailleurs favorisé l'éclatement de l'identité nationale et la diversification des cultures et identités au sein de ces nations. Canclini (1997) se réfère aux migrations multidirectionnelles comme à des phénomènes n'affectant pas seulement les anciennes métropoles occidentales, mais qui transforment également les pays d'origine de ces populations en permettant les flux et reflux de capital et de biens symboliques et culturels. Différents auteurs (Boisvert, 1995 ; Canclini, 1997 ; Giddens, 1991 ; Hall, 2006 ; Lyotard, 1982, entre autres) essaient de comprendre ces nouvelles réalités par l'élaboration de nouvelles théories pour penser ces phénomènes. Dans ce sens, l'utilisation des concepts de métissage et d'hybridité a été l'un des chemins empruntés par la pensée postmoderne pour essayer de rendre compte de ces phénomènes.

L'une des caractéristiques de la postmodernité est le déclin, ou l'incrédulité, face aux métarécits qui légitimaient la notion de vérité absolue. Ce processus a comme conséquence la diversification des critères de vérité. Ainsi, la vérité cède-t-elle sa place aux vérités toutes

plus variées et *vraies* les unes que les autres (Boisvert, 1995). Dans ce sens, la culture postmoderne se constitue à partir de certains aspects tels la généralisation de la culture de consommation, la présence de la technoculture et de la culture de masse, la dissolution des grands récits et l'affirmation des petits récits porteurs de crédibilités spécifiques. Dans les champs des arts, on accentue le déclin du modernisme et de son avant-garde, la prolifération des langages artistiques, l'effacement des frontières entre les arts, l'éclectisme, l'incorporation de références classiques, traditionnelles et populaires, la présence des nouvelles technologies, la citation et le mélange d'éléments expressifs. Comme le fait remarquer Canclini (1997), « Le postmodernisme n'est pas un style, mais la coprésence effervescente de tous les styles, le lieu où les chapitres de l'histoire de l'art et des traditions populaires s'entrecroisent avec les nouvelles technologies culturelles. » (p. 329). Pour Boisvert (1995), la pensée postmoderne annonce la dissolution des frontières artistiques et culturelles, créant métissage et confusion. De ce cadre multiple, instable, éclaté, se dégage alors la notion que la culture postmoderne est métisse ou hybride.

Pour analyser les concepts de métissage et d'hybridité tels qu'ils sont utilisés par la pensée postmoderne, je me réfère à des auteurs comme Canclini (1997), Gruzinski (1999), Laplantine et Nouss (2001) et Simon (1999). Ces derniers ont pour préoccupation de mettre en contexte ces concepts et portent un regard aussi critique sur les usages des catégories comme hybridité et métissage. De plus, Canclini (1997), Gruzinski (1999) et Laplantine et Nouss (2001) centrent la plupart de leur recherche en Amérique latine et au Brésil.

Pour Laplantine et Nouss (2001), le métissage est un tissage dont la trame intègre ce qui semble lui être contraire, incorporant ce qui le nie dans une logique d'ouverture. En effet, le métissage se montre plus elliptique qu'emphatique, plus énigmatique que transparent, demandant une approche plus latérale que frontale; les auteurs ne lui prêtent pas de signification exacte. Néanmoins, ils le définissent comme une troisième voie entre l'homogène et l'hétérogène, entre la fusion et la fragmentation, entre la totalisation et la différenciation. Dans ce sens, il n'y a pas le métissage « [...] en tant que champ constitué, mais des modes infinis de mélanges, rebelles à toute tentative de fixation catégorielle », comme l'écrivent les auteurs. De même, il n'y a pas le métissage comme fait historique absolu, « [...] mais une succession de rapports historiques précaires qui ne cessent de se transformer » (p.

10). Pour les auteurs, métissage n'est pas synonyme d'hybridité, bien que les deux notions ne soient pas contradictoires.

Selon Simon (1999), l'hybridité n'est pas une nouvelle synthèse, mais une suspension d'identités, risquant à tout moment de se dissoudre ou de se transformer de nouveau. Il faudrait pouvoir distinguer l'hybride des rencontres culturelles qui mènent à de nouvelles synthèses. Contrairement à ces nouvelles réalités, l'hybride n'est pas un achèvement. La stase de l'hybridité est illusoire, puisqu'il s'agit d'un état transitoire, d'un moment qui donnera lieu à de nouvelles formes d'expression que l'on ne connaît pas. Pour l'auteure, l'hybridité devient une « [...] notion culturelle s'appliquant très généralement à toute entité formée d'éléments hétérogènes, le résultat d'un croisement d'éléments dissimilaires » (p. 33). Dans ce sens, l'hybridité ne se confond pas avec le métissage, car comme l'explique Simon (1999), le métissage suggère que de nouvelles identités naissent de la rencontre culturelle.

Pour Canclini (1997), bien que métissage et hybridité soient des synonymes, il utilise plus souvent le terme hybridité. Il définit l'hybridité comme le résultat de différents croisements interculturels où le traditionnel, le populaire, le moderne, le savant, le folklorique, la culture de masse se mélangent. L'hybridité est une hétérogénéité multi-temporelle qui embrasse et contient la fusion, la coexistence, mais aussi la tension entre des valeurs, des produits, des pratiques, des symboles provenant de différents contextes sociaux. Il utilise cette catégorie pour analyser les productions culturelles des pays latino-américains où les idées, les technologies et les actions les plus avancées ont toujours côtoyé des pratiques traditionnelles et archaïques.

Gruzinski (1999) propose, pour sa part, une différenciation entre métissage et hybridation. Il définit métissage comme les mélanges survenus au XVI^e siècle sur le sol américain entre des êtres, des imaginaires et des formes issues de quatre continents : Amérique, Europe, Afrique, Asie. L'hybridation, par contre, est le résultat des mélanges qui se développent à l'intérieur d'une même civilisation ou d'un même ensemble historique — l'Europe chrétienne, la Més-Amérique — et entre des traditions qui coexistent souvent depuis des siècles. Pour l'auteur, il n'est pas question de définir la nature des mélanges mais plutôt de dégager des mécanismes de construction opérant au sein d'une situation historique marquée par des rapports de force de type colonial. Il reconnaît pourtant le caractère hybride des

cultures en même temps qu'il souligne la nécessité d'être attentif à des pièges que ces concepts peuvent comporter. Je suis d'accord avec lui quand il écrit que

[...] le phénomène des mélanges est objectivement incontestable. Même si l'on reconnaît que toutes les cultures sont hybrides et que les mélanges remontent aux origines de l'histoire de l'Homme, on ne saurait le ramener à la formulation d'une idéologie nouvelle issue de la globalisation. Le phénomène du métissage est à la fois banal et complexe. Banal parce qu'on le retrouve à des échelles diverses tout au long de l'histoire de l'humanité et qu'il est devenu aujourd'hui omniprésent. Complexe, car il semble insaisissable dès que l'on entend dépasser les effets de mode et la rhétorique qui l'enserrent. (Gruzinski, 1999, p. 36).

Comme Gruzinski (1999), les auteurs cités reconnaissent le besoin d'un regard critique sur les concepts d'hybridité et métissage. Simon (1999) questionne : « Et si l'hybride n'était qu'un truc ? Une nouvelle manière de créer des images-chocs ? » (p. 29). L'auteure explique que « [...] dans un monde saturé d'images, et à l'affût de nouveauté, l'hybride peut s'offrir comme source de frissons, l'espace d'un jeu de représentations. Toutes les frontières — sexuelles, culturelles — sont exploitées par les médias. » (p. 29). Laplantine et Nouss (2001) constatent que le métissage est à la mode et se demandent si l'intérêt que ce terme suscite ne relève pas d'un malentendu puisque, dans le contexte où il est récupéré par les médias et la publicité, le métissage constituerait « [...] la dissolution des éléments dans une totalité unifiée, la résolution euphorique des contradictions dans un ensemble homogène, l'expression presque unanime de cette mondialisation ou globalisation » (p. 7).

Les processus d'hybridation et de métissage ne se produisent pas de façon harmonieuse et égalitaire car les relations de pouvoir asymétriques traversent ces phénomènes, comme le fait remarquer Canclini (1997). À cet effet, l'auteur cite l'exemple des musées qui promeuvent des expositions d'art populaire ou primitif. Il montre que les discours et l'interprétation des œuvres sont faits à partir d'une perspective élitiste et intellectualisée, qui les réduit à l'exotisme. On peut également citer l'exemple des artistes latino-américains qui réussissent d'un point de vue esthétique mais qui n'arrivent pas à vivre de leur art ni à trouver des alternatives culturelles ou des projets collectifs appropriés dans leur entourage.

J'ai vécu une expérience paradigmatique pour comprendre les contradictions et les pièges de l'emploi de termes comme hybridité et métissage. En 1999, le Festival International de

Nouvelle Danse à Montréal (FIND) a eu comme thème « Afrique : aller/retour » et a proposé un colloque centré sur le métissage culturel. Le volet africain du FIND a présenté de *jeunes* chorégraphes africains ainsi que des chorégraphes européens ayant fait des créations avec des groupes et des danseurs africains en Afrique. Pourtant, selon les organisateurs et la presse, les chefs-d'œuvre du FIND étaient les créations de trois chorégraphes européennes — Mathilde Monnier (France), Clara Andermatt (Portugal) et Susanne Linke (Allemagne) — pour des danseurs africains. Le volet africain du FIND était aussi composé de créations des chorégraphes-interprètes Zab Mabongu (Congo/Canada) et Vincent Mantsoe (Afrique du Sud) et par les compagnies Salia ni Seydou (Burkina Faso), Sylvain Zabli (Côte d'Ivoire) et Tchetché (Côte d'Ivoire). Malgré le fait que l'hybridité était un mot clé pour le FIND, celui-ci n'a pas présenté de créations de chorégraphes afro-américains. La diaspora africaine, qui a commencé à la fin du XVII^e siècle avec l'esclavage des Africains en Amérique et a engendré l'un des plus importants phénomènes de métissage que l'on connaisse, n'a pas eu sa place au FIND. De plus, les mélanges de traditions et le frottement entre tradition et modernité se sont réalisés, en général, par la rencontre entre les modernités européennes et les traditions africaines. L'hybride est-il en train de détrôner l'exotique, comme l'écrit Gruzinski (1999) ?

On voit bien que l'adoption des paradigmes postmodernes comme les catégories de métissage ou d'hybridité en vue d'analyser la production culturelle contemporaine ne peut résoudre les problèmes de dichotomies ou de hiérarchie entre les savoirs cultivés, les traditions populaires et la technoculture. De même, le métissage ne réduit pas forcément les rapports de pouvoir asymétriques, soient-ils transnationaux ou localisés. Cependant, l'utilisation de ces concepts permet de remettre en question ces relations et de formuler de nouveaux points de vue sur ces phénomènes.

Il faut toujours souligner le fait que les concepts de métissage et d'hybridité ont été présents dans la production culturelle brésilienne et latino-américaine, avant qu'ils ne soient réappropriés par la pensée postmoderne. Sur ce sujet, il est intéressant de relever l'étonnement de certains auteurs comme Stam (1999) :

[...] for those of us working in the area of Latin American culture, where hybridity and mestizaje have been critical common places for decades, it is always a surprise to learn that Homi Bhabha, though no fault of his own, has been repeatedly « credited » with the concept of hybridity. (Stam, 1999, p. 76).

Comme le fait remarquer Canclini (1997), l'art latino-américain en général et l'art brésilien en particulier ont toujours été un art de citations européennes ou un art de citations populaires, toujours un art métis, impur, qui existe à force de se situer au croisement des chemins que leurs artistes ont composés et décomposés. Néanmoins, dans la modernité, comme explique Canclini (1997), ces artistes croyaient qu'existaient des chemins, des références de légitimité, des paradigmes respectables qui méritaient d'être discutés. Dans ce sens, même les notions d'hybridité et de métissage servaient à penser les particularités et même une certaine unicité de ce qui était brésilien en rapport avec ce qui était européen. Aujourd'hui, quand tout est devenu métis et hybride, comment repenser ces concepts au Brésil et en Amérique latine ? Canclini (1997) montre certaines actions des artistes latino-américains pour réfléchir sur ces contextes et rapports. Il parle de certains artistes latino-américains, dont César Paternosto²¹ et Jacobo Borges²², critiques du modernisme, qui ne cherchent pas à lier leurs œuvres à la lutte pour un nouvel ordre, comme c'était le cas du mouvement anthropophage, mais qui veulent repenser par leurs œuvres des fragments du patrimoine. Ils mélangent l'expérimentation et les tendances modernes et contemporaines dans l'art à l'héritage prémoderne de même qu'à la symbolique populaire. L'ironie, l'éloignement critique, la réélaboration ludique des thèmes apparaissent comme caractéristiques de leurs œuvres. Selon Canclini (1997), ces artistes convergent avec des théoriciens du postmoderne quand ils postulent que la tâche de l'art consiste à questionner les conditions dans lesquelles on construit la réalité. Cependant, il n'y a pas chez ces artistes la volonté théologique d'inventer ou d'imposer un sens au monde.

Pour ma part, je retrouve en Hélio Oiticica (1937-1980) un exemple de cette posture. Celui-ci a travaillé à Rio de Janeiro, à Londres et à New York, ce qui lui a permis d'être contemporain de mouvements artistiques internationaux ayant déclenché un changement d'attitude face à l'art depuis les années 1960. Comme le fait remarquer Tessler (2000), le travail d'Hélio Oiticica concentre une série d'antinomies telles l'ouvert et le fermé, le dedans

²¹ Né en 1930 en Argentine, César Paternosto a incorporé à sa peinture, de tendance géométrique et abstraite, la sémantique des relations géométriques utilisées dans les cultures précolombiennes.

²² Né en 1931 au Venezuela, Jacobo Borges combine une tendance expressionniste à une intention idéologique pour donner forme à ses idées critiques sur la société, manipulant toujours un langage exubérant, baroque, viscéral, tantôt tragique, tantôt lyrique.

et le dehors, le fini et l'inachevé, la limite et l'infini, le plan et le volume, la couleur et l'absence de couleur, l'objectivité et la subjectivité. Ayant privilégié le caractère d'expérimentation dans ses conceptions, l'artiste ouvre la possibilité de la participation du public. « Ce qu'Hélio Oiticica remet en question, c'est le rapport entre l'art et l'anti-art. » (Tessler, 2000, p. 1). Oiticica s'est toujours interrogé sur la place qu'occupe l'artiste dans le contexte social en général, et dans la vie culturelle en particulier. Dans son programme d'expérimentation, souligne Tessler (2000), « Hélio Oiticica met sa propre vie à l'essai et se dirige vers la vie de l'autre, c'est-à-dire du spectateur, qui se voit créateur. » (p. 1). Hélio Oiticica cherchait une esthétique du mouvement et de la participation, une poétique de l'instant et du geste, du précaire et de l'éphémère, c'est-à-dire de l'art comme invention de la vie. À un certain moment de sa carrière, vers 1965, il commence à créer les *Parangolés*, des objets artistiques — couvertures, étendards, tentes — créés par l'artiste, pour être portés par les danseurs de la samba. Ainsi, la danse est-elle devenue une façon d'intensifier le dialogue entre l'art et la vie :

La découverte de ce que j'appelle Parangolé définit une position spéciale dans le développement théorique de toute mon expérience [...] principalement en rapport à une nouvelle définition de l'objet plastique, c'est-à-dire l'œuvre. Avec le Parangolé, j'ai découvert des structures comportement-corps : tout a commencé par se référer au corps qui devient une danse. Mon intérêt pour la danse, pour le rythme, particulièrement pour la samba, est venu d'un besoin d'une expression plus libre, puisque je me sentais menacé par une intellectualisation excessive. L'expérience de la danse m'a donné l'idée de ce qu'est la création par l'acte corporel, la transfiguration continue. Toutefois, elle m'a révélé ce que j'appelle l'être des choses, c'est-à-dire l'expression statique des objets, leur immanence expressive qui, dans ce cas, est le geste de l'immanence de l'acte corporel expressif, qui se transforme sans cesse. (Oiticica, cité par Favaretto, 1992, p. 104 et 114).

Collaborant avec des artistes comme Lygia Clark et Ligia Pape, Oiticica a développé l'idée d'une nouvelle objectivité, qui devait rendre compte de cette interpénétration réciproque entre l'art et la vie (Buchman, 2007). *Tropicália*, créée en 1967, est une autre œuvre paradigmatique de Hélio Oiticica, servant à comprendre quelques questions identitaires dans l'œuvre des artistes brésiliens à partir des années 1960. Oiticica considère les *Parangolés*, ainsi que *Tropicália* comme des « manifestations environnementales »

(Favaretto, 2000). *Tropicália* était une œuvre inspirée de l'expérience de Hélio Oiticica dans les bidonvilles (les favelas) de Rio de Janeiro. Selon Favaretto (2000), *Tropicália* détermine la position critique de Oiticica par l'objectivation d'une image brésilienne, l'ambiance des bidonvilles, à travers la tentative de créer un langage artistique propre. Dans cette tentative « très ambitieuse », selon les termes d'Oiticica (cité par Favaretto, 2000), l'artiste a évité la figuration d'une réalité sans fissures et a choisi la déglutition des images qui mettent en scène une certaine culture brésilienne.

Tropicália est une manifestation environnementale composée de sable, cailloux, de végétation tropicale, avec une cage contenant deux perroquets et deux labyrinthes construits avec des tissus colorés, à la manière caractéristique des bidonvilles, que l'artiste appelait des *pénétrables*. Les cailloux sont surmontés d'une pierre avec un poème; en haut de l'un des labyrinthes, on peut voir une surface monochromatique où est écrit « la pureté est un mythe ». À la fin de l'autre labyrinthe, il y a une télévision allumée. *Tropicália* se présente comme « [...] un ensemble d'éléments acoustiques, tactiles, visuels et sémantiques qui n'est découvert qu'à partir de la participation physique des visiteurs. Ils sont incités à littéralement pénétrer leur espace. » (Buchman, 2007).

Selon Favaretto (2000), *Tropicália* ne reproduit pas les stéréotypes sur le Brésil, tels que l'incompréhensible, l'irrationnel, l'exotique, l'exubérant, le surréel. Au contraire, cette création éclate ces représentations. Oiticica (cité par Favaretto, 2000) explique que :

Tropicália est la première tentative consciente, objective, d'imposer une image évidemment « brésilienne » au contexte actuel de l'avant-garde et des manifestations en général de l'art national [...] pour contribuer fortement à l'objectivation d'une image brésilienne totale, pour basculer le mythe universaliste de la culture brésilienne. (p. 137).

Comme l'explique Favaretto (2000), *Tropicália* est un projet spécifique d'art expérimental qui, à son époque, est différent des tendances internationales dans lesquelles se situaient la plupart des artistes brésiliens. De même, l'œuvre ne se situait pas dans le thème de la réalité brésilienne, comme c'était courant à l'époque, mais dans la constitution d'un langage contemporain qui ne différenciait pas le national de l'international. En même temps local et universel, *Tropicália* donne une continuité à la tradition anthropophagique, donc

métisse, de l'art brésilien, cette fois-ci, par l'acte de dévoration des clichés sur la culture brésilienne pour aboutir à de nouvelles synthèses. Je voudrais faire remarquer encore une fois que la participation de l'autre est fondamentale dans *Parangolé* et *Tropicália*, un autre qui est avant tout enraciné dans son corps. Dans *Parangolé*, le sens de l'œuvre est donné par le corps qui danse habillé d'un *Parangolé*. Dans *Tropicália*, il faut pénétrer dans l'environnement et se laisser désorienter par les différents jeux sensoriels proposés.

Par rapport aux phénomènes identitaires, le fait d'assumer le caractère hybride ou métis des cultures peut faire comprendre qu'il n'est plus possible de maintenir des identités stables et bien définies. Comme le souligne Simon (1999), la pression généralisée vers le mélange qui caractérise actuellement la vie des cultures impose de nouvelles vues sur l'identité. Ainsi, l'identité et l'appartenance sont-elles moins des réalités qui se définissent par rapport « [...] à l'histoire, à la lignée, à la continuité verticale, qu'un tissu d'associations et de références matérielles qui s'étalent dans l'espace et dans le présent » (p. 48). Les imaginaires d'appartenances ne sont plus univoques, ils sont plutôt dissonants, déplacés et souffrent des interférences de plusieurs sortes. Dans ce contexte, écrit Simon (1999), l'identité « [...] est assurée non pas par des garanties de type "racine" ou "généalogie", mais dans une accumulation de singularités, de surfaces et dans l'énergie du désir » (p. 48). Dans ce sens, je reviens à Hélio Oiticica qui, dans ses propositions artistiques de même que dans sa propre vie, a fait l'expérience de la diversité, soit par sa trajectoire artistique, reconnue comme innovatrice — même dans les circuits de l'art européen et nord-américains — soit par sa vie, ponctuée par des expériences marginales, libertaires et transgressantes. L'un des concepts développés par Oiticica est celui de bloc et de bloc expérience. Le bloc, chez Oiticica, peut être un ensemble (d'objets, d'images, etc.) qui se juxtapose à un autre et peut former un nouveau bloc (Braga, 2007). Néanmoins, le bloc est aussi une référence à des groupes de personnes se réunissant de façon informelle dans des cortèges de carnaval. Comme le dit Oiticica (cité par Braga, 2007), « [...] le bloc ne nous exige pas une performance extraordinaire comme danseur de la samba, il nous exige une volonté de rejoindre le phénomène collectif, c'est la seule exigence du bloc » (p. 5).

Sans doute, les conditions de la postmodernité et de la vie contemporaine affectent et font réenvisager les conceptions de l'identité brésilienne. Peut-être l'un des changements les plus significatifs est-il le fait d'admettre qu'il est impossible d'avoir une définition univoque de ce

que signifie être brésilien. Il faut aussi admettre qu'il a toujours existé une tension entre les projets d'élaboration d'une identité nationale brésilienne et la diversité géographique et humaine du pays. Dans un pays dont les spécificités locales et régionales sont maintes fois disparates, il est nécessaire de penser les phénomènes d'identification dans leurs rapports avec les singularités issues de la diversité des paysages, des êtres et des cultures habitant ce même pays. Aujourd'hui, des auteurs comme Oliven (2000), Ortiz (1995) et Schwartz (2000) font la critique du fait que l'identité brésilienne élaborée dans les années 1930 représentait plutôt les populations du centre du pays, dans des provinces de Rio de Janeiro et de São Paulo, économiquement et culturellement hégémoniques.

Ainsi, est-il aujourd'hui préférable de parler de l'éclatement et de la coexistence de multiples identités au Brésil. Il est certain, par exemple, que les possibilités d'identification à d'autres groupes dans d'autres régions de la planète est un phénomène qui atteint le Brésil. Je pense ici aux communautés virtuelles, aux mouvements culturels et artistiques transnationaux, etc. De même, des vagues d'immigrants Brésiliens s'établissent en Europe, en Amérique du Nord, en Australie, en Nouvelle Zélande et au Japon. Ces immigrants représentent des expériences qui bouleversent le vécu et la notion d'appartenance. En outre, les espaces de lutte et la relative visibilité conquise par les minorités ethniques et sociales comme le mouvement noir, le mouvement féministe, les Amérindiens, les mouvements sociaux comme le « Mouvement des sans terre²³ » et le « Mouvement des travailleurs sans toit²⁴ » sont aussi importants. Ils font pression par leur intégration dans le système social et économique et déstabilisent la notion d'identité brésilienne. Les contradictions économiques, sociales et politiques ne se sont pas dissipées au Brésil. Sans toutefois permettre d'éradiquer la pauvreté et en ajoutant des niveaux de violence urbaine effrayants, des contrastes saisissants sont notables avec la coexistence de manières prémodernes d'exploitation de la terre et du travail et de technologies de pointe ; la coexistence de l'expérimentation artistique et du manque chronique de structure pour la création artistique ; ou encore l'existence de certaines universités respectées pour leur production scientifique et un système

²³ Le Mouvement des sans terre (MST) est un large mouvement à caractère syndical, populaire et politique. Il lutte pour la terre, la réforme agraire et le changement social au Brésil.

²⁴ Le Mouvement des travailleurs sans toit (MTST) est une organisation populaire et politique qui milite pour de meilleures conditions d'habitation pour la population urbaine. Il prône l'occupation des terrains urbains vides afin de les transformer en logements populaires.

d'enseignement inefficace en butte et voué à l'échec scolaire. De cette manière, les efforts pour la diversification et l'élaboration de nouvelles identités au Brésil ne doivent pas se faire sans la conscience de ces conjonctures.

Après la discussion menée jusqu'ici, je propose maintenant une définition assez large de *brésilité* ; cette notion n'est en effet pas un concept absolu, mais une élaboration spécifique à chaque personne ou à chaque groupe, qui contient de multiples possibilités de signification. C'est pour cela qu'il serait peut-être mieux de parler de *brésilités*. Ainsi, des *brésilités* seraient des récits ou même des fictions que des groupes ou des personnes peuvent élaborer sur les origines et les appartenances de ceux qui sont nés et ont vécu au Brésil. Les notions de *brésilités* prennent appui sur les expériences de chaque groupe ou personne, ainsi que sur les récits, les mémoires, les symboliques qui habitent les imaginaires collectifs concernant la signification octroyée au fait d'être Brésilien. Ces nouvelles notions de *brésilités* peuvent dialoguer avec les représentations plus traditionnelles de l'identité brésilienne, mais elles deviennent des possibilités d'identification parmi d'autres.

1.3.3 Corps, danse et identité

Parler de *brésilités* et d'identités brésiliennes dans le contexte de ma recherche suppose surtout de discourir sur des phénomènes identitaires en rapport avec le corps et la danse. Les catégories de différence qui définissent certaines identités sont inscrites dans les corps comme des marques visibles : la couleur de la peau, des yeux, des cheveux, les marqueurs de genre, les capacités physiques. Ces catégories sont aussi visibles dans les vêtements, et d'une manière peut-être plus subtile dans les façons de tenir son corps, de bouger, de gesticuler quand la personne parle, constituant, peut-être, un « accent somatique ». Un accent somatique, à l'exemple de l'accent de prononciation²⁵, serait un ensemble de traits corporels et gestuels qui pourrait révéler l'appartenance d'une personne à un lieu ou à un milieu déterminé. Il serait à la fois personnel et collectif, car il porterait à la fois les traces d'une

²⁵ Selon le *Trésor de la langue française informatisé*, l'accent de prononciation est la manière particulière de placer l'accent et, par extension, l'ensemble des traits de prononciation qui s'écartent de la prononciation considérée comme normale, révélant ainsi l'appartenance d'une personne à un pays, une province, un milieu déterminés.

singularité corporelle et des modèles de comportements sociaux. Dans ce sens, je suis d'accord avec Albright (2001) quand celle-ci précise que la façon dont nous nous abordons les uns les autres, dont nous marchons, parlons et dansons ensemble a énormément de signification pour l'élaboration et la négociation des identités sociales.

De plus, Albright (1997) utilise les notions d'identités somatique et culturelle pour analyser les relations entre le corps dansant et l'identité. L'identité somatique est en rapport avec l'expérience de son propre corps alors que l'identité culturelle est définie par les modes de reconnaissance et de représentation en société ou, comme l'écrit l'auteure, « [...] how one's body renders meaning in society » (p. xxiii). Il me paraît possible d'établir un rapport entre les notions d'identités somatique et culturelle et celles de *soma* et de corps selon Hanna (1986), déjà discutées dans les sections précédentes. La connaissance de son propre corps, du point de vue de la première personne, caractérise une connaissance somatique. La connaissance somatique est différente de la connaissance objective du corps, ce que Hanna (1986) appelle la connaissance à la troisième personne. Dans ce sens, l'identité somatique serait constituée par des formes de reconnaissance et de représentations provenant de l'expérience du corps et l'identité culturelle serait constituée par des formes de reconnaissance et de représentations attribuées par des tiers. Albright (1997) situe son analyse dans le contexte de la danse contemporaine et retrouve dans la performance d'une chorégraphie un double moment de représentation, dans lequel le corps élabore et est simultanément élaboré par des discours sur le genre, la race, la sexualité, l'âge, l'ethnie, l'habileté et la capacité physique. Autrement dit, dans la danse, le corps façonne des représentations somatiques en même temps qu'il façonne et est façonné par des représentations culturelles. Il faut donc considérer qu'il existe une interconnexion entre l'identité somatique et l'identité culturelle et que cette relation se réactualise à travers l'expérience.

Ces réflexions permettent d'appréhender les phénomènes d'identification dans l'interstice entre le personnel et le collectif, entre le vécu et le représenté. Par rapport à la danse, elles permettent également de comprendre que les processus de construction de corps dansants contribuent à façonner des identités somatiques et culturelles. Comme je l'ai dit précédemment, le travail du danseur en vue de construire un corps dansant, est un travail qui lui donne aussi des représentations sur ce corps (Foster, 1997 ; Lesage, 1998). Le devenir

danseur est un processus infini, où la personne élabore continuellement son corps pour donner vie à des chorégraphies, générant toujours des manières de reconnaissance ainsi que des représentations de son corps. Ces représentations sont des bribes d'identités, des traits incorporés qui forment des identités somatiques et projettent des identités culturelles. Comme le fait remarquer Albright (1997), « Simultaneously registering, creating and subverting cultural conventions, embodied experience is necessarily complex and messy. » (p. 5).

En s'appuyant sur des études féministes dans lesquelles ont été interrogés les enjeux du pouvoir sur le corps en général, et sur le corps des femmes en particulier, Albright (1997) suggère que l'on pense l'identité comme un mode de performance culturelle. Formulée, entre autres, par Butler (2004) pour analyser les rapports entre le sexe, le genre et l'identité, la conception d'identité performative permet de déstabiliser les notions de corps et d'identité. Comprendre l'identité comme un mode de performance culturelle, revient à comprendre que l'identité n'est pas définie par une essence du moi. L'identité performative résulte d'un acte de mise en scène sociale du corps qui véhicule des comportements, des gestes, des postures construites pour représenter soit le genre, soit la race, soit d'autres formes d'identification. De ce point de vue, les identités n'expriment pas un « authentic inner core self », mais sont plutôt l'effet de ces actes de mise en scène. Néanmoins, la mise en scène de l'identité est un processus limité par les normes sociales, mais qui peut cependant les défier. Comme l'explique Butler (2004),

Si le genre est « fait », « construit », en fonction de certaines normes, ces normes mêmes sont celles qu'il incarne et qui le rendent socialement intelligible. [...] Il peut aussi arriver qu'en déconstruisant une norme restrictive, on déconstruise du même coup une conception identitaire préalable, pour tout simplement inaugurer une nouvelle identité dont le but sera de s'assurer une meilleure viabilité. (p. 1).

Il est également important de retenir que l'identité performative est une action qui n'est pas immobilisée dans le temps, ni donnée d'avance ; en effet, elle s'accomplit sans cesse, « [...] même si la forme qu'elle revêt lui donne une apparence de naturel préordonnée et déterminée par une loi structurelle » (Butler, 2004, p. 1). La conception d'identité en tant que performance permet donc de reconnaître que l'identité n'est jamais fixe, jamais stable. Pour Albright (1997), il faut de plus reconnaître que « [...] a shifting performative identity is

nonetheless experienced as a variously, yet continuously, embodied [identity]» (p. 10). De cette manière, les processus identitaires se constituent dans l'interaction entre l'expérience somatique et l'incorporation des modèles sociaux. Albright (2001) souligne donc qu'en « [...] agissant sur notre imaginaire somatique, nous pouvons remettre en cause les notions d'identité que notre culture nous a léguées » (p. 46). Les identités culturelles, et plus spécifiquement les identités nationales, n'échappent pas à ces dynamiques. Elles s'élaborent, imbriquées aux identités somatiques, par l'incorporation de valeurs, de symboles, de récits qui contribuent à élaborer un sentiment commun d'appartenance à un pays. Simultanément, ces éléments doivent être continuellement mis en scène à travers des comportements, des gestes, des actions qui peuvent réactualiser cette identité nationale. Bref, les identités nationales constituent aussi des identités performatives.

Intriguée par l'affirmation d'Albright (2001) selon laquelle il est possible de remettre en cause les notions d'identité en agissant sur notre imaginaire somatique, je pose la question suivante : la pratique de la danse contemporaine peut-elle contribuer à consolider ou à déstabiliser les configurations plus ou moins hégémoniques des identités nationales et, dans le cas de ma recherche, des identités brésiliennes ? D'autre part, je me demande si les créations en danse contemporaine qui cherchent des références dans des cultures locales — comme dans le cas de chorégraphes brésiliens tels Rodrigo Pederneiras et Antônio Nóbrega — peuvent remettre en question les paramètres et références qui balisent la danse contemporaine, de même que contribuer à déstabiliser les représentations sur les *brésilités* dans la danse artistique au Brésil. Dans la prochaine section, je propose un bref parcours historique sur la danse comme manifestation artistique au Brésil, pour comprendre cette quête de *brésilités* dans l'œuvre de certains chorégraphes brésiliens.

1.3.4 La danse artistique au Brésil : en quête de ses *brésilités*

En discutant de la formation de l'identité brésilienne, j'ai également essayé de montrer que le Brésil possède une histoire et une tradition artistiques relativement récentes en ce qui concerne les produits reconnus comme appartenant à la culture savante. Au début du XX^e siècle, il n'y avait pas de culture bourgeoise qui mettait en valeur les œuvres d'art, la

littérature, la danse et la musique classiques. Ainsi, ne s'est-il pas produit au Brésil de distinction aussi nette, comme dans les sociétés européennes, entre la culture artistique d'une part, et les cultures de masse et les traditions populaires d'autre part. Les contradictions entre celles-ci n'ont pas revêtu une forme aussi antagoniste. Comme caractéristique de la formation de la culture brésilienne, on a cette circulation entre sphères régies par des logiques différentes mais sans discontinuité entre elles. De cette façon, on observe une circulation entre le populaire et le savant, entre le local et la recherche d'un universel (Ortiz, 1998). Il en est de même pour la danse qui, comme pratique artistique, commence à se structurer à travers l'action des Brésiliens ayant étudié en Europe entre les années 1920 et 1940, de même que par l'action des immigrants arrivés d'Europe après la Première Guerre mondiale.

Le ballet et la danse moderne ont été introduits au Brésil presque simultanément, et quelques fois par les mêmes personnes puisque ces danseurs et danseuses ont étudié en même temps le ballet et la danse moderne, en particulier la danse expressionniste allemande. Chinita Ullman (1904-1977) représente un bon exemple de cet éclectisme. Née dans le sud du Brésil, à Porto Alegre, elle fut l'élève de Mary Wigman, en Allemagne où elle a aussi étudié la technique du ballet. Pendant quelques années, elle fait carrière en Europe comme danseuse solo d'inspiration expressionniste, puis revient au Brésil en 1932 et s'établit à São Paulo. Là, elle fonde, avec la danseuse de ballet Kitti Bodenheimer, une école pour l'enseignement du ballet et de la danse moderne inspirée de Wigman.

On peut aussi citer Tony Petzhold (1914-2001). Tout comme Chinita Ullman, elle est née au sud du Brésil, à Porto Alegre. Avant de partir pour l'Allemagne en 1937, elle avait étudié la rythmique dalcrozienne, la gymnastique acrobatique, la plastique animée et la danse savante, à l'Institut de Culture Physique²⁶. À Berlin, madame Petzhold a étudié le ballet avec des professeurs russes (Tatiana et Victor Russovsky), la danse expressionniste avec Gret Palucca et la danse libre avec Joana Laban, fille de Rudolf von Laban. Après douze mois, elle est revenue au Brésil et a créé à Porto Alegre sa propre école de danse. Madame Petzhold fait également observer que la danse moderne faisait partie de ses premières expériences en danse, déjà à Porto Alegre. Pourtant, une fois en Allemagne, elle a décidé d'aller à la source et d'étudier avec les professeurs précités. Comme chorégraphe et interprète, madame

²⁶ L'Institut de culture physique a été fondé à la fin des années 1920, par Nene Berchet et Mina Black. Cette dernière a étudié avec Dalcroze à Hellerau, en Allemagne.

Petzhold a dansé des solos d'inspiration moderne (selon sa propre définition) de même que des pièces fondées sur la technique du ballet. À mesure qu'elle consolidait son travail comme professeure et que ses élèves présentaient les conditions requises, elle a mis en scène des œuvres du répertoire classique. Madame Petzhold affirme qu'elle aimait représenter « [...] chaque style selon sa propre vérité²⁷ », c'est-à-dire que l'un de ses objectifs était d'être fidèle à chaque style de danse, qu'il soit moderne ou classique.

Au Brésil, à cette période-là, la danse moderne ne se présente pas comme une rupture par rapport au ballet, comme ce fut le cas en Europe et même aux États-Unis. Chinita Ullman et Tony Petzhold étaient modernes dans la mesure où elles présentaient quelque chose de nouveau, de différent. La plus grande nouveauté consistait à montrer la danse d'une manière particulière, c'est-à-dire comme une pratique qui réclamait le statut d'art. On peut donc les qualifier de modernes parce qu'elles revendiquaient un présent pour la danse. Quelques caractéristiques les rapprochaient toutefois des avant-gardes de la danse moderne, comme le fait que leurs premiers spectacles étaient des récitals où elles montraient leurs créations sous la forme de solos. De même, les musiques utilisées et la façon de les interpréter indiquaient l'influence des créateurs modernes en danse²⁸. Le fait que Chinita Ullman ait été choisie pour enseigner l'expression corporelle à l'École d'art dramatique de São Paulo, en 1948, révèle sans doute l'un des aspects de sa modernité. Selon Vicenzia (1997), elle était l'une des muses des modernistes brésiliens et intégrait un groupe formé par Tarsila do Amaral, Lasar Segall et Mario de Andrade. Pourtant, contrairement aux modernistes brésiliens, qui avaient quelque chose à contester (l'académisme dans la littérature et dans la peinture brésiliennes), il n'y avait pas une tradition de danse à laquelle s'opposer.

Une question qui me poursuit et qui serait intéressante de débattre pour continuer à s'interroger sur la modernité de ces danseuses concerne la façon dont elles ont assimilé et choisi de gérer ces différents styles et techniques. Comment ces influences, en principe contradictoires, se sont-elles accommodées dans leurs corps ? Quelle façon de danser ont-elles généré ? Je ne sais pas vraiment comment répondre. Les photographies de l'époque montrent une identification avec les figures expressionnistes. Par contre, le récit et la pratique

²⁷ D'après une entrevue avec l'auteure, voir (Dantas, 1998).

²⁸ Je pense principalement à Isadora Duncan, mais Mary Wigman et Martha Graham ont aussi présenté des récitals de cette nature.

de madame Petzhold démontrent une tendance à valoriser le ballet comme la technique la plus importante pour le danseur, celle qui permet de transiter par d'autres styles : « Voyez-vous, je suis allée du moderne au classique. Mais on ne peut pas quitter le ballet²⁹. » Toutefois, il est clair que le principal propos de ces danseuses était d'absorber des connaissances : que pouvaient-elles apprendre à l'extérieur qui soit utile au développement de la danse comme pratique artistique au Brésil ? Je pense que les tensions entre le ballet et la danse moderne au Brésil se sont produites et manifestées au fur et à mesure que ces pratiques se consolidaient et constituaient, par conséquent, des traditions locales.

Un autre élément important pour comprendre les enjeux de la danse comme pratique artistique au Brésil est la préoccupation de la création d'une danse brésilienne originale. Cette idée marque aussi le développement d'autres domaines artistiques au Brésil et s'accroît à partir de la diffusion du programme des modernistes brésiliens, comme j'en ai déjà discuté. Selon Pereira (2003), même le développement du ballet au Brésil s'est constitué en rapport avec cette quête d'une danse et d'un ballet, dans ce cas, brésiliens. En 1927, Maria Olenewa³⁰ fonda l'École de ballet du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, qui servit de base à la création du Ballet du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro en 1936. Cette compagnie a suivi le modèle des compagnies européennes et a choisi le répertoire du ballet, présentant des œuvres ou des extraits d'œuvres comme *Le lac des cygnes* et *La bayadère*. En même temps, dès la création de l'École de ballet, on présente aussi des ballets avec des thèmes brésiliens. Une saison importante, comme le souligne Pereira (2003), a été celle de l'année 1934. Cette année-là, Serge Lifar a été invité pour danser lors de la saison lyrique du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro. Le corps de ballet était alors constitué d'étudiantes de l'École de ballet et de danseurs européens s'étant établis à Rio de Janeiro dans les années 1920. Les solistes étaient le danseur estonien Yuco Lindberg et la danseuse espagnole Luiza Carbonnel. Cette saison présenta les ballets *La sylphide*, *L'après-midi d'un faune* et *Le spectre de la rose*. Lifar créa aussi pour cette saison un ballet de thème brésilien *Jurupary*, où il dansa le rôle principal, celui d'un guerrier amérindien. Pendant la même saison, ont été présentés *Imbapara* et *Amazonas*, deux ballets également inspirés des thèmes indiens. Olenewa signa la

²⁹ D'après une entrevue avec l'auteure, voir (Dantas, 1998).

³⁰ Olenewa (1896-1965) fut danseuse de la compagnie d'Anna Pavlova, qui s'est présentée au Brésil dans les années 1920.

chorégraphie du ballet *Imbapara*, qui raconte l'histoire d'un guerrier indien qui tombe prisonnier d'une tribu ennemie. La danseuse autrichienne Valery Oeser signa la chorégraphie d'*Amazonas* et dansa aussi le rôle principal, celui de l'indienne. Comme Pereira (2003) le souligne, la formation du ballet brésilien, selon le modèle paradigmatique du Ballet du Théâtre Municipal du Rio de Janeiro, a cherché dans la figure idéalisée et stylisée de l'indien et de l'indienne la traduction d'une certaine *brésilité*. Pourtant, dans leur structure et leur gestuelle, ces pièces continuaient à être fidèles au ballet de répertoire, tout en remplaçant les fées, les cygnes et les nobles européens par des Indiens et des êtres fantastiques peuplant les forêts brésiliennes. De cette façon, les chorégraphies s'organisaient dans un espace centralisé, hiérarchisé par la présence des solistes et du corps de ballet. En outre, les enchaînements des pas suivaient la structure traditionnelle qui privilégie les mouvements virtuoses tels que les tours et les sauts, ainsi que l'utilisation des chaussons de pointe pour les femmes.

En 1954, le Ballet du *IV Centenário da Cidade de São Paulo*³¹ a présenté à São Paulo un programme composé de dix-sept chorégraphies dont cinq portaient sur des thèmes brésiliens (Dias, 1992). La *brésilité* de ces ballets se manifestait principalement dans des thèmes inspirés de mythes amérindiens ou du folklore brésilien, dans des musiques de compositeurs brésiliens comme Villa-Lobos, Camargo Guarnieri et Francisco Mignone et des décors créés par des peintres modernistes, dont Cândido Portinari et Lasar Segall. Tout comme les créations du Ballet du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, ces chorégraphies ne sortent pas des paramètres techniques et esthétiques si chers au ballet.

Cette quête d'identité de la danse brésilienne s'est accentuée à partir des années 1970, avec la création de compagnies comme le *Ballet Stagium*³² et l'émergence de chorégraphes telles que Ruth Rachou et Lia Robato. Le *Ballet Stagium*, ainsi que ces deux chorégraphes, étaient désireux de créer une danse qui parlait du Brésil et qui parlait aux Brésiliens. En effet, cette danse devait être une expression de la réalité d'un pays gouverné par une dictature militaire, qui avait instauré la censure, persécuté ceux qui faisaient opposition au gouvernement et provoqué l'exil de politiciens, intellectuels et artistes. Ces chorégraphes — et plus particulièrement Décio Otero, chorégraphe du *Ballet Stagium* — proposaient une

³¹ Ballet du IV^e Centenaire de la Ville de São Paulo.

³² Le *Ballet Stagium* a été fondé par Máríka Gidali et Décio Otero, qui continuent aujourd'hui encore à diriger la compagnie. Décio Otero est aussi le chorégraphe principal de la compagnie.

danse politiquement engagée et militante. En 1975, le *Ballet Stagium* présente *Quebradas do Mundaréu*, une adaptation du texte théâtral *Navalha na carne (Un couteau dans la chair)* — interdit à l'époque — qui raconte l'histoire d'un trio formé par une prostituée, son proxénète et un travesti. *Kuarup*³³, ou *a questão do índio (Kuarup, ou la question de l'indien)* qui a vécu sa première en 1977, avait comme thème des génocides commis contre les Indiens brésiliens, mais la chorégraphie élargissait la question des relations de pouvoir et d'exploitation des marginalisés. Dans la première partie de la chorégraphie, les danseurs étaient habillés comme des travailleurs. C'était seulement vers la fin, pour célébrer la cérémonie de la mort, qu'ils s'habillaient comme des Indiens.

Le *Ballet Stagium* utilisait le ballet comme technique de base. Comment pouvait-il alors créer cette danse réaliste et brésilienne si éloignée des Sylphides ? Pour cela, différentes stratégies ont été utilisées. Otero (1999) raconte que l'enchaînement des mouvements suivait une logique émotive et expressive, mais non virtuose. Ainsi, cherchait-il un dépouillement des pas et des séquences, que l'on retrouvait aussi dans les décors et les costumes. Le *Ballet Stagium* a également travaillé avec des méthodes de création de scénarios et de personnages empruntées au théâtre, ce qui lui a permis d'élaborer une théâtralité particulière. De même, Otero (1999) parle des emprunts à la danse moderne, comme l'utilisation de mouvements aux plans moyen et bas, et l'emploi des contractions du torse. Cependant, pour Kuarup, Otero a délaissé la gestuelle du ballet pour rechercher les fondements de sa chorégraphie dans les mouvements et danses des indigènes.

D'un point de vue technique, le *Ballet Stagium* ne propose pas un nouveau corps dansant ni de nouvelles techniques de danse s'opposant au modèle académique. Néanmoins, la danse du *Ballet Stagium* voulait exprimer les difficultés et les malheurs d'une société ainsi que l'espoir d'arriver à des temps meilleurs. À travers une action engagée et militante, Décio Otero et Márika Gidalí ont toujours cru que l'art a pour fonction de transformer le monde. Otero revendique son appartenance à des mouvements d'avant-garde comme la Semaine d'art moderne de 1922, la nouvelle vague du cinéma brésilien, les compagnies de théâtre populaire — comme le Théâtre *Oficina* et le Théâtre d'*Arena* — qui voulaient faire progresser le pays, combattre les injustices sociales et économiques et créer un art identifié au Brésil et aux

³³ Le Kuarup est un rituel pratiqué par les nations indigènes de l'Alto Xingu en l'honneur des morts.

Brésiliens (Otero, 1999). La trajectoire du *Ballet Stagium* s'inscrit dans un désir de démocratisation de la danse comme pratique artistique au Brésil. Comme le mentionne Otero (1999), ils ont amené la danse aux coins les plus lointains du pays et l'ont montrée à des populations marginales et ce, en offrant des spectacles gratuits dans des parcs, prisons, asiles et écoles. Depuis les années 1980, le *Ballet Stagium* développe plusieurs projets éducationnels ayant la danse comme instrument d'action sociale.

Dans un autre registre, Lia Robato et Ruth Rachou ont pris les techniques de danse moderne développées principalement aux États-Unis et en Allemagne comme l'une des références de leurs créations. Elles utilisent comme source de leurs créations des thèmes empruntés au quotidien des Brésiliens des années 1970 et 1980 pour les élaborer chorégraphiquement à travers des techniques et procédés typiques de la danse moderne. Elles s'inscrivent aussi dans un désir de démocratisation de la danse comme pratique artistique, soit à travers la réalisation de spectacles dans des environnements variés, soit à travers la participation de non-danseurs dans des chorégraphies, comme c'est le cas de certaines œuvres de Ruth Rachou.

On peut dire que pour ces chorégraphes — Décio Otero, Lia Robato, Ruth Rachou — la recherche d'une danse artistique brésilienne se poursuit en rapprochant la danse de différents aspects de la réalité politique et sociale du pays. Du point de vue du savoir-faire chorégraphique, on se trouve encore dans la superposition des techniques consacrées de la danse occidentale à des thèmes empruntés à la réalité brésilienne. En général, ce genre de danse — le ballet et les différents styles de danse moderne — marquent encore l'architecture des œuvres créées à ce jour.

Vers le milieu des années 1980, la quête d'une *brésilité* dans la danse se déplace vers la thématique des corps dansants et différents chorégraphes intensifient leurs recherches sur une ou plusieurs corporéités brésiliennes. Ayant des objectifs différents et aboutissant à des résultats variés, ces investigations se sont développées dans le sens de l'incorporation des principes organisateurs du corps en mouvements différents de ceux structurant les corps formés par le ballet et la danse moderne. De cette façon, on a cherché dans certaines expressions spécifiques des traditions populaires ainsi que des pratiques corporelles brésiliennes comme les danses d'origine afro-brésilienne et amérindienne, des éléments pour structurer de nouvelles corporéités dansantes. Cela a permis le développement de langages

propres, qui utilisent à la fois des références de la danse artistique occidentale et des structures formelles des traditions et des danses brésiliennes³⁴. C'est notamment le cas de chorégraphes comme Rodrigo Pederneiras, chorégraphe du *Grupo Corpo*.

Dans les années 1970, le *Grupo Corpo* danse *Maria Maria* (1976) et *Último Trem (Le dernier train, 1977)*, chorégraphies³⁵ encore proches de la formule récit des thèmes brésiliens. Déjà dans les premières chorégraphies de Rodrigo Pederneiras, créées à partir de 1981, le récit se raréfie, et les enjeux de mouvement et une interprétation détaillée de la musique deviennent les sources de ses chorégraphies. Néanmoins, c'est *21* (1992) qui marque le moment où Pederneiras reprend des références brésiliennes, inspiré de la musique composée par Marco Antônio Guimarães — musique qui suggère une vitalité et des couleurs éclatantes. Ces références brésiliennes sont, pourtant, subtilement réorganisées par son écriture chorégraphique. Mais pour lui, *Nazareth* (1993) a constitué son tour de force :

Jusqu'à *Nazareth*, je pensais que je ne serais pas capable d'introduire dans mes chorégraphies les mouvements plus décontractés des danses populaires brésiliennes. Cette oeuvre a été la plus difficile à créer et aussi la plus difficile à bien assimiler pour les danseurs. Mais c'est là que j'ai commencé à trouver le langage particulier du *Grupo Corpo*. On a commencé à utiliser des rythmes et des nuances de mouvements très brésiliens [...] Avec le compositeur Wisnick, on a travaillé l'idée de l'image en miroir, soit pour la musique, soit pour la danse. [...] J'ai créé des mouvements qui se succédaient dans des directions contraires, comme s'ils étaient réfléchis dans des miroirs. (Ponzio, 1997, p. 96).

³⁴ Les danses ethniques et folkloriques de cultures distinctes, telles les cultures amérindienne, portugaise, espagnole et africaine, et les possibilités de fusion qui surgissent à partir du XVII^e siècle au Brésil, finissent par former un patrimoine culturel très riche dans le contexte brésilien. Ces manifestations servent souvent de base aux danses populaires qui sont consolidées à partir du XIX^e siècle, comme la samba, la *capoeira*, le *frevô*, le *coco*, le *marcatu*, les *caboclinhos*, etc. À partir du XIX^e siècle, les immigrants arrivent de pays comme l'Italie, l'Allemagne, le Liban et la Syrie, et apportent avec eux leurs traditions dansées qui seront aussi assimilées dans certaines régions du pays. Ainsi, les danses populaires brésiliennes, traditionnelles ou non, sont-elles le résultat des processus d'hybridation qui se sont produits entre les danses folkloriques populaires et érudites de traditions diverses. On ne peut oublier qu'à partir des années 1950, les danses des traditions populaires commencent à être soumises à des processus de «spectacularisation», c'est-à-dire qu'elles sont de plus en plus influencées par la logique du spectacle et des présentations publiques, ce qui entraîne des modifications dans leurs structure et propos.

³⁵ Ces chorégraphies ont été créées par Oscar Araiz qui, à ce moment-là, était le chorégraphe résident du *Grupo Corpo*. Rodrigo Pederneiras était encore danseur dans la compagnie.

Le chorégraphe explique également que le répertoire et la gestuelle changent à mesure qu'il se plonge dans les thèmes brésiliens. Il indique qu'auparavant, il utilisait les bras comme principaux générateurs d'impulsions pour le mouvement alors que maintenant il se concentre sur les hanches et sur le bassin, « [...] une région centrale qui, lorsqu'elle est stimulée, génère une chaîne infinie de mouvements ». Il ajoute que « [...] la région pelvienne est la base de la plupart des danses brésiliennes » (Pederneiras, cité par Ponzio, 1997, p. 98).

L'œuvre de Rodrigo Pederneiras est indissociable de sa compagnie, le *Grupo Corpo*, fondée en 1975, car sa chorégraphie se façonne dans le corps des danseurs et qu'elle façonne toujours ces corps, la plupart ayant une solide formation en ballet. En même temps, sa signature chorégraphique incorpore des éléments des danses populaires brésiliennes d'une façon assez organique puisqu'il ne s'agissait pas d'un assemblage de pas, mais de l'assimilation et de l'élaboration, dans le cœur du mouvement dansé (utilisation du poids, de la dynamique, de l'impulsion pour le mouvement), des éléments de ces danses populaires brésiliennes. Selon Pederneiras (cité par Ferrari, 1999):

Les personnes doivent sentir que ce qu'on fait ne peut être fait qu'au Brésil. L'Européen ne danse pas de cette façon, le Nord-Américain non plus. Mais nous n'arrêterons jamais de faire un entraînement en ballet. Les danseurs du *Grupo Corpo* ont besoin de la technique du ballet. Pour pouvoir la défaire après. (p.170).

De cette façon, le chorégraphe déstructure la technique du ballet pour y réintroduire des références diverses, allant des mouvements inspirés des danses brésiliennes à de nouvelles technologies médiatiques. Il est par ailleurs intéressant de noter que ce travail se fait en interrogeant une gestuelle *différente* de celle de la danse européenne et nord-américaine, parce qu'elle est brésilienne. Dans les années 1990, le *Grupo Corpo* a fondé l'École de danse du *Grupo Corpo* et, depuis 1998, l'Organisation non gouvernementale *Corpo cidadão* (Corps citoyen), destinée à développer des actions sociales avec des communautés défavorisées dans la province de Minas Gerais.

La démarche d'Antônio Nóbrega est une autre référence pour comprendre les chemins empruntés par des artistes brésiliens en quête de *brésilités*. Musicien de formation, cet artiste multidisciplinaire a développé, il y a plus de trente ans, des recherches sur les arts populaires au Brésil. Antônio Nóbrega propose l'utilisation du thème de la culture traditionnelle et

populaire du Nord-Est du Brésil ainsi que l'apprentissage et l'entraînement à travers des techniques corporelles populaires comme la *capoeira*, le *frevo*, le *coco*, le *maracatu*, et encore d'autres. Dans ses œuvres, la musique et la danse constituent les principaux éléments de la mise en scène, mais il se sert aussi d'éléments du théâtre populaire pour structurer ses pièces. Dans *Figural* (1990), partant des pas, des gestes, des postures, des chorégraphies et des acrobaties apprises en côtoyant des artistes populaires brésiliens, Nóbrega élabore un riche langage gestuel et corporel. Il définit d'ailleurs *Figural* comme un recueil d'archétypes — le chansonnier, le multiinstrumentiste, le danseur, le poète, le prestidigitateur — à partir desquels il a été capable d'élaborer une dramaturgie et une chorégraphie essentiellement brésiliennes (Nóbrega, 2005). On peut en fait situer Nóbrega comme un héritier de Mário de Andrade puisque les deux puisent dans les racines des traditions populaires brésiliennes des thèmes et des matrices poétiques et esthétiques pour leurs créations qui, elles, se situent dans les interstices entre le désordonné et le discipliné, le subtil et l'éclaté, la règle et la déviance. En 1995, Nóbrega crée *Na pancada do ganzá*, spectacle plutôt musical dont le titre a été emprunté à Mário de Andrade. *Na pancada do ganzá*, projet de Mário de Andrade qui devait réunir les enregistrements que celui-ci avait réalisés durant ses voyages dans le Nord et le Nord-est du Brésil, entre les années 1928 et 1929 est en effet resté inachevé. En 2000, Nóbrega met en scène *O marco do meio-dia*, créé pour réfléchir sur les 500 ans depuis l'arrivée des Portugais au Brésil. Selon Nóbrega (2005), c'est un spectacle dont l'hétérogénéité des formes artistiques, moyens d'expression et procédés artistiques démontrent qu'au Brésil la diversité est la façon la plus rigoureuse d'affirmer son unité. Depuis 1992, Antônio Nóbrega et Rosane Almeida gèrent le Théâtre *Brincante*, qui est également devenu une école offrant une formation multidisciplinaire en vue de permettre l'émergence d'autres *brincantes*³⁶, comme Nóbrega se définit lui-même.

Il faut préciser que ces exemples ne peuvent être lus comme des paradigmes de la production en danse au Brésil à partir des années 1990. On voit s'affirmer les créations de jeunes chorégraphes comme Henrique Rodovalho, de la compagnie *Quasar*, et Alexandre Ahmed, de la compagnie *Cena II*. Ces derniers incorporent à leurs chorégraphies des références urbaines comme la musique électronique, les bandes dessinées, les dessins animés,

³⁶ *Brincante* est un mot qui dérive du verbe *brincar*, qui en portugais veut dire jouer et s'amuser comme les enfants. En portugais, *Brincar* est différent de *jogar*, qui peut être traduit par jouer.

le langage vidéo-clip, les ressources médiatiques et ce, dans des formats différents de celui de la scène à l'italienne. On peut citer également des chorégraphes comme Bruno Beltrão, danseur de hip hop, qui imprime un langage contemporain à ses chorégraphies, toujours interprétées par des danseurs de hip hop. Certes, des chorégraphes continuent à dialoguer avec les questions identitaires, comme c'est le cas de Luiz de Abreu. Son solo *O samba do crioulo doido* met en scène, avec ironie et mélancolie, le corps dansant noir brésilien, pour utiliser une expression qui lui est chère (Abreu, cité par Costa, 2006). En jouant sur des clichés comme la sensualité et la sexualité du corps noir, en déconstruisant les danses afro-brésiliennes — principalement la samba — et en manipulant des drapeaux brésiliens imprimés en plastique, le danseur dénonce la situation de discrimination vécue par la population d'origine afro-brésilienne au Brésil.

Dans ce pays, la production en danse artistique est de nos jours marquée par la diversité des références esthétiques et poétiques. Ceci n'est pas une caractéristique exclusivement brésilienne car il s'agit plutôt d'une situation partagée à l'échelle mondiale par la plupart des créateurs en danse. De cette façon, les rapports entre la danse artistique et les recherches sur une ou plusieurs *brésilités* doivent être compris comme l'un des aspects du développement de la danse artistique au Brésil.

Dans ma recherche, je pense pouvoir traiter de cette problématique en considérant que dans les processus de mise en œuvre chorégraphique en danse contemporaine, il existe une utilisation de l'intimité du danseur. Dans ce sens, on peut recourir à l'argumentation de Lepecki (1998) qui montre comment certains chorégraphes utilisent des méthodes de création qui interpellent les aspects les plus personnels du danseur et de sa vie. Je me demande donc si les chorégraphes et les danseurs sont capables d'utiliser certains traits de leurs cultures d'origine comme des éléments ou des informations importantes pour la création de chorégraphies. En effet, pour moi il est important de comprendre comment les danseurs incorporent des traits de leurs cultures à leurs pratiques en danse. Ainsi, les interrogations suivantes contribuent-elles à tracer le contexte de ma recherche. Comment les danseurs et les chorégraphes arrivent-ils à mélanger le ballet et les danses populaires brésiliennes dans une matrice technique et poétique, comme c'est le cas pour les danseurs du *Grupo Corpo* et de son chorégraphe Rodrigo Pederneiras ? Comment les références provenant des danses populaires s'articulent-elles pour faire émerger un projet de corps dansant en rapport avec la

scène contemporaine, comme c'est le cas du danseur et chorégraphe Antônio Nóbrega ? Quelles sont les possibilités et les limites de la mise en scène des corps dansants contemporains qui sont aussi marqués par des pratiques de mouvement issues des traditions populaires ?

Pour tenter de répondre à ces questions, je présente deux modèles de corps dansants élaborés à partir des contextes brésiliens. Le premier, le corps dansant chargé³⁷, a été proposé par Santos (1999) dans sa thèse de doctorat portant sur l'état de la danse contemporaine dans la ville de Vitória, Brésil. Le deuxième, le corps comme réceptacle de l'inconscient collectif, a été élaboré par Rodrigues (1997) à partir de l'étude des danses afro-brésiliennes.

1.3.5 Le corps dansant chargé

En comprenant et en conceptualisant la danse comme un processus d'incorporation culturelle qui manifeste les expériences de vie des artistes impliqués dans cette pratique, Santos (1999) propose une ethnographie des compagnies de danse contemporaine de la ville de Vitória au Brésil. Ses objectifs sont d'une part, d'identifier les éléments culturels se manifestant dans les chorégraphies de compagnies de la ville de Vitória et, d'autre part, de comprendre comment ces éléments peuvent constituer des expressions de la culture brésilienne. Son étude suggère que la chorégraphie contemporaine dans cette ville est marquée par la manifestation de corps dansants chargés. Pour l'auteure, les Brésiliens vivent dans un environnement intense, ce qui favorise le développement d'un corps social chargé. Les origines culturelles de ce corps social chargé sont les difficultés, les anxiétés, l'oppression, la marginalisation et les limitations vécues au quotidien par les Brésiliens, ainsi que l'approche astucieuse, passionnée, joyeuse et feative de la vie. Santos (1999) perçoit en outre la présence du corps dansant chargé dans la production chorégraphique comme une métaphore de la vie au Brésil.

³⁷ Cette thèse a été écrite en anglais, l'auteure utilisant toujours l'expression « the charged dancing body » (Santos, 1999), que j'ai traduite par *corps dansant chargé*.

L'une des principales caractéristiques du corps dansant chargé, selon Santos (1999), est l'expression de l'émotion à travers la danse : « [...] it is clear to me that movement means emotion for the contemporary dance community of Vitória. It comes from feelings. » (p. 154). Le corps dansant chargé exprime l'intensité de ces sentiments. La notion de corps dansant chargé est également liée aux influences artistiques ayant marqué le développement de la danse moderne et contemporaine au Brésil et dans la ville de Vitória. L'auteure fait remarquer que le ballet et la danse moderne ont été les principales influences pour le développement de la danse artistique dans cette ville. L'auteure mentionne d'ailleurs plusieurs fois l'influence étrangère dans la pratique chorégraphique à Vitória : « The imported dance genres provide the movement material, or "code", as many capixaba artists stated, for the narrative, dramatic and theatrical style of their works. » (p. 200). Comme le fait remarquer Santos (1999) la danse moderne allemande de filiation expressionniste a été très influente au Brésil. Cette forme de danse accentuait l'expression des émotions par le mouvement en proposant ainsi un modèle d'expressivité assez chargé. De cette manière, le corps dansant chargé est en rapport avec le corps social chargé, bien qu'il soit aussi en rapport à une tradition de la danse concevant le corps et le mouvement comme des outils pour l'expression des émotions.

Le travail de Santos (1999) fournit en outre des éléments importants pour ma recherche, en particulier le fait de mettre en rapport la danse contemporaine et la culture brésilienne à travers l'utilisation de l'ethnographie comme méthode de recherche. Cependant, en tant que danseuse et brésilienne, je ne me sens pas complètement à l'aise avec cette notion de corps dansant chargé. Je la reconnais comme une conception de corps dansant parmi plusieurs autres concurrentes dans la chorégraphie contemporaine brésilienne. En effet, des chorégraphes comme Rodrigo Pederneiras cherchent des références dans des corporéités brésiliennes pour créer leurs chorégraphies mais ne se fixent pas dans ce modèle d'expressivité *chargé*. De cette façon, j'ai de la difficulté à percevoir une relation aussi directe que celle proposée par Santos (1999), c'est-à-dire celle entre le corps social chargé et le corps dansant chargé. Je suis d'accord que la création chorégraphique peut d'une part s'immerger dans une certaine ambiance culturelle, qui favorise une façon de vivre le corps et d'autre part, incorporer ainsi des éléments de cette culture locale. Néanmoins, cette incorporation est filtrée par la pratique artistique, par des processus d'élaboration

chorégraphique qui possèdent leur propres contextes, leurs conceptions et valeurs et qui sont assujettis à des modèles et des méthodes de travail typiques de leur métier — la danse.

1.3.6 Le corps dansant comme réceptacle de l'inconscient collectif

Rodrigues (1997) a réalisé une recherche sur les danses brésiliennes comme source de construction du corps dansant. Ce travail s'est fait en deux phases: il s'est d'abord caractérisé par une recherche personnelle ayant abouti à la systématisation des principes techniques et créatifs et à la réalisation de projets chorégraphiques solos. Ensuite, Rodrigues (1997) a élaboré une méthode pour la formation d'interprètes en danse. De cette façon, à partir de l'étude des danses brésiliennes, et particulièrement celle des danses de rituels religieux afro-brésiliens, Rodrigues (1997) a pu dégager des principes techniques et symboliques qui structurent ses méthodes de préparation corporelle et de création chorégraphique. Les manifestations dansées choisies par Rodrigues (1997) portent l'empreinte de la résistance culturelle : « [...] nous parlons d'un corps qui se situe à la marge de la société brésilienne, mais qui est aussi le réceptacle de l'inconscient collectif » (p. 27). Les groupes et communautés étudiés portent dans leur corps les marques de la discrimination sociale ainsi que les possibilités de résistance et de recréation de la vie par la danse et le chant.

L'auteure nous parle également de la qualité expressive d'une danse où le corps est le réceptacle de l'inconscient collectif — une qualité expressive présente dans les danses religieuses — qui peut aussi être travaillée dans des contextes artistiques. C'est surtout un travail sur les états de corps et de conscience qui rencontre un parallèle dans des rituels religieux où la danse est une manière d'être en contact avec le sacré. Dans cette démarche, le corps dansant se structure en résonance avec une anatomie symbolique spécifique de même qu'avec certaines actions et dynamiques caractéristiques.

Par rapport à une anatomie symbolique, Rodrigues (1997) considère l'alignement du corps à partir de l'enracinement des pieds. Le corps est comparé à une hampe, porteuse de l'étendard qui représente le sacré : la partie inférieure de la hampe est liée à la terre et la

partie supérieure au ciel. « Le corps-hampe est ferme et flexible, il s'articule dans toutes les directions, il intègre ce qui est dedans et ce qui est dehors, ce qui est en haut et ce qui est en bas, ce qui est en avant et ce qui est en arrière. Il reçoit et élabore les symboles. » (p. 44). Le bassin est une région importante car elle est investie d'une force de traction, à travers la projection du coccyx en direction du sol : « [...] la force de traction dans la région du sacrum s'inscrit dans l'imaginaire par le sens physique de l'appropriation d'une queue » (p. 49). Ainsi, la relation du coccyx avec le sol conduit-elle les mouvements du bassin. Quant à la colonne vertébrale, elle est flexible et peut accueillir différentes postures et attitudes, allant de la projection verticale aux positions horizontales du torse.

Par rapport à la dynamique, comprise comme un principe technique, on considère la *ginga* et l'alternance incarnation/désincarnation comme des actions fondamentales de structuration du mouvement dansant. La *ginga* est le pas de base de la *capoeira*, qui consiste en un transfert du poids d'un pied à l'autre; la *ginga* est une petite danse qui provoque un état de corps éveillé par lequel la personne est prête à prendre n'importe quelle direction (y compris les positions inversées, comme la tête en bas) et à dissimuler le prochain mouvement afin de tromper l'autre joueur. L'alternance incarnation/désincarnation vient d'une identification à des religions afro-brésiliennes où le dévot incarne temporairement un dieu ou une déesse. L'incarnation suppose l'intégration du corps de la divinité au corps du fidèle et inspire les dynamiques d'incorporation des personnages lors de la création et de l'interprétation de chorégraphies.

Dans son livre *Bailarino, Pesquisador, Intérprete : Processo de Formação* (1997), Rodrigues expose les principes de sa méthode de formation des danseurs-chercheurs-interprètes. Cette méthode est d'ailleurs utilisée principalement dans le Baccalauréat en danse de l'Université de Campinas. Dans un premier temps, le danseur est invité à faire de lui-même le sujet de sa recherche. Ce travail est associé à l'apprentissage des principes techniques et symboliques décrits précédemment, ainsi qu'à la récupération de l'histoire personnelle de l'interprète. Son but est de confronter le danseur à sa propre réalité, ce qui peut l'amener à questionner ses rapports à son propre corps, à la danse et à la vie. L'autre étape de la formation du danseur-chercheur-interprète vise la réalisation d'une étude chorégraphique fondée sur l'observation d'une manifestation populaire brésilienne. D'après Rodrigues (1997), c'est un moment où le danseur doit se laisser imprégner par les danses, les

chants, les gestes, les symboliques propres à la manifestation choisie. Dans ce processus, outre le fait d'assimiler de nouveaux codes gestuels, le danseur déconstruit son corps pour pouvoir se transformer en d'autres corps.

En fait, le travail de Rodrigues (1997) est complexe et intègre des concepts et des expériences qui appartiennent au domaine de la danse comme discipline artistique, ainsi que des savoirs et expériences issus des traditions populaires brésiliennes. Néanmoins, elle fait remarquer que sa méthode a d'abord été développée à partir de ses expériences comme danseuse et chorégraphe. Rodrigues (1997) a vécu toutes les étapes de déconstruction d'un corps dansant formé dans la tradition du ballet et de la danse moderne et de reconstruction d'une autre corporéité, où le corps est le réceptacle de l'inconscient collectif. Dans ce sens, cette corporéité n'est pas une donnée a priori; en d'autres termes, ce n'est pas quelque chose qui se manifeste parce que l'on est né et que l'on a grandi au Brésil. Elle est aussi le résultat d'un travail que le danseur réalise sur lui-même. Dans sa proposition d'enseignement, le danseur articule son histoire personnelle avec d'autres histoires, issues des traditions populaires brésiliennes et qui se passent dans des environnements éloignés de son propre contexte culturel. Il ne faut pas oublier que cela se développe à l'Université, où ces danseurs ont aussi une formation en ballet, danse moderne et éducation somatique. Dans ce processus, le danseur croise et mélange intentionnellement ces différents contextes dans son corps, en ayant toujours pour but le développement de ses potentiels artistiques et la réalisation d'une œuvre chorégraphique.

Malgré le fait que les deux modèles soient différents, on voit bien que la proposition de Santos (1999) est un modèle théorique développé à partir de l'étude des pratiques artistiques des chorégraphes contemporains de la ville de Vitória, tandis que Rodrigues (1997) présente une proposition pédagogique et artistique. Néanmoins, les deux modèles servent de références brésiliennes pour penser la construction de corps dansants. En même temps, ils apportent des réflexions sur ce que peut signifier être brésilien et sur la façon d'incarner, à travers la danse, des traits d'une certaine *brésilité*. Ils mettent de plus en évidence les rapports intrinsèques entre la danse et la vie.

1.4 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai dans un premier temps discuté des quatre modèles de corps — le corps objet, le corps dionysiaque, le corps sujet et le corps social — qui soutiennent une bonne partie de la production théorique ainsi que la pratique de la danse artistique. Le corps objet postule un clivage entre la personne et son corps, faisant du corps un objet au service de l'esprit. Dans la danse, cette conception aboutit, entre autres, à la valorisation de la maîtrise et du contrôle du corps de même qu'à la vision du danseur comme instrument de la danse, voire même du chorégraphe.

De son côté, le corps dionysiaque apporte, pour sa part, une possibilité de réconciliation du danseur avec son corps puisque le corps devient une puissante source d'identification pour la personne. Ce serait en assumant les pouvoirs du corps que la danse pourrait unifier, même transitoirement, le corps et l'esprit.

Pour sa part, le corps sujet ouvre la possibilité d'envisager le corps comme le lieu privilégié de l'expérience, fondant ainsi les actions de la personne dans le monde. La phénoménologie postule la continuité entre la chair du corps et la chair du monde qui est constituée de la prégnance et de l'entrelacement de l'expérience du corps dans le monde et engendre ainsi la notion de présence corporelle. À travers l'acte de danser, le danseur devient un champ de présence, condensant le passé, le présent et le futur dans son corps.

Comprendre le corps dansant en tant que corps social permet de comprendre que différentes cultures véhiculent différentes manières de vivre et d'utiliser le corps. Les processus de socialisation s'inscrivent, avant tout, comme des interférences culturelles marquant le corps. Les approches sociologiques et anthropologiques du corps permettent donc de comprendre la danse comme une pratique culturelle qui inscrit dans les corps dansants des valeurs morales, sociales et esthétiques et qui, en même temps, contribue à élaborer des formes d'identification et de représentation du danseur en société. Ainsi, la pratique de la danse peut-elle être également envisagée comme un phénomène transnational servant de référence identitaire à des groupes et des communautés pratiquant des styles et formes de danse semblables un peu partout dans le monde — comme le ballet, la danse contemporaine ou le *contact improvisation*, par exemple. En conséquence, cette approche ouvre des voies pour comprendre la construction du corps dansant comme un phénomène d'incorporation de différents contextes culturels, provenant de références culturelles

familiales, locales, régionales et nationales d'un côté, ainsi que des références culturelles spécifiques au monde de l'art et de la danse d'un autre côté.

Dans un deuxième temps, j'ai utilisé la poétique pour situer le corps dansant comme matière première de la création chorégraphique. Une matière, comme je viens de le mentionner, chargée de références d'ordres biologique, social et culturel. De même, la poétique permet d'appréhender les processus de production de l'œuvre chorégraphique comme étant chargés d'historicité. Dans ce sens, la création chorégraphique transite entre des traditions stylistiques, créatives et techniques et l'invention des procédés, des codes et des techniques pour la mise en scène de corps dansants. Ces réflexions m'ont amenée à parler de la construction du corps dansant à partir de trois aspects, à savoir l'apprentissage et l'entraînement des techniques de danse, la pratique de l'éducation somatique et, finalement, la participation à la création chorégraphique. À partir de l'analyse de ces trois facteurs, nous avons réalisé que la construction du corps dansant oscille entre le corps objet et le corps sujet. En d'autres termes, à certains moments le danseur expérimente son corps comme un objet, qui peut être éloigné de lui et manipulé par lui et par les autres. À d'autres moments, par contre, le danseur élimine les distances qui l'éloignent de son corps et vit son corps comme le sujet de son expérience. Dans cette dynamique, le danseur peut devenir le sujet de la construction de son corps dansant tout en composant avec les références provenant de contextes artistiques et culturels divers. Cette analyse a en outre permis de comprendre qu'il existe une imbrication entre les processus de mise en œuvre chorégraphique et la construction des corps dansants. En effet, la création, les répétitions, les présentations, la recréation d'une chorégraphie sont des procédés techniques et *formatifs* qui interpellent et transforment les corps dansants.

Dans un troisième temps, j'ai approché les phénomènes identitaires pour essayer de comprendre l'élaboration des notions de *brésilité* à certains moments clés de l'histoire du Brésil. Je me suis d'abord penchée sur les notions de métissage telles qu'elles ont été élaborées par la sociologie brésilienne jusque dans années 1940. Celles-ci reflètent une conscience du retard social, politique et économique du pays en rapport au modèle européen. Elles reflètent aussi l'inadéquation de ce modèle pour expliquer les contradictions et idiosyncrasies si éloquentes au Brésil. Ensuite, j'ai souligné l'importance des mouvements de l'avant-garde artistique au Brésil dans les années 1920 et 1930, en faisant remarquer

l'influence de l'anthropophagie et du projet *marioandradien* dans l'élaboration des conceptions de *brésilité*. Ces projets proposent en fait l'assimilation de la culture étrangère ainsi que l'incorporation des traditions populaires du Brésil profond pour faire surgir un art et une culture brésiliens qui pourraient défier les modèles occidentaux. Les nouvelles réalités contemporaines, conséquences de la globalisation et de la postmodernité, font éclater les notions d'identité nationale et de *brésilité*. À la lumière de ces nouveaux contextes, j'ai réfléchi sur les notions d'hybridité et métissage formulées par la pensée postmoderne et sur leurs conséquences pour penser les phénomènes identitaires au Brésil. J'ai rencontré dans l'œuvre de l'artiste Hélio Oiticica une manière de bouleverser les visions univoques et stéréotypées de l'identité brésilienne, ainsi qu'une proposition d'éclatement et de nouvelles possibilités de définition des *brésilités*. Finalement, j'ai analysé le développement de la danse artistique au Brésil pour vérifier les mutations des notions de *brésilité* présentes dans l'œuvre de certains chorégraphes brésiliens. Cette analyse indique que, dans un premier temps, cette *brésilité* se traduisait par l'adaptation de thèmes brésiliens inspirés des traditions populaires et folkloriques à la technique et aux modes de mise en scène typiques du ballet. Dans les années 1980, cette quête de *brésilité* s'est déplacée vers le corps dansant et certains chorégraphes cherchaient dans des traditions chorégraphiques populaires des principes techniques et poétiques pour la création de leurs œuvres. À partir des années 1990, certaines de ces propositions artistiques sont aussi devenues des projets pédagogiques avec la création de centres de formation et de recherche. Pour clore ce chapitre, j'ai examiné deux modèles de corps dansants construits à partir de références brésiliennes. Ces deux modèles diffèrent l'un de l'autre sur plusieurs aspects. Cependant, les deux exposent les métissages de différents contextes artistiques et culturels comme fondement pour la construction du corps dansant chargé ou du corps comme réceptacle de l'inconscient collectif. Autrement dit, les deux modèles montrent que la construction de corps dansants se fait par l'incarnation de références hétéroclites dans un processus de métissage qui se constitue dans le corps.

Dans les prochains chapitres, après avoir présenté la méthodologie de recherche, je vais tenter de comprendre, à partir de l'analyse des expériences des danseurs et chorégraphes des deux compagnies étudiées — *dona orpheline danse* et *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, comment la participation à la mise en œuvre chorégraphique contribue à la construction de corps dansants, en ayant comme arrière-plan de cette investigation les manifestations de

certaines *brésilités*. Les artistes avec qui j'ai travaillé sont des personnes avec des expériences multiples qui appartiennent à des cultures diverses et qui transitent continuellement entre différents mondes et réalités. En considérant que ces chorégraphes et artistes sont des Brésiliens et aussi des Québécois, je souhaite esquisser des visions du corps dansant qui soient fidèles à leurs expériences.

CHAPITRE II

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Le principal objectif de cette recherche est de comprendre les enjeux de la construction de corps dansants liés à la participation des danseurs comme collaborateurs dans les processus de mise en œuvre chorégraphique, dans un contexte spécifique, celui de chorégraphes contemporains brésiliens. Afin d'atteindre cet objectif, je propose une étude de l'œuvre de deux chorégraphes brésiliennes, Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro. Il s'agit de comprendre les processus de mise en œuvre de ces chorégraphes pour pouvoir en dégager les aspects spécifiques au travail des danseurs et examiner leurs conséquences pour la construction des corps dansants. Il s'agit aussi d'examiner l'œuvre de ces chorégraphes afin d'identifier des traits d'une certaine *brésilité* dans leurs chorégraphies et de chercher à savoir si cette présence imprègne aussi les corps dansants. De cette manière, ma question de recherche peut être présentée de la façon suivante :

Comment la participation des danseurs dans les processus de mise en œuvre chorégraphique contribue-t-elle à la construction de corps dansants dans le contexte de l'œuvre de chorégraphes contemporains brésiliens?

D'autres questions se dégagent de cette question principale, à savoir :

- a) Comment se déroule le processus de mise en œuvre (création, répétition, représentation, récréation) de chaque chorégraphe? Quel est le rôle du danseur dans ces processus ?

- b) Quels sont les éléments de la culture brésilienne et comment se manifestent-ils dans les œuvres des chorégraphes brésiliens ?
- c) Quelle est la formation des chorégraphes et des danseurs et quelles sont les méthodes de préparation spécifiques aux œuvres chorégraphiques ?
- d) Quelles sont les pratiques, les expériences et les informations les plus importantes qui permettent aux danseurs de comprendre les intentions des chorégraphes ?

Les choix méthodologiques ont donc été faits en fonction de ces questions de recherche. Comme le fait remarquer Pires (1997), «[...] les paramètres d'un problème peuvent varier et les différents objets n'appellent pas nécessairement le même type d'encadrement théorique ou méthodologique. » (p. 17). Ainsi, à l'instar de différents auteurs, tels qu'Alvesson et Sköldbberg (2001), Japiassu (1994), Fortin (2006) et Pires (1997), j'envisage la méthodologie comme un moment de l'interrogation épistémologique. Cela signifie que les décisions méthodologiques ne peuvent être dissociées ni de la problématique de recherche ni de l'approche théorique.

Pendant tout le temps que j'ai pris pour formuler clairement la problématique, il m'a toujours paru évident que cette recherche posait des questions par rapport à la pratique artistique et qu'elle demandait des données empiriques encadrées par une approche qualitative de cueillette et d'analyse. Ainsi, il m'a semblé qu'une immersion dans la pratique des chorégraphes et des danseurs permettrait de saisir leurs procédés et leurs méthodes de travail, ainsi que leurs façons d'organiser et de systématiser la matière artistique lors de la mise en œuvre chorégraphique. En ce qui concerne les danseurs, cela permettrait de comprendre : leurs manières d'organiser leur corps et leur mouvement par rapport à des projets chorégraphiques spécifiques, leurs rapports interpersonnels, et les retombées de la participation à ces projets dans leurs vies personnelles.

De cette façon, je suis la pensée d'auteures comme Fortin (2006) et Hanstein (1999), qui argumentent en faveur de la présence des données empiriques comme l'un des piliers de la recherche en danse. Pour Hanstein (1999), l'investigation en danse ne peut pas trop éloigner le chercheur de l'expérience de la danse : « We must not forget that at the heart of everything we do in dance is dance and dancing. [...] our point of reference must always be rooted in the experience of dancing. » (p. 26). Pour Fortin (2006), il est nécessaire d'encadrer les données

empiriques par le choix des techniques de collecte de données les plus appropriées et, principalement, par la définition des approches théoriques les plus pertinentes pour l'avancement des connaissances en danse. En outre, même des auteurs tels qu'Alvesson et Sköldbberg (2001), qui questionnent l'utilisation des données empiriques comme fondement de la recherche en sciences sociales, soulignent l'importance des matériaux empiriques comme l'une des sources de la recherche. Leur point de vue est que le matériel empirique ne peut être dissocié de la théorisation. C'est pour cette raison que je me suis attardée, dans le précédent chapitre, à bien ancrer les positions conceptuelles de mon étude.

Afin de répondre à ma question de recherche, mon investigation s'inscrit dans un paradigme postpositiviste et j'adopte une approche ethnographique comme méthodologie de recherche. Dans les sections suivantes, je discute le paradigme postpositiviste, la recherche artistique et l'ethnographie pour mieux encadrer et définir mes choix méthodologiques.

2.1 Le postpositivisme

Le paradigme postpositiviste remet en cause plusieurs postulats du positivisme, que ce soit l'existence d'une réalité strictement objective et unique, pouvant être découpée en parties considérées indépendamment les unes des autres; la possibilité de séparer l'observateur de son objet d'observation et de séparer les objets d'observation de leur contexte temporel et spatial; ou encore l'objectivité, qui garantirait au chercheur une neutralité par rapport aux valeurs éthiques, sociales et morales. Selon Green et Stinson (1999), le terme postpositivisme est utilisé pour décrire une multiplicité d'approches qui se sont développées à partir de la reconnaissance des limites de la tradition positiviste de recherche, principalement dans le domaine des sciences sociales.

Une des principales caractéristiques des recherches postpositivistes est de concevoir que la réalité est socialement construite et qu'elle est multiple. Ainsi, les chercheurs postpositivistes construisent progressivement leurs objets de recherche, tout en essayant d'aboutir à des théories qui puissent donner un sens à des situations ou à des phénomènes uniques et complexes. L'autre aspect important du postpositivisme est la place accordée à la subjectivité du chercheur et des participants de la recherche. Les recherches postpositivistes ont pour but

de comprendre ou d'interpréter un contexte spécifique de recherche. Pires (1997) met en évidence l'importance capitale de la subjectivité pour la compréhension, l'interprétation et l'explication scientifique des conduites humaines, car le sens que les acteurs donnent à leurs conduites ou à leurs vies fait partie de la recherche. Dans ce sens, les perspectives subjectives des participants, ainsi que celles du chercheur, sont considérées comme des composantes importantes de l'investigation. C'est pour cette raison que des auteurs comme Spradley (cité par Boutin, 1997) parlent du chercheur comme d'un instrument privilégié de la recherche. Laperrière (1997) explique que dans ce type de recherche, c'est l'expérience tout entière du chercheur qui est sollicitée : sa vision personnelle du monde, ses sentiments, ses intuitions, ses valeurs. Reconnaître ses partis pris, ses positions idéologiques et ses préjugés est alors fondamental pour le chercheur situé dans le paradigme postpositiviste.

Le paradigme postpositiviste n'est pas univoque, il accueille différentes approches théoriques et méthodologiques. Des auteurs comme Alvesson et Sköldbberg (2001), ainsi que Green et Stinson (1999), identifient trois traditions épistémologiques associées à différentes méthodes et buts de recherche : a) une approche interprétative ayant pour but de décrire et de comprendre une certaine réalité, soutenue théoriquement par l'herméneutique; b) une approche critique ayant pour but de transformer et d'émanciper une certaine réalité, soutenue par des théories critiques comme le néo-marxisme et le féminisme; c) une approche poststructuraliste ayant pour but d'interroger les notions de représentation et les rapports entre la réalité et les théories qui essaient d'expliquer cette réalité, soutenue théoriquement par le déconstructivisme. Il faut noter que cette classification n'est ni rigide ni statique. Comme le soulignent Green et Stinson (1999), plusieurs recherches postpositivistes circulent entre différentes théories et combinent les catégories de compréhension, émancipation et déconstruction.

Je situe ma recherche dans une démarche interprétative puisque j'ai pour but de comprendre l'expérience chorégraphique du point de vue des danseurs et des chorégraphes pour pouvoir analyser les processus de construction de corps dansants dans des contextes spécifiques. Ainsi, je suis d'accord avec Green et Stinson (1999), quand elles affirment que « If the primary purpose is to understand an aspect of dance experience from the participant's points of view, and to reflect on the meanings that are expressed, then an interpretative approach will be most helpful.» (p. 113). Il y a d'autres aspects de ma recherche qui

renforcent mon choix du paradigme postpositiviste et de la démarche interprétative, à savoir : a) une problématique artistique; b) le cadre théorique, élaboré au croisement de différents domaines tels que la poïétique, la phénoménologie, la sociologie et l'anthropologie; et c) le choix de l'ethnographie comme méthode de cueillette et d'analyse de données.

2.2 La recherche en pratique artistique

Fortin (2006) situe la recherche en pratique artistique dans le paradigme postpositiviste et, plus spécifiquement, dans les études de pratiques. L'auteure précise que les études de pratiques « [...] reposent sur la prémisse que la pratique artistique sera mieux comprise par la mise en relation de la pensée et de l'agir des praticiennes et des praticiens. » (p. 98). Dans ce sens, il s'agit d'explicitier des savoirs opérationnels qui sont implicites à la pratique artistique. Comme l'explique Guelton (2000), la recherche en pratique artistique associe, dans un même processus, la production d'une situation artistique et une forme de savoir, lesquelles interagissent conjointement.

Des auteurs tels que Conte (2000) et Lancri (2002) ont tendance à distinguer la recherche sur l'art de la recherche en pratique artistique. La recherche sur l'art est définie comme une recherche qui apporte un point de vue extérieur sur les œuvres d'art, les processus artistiques, les conditions de réception des œuvres d'art, etc. Dans ce sens, différentes disciplines comme l'histoire, la sociologie, la sémiologie et la philosophie font de l'art un objet d'étude, sans pour autant s'adonner à des recherches en pratique artistique. Ces disciplines, quand elles étudient l'art, formulent des problématiques propres à leurs champs d'études et se servent de leurs cadres théoriques et méthodologiques pour approcher l'art comme objet d'étude.

La recherche en pratique artistique, selon Conte (2000) et Lancri (2002), se situe dans le contexte d'une pratique personnelle, c'est-à-dire qu'elle est conduite et réalisée par l'artiste à partir du processus d'instauration de ses œuvres. Comme le fait remarquer Guelton (2000), il y a une différence significative entre la recherche en pratique artistique et la recherche sur l'art. La première suppose la création d'une œuvre, et conduit l'artiste « à la recherche de l'art. » (p. 6). Mais il y a aussi une interaction entre les deux : la recherche en pratique artistique implique naturellement la recherche sur l'art, mais la réciproque n'est plus que circonstancielle. Pourtant, si l'on prend l'affirmation de Guelton (2000), qui dit que ce sont les œuvres ou le travail artistique qui constituent la recherche en pratique artistique, il est

possible de penser que la recherche en pratique artistique est définie par une problématique artistique. Ainsi, je suis d'accord avec Fortin (2006) quand elle précise que lorsqu'un artiste « [...] procède à une cueillette de données sur la pratique d'autres artistes, c'est à partir de sa position d'artiste qu'il le fait, et cela teinte le processus de cueillette et d'analyse. » (p. 9). L'auteure fait aussi remarquer que cette recherche prend place dans des terrains de pratique artistique, c'est-à-dire dans des endroits tels que des ateliers, des studios, des théâtres, des classes ou des communautés.

J'envisage donc ma recherche comme une recherche en pratique artistique, car je propose une problématique artistique et un travail sur un terrain de pratique artistique. Dans mon cas, ce dernier est celui de deux compagnies de danse travaillant sur la mise en œuvre de chorégraphies. Il faut préciser également que toutes les étapes de réalisation de cette investigation ont été influencées par mon expérience comme interprète en danse contemporaine. Il s'agit donc d'une recherche menée par une danseuse, sur les façons de faire de la danse, englobant des aspects concernant la création et l'interprétation de chorégraphies ainsi que la formation des danseurs. Ce sont toutes des expériences que j'ai déjà vécues avec d'autres chorégraphes et danseurs. Ainsi, ces expériences ont nourri l'élaboration de la problématique, ainsi que les choix théoriques et méthodologiques de ma recherche. De même, elles ont influencé la cueillette et l'analyse des données.

À partir de cette configuration – problématique artistique, besoin de données empiriques encadrées par une approche qualitative et filiation au paradigme postpositiviste – j'ai choisi l'ethnographie comme principale démarche méthodologique.

2.3 L'ethnographie

Patton (2002) souligne que la caractéristique principale de l'ethnographie comme méthode de recherche consiste en la prise en compte de la dimension culturelle. Pour Laplantine (2000), l'ethnographie est avant tout une activité d'observation et de description dont l'objectif principal est l'apprentissage et l'imprégnation « [...] d'une culture qui n'est pas la mienne ou d'un segment de ma propre culture... » (p. 7). L'auteur fait remarquer que

l'ethnographie et l'anthropologie sont indissociables, puisque c'est à partir de la description ethnographique que s'élabore le savoir caractéristique de l'anthropologie.

L'ethnographie a parcouru un chemin allant de l'étude de cultures exotiques, à l'étude de cultures locales et de groupes humains minoritaires et marginalisés socialement. Depuis les années 1980, le concept d'ethnographie est remis en question et revigoré sur son propre *territoire*, celui de l'anthropologie. La critique de la pratique ethnographique traditionnelle expose les limites des pratiques de représentation, ce qui amène les chercheurs à questionner leurs rapports aux sujets et aux groupes étudiés et à proposer de nouveaux modes réflexifs et autoréflexifs de production de connaissances. Cette tendance est aussi appelée nouvelle ethnographie (Kaeppler, 1999 ; Thomas, 2003).

Plus récemment, l'ethnographie a commencé à s'intéresser à l'étude des structures sociales et de pouvoir dans les sociétés complexes. De Castro (cité par Sztutman, Nascimento et Marras, 1999) parle d'une ethnographie des sociétés dédiée à l'étude des structures de pouvoir qui soutiennent les sociétés complexes, comme l'État constitutionnel, les sciences, le christianisme, etc. De même, Marcus (2002) parle de l'ethnographie multisite, qui interroge la pratique ethnographique contemporaine et qui souvent, choisit des thèmes d'ordre social, économique et politique typiques des sociétés complexes «[...] afin de pénétrer finalement dans les mondes vécus des sujets particuliers, qu'ils soient dominés ou dominants.» (p. 8). L'auteur précise encore : «[...] les anthropologues doivent aujourd'hui souvent faire d'une autre discipline, d'un autre mode de connaissance spécialisé un objet ethnographique» (Marcus, 2002, p. 8). Il se réfère à ces études comme un genre d'ethnographie de la raison, de l'abstraction et des pratiques discursives, qui «[...] constitue un des aspects essentiels des projets contemporains impliquant le droit, les médias, les corporations, les arts et même la politique.» (p. 8).

En outre, comme le signale Frosch (1999), l'investigation ethnographique a débordé les frontières de l'anthropologie. Elle est de plus en plus utilisée dans des domaines comme l'éducation, la littérature comparée, les *gender studies*, les études culturelles, la santé publique, la danse et autres. Seeger (cité par Frosch, 1999), parle du besoin de distinguer l'ethnographie de l'anthropologie, car l'ethnographie n'est pas définie par des lignes disciplinaires ou par des perspectives théoriques, mais plutôt par une approche descriptive qui permet au chercheur d'exprimer le point de vue des sujets participant à la recherche.

Fortin (2006) établit une distinction entre la recherche typiquement ethnographique et la recherche à caractère ethnographique. L'auteure fait remarquer que la majorité des recherches postpositivistes présentent un caractère ethnographique, car « [...] elles sont menées sur le terrain, selon le point de vue descriptif des participantes et des participants. » (p. 99). Ces recherches sont appuyées par des données ethnographiques, c'est-à-dire « [...] des données empiriques issues d'une présence sur le terrain » (p. 99), mais elles ne correspondent pas nécessairement à des problématiques d'ordre culturel. En même temps, l'auteure souligne l'importance des données ethnographiques pour la recherche artistique. En suivant le raisonnement de Fortin (2006), je ne considère pas que ma recherche en soit une typiquement ethnographique, mais elle peut être considérée comme une recherche à caractère ethnographique, car elle est soutenue par des procédures de collecte, d'analyse et d'interprétation des données d'inspiration ethnographique.

Pour sa part, Laplantine (2000) rappelle le besoin de réfléchir sur les théories qui soutiennent, même de manière implicite, l'activité de description. L'auteur rappelle que la description, qu'elle soit ethnographique ou d'une autre nature, n'est jamais neutre et que, par conséquent, toute description suppose donc une théorie de la connaissance et du langage. En suivant ces indications de Laplantine (2000) j'emprunte dans ma recherche une approche ethnographique, en même temps que j'adopte une approche théorique multiple, élaborée au croisement de différentes disciplines. Ainsi, je me suis servie de : a) la poïétique, pour parler de la création chorégraphique; b) la phénoménologie, pour comprendre les rapports corps-sujet/corps-objet dans leur relation avec la construction de corps dansants; c) la sociologie et l'anthropologie, pour comprendre les références culturelles implicites à la pratique artistique des chorégraphes et des danseurs avec qui j'ai travaillé. Je pense que ce mouvement entre différentes disciplines permet la réflexion sur la mise en œuvre chorégraphique à partir d'une multiplicité de points de vue. De plus, je suis d'accord avec Canclini (1997), quand il affirme que les études des pratiques artistiques contemporaines ont besoin de sciences sociales nomades qui puissent s'occuper de leur diversité.

Dans la prochaine section, je discute certains rapports entre l'ethnographie et la phénoménologie puisqu'au cours de ma recherche j'ai été amenée à justifier l'adoption de l'ethnographie comme méthode de recherche, plutôt que de la phénoménologie.

2.3.1 L'ethnographie et la phénoménologie

Dans le chapitre antérieur, une partie importante de mes réflexions portant sur le corps dansant était fondée sur une approche phénoménologique du corps. En effet, j'ai appris à connaître la phénoménologie à travers l'œuvre de Merleau-Ponty, en particulier par la lecture de *Phénoménologie de la perception* (1945), où l'auteur développe ses théories à travers l'application de la méthode phénoménologique philosophique. Afin d'esquisser des conceptions sur le corps dansants pour mon mémoire de maîtrise, je me suis inspirée des notions de corps vécu, corps phénoménal et corps propre, toutes élaborées par Merleau-Ponty (1945). À cette époque, je méconnaissais les développements de la phénoménologie comme méthode de recherche servant à la cueillette et à l'analyse de données empiriques.

La phénoménologie est, à l'origine, un courant philosophique fondé par Edmund Husserl (1859-1938). Dans un souci de précision, Giorgi (1997) propose une distinction entre l'emploi du terme phénoménologie dans une acception plutôt vague et générique – liée à la notion d'expérience – et dans une acception plus précise, celle de la phénoménologie comme science des phénomènes, telle que l'a proposée Husserl. Giorgi (1997) la définit, en se basant sur les idées de son fondateur, comme « [...] l'étude systématique de tout ce qui se présente à la conscience, exactement comme cela se présente; autrement dit, la phénoménologie est l'étude des structures de la conscience. » (p. 342-343). À partir de ces partis pris, Giorgi (1997) fait une distinction entre la phénoménologie philosophique et la phénoménologie scientifique. La première étudie les structures de la conscience sous leurs aspects les plus fondamentaux et essaie d'atteindre leurs sens ultimes, universels. La deuxième étudie les structures de la conscience sous leurs aspects concrets et matériels, c'est-à-dire, du point de vue de leur ancrage social et culturel. Cette division se prolonge dans l'approche méthodologique, avec une méthode phénoménologique philosophique et une

méthode phénoménologique scientifique. Cette dernière, qui est celle employée dans le domaine des sciences humaines, sert à la cueillette et à l'analyse de données empiriques.

Comme le fait remarquer Giorgi (1997), en tant que méthode de recherche qualitative applicable aux sciences humaines, l'approche phénoménologique n'en est encore qu'à ses premiers pas. C'est une des raisons pour lesquelles je n'ai pas utilisé la phénoménologie comme méthode de recherche. En effet, je connaissais la phénoménologie philosophique, mais je n'étais pas familière avec la phénoménologie scientifique. Je pensais et je continue de penser, en suivant Giorgi (1997), que la phénoménologie philosophique et la phénoménologie scientifique sont indissociables, puisque le développement de la phénoménologie scientifique a été fait à partir des fondements de la phénoménologie philosophique. Ainsi, le recours à la méthode phénoménologique scientifique requiert des connaissances approfondies de la phénoménologie philosophique, ce qui n'était pas mon cas.

J'ai pris connaissance de l'utilisation de la phénoménologie comme méthode de cueillette et d'analyse de données empiriques à travers l'ouvrage de Deschamps, *L'approche phénoménologique en recherche* (1993). L'auteure souligne que le choix de l'approche phénoménologique doit se faire en cohérence avec une problématique de recherche des caractéristiques phénoménologiques. En général, la problématique phénoménologique est en rapport avec « [...] l'expérience vécue d'un phénomène. » (Deschamps, 1993, p. 43). Dans le cas de ma recherche, la problématique proposée n'appelait pas particulièrement l'adoption de la phénoménologie comme méthode de recherche. Entre autres, ma question de recherche n'interpellait pas uniquement l'expérience des danseurs en relation à la construction de corps dansants; elle évoquait aussi le travail des chorégraphes et leur mise en rapport avec une certaine *brésilité*.

En général, les approches phénoménologiques de la danse s'inscrivent dans une perspective philosophique utilisant la phénoménologie comme un cadre théorique et conceptuel. Autrement dit, pour des auteurs tels que Desprès (2000), Fraleigh (1987, 1999), Lesage (1992), Sheets-Johnstone (1980) et Stewart (1998), la phénoménologie ne soutient pas une cueillette de données empiriques mais plutôt des *insights* par rapport à des questions ontologiques. Pour Stewart (1998) par exemple, la phénoménologie permet d'établir des rapports significatifs entre l'écriture et la danse : « How can language probe the relation between the subjective life of the dancer and the objective form of the dance? » (p. 42). La

phénoménologie lui permet de formuler des réponses : « [...] phenomenology reflects upon the dialectic between subject and object, the 'I' who perceives and the 'It' or 'Thou' which is perceived. » (p. 42). Fraleigh (1999), en expliquant son approche méthodologique de la phénoménologie, suggère que le chercheur décrive sa propre expérience d'un phénomène donné, tout en essayant de mettre de côté ses préjugés en rapport avec cette expérience. De cette manière, Fraleigh (1999) n'utilise pas la phénoménologie comme une méthode de cueillette et d'analyse de données empiriques comme le font Giorgi (1997) dans le domaine de la psychologie, Deschamps (1993) dans le domaine des arts visuels et Leduc (2006) dans le domaine de la danse. Dans son étude, appuyée par une collecte de données empiriques, Leduc (2006) suit les principes de la méthode de recherche phénoménologique formulée par Giorgi pour comprendre l'expérience de l'état d'authenticité chez l'interprète en danse contemporaine au moment où il danse.

Finalement, le recours à l'ethnographie comme méthode de recherche ne me semblait pas en contradiction avec l'utilisation de la phénoménologie comme l'une des références théoriques de ma recherche. Des auteurs comme Laplantine (2000), Csordas (1994) et Thomas (2003) soulignent d'ailleurs des rapports entre les deux disciplines.

Ainsi, Laplantine (2000) signale l'influence de la phénoménologie en anthropologie et en sciences sociales. L'approche phénoménologique, en particulier celle de Merleau-Ponty, a permis aux ethnographes de comprendre « [...] qu'il n'existe pas de faits à l'état pur attendant des significations dont on pourrait les créditer [...] et que le sens n'est guère séparé du sensible. » (p. 101). Ainsi, l'auteur suggère que la phénoménologie contribue à affiner la méthode ethnographique, puisque la description phénoménologique « [...] est sans doute à même, dans une époque de scepticisme croissant par rapport aux grandes explications classiques de l'objectivité par objectivation, de nous fournir un certain nombre d'instruments. » (p. 101).

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre antérieur, Csordas (1993, 1994) développe un cadre conceptuel et méthodologique qui donne lieu à la notion d'*embodiment* pour comprendre la participation humaine dans le monde culturel à partir de l'expérience du corps. Il élabore sa pensée par le croisement de la phénoménologie et de l'anthropologie, ce qui le mène à la notion d'*embodiment*, qu'il définit comme « [...] existential condition in which culture and self are grounded. » (Csordas, 1993, p. 136). Cet auteur, qui se sert de

l'ethnographie comme méthode d'investigation, effectue ses études dans le domaine des rituels religieux. Dans le même sens que Csordas (1994), Thomas (2003) parle de l'influence de la phénoménologie pour le développement d'une compréhension de l'ethnographie comme activité qui engage la corporéité du chercheur, an *embodied activity*, et pour une compréhension du terrain ethnographique comme un espace physique et social qui doit être incorporé par le chercheur. Dans ce sens, l'ethnographie émerge aussi comme une méthode appropriée pour l'étude de la danse.

2.3.2 L'ethnographie et les études en danse

L'ethnographie comme méthode de recherche est employée dans différents domaines des études en danse, alors que la pratique du terrain est ce qui relie ces différents domaines de recherche. Ainsi, l'ethnographie est à la base des recherches sur l'anthropologie de la danse et sur les danses folkloriques. De plus, elle est utilisée dans le domaine de l'étude de l'enseignement de la danse, ainsi que dans le champ de l'esthétique et de la création chorégraphique. Comme le fait remarquer Frosch (1999), l'ethnographie de la danse a émergé comme une référence importante pour l'étude de la danse dans une perspective culturelle et elle est utilisée par des anthropologues ainsi que par d'autres chercheurs en danse. Sklar (1991) met en évidence le caractère particulier de la recherche ethnographique en danse : « Dance ethnography is unique among other kinds of ethnography because it is necessarily grounded in the body and the body's experience rather than in texts, artifacts, or abstractions. » (p. 6).

Si, aujourd'hui, on peut parler de ces possibilités de croisement entre la danse et l'ethnographie, les rapports entre l'ethnographie, l'anthropologie et les études en danse n'ont pas toujours été tellement évidents. Davida (2001) montre que c'est tout récemment que certains théoriciens de la danse, issus de domaines tels que la philosophie, l'esthétique et l'histoire de l'art, ont commencé à s'intéresser à une approche anthropologique des formes de danses artistiques occidentales comme le ballet et la danse moderne. Les anthropologues de la danse ont eux aussi été réticents à étudier ces formes de danse de tradition dite savante et plusieurs études ethnographiques en danse portaient donc sur des sociétés et des danses dites

traditionnelles ou populaires. Depuis, une partie de ces études (par exemple, Grau, 1998 ; Kaepler, 1985 ; Kealiinohomoku, 1976 ; Kurath et Garcia, 1970) a adopté l'ethnographie comme méthode de recherche pour élaborer des connaissances dans le domaine de l'anthropologie. Il y a aussi aujourd'hui des chercheurs qui utilisent l'ethnographie pour étudier en premier lieu les danses elles-mêmes. Kaepler (1999) fait remarquer les différences entre les deux approches: les anthropologues étudient les danses pour mieux comprendre les sociétés, tandis que pour d'autres chercheurs, l'étude du contexte social sert principalement à approfondir la compréhension des danses. C'est le cas des études en folklore et en ethnologie de la danse (Andrade, 1959 ; Bakka, 1999 ; Cardoso, 1990 ; Felföldi, 1999; Giurchescu, 1999 ; Koutsuba, 1999) qui, généralement, se tournent vers les danses dites traditionnelles.

Dans son article *Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique*, un des textes fondateurs de l'anthropologie de la danse, Kealiinohomoku (1998)³⁸ souligne la méconnaissance des spécialistes de la danse artistique occidentale quand ils écrivent sur les danses traditionnelles. L'auteure prône l'usage d'un regard relativisant sur les formes de danse dites traditionnelles et artistiques et démontre que le ballet classique peut être conçu comme une forme de danse ethnique. En réalité, selon Kealiinohomoku (1998), toute forme de danse est une forme ethnique puisque toute forme de danse est un reflet des traditions culturelles à l'intérieur desquelles elle s'est développée.

Ce que Davida (2001) appelle *Kealiinohomoku's Legacy*, c'est-à-dire la réalisation d'ethnographies sur les formes de danse artistique occidentale, ne prend forme qu'avec la publication de *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, de Cynthia Novak, en 1990. Dans cette étude, l'auteure adopte une perspective ethnographique et historique, qu'elle appelle *ethnographic history*, pour comprendre le *contact improvisation* comme partie de la culture. Novack (1990) conçoit le *contact improvisation* comme un mouvement artistique et social et, tout au long de son œuvre, elle affirme le caractère artistique de la danse en rapport avec ses aspects sociaux et culturels. De cette manière, l'étude de cette forme de danse illumine le contexte culturel, en même temps que l'étude du contexte permet de mieux saisir la danse.

³⁸ Cet article a été publié en anglais pour la première fois en 1970. Pour ma part, j'utilise la version française publiée en 1998.

Dans les années 1990, la production d'études ethnographiques sur des danses non artistiques³⁹ pratiquées dans des centres urbains s'intensifie. En général, ces recherches portent sur la pratique de certains styles de danses populaires exécutées par des groupes spécifiques. C'est le cas, par exemple, des études de Browning (1995), Gore (1998) et Savigliano (1995). Ces études peuvent faire partie de ce que Kaeppler (1999) et Thomas (2003) appellent nouvelle ethnographie. Certaines d'entre elles sont plutôt rattachées à l'anthropologie, comme le travail de Gore (1998), qui examine la danse pour comprendre la culture *rave*. D'autres recherches utilisent plutôt l'ethnographie pour approfondir la compréhension de la danse, par exemple, Browning (1995), qui utilise l'ethnographie pour mettre en lumière différents aspects de certaines manifestations dansées du Brésil, comme la *samba*, la *capoeira*, les danses de religions afro-brésiliennes et le carnaval de Salvador.

En outre, depuis la fin des années 1980, plusieurs études de type ethnographique ont été réalisées dans le domaine de l'enseignement de la danse. C'est le cas de Blumenfeld-Jones (1995), Fortin (1993, 1994, 1999), Fortin et Siedentop (1995), Fortin, Long et Lord (2002), Green (1993, 1996) et Stinson (1993). Une partie significative de ces recherches traite de l'enseignement en danse moderne ou contemporaine et porte sur des thèmes divers, tels que : les significations de la danse du point de vue de ses pratiquants, l'intégration des pratiques d'éducation somatique dans l'enseignement de la danse contemporaine, les rapports de pouvoir établis entre professeurs et étudiants dans des cours de danse, etc. Ces études partagent certaines caractéristiques avec l'ethnographie éducative, dont le but général, selon Goetz et Lecompte (1984), est d'offrir des données descriptives sur les contextes, les activités et les façons de penser de ceux qui participent à des environnements éducatifs. De plus, elles servent aussi de référence pour les recherches de type ethnographique centrées sur la création et l'interprétation en danse.

Aujourd'hui, différents types d'études ethnographiques sur la danse coexistent. Ces dernières poursuivent des buts spécifiques et utilisent des cadres théoriques distincts. On peut remarquer, récemment, un accroissement de la production d'ethnographies sur les dites formes de danse artistiques occidentales. Dans le domaine du ballet, c'est le cas de Wulff (1998) et de Turner et Wainwright (2003, 2004). Wulff (1998) propose une vision du ballet comme pratique transnationale, à travers l'analyse de la carrière des danseurs et des processus

³⁹ Les danses qui n'ont pas pour but premier la représentation publique sous la forme de spectacle.

de production de spectacles de ballet. Les recherches de Turner et Wainwright (2003, 2004) abordent le cas des danseurs classiques blessés et ceux en processus de retraite ou déjà retraités et questionnent la vulnérabilité et l'identité de ces danseurs.

En ce qui concerne la danse moderne ou contemporaine, on peut notamment se référer aux études d'auteurs tels que Davida (2006), Santos (1999), Thomas (2003) et Wilcox (2005). Santos (1999) identifie des éléments culturels manifestés dans les chorégraphies de certaines compagnies de danse contemporaine de la ville de Vitória, au Brésil, et elle cherche à comprendre en quoi ces éléments peuvent constituer des expressions de la culture brésilienne. Davida (2006) a conduit son étude avec une compagnie montréalaise pour comprendre un événement de nouvelle danse et ses multiples significations à partir du point de vue de ses participants : danseurs, chorégraphe, techniciens, membres de l'administration de la compagnie de danse, diffuseurs, public. Wilcox (2005) a étudié la communauté de la danse contemporaine d'Aix-en-Provence, en France, pour dégager les principes esthétiques sous-jacents à la pratique de cette forme de danse à cet endroit. Thomas (2003) a suivi la reconstruction, en 1997, d'une chorégraphie de Doris Humphrey (*Water Study*, 1928) afin de réfléchir sur les enjeux de la re-création, de la manutention du répertoire et de la notion d'authenticité dans le domaine de la danse moderne.

Toujours en regard de la danse et de l'ethnographie, on trouve aussi des recherches réalisées par des artistes dans le domaine académique portant sur leur propre création, ce que j'ai qualifié plus haut de recherche en pratique artistique. En suivant l'argumentation de Fortin (2006) sur la recherche en pratique artistique, on voit que les données autoethnographiques peuvent appuyer des réflexions sur leur propre processus de création chorégraphique. En effet, l'auteure souligne qu'une partie significative des praticiens et chercheurs a tendance à entreprendre « [...] une cueillette d'informations sur leur propre démarche artistique et, ce faisant, collectent des données autoethnographiques » (Fortin, 2006, p. 105). Dans ce cas, le chercheur utilise des données autoethnographiques pour produire des connaissances intrinsèques à la pratique artistique. En général, le *produit* de cette recherche est un texte écrit, qui dialogue avec l'œuvre chorégraphique.

Les données ethnographiques peuvent aussi être utilisées comme informations pour nourrir les différentes étapes de la création chorégraphique. Dans ce cas, le produit de la recherche est l'œuvre chorégraphique. C'est le cas de Graziela Rodrigues, dont le travail a

déjà été discuté au chapitre précédent. Ce que je veux souligner ici, c'est qu'elle a utilisé des stratégies de type ethnographique pour recueillir des informations servant à l'élaboration de sa chorégraphie (Rodrigues, 1997). Pour la création de la pièce chorégraphique *Graça Bailarina de Jesus* (1980) Graziela Rodrigues a fait une recherche de terrain pendant trois mois dans la périphérie de Brasília, la capitale du Brésil. Elle a fréquenté les *terreiros de umbanda*, soit les lieux de culte d'une forme de religion afro-brésilienne (*umbanda*), où elle a appris les chants et les danses pratiqués dans ces rituels. Ensuite, elle a travaillé en studio, en collaboration avec un metteur en scène pour achever la chorégraphie et donner corps à l'œuvre. Inspirée par cette expérience, Rodrigues (1997) a poursuivi ses études ethnographiques sur les danses populaires brésiliennes et a développé une méthode de formation de l'interprète en danse contemporaine, qu'elle appelle le processus de formation du danseur-chercheur-interprète. La dernière étape de cette proposition consiste en une cueillette de données ethnographiques dans le cadre d'une manifestation populaire brésilienne, où le danseur-chercheur-interprète rassemble du matériel pour sa création chorégraphique. Rodrigues (1997) fait remarquer que le danseur se sert de son propre corps comme l'un des principaux instruments pour le travail sur le terrain.

Le rapprochement entre l'ethnographie et la pratique artistique a aussi été fait par des auteurs tels qu'Hal Foster (cité par Lepecki, 1998) et Lepecki (1998). En se servant de la notion d'artiste ethnographe, c'est-à-dire celui qui déplace l'axe de composition de l'agencement des moyens et des matériaux dont il dispose vers l'intervention dans son milieu culturel et politico-social, Lepecki (1998) a développé l'argument selon lequel une partie des chorégraphes contemporains avant-gardistes utilise une méthode ethnographique de composition chorégraphique. Cette méthode, comme l'ethnographie, est basée sur l'observation de l'action et du comportement des danseurs; la formulation de questions sur des thèmes sociologiques; la sélection de la matière ; et, pour terminer, le collage des données, ce qui mène à la pièce finale.

Si ces pratiques chorégraphiques s'approchent de la méthode ethnographique, l'ethnographie contemporaine, comme le précise Lepecki (1998), se rapproche elle aussi des pratiques artistiques. La nouvelle ethnographie propose des transformations dans le texte ethnographique qui le rapprochent de la littérature et de la poésie. Cette écriture ethnographique utilise des procédés comme la juxtaposition, la manipulation et le collage

inhabituel d'objets, de sons, d'images et de mouvements, pour redonner du sens à l'expérience de terrain. Dans cet esprit de questionnement et de critique du texte ethnographique, Fortin, Cyr et Tremblay (2005) présentent leur étude de terrain sur le corps dansant en santé par différentes écritures créatives analytiques.

Jusqu'ici, il est possible de dire que l'ethnographie est une méthode de recherche qui prend en compte la dimension culturelle et qui se caractérise par une activité de description minutieuse et réflexive. Cette description est effectuée à partir de l'immersion du chercheur dans son travail de terrain, à travers l'utilisation de différentes techniques de cueillette d'informations, telles que l'observation, l'entrevue, l'enregistrement audio et vidéo et l'analyse de documents.

En considérant ces caractéristiques de l'ethnographie, ainsi que le contexte de ma recherche, je propose une étude de type ethnographique, utilisant comme instruments de cueillette de données l'observation et l'entrevue. De cette façon, j'emploie l'ethnographie pour comprendre différents aspects de la pratique artistique et de la vie des chorégraphes et des danseurs, à savoir :

a) des aspects dits culturels, notamment l'influence de références culturelles, sociales et politiques dans l'œuvre de certains chorégraphes contemporains brésiliens et leur influence dans le travail réalisé en collaboration avec les danseurs ;

b) des aspects plus spécifiquement artistiques, liés à la création et à la mise en œuvre des chorégraphies, envisageant les rapports entre danseurs et chorégraphes tout au long de ce processus ;

c) des aspects associés à la formation du danseur, en particulier aux processus de construction des corps dansants en rapport avec la participation à la mise en œuvre chorégraphique.

Bref, j'utilise une approche ethnographique pour comprendre le sens que ces pratiques chorégraphiques ont pour les danseurs ainsi que les chorégraphes qui participent à cette recherche. De même, cette approche permet d'élargir ma compréhension de ces pratiques, de les situer dans la production actuelle en danse contemporaine, et de penser les rapports entre ces pratiques et les contextes culturels qui les entourent.

2.4 Le travail sur le terrain

Les sites d'observation de ma recherche sont constitués de compagnies de danse contemporaine en processus de mise en œuvre chorégraphique avec un chorégraphe brésilien. Ainsi, mon travail sur le terrain a pris la forme de deux études indépendantes, afin de favoriser l'immersion dans le travail de chaque compagnie. Je veux préciser qu'il ne s'agit pas d'une méthodologie de comparaison d'étude de cas et que, tout au long de l'accomplissement de la recherche, j'ai toujours été préoccupée par l'émergence de la logique d'action propre à chaque compagnie étudiée.

La première étude a été réalisée avec la chorégraphe Sheila Ribeiro et sa compagnie, *dona orpheline danse*, lors des répétitions de la pièce *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*. L'étude s'est déroulée à Montréal, aux mois de janvier et février 2001, soit avant que la compagnie ne parte en tournée au Brésil, et entre mai et juillet 2001, quand le groupe est revenu à Montréal. La deuxième étude a été réalisée auprès de la chorégraphe Lia Rodrigues et de sa compagnie homonyme, lors des répétitions de la pièce *Aquilo de que somos feitos*, au Brésil, à Rio de Janeiro et à São Paulo, en novembre 2001. Dans les deux cas, j'ai assisté à des répétitions qui avaient pour but la reconstruction d'œuvres chorégraphiques. Étant donné que ces pièces avaient déjà été présentées à d'autres occasions, il s'agissait, lors des répétitions, de maintenir ou de récupérer la chorégraphie et, selon le besoin, d'apporter des modifications à l'œuvre.

2.4.1 Critères de choix des chorégraphes et des compagnies

J'ai toujours souhaité situer mon étude dans le domaine de la danse contemporaine. À mesure que ma problématique de recherche devenait plus claire, les caractéristiques des chorégraphes avec qui je voulais travailler se dessinaient. Ainsi, il était important pour moi de choisir des artistes avec lesquels j'avais une certaine affinité esthétique, c'est-à-dire des artistes dont je connaissais et appréciais les créations. En outre, j'ai toujours voulu travailler avec des chorégraphes brésiliens. Finalement, j'ai décidé que le choix des chorégraphes et

des compagnies m'amènerait à la rencontre des danseurs, c'est-à-dire que les danseurs invités à collaborer à ma recherche seraient ceux qui travaillaient pour les compagnies choisies.

Ainsi, j'ai choisi Sheila Ribeiro et sa compagnie, *dona orpheline danse* et Lia Rodrigues et *Lia Rodrigues Companhia de Danças* à partir de trois critères : a) leurs œuvres sont reconnues par la critique, par le public et par leurs pairs comme des créations en danse contemporaine et elles sont présentées dans des circuits de diffusion de la danse artistique au Brésil et à l'étranger; b) les processus de mise en œuvre chorégraphique de ces chorégraphes dans leurs compagnies se font en collaboration avec les interprètes; c) ces chorégraphes reconnaissent que le fait d'être brésiliennes et d'avoir vécu au Brésil a une influence dans leur démarche chorégraphique.

Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro partagent le fait d'être femme. Cela n'a pas été intentionnel dans mon choix, puisque je n'avais pas prévu de travailler seulement avec des femmes. Mais cette situation s'est présentée comme telle et elle a probablement eu des retombées sur le déroulement de mon investigation. Cependant, j'ai fait le choix de ne pas approfondir cette coïncidence car le plus important pour ma recherche reste le fait que ces chorégraphes soient brésiliennes.

Lia Rodrigues, à l'époque de mon terrain, avait 48 ans et trois enfants entre dix et dix-sept ans. Elle était dans sa maturité artistique, soit, reconnue par la critique et le public brésilien et étranger. Toujours à cette époque, elle construisait une structure plus stable pour sa compagnie. Quant à Sheila Ribeiro, elle avait 28 ans et vivait à Montréal depuis cinq ans au moment où j'effectuais mon terrain. Elle recherchait des conditions plus favorables pour sa compagnie à Montréal, ainsi que la reconnaissance de son travail comme chorégraphe, tant au Canada qu'au Brésil. Je présente ci-dessous un portrait résumé de ces chorégraphes et de leur compagnie, afin de justifier mon choix de ces deux artistes et groupes.

Lia Rodrigues a fondé sa compagnie – *Lia Rodrigues Companhia de Danças* – en 1990, à Rio de Janeiro. De 1997 à 2001, la compagnie a reçu des fonds du programme de subventions à la danse du Secrétariat des cultures de la ville de Rio de Janeiro. Ce programme, créé en 1997, fournit une aide financière à des groupes de danse contemporaine de la ville de Rio. Dans le cas de *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, cette subvention, de l'ordre de R\$ 50 000⁴⁰ par année à l'époque de la première représentation de *Aquilo de que somos feitos*, lui

⁴⁰ Cela équivaut à environ 25.000,00 dollars canadiens.

a permis de louer un espace de travail exclusif pour la compagnie et d'accorder un revenu mensuel, de l'ordre d'une « aide financière », aux membres de la compagnie. Ensuite, de 2002 à 2004, la compagnie a obtenu une subvention annuelle d'une entreprise privée de téléphonie, *Brasil Telecom*, de l'ordre d'environ R\$ 300 000⁴¹, ce qui lui a permis d'établir un bureau de production et de payer des salaires aux 16 professionnels liés à la compagnie, dont la chorégraphe, les danseurs, les professeurs de danse et des gens de la production

Depuis 1994, *Lia Rodrigues Companhia de Danças* présente ses chorégraphies au Brésil, ailleurs en Amérique, et en Europe et elle participe à des festivals internationaux comme la Biennale de la danse de Lyon (1996), le Festival d'Avignon (2002) et le Festival international de nouvelle danse (2003). En 2001, le groupe a participé au projet Accueil studio à Lyon, en France, promu par le Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape et par la *Compagnie Maguy Marin*. En 2001, Lia a été invitée par le *Culturgest*⁴², au Portugal, à créer une chorégraphie en hommage à Oskar Schlemmer⁴³. Cette œuvre, *Buscou-se portando falar a partir dele e não sobre ele*, dont la première a eu lieu en janvier 2002, à Lisbonne, est à l'origine de *Formas Breves* (2002). Ses dernières œuvres, dont *Aquilo de que somos feitos* et *Formas Breves* (2002), établissent des rapports accrus à la contemporanéité et sont bien reçues dans les circuits de diffusion de la danse contemporaine de différents pays.

Les premières créations de Lia Rodrigues, dont *Gineceu* (1990), *Catar* (1992) et *Ma* (1993), parlaient du monde féminin et de la maternité. Pour *Folia* (1996) et *Folia II* (1998), Lia a effectué une recherche rigoureuse sur les traditions populaires brésiliennes, en s'appuyant sur les travaux de l'écrivain brésilien Mário de Andrade. Ces pièces ont été considérées par la critique comme un *manifeste pour la brésilité*, ainsi qu'un manifeste élaboré dans un langage chorégraphique contemporain (Katz, 1996). Pour ce projet, la chorégraphe a obtenu une bourse du ministère de la Culture du Brésil. Son œuvre suivante, *Aquilo de que somos feitos* (2000), a ouvert d'autres voies d'investigation telles que l'approfondissement de la recherche sur la matière chorégraphique – le corps, la temporalité, l'utilisation de l'espace – et le dialogue avec la réalité du monde contemporain et avec la

⁴¹ Cela équivaut à environ 150 000 dollars canadiens.

⁴² Une des principales institutions culturelles du Portugal.

⁴³ Oskar Schlemmer a été professeur au Bauhaus de 1920 à 1929, où il a donné à la danse une place dans les ateliers de l'école. En 1922, il présente pour la première fois le Ballet triadique qui utilise le corps humain métamorphosé par l'accessoire et le costume.

réalité brésilienne en particulier. Comme je l'ai dit plus haut, j'ai réalisé mon étude avec la compagnie en suivant les répétitions de cette pièce en novembre 2001. À ce moment, la compagnie comptait neuf danseurs.

La création chorégraphique pour Lia Rodrigues est un processus qui engage le danseur comme collaborateur. Dans le cas de *Aquilo de que somos feitos*, Lia explique que le travail a été développé « [...] à partir de la mémoire immédiate, de ce qui se présentait au corps et à l'esprit pendant les répétitions. Il y a un morceau de chacun dans le spectacle » (Rodrigues, citée par Rianni, 2000, p. 5). Dans le programme de cette pièce, bien que Lia Rodrigues apparaisse comme responsable de la mise en scène et de la création de la pièce, les danseurs sont présentés comme responsables de la collaboration chorégraphique.

Ainsi, la trajectoire et l'œuvre de Lia Rodrigues et de sa compagnie permettent de dire qu'elle répond aux critères de choix des chorégraphes que j'ai établis pour cette recherche. En effet, son œuvre est reconnue comme appartenant à la danse contemporaine et les processus de création et de mise en œuvre chorégraphique intègrent les danseurs comme collaborateurs. De plus, ses chorégraphies établissent un dialogue fécond avec certains aspects de la culture et de la réalité brésiliennes, telles que la littérature orale et les traditions populaires, ainsi que l'art moderne et post-moderne brésiliens, en particulier les œuvres de Lygia Clark et de Tunga. De plus, le contexte social et politique brésilien en général, et la violence urbaine en particulier, sont des sujets qui font partie de ses créations les plus récentes. En outre, Lia reconnaît que le fait d'être brésilienne a une influence sur sa démarche chorégraphique.

Sheila Ribeiro a commencé à chorégraphier à l'Université de Campinas, au Brésil, où elle a créé, en 1992, le Groupe *Asilo* et a présenté sa première chorégraphie, *Food in the trash*. En 1996, Sheila a déménagé à Montréal pour faire une maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et pour poursuivre son travail comme chorégraphe. Elle a donc décidé de recréer le Groupe *Asilo* à Montréal, tout en le renommant *dona orpheline danse*. Sheila avait 28 ans à l'époque de la réalisation de ma cueillette de données.

La création de *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*⁴⁴ a commencé en 1997 et faisait partie de son projet d'études pour la maîtrise en danse. Ainsi, des extraits de *Marché aux puces* ont fait partie de son mémoire en création et ont été dansés à la Piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM en 1999. Cependant, la pièce a été conçue comme une œuvre à part entière et elle a été présentée dans les lieux de diffusion de la danse contemporaine à Montréal et au Brésil. *Marché aux puces* a pour thème la valeur marchande de la vie humaine. Ainsi, dans le dépliant promotionnel de la pièce on explique que le public est invité à répondre à la question : Combien coûte-t-elle ?

La première de la pièce a eu lieu à Montréal, au Théâtre La Chapelle, en décembre 1999, lors d'un projet développé en partenariat avec la chorégraphe Héloïse Rémy, qui présentait *Du pareil au même*, partageant les trois soirs avec *dona orpheline danse*. À ce moment, Sheila Ribeiro et Héloïse Rémy étaient considérées comme faisant partie de la relève de la danse contemporaine montréalaise, « [...] une jeune équipe prometteuse, différente, audacieuse » (Soulières, 1999) et le spectacle a été parrainé par l'équipe de Danse-Cité. Ce parrainage n'incluait pas d'appui financier, seulement un soutien administratif. En 2000, la pièce a été recréée comme vidéodanse et, entre mars et avril 2001, *dona orpheline danse* a dansé *Marché aux puces* dans trois villes brésiliennes. Cette tournée au Brésil a reçu l'appui financier des entreprises Bell Canada International et d'Alcan, ainsi que de l'Office Québec-Amériques pour la jeunesse. J'ai fait mon terrain avec Sheila Ribeiro et *dona orpheline danse* pendant les répétitions et la tournée brésilienne de *Marché aux puces*. À ce moment, la compagnie comptait cinq interprètes, dont quatre danseurs, y compris Sheila, et un comédien.

En 2002, Sheila a commencé à intensifier l'intersection de sa production chorégraphique avec d'autres médias, comme les installations chorégraphiques *live*, en vidéodanse ou sur le Web⁴⁵, comme dans le cas de *diet Subtitles* (2002), *Show* (2004) et *Killing An Arab* (2004). Elle a aussi participé au Projet *100 Rencontres*, conçu par Benoît Lachambre et présenté en Europe et en Amérique du Nord en 2003 et 2004.

⁴⁴ Le titre complet de la pièce est : *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*. Puisque Sheila Ribeiro se réfère souvent à la pièce comme *Marché aux puces*, j'emprunte moi aussi cette dénomination dans ma recherche.

⁴⁵ En ligne : <http://www.donaorpheline.com>

Pour revenir à mes critères de choix des chorégraphes, je voudrais dire qu'à l'époque de la sélection de chorégraphes et de compagnies pour ma recherche, je n'étais pas certaine que la démarche chorégraphique de Sheila Ribeiro puisse faire d'elle une des collaboratrices de ma recherche. En effet, au contraire de Lia Rodrigues, certains aspects de la démarche de Sheila n'étaient pas tellement clairs pour moi avant de commencer à travailler avec elle. C'est en assistant à la pièce à Montréal que j'ai éprouvé une certaine familiarité avec les thèmes, les gestes et la façon de réaliser les mouvements, tels qu'ils se présentaient dans la chorégraphie. Ce n'était qu'une intuition, mais je ressentais que l'approche du corps en mouvement et l'ironie qui se dégageait des propositions chorégraphiques de *Marché aux puces* pouvaient être liées au fait que Sheila était une chorégraphe brésilienne. Sheila reconnaissait l'influence du monde *underground* de São Paulo, sa ville d'origine, dans la création de *Marché aux puces*. Également, en connaissant de plus près son travail, j'ai constaté que les processus de mise en œuvre de *Marché aux puces* faisaient appel à la participation active des interprètes.

Dans la prochaine section, je décris les instruments de cueillette de données et les méthodes d'analyse et d'interprétation des données. Je détaille aussi l'expérience vécue avec chaque compagnie.

Les éléments méthodologiques centraux que j'ai adoptés ont été l'observation et l'entrevue. J'ai aussi utilisé comme matériel auxiliaire l'analyse des documents écrits, tels que les dossiers de presse, les critiques et les revues de presse, ainsi que les programmes des spectacles. Je présente aux annexes A et B, une liste de sources de données utilisées dans chaque étude. J'ai également utilisé les enregistrements vidéo des séances des répétitions et des présentations des deux pièces. Pour voir des extraits vidéo de chaque pièce, ainsi que des photos, un DVD accompagne ce document écrit. Je veux maintenant expliciter comment j'ai exploité ces différentes sources de données.

2.4.2. L'observation

J'ai utilisé l'observation comme instrument de cueillette de données car elle suppose la présence du chercheur sur le terrain, impliqué dans une activité d'observation directe des

comportements et des situations vécues par les protagonistes dans un contexte précis. Selon Laplantine (2000), l'observation suppose « [...] une activité d'éveil qui mobilise la sensibilité [...], plus particulièrement la vue et plus précisément encore, le regard. » (p. 7). Pour ma recherche, j'ai toujours considéré que ma présence comme observatrice lors des répétitions était importante pour comprendre les processus de mise en œuvre chorégraphique, car cette présence me permettait de connaître la dynamique de travail établie dans chaque compagnie. En d'autres mots, j'étais en mesure de saisir comment se déroulaient les répétitions, quelles étaient les tâches des danseurs et des chorégraphes, comment s'établissaient les relations entre danseurs et chorégraphes, quelle était la qualité et l'intensité des échanges durant les répétitions, etc.

Laplantine (2000) explique que l'observation suppose aussi un effort pour « faire voir », c'est-à-dire qu'il ne suffit pas de voir, il est également nécessaire d'enregistrer l'information visuelle et ensuite de transformer le regard en langage. De cette manière, l'observation est une activité médiatisée, instrumentée (par l'écriture des notes de terrain, par l'utilisation du magnétophone, de la caméra vidéo, de l'appareil photographique) et retravaillée dans l'écriture. Dans mon cas, j'avais prévu que le recueil d'informations serait fait à travers des notes de terrain consignées dans un journal de bord et, lorsque ce serait possible, par l'enregistrement vidéo. Je présente à l'annexe C, un extrait de mes notes de terrain.

Dans mon étude auprès de Sheila Ribeiro et *dona orpheline danse*, durant les mois de janvier et février 2001, j'ai observé trente répétitions. Chacune d'elles avait une durée moyenne de cinq heures, totalisant ainsi cent cinquante heures d'observation. J'ai également fait l'enregistrement vidéo de la plupart des répétitions. Dans mon étude auprès de Lia Rodrigues et de sa compagnie, au mois de novembre 2001, j'ai observé onze séances de répétitions, dont cinq avaient une durée de six heures; les autres six séances ont duré trois heures, totalisant ainsi quarante huit heures d'observation. J'ai également assisté à neuf représentations de la pièce *Aquilo de que somos feitos*. J'ai soumis à chacune des chorégraphes un formulaire de consentement pour réaliser les observations (annexes D et E).

L'une des questions les plus commentées par les auteurs qui écrivent sur l'observation (Fortin, 2006 ; Frosch, 1999 ; Lessard-Hébert, Goyette et Boutin, 1995 ; Jaccoud et Mayer, 1997) concerne la position et le rôle de l'observateur. Ces auteurs utilisent le terme observation participante pour se référer aux formes d'insertion et d'interaction du chercheur

chez les groupes étudiés et leurs conséquences pour le déroulement de la recherche. En se référant à l'utilisation des données ethnographiques dans la recherche artistique, Fortin (2006) fait remarquer que «[...] l'observation participante pourra varier d'une observation discrète et passive à une participation totalement engagée pour mieux rapporter les agissements de l'artiste ou des artistes sélectionnés pour la recherche. » (p. 100). Dans mes deux études, mes interactions avec les chorégraphes et les danseurs ont été assez différentes. Cela m'amène à parler d'une observation plutôt participative dans le cas de *dona orpheline danse* et d'une observation plus passive dans le cas de *Lia Rodrigues Companhia de Danças*.

Avec Sheila Ribeiro et *dona orpheline danse*, mon insertion comme chercheuse a été aisée car nous nous connaissions déjà et Sheila s'était toujours montrée intéressée à participer à ma recherche. En accord avec les interprètes, elle a permis l'enregistrement vidéo des séances de répétition. Durant les observations, la chorégraphe et les danseurs se sont montrés très disponibles pour participer à ma recherche et nous avons établi une dynamique de *petites conversations* durant les répétitions. Dès la première répétition que j'ai observée, Sheila m'a parlé de sa difficulté à soutenir ses trois rôles dans la pièce : chorégraphe, répétitrice et interprète. Elle m'a donc demandé de l'aider à répéter son solo, car elle n'avait pas de répétitrice. À ce moment, j'ai écrit dans notes de terrain: « j'aime cette idée, observation bien participante. » (Dantas, 2001). Ainsi, à partir de mon rôle d'observatrice, j'ai glissé quelques fois dans le rôle de répétitrice du solo de Sheila et mon nom est apparu dans le dépliant promotionnel du spectacle comme œil extérieur. À d'autres occasions, j'ai aidé à couper des morceaux de tissu pour la confection des perruques et lors d'une répétition générale, Sheila m'a demandé de faire l'enregistrement vidéo de la séance pour qu'elle et les interprètes puissent analyser les images et retravailler ensemble la pièce.

Avec Lia Rodrigues, le début du travail a été un peu plus difficile. J'avais fait mes premiers contacts à partir de Montréal, par courriel, et elle m'avait répondu de façon positive, m'informant du meilleur moment pour la rencontrer à Rio de Janeiro. Elle m'avait aussi envoyé ses numéros de téléphone pour que je puisse l'appeler là-bas. Mais à mon arrivée à Rio de Janeiro, elle était très occupée à régler les derniers détails du *Festival Panorama RioArte de Dança*, l'un des événements en danse contemporaine les plus importants au Brésil, créé et dirigé par Lia depuis 1991. Toutefois, dès que le festival a commencé, j'ai pu la rencontrer, je lui ai remis le livre que j'ai écrit à la suite de ma maîtrise et un résumé de

mon projet de recherche (annexe F). Elle m'a ensuite invitée à assister aux répétitions. Jusqu'à ce moment, où tout s'est résolu, j'ai pensé que je n'allais peut-être pas pouvoir travailler avec Lia Rodrigues et, comme d'autres chercheurs, j'ai traversé une période d'anxiété et de scepticisme (Aktouf, cité par Jaccoud et Mayer, 1997). Néanmoins, les observations ont eu lieu et se sont bien déroulées et j'ai repris confiance. Avec ce groupe, ma participation comme observatrice a été plus passive que dans l'étude antérieure. En même temps, plus je passais de temps avec la compagnie, plus je devenais proche des interprètes. Eux aussi s'intéressaient de plus en plus à mon travail et se montraient davantage à l'aise et disponibles pour de petites conversations durant les répétitions.

Grâce à ces expériences, j'ai réalisé que lors d'une cueillette de données il n'est pas possible de prendre toutes les décisions qui seraient les meilleures pour notre recherche, il faut s'en tenir à celles qui sont possibles et souhaitables en négociant avec les collaborateurs. Par exemple, j'aurais aimé pouvoir enregistrer sur vidéo des répétitions de la compagnie de Lia, mais je n'y étais pas autorisée. De ce fait, j'ai appris que l'intensité et même la qualité de la participation dans une observation dépendent de l'acceptation de la présence du chercheur par les sujets qui participent à la recherche.

Pendant mon travail de terrain, j'ai aussi été amenée à réfléchir sur le fait que c'est le chercheur qui définit ce qu'il entend par sa participation à l'observation, sans s'interroger sur la manière dont les sujets de sa recherche ressentent sa présence. Par rapport à cette question, j'avoue que ma préoccupation majeure était d'être acceptée par le groupe, plutôt que de savoir comment les danseurs ressentaient ma présence. Cependant, j'avance quelques suppositions sur les points de vue des danseurs et des chorégraphes à mon sujet, en tant qu'observatrice. Je considère que le fait d'avoir observé des répétitions de reconstruction de chorégraphies et non de création a peut-être favorisé ma présence comme observatrice. Je pense également que les danseurs et chorégraphes m'ont bien acceptée et qu'ils n'ont pas eu l'impression que j'étais un élément perturbateur, car j'ai toujours été très attentive à ne pas *envahir* les espaces (physiques et symboliques) des répétitions et à ne pas perturber leur travail. Dans ce sens, le fait d'être danseuse et de connaître les codes de comportement dans des situations de répétition et de représentation m'a aidée à trouver la posture adéquate comme observatrice. Finalement, je considère que mon statut d'étudiante au doctorat me conférait un certain prestige. En effet, je crois que les chorégraphes et les danseurs ont trouvé

qu'avoir été choisis pour participer à ma recherche était une forme de reconnaissance publique de la qualité de leur travail.

Étant donné que pour chaque étude j'ai eu des expériences différentes par rapport à mon degré de participation lors des observations, cela m'a conduite à réfléchir sur la qualité des données que j'ai pu obtenir avec chaque groupe. Je me suis rendue compte que le fait d'avoir une participation plus intense, en ayant d'autres tâches, ne permet pas toujours de bien décrire les détails de chaque situation. Quand j'avais le rôle de répétitrice, j'étais plus préoccupée par le besoin de transmettre les informations qui seraient utiles à Sheila comme interprète et moins préoccupée par la cueillette des données dans un sens plus strict. Mais en même temps, cela a été une opportunité unique pour comprendre plusieurs aspects liés à la création et à l'interprétation chorégraphique chez Sheila. Par ailleurs, le fait de pouvoir utiliser la vidéo compensait une prise de notes moins détaillée. Ainsi, j'ai fait la transcription et l'organisation de mes notes d'observation en même temps que l'examen et la transcription des vidéos. Je présente des exemples de ces transcriptions à l'annexe G.

Dans mon étude auprès de Lia Rodrigues, je n'ai pas pu utiliser la vidéo pour enregistrer les répétitions, comme je l'ai dit auparavant. Cela m'a obligée à redoubler d'efforts par rapport à l'enregistrement par écrit des séances d'observation. Cependant, tout était fait en portugais, ce qui n'était pas le cas avec Sheila Ribeiro et *dona orpheline danse*, où les répétitions se déroulaient en français, et quelquefois en anglais, avec quelques petits dialogues entre Sheila et moi en portugais. Ainsi, pendant l'étude avec Lia, mon écriture était plus aisée et je pouvais inclure davantage de détails dans le registre des observations. J'étais, à ce moment, centrée sur mon rôle d'observatrice plus passive.

Je pense donc que, dans les deux cas, j'ai été capable de contourner des situations qui auraient pu être défavorables à ma recherche - à des degrés divers- et que ma cueillette de données à travers l'observation a été assez satisfaisante. Ainsi, pour chacune des études j'ai expérimenté cette double qualité de présence et d'éloignement que l'observateur doit développer : tout en étant présent, il faut qu'il se fasse oublier par les participants, afin de ne pas trop influencer les situations observées. Cette double qualité, comme l'expliquent Jaccoud et Mayer (1997), entraîne pour le chercheur un double rapport intellectuel aux acteurs et aux données, ainsi qu'une double attention vis-à-vis de lui-même. Le chercheur doit créer en lui-même un mouvement où, se rapprochant de la vision des autres, il se

distancie de la sienne. Par la suite, il devra se mettre à penser cet ensemble de données dans une démarche inverse. Selon cette idée, Hughes (cité par Jaccoud et Mayer, 1997), propose le terme d'émancipation pour désigner l'équilibre subtil entre le détachement et la participation dans des situations d'observation participante. Dans mon cas, ce double mouvement a eu lieu pendant les observations. Il a également pris place à chaque fois que je retournais au corpus de données pour l'organisation, l'analyse et l'interprétation puisque j'avais l'impression de reconstruire l'expérience du terrain à chaque étape de l'interprétation des données et de l'écriture de la thèse.

2.4.2.1 Être *insider* ou étudier sa propre culture

Un autre aspect à discuter dans mon travail est celui de la familiarité avec les situations étudiées, c'est-à-dire, le positionnement du chercheur comme *insider*. J'aborde ce thème à partir de deux perspectives. La première est en rapport au fait d'être brésilienne et de choisir, à titre de collaborateurs de recherche, des chorégraphes brésiliens. La deuxième est liée au fait d'être danseuse et d'avoir vécu en tant qu'interprète en danse contemporaine, des situations similaires à celles que j'allais étudier. Ici je souhaite faire remarquer ma position d'*insider*, en considérant l'ambiguïté du positionnement du chercheur à la fois comme *insider* et à la fois comme outsider. (Acker cité par George et Rail, 2006).

Comme je l'ai déjà expliqué au début de cette section, j'ai choisi des chorégraphes brésiliens car j'étais intéressée à comprendre leurs processus de création en danse en ayant comme toile de fond la présence d'une certaine *brésilité*. En d'autres mots, je souhaitais comprendre comment certains aspects de leur vécu au Brésil se manifestaient, ou ne se manifestaient pas, dans leurs chorégraphies. Le fait que je recherchais des aspects de ma propre culture dans leurs œuvres faisait de moi une *insider*. En même temps, pendant la réalisation des deux études, cela faisait au moins un an et demi que je vivais à Montréal. Cette expérience a favorisé à la fois un éloignement et un rapprochement en relation à mon propre vécu de cette *brésilité*. Comme l'explique Laplantine (2000), vivre dans des sociétés qui ne sont pas les nôtres « [...] nous permet de nous apercevoir de ce qui dans les nôtres était jusqu'alors inaperçu et de réaliser que le moindre de nos comportements (gestes, mimiques, postures, réactions affectives) n'a rien de "naturel". » (p. 12). En effet, plusieurs

fois à Montréal je me sentais plus brésilienne qu'au Brésil. Par contre, en revenant au Brésil, je ressentais parfois une sensation assez étrange et j'avais besoin de quelques jours pour effectuer une espèce de réadaptation. Cela a certainement influencé ma cueillette de données. Quand j'ai procédé à l'étude avec Sheila Ribeiro à Montréal, je vivais l'expérience de ne pas être chez moi. Ainsi, le fait de travailler avec elle adoucissait ma nostalgie et me faisait sentir plus proche du Brésil. C'était différent de l'étude avec Lia, puisqu'à ce moment j'étais de retour au Brésil, mais dans les villes de Rio de Janeiro et São Paulo, et non pas dans ma propre ville. En plus, si avec Sheila j'avais développé des rapports d'amitié avant de commencer le terrain, je ne connaissais ni Lia ni les danseurs qui travaillaient avec elle, ce qui faisait de moi une *outsider*. De cette manière, j'ai pu vivre des situations similaires à d'autres chercheurs, comme Koutsuba (1999), qui a réalisé son terrain dans son pays, la Grèce, mais pas dans son village de naissance. Elle fait remarquer qu'exécuter le terrain chez soi révèle différents degrés d'appartenance et différents modes de représentation pour le chercheur en danse. Elle montre aussi que «[...] a more dominant tension occurs as a result of the paradoxical sense of simultaneous distance and closeness, otherness and oneness that a native researcher feels when in the field and when translating his or her experience into a text. » (Koutsuba, 1999, p. 193).

Le fait d'être danseuse et d'avoir vécu plusieurs situations similaires à celles que j'observais dans les répétitions a aussi influencé ma cueillette de données et cela constitue un autre aspect de ma familiarité avec le terrain. En effet, comme interprète en danse contemporaine, j'étais habituée à une organisation du travail que j'ai retrouvée, de manière semblable, chez les compagnies et les groupes de danse que j'ai observés. Cette organisation se présentait de la façon suivante : l'arrivée du chorégraphe et des danseurs au local de répétition; le réchauffement individuel ou ensemble; le travail coordonné par le chorégraphe; le travail individuel, en duos ou en petits groupes, pour créer des mouvements ou pour raffiner des gestes; les répétitions de certains extraits de la chorégraphie; les reprises de la chorégraphie entière, etc. Le fait d'être familière avec cette situation aurait pu nuire à l'observation, à cause du danger d'y jeter un regard sans fraîcheur, sans naïveté. Je pense que cela n'a pas été le cas, car, d'une part, lorsque j'étais interprète, je me situais à l'intérieur du processus de création. D'autre part, comme chercheuse, je pratiquais l'éloignement et je devenais une *outsider*. Dans cette situation, j'assumais le regard de l'ethnographe, qui,

comme le définit Laplantine (2000), constitue un regard questionnant, à la recherche de la signification des variations. Ainsi, ce qui allait de soi dans les répétitions auxquelles je participais comme danseuse, n'était plus évident durant les observations. J'étais à la recherche de nouvelles manières de regarder, et je me surprénais de ce que je regardais, d'une manière similaire à la façon dont je me surprénais en répétition, lorsque j'expérimentais un nouveau geste.

De cette manière, ce qui aurait pu être négatif – la familiarité avec la culture brésilienne et avec la danse – devenait un avantage. Cette problématique apparaît aussi dans l'étude de Novack (1990). Sa démarche est basée sur son expérience comme danseuse et Nord-Américaine et a contribué à structurer sa façon d'agir sur le terrain.

My own background crucially shaped my fieldwork experience. I am a dancer, and I have been engaged in many dance forms both as techniques for moving and as subjects for study for many years. [...] By carrying on research in my own culture, I had made myself acutely aware of my different roles; for a while I was almost constantly distanced from whatever I was doing, seeing it from another perspective. Participant-observation became a condition of life. (Novack, 1990, p. 20).

En effet, plusieurs auteurs (Fortin, 1994 ; Frosch, 1999 ; Sklar 1991) parlent de l'empathie kinesthésique comme d'une composante importante de l'observation participante en danse. La possibilité d'utiliser de l'information kinesthésique comme donnée ethnographique est en rapport avec les expériences antérieures et le vécu corporel du chercheur. Merleau-Ponty (1945) parlait déjà de l'intersection entre les sens et de la correspondance entre le voir, le toucher et le bouger : « Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée. » (p. 271). Dans le même sens, Frosch (1999) souligne que l'expérience phénoménologique de l'investigateur pendant l'exécution du terrain de recherche est facilitée par l'empathie kinesthésique, une qualité hautement développée par les danseurs. En effet, l'apprentissage de la danse et, en particulier, de la danse contemporaine, s'accomplit à l'intersection entre le regarder, l'écouter, le sentir et le bouger. Fortin (1994) fait remarquer que la recherche en danse interpelle la corporéité du chercheur, puisqu'il doit intégrer à sa recherche le corps en mouvement. L'auteure relate que dans son étude sur la pratique pédagogique des professeurs

de danse, elle a vécu une «[...] véritable relation dialogique de corps à corps avec les participants » (p. 77), qui passait par l'incorporation «[...] du vécu des professeurs, sujet de mon questionnement de recherche, pour en obtenir une meilleure compréhension.» (p. 79).

Dans ma recherche, l'empathie kinesthésique a été une information importante et à plusieurs reprises, lors des séances de répétition, j'expérimentais les mouvements réalisés par les danseurs de façon discrète ou esquissée. En outre, quand je révisais mes notes d'observation chez moi, je faisais les mouvements que j'avais décrits, ou j'exécutais de petits extraits de la chorégraphie enregistrée par vidéo. De cette manière, l'information kinesthésique s'est révélée fondamentale pour la compréhension des aspects techniques et interprétatifs du mouvement, ainsi que pour la compréhension des stratégies de création, d'apprentissage et d'assimilation de mouvements développées par les danseurs et chorégraphes.

Le fait d'observer les danseurs et les chorégraphes au travail a provoqué chez moi d'autres réactions affectives. Observer ceux-ci en train de danser, les regarder travailler une gestuelle spécifique et donner corps à une chorégraphie, toutes des choses que j'ai toujours aimé exécuter, cela m'enchantait, mais me frustrait aussi. L'appel au mouvement était très fort, j'avais envie de danser comme les autres et quand les observations avec *dona orpheline danse* ont été terminées, j'ai commencé une étude pour une chorégraphie solo. Ainsi, en paraphrasant Fortin (1994), je peux dire que ma corporéité a été intensément interpellée pendant le terrain.

2.4.3 L'entrevue

J'ai utilisé l'entrevue comme méthode de cueillette de données car je voulais saisir le sens que les danseurs et les chorégraphes donnaient à leur travail au sein de chaque compagnie. Lors de l'observation des répétitions, les danseurs et chorégraphes avaient déjà échangé avec moi certaines impressions sur des thèmes comme leur performance lors des représentations, les réactions du public, certains détails de la chorégraphie, etc. Cependant, je voulais encore approfondir des aspects liés, principalement, à la création chorégraphique, car je n'étais pas présente lors du processus de création de chaque œuvre. De plus, j'étais intéressée à connaître

les conséquences pour chaque danseur de son engagement dans le processus collaboratif de création et de mise en œuvre chorégraphique.

Afin de réaliser les entrevues, j'ai élaboré un guide d'entrevue constitué de questions ouvertes, sélectionnées à partir de mes objectifs de recherche et des thèmes qui ressortaient de l'observation des répétitions. J'ai opté pour l'entrevue de type semi-structurée, où l'intervieweur pose une question initiale et, par la suite, guide le répondant selon ses réponses, en l'aidant à articuler sa pensée autour de thèmes préétablis. Comme le fait remarquer Boutin (1997), l'intervieweur laisse la plupart du temps à l'interviewé la possibilité de développer d'autres thèmes auxquels le chercheur n'aurait pas pensé en préparant l'entretien en question.

La structure des entrevues était similaire pour les deux groupes, mais j'avais préparé aussi quelques questions spécifiques à chaque compagnie et à chaque œuvre. Il y avait également de petites différences dans les questions formulées aux chorégraphes et aux danseurs. J'ai regroupé ces dernières selon les catégories suivantes : a) la formation et le parcours artistique ; b) les critères de choix des danseurs (pour les chorégraphes) et les raisons de travailler avec cette chorégraphe (pour les danseurs) ; c) les processus de mise en œuvre (création, répétitions, représentations, entraînement quotidien) spécifiques à cette chorégraphie ; d) les réactions du public en général et celles plus spécifiques du public brésilien et du public à l'étranger ; e) une évaluation de son travail dans cette chorégraphie ; et f) ses activités de loisir. Je fournis un exemple de ce guide d'entrevue à l'annexe H.

Au total, j'ai interviewé quinze personnes et j'ai remarqué que certains interviewés développaient largement le thème proposé dans la première question, faisaient des récits de leur vie et de leur expérience en danse, tout en répondant aux autres questions à l'avance. D'autres personnes répondaient de façon très systématique à chaque question et je menais l'entrevue en suivant l'ordre des questions proposé dans le guide. Chaque entrevue a duré entre une heure et une heure et demie.

Pour chacune des études, j'ai interviewé la chorégraphe et tous les danseurs qui participaient au processus de mise en œuvre chorégraphique. J'ai eu une expérience assez satisfaisante par rapport aux entrevues. En effet, les danseurs et les chorégraphes ont accepté de véritablement coopérer et, comme le dit Poupart (1997), « de jouer le jeu », non seulement en consentant à l'entretien, mais également en disant ce qu'ils pensaient réellement en cours

d'entrevue. Ainsi, je considère que les entrevues ont été réussies, dans le sens où elles ont permis la production d'un discours où l'interviewé a pu rendre compte de sa vision de la danse et de l'œuvre chorégraphique en question, comme de son expérience en tant que danseur ou chorégraphe. Je considère que le fait d'être moi-même danseuse a contribué à créer une ambiance de confiance pendant les entrevues avec les danseurs et les chorégraphes. De même que pour l'observation, la proximité avec les interviewés lors des entrevues a teinté positivement la cueillette de données. Cela a été encore plus remarquable chez les danseurs que chez les chorégraphes. Je pense que l'une des raisons expliquant cette qualité de collaboration et d'échange est due au fait que dans le milieu de la danse contemporaine, on donne plus souvent la parole aux chorégraphes. Dans les revues de presse par exemple, on veut savoir ce que pense le chorégraphe. De même, la plupart des dossiers de presse élaborés par les compagnies sont centrés sur le chorégraphe. Ainsi, on parle de la conception et de la création de l'œuvre du point de vue presque exclusif du chorégraphe. Même quand les danseurs sont considérés comme des collaborateurs, ils sont présentés comme un collectif, comme s'ils agissaient et pensaient tous de la même manière. Je crois donc que proposer des entrevues aux danseurs et leur demander leur avis sur les processus de création, de répétition et d'interprétation chorégraphique est aussi une manière de reconnaître leur travail et leurs efforts pour donner corps à une œuvre chorégraphique.

Les entrevues ont été réalisées pendant et après la période d'observation des répétitions, parce que les danseurs et les chorégraphes étaient plus disponibles une fois que les représentations des spectacles avaient débuté. Pour effectuer les entrevues, je prenais rendez-vous avec chaque danseur ou chorégraphe, en général à des moments et dans des endroits différents de ceux dédiés aux répétitions.

Le fait de réaliser les entrevues après avoir déjà assisté à plusieurs répétitions a été très utile pour élaborer les questions d'entrevue. Je suis donc d'accord avec Boutin (1997), quand il soutient qu'une connaissance la plus approfondie possible du contexte dans lequel se déroulent les actions des personnes interrogées favorise l'élaboration et le déroulement de l'entrevue. De cette manière, l'entrevue et l'observation peuvent être considérées comme des instruments de collecte de données complémentaires. Dans le cas de la recherche en danse, la combinaison de l'observation et de l'entrevue semble encore plus pertinente. Comme le fait remarquer Fortin (1994), « La parole et le mouvement sont deux formes de représentation qui

traduisent deux types d'expérience mais qui, surtout, expriment deux modalités de compréhension de notre environnement.» (p. 76). Le chercheur en danse doit donner la parole au danseur à travers l'entrevue et d'autres moyens d'échange verbal, mais il doit être toujours en condition de « [...] parler et d'écouter le corps du danseur et ce, tant en situation d'observation dans le studio qu'en situation d'entrevue. » (p. 76).

Les entrevues ont été enregistrées avec un magnétophone et ont été transcrites intégralement. J'ai remis les transcriptions de celles-ci aux participants en leur demandant de confirmer l'exactitude du contenu et d'ajouter d'autres idées qu'ils jugeaient pertinentes, s'ils le désiraient (annexe I). La plupart des entrevues n'ont pas été modifiées. Chaque participant a signé un formulaire de consentement avant l'entrevue, lequel m'autorisait à dévoiler leurs œuvres et leurs identités. Cela a été important pour ma recherche car le travail des chorégraphes et des danseurs que j'approche est circonscrit par le contexte d'une compagnie et de la mise en œuvre d'une chorégraphie destinée à la diffusion publique. Je ne pouvais ni changer le titre de l'œuvre, ni le nom du chorégraphe par des pseudonymes. J'aurais peut-être pu protéger l'identité des danseurs, mais je risquais alors de renforcer l'hégémonie du chorégraphe, comme le fait la presse ainsi qu'une grande partie des écrits sur la danse moderne et contemporaine, alors que les danseurs sont aussi des artistes qui veulent voir leur travail reconnu. De plus, ma recherche a pour but de comprendre la mise en œuvre d'une chorégraphie à partir de leur point de vue. Dévoiler leurs identités a donc été un choix politique autant que méthodologique de ma part.

Toute méthode et tout outil de recherche a ses forces et ses limites, comme le souligne Boutin (1997). L'une des limites de l'entrevue est associée aux déformations qui peuvent résulter de la manière dont l'entrevue est menée (la façon de poser les questions, ainsi que le contenu et la forme des questions) et les techniques d'enregistrement des données. Une manière d'essayer de minimiser ce biais est de miser sur la préparation de l'intervieweur. Pour me préparer aux entrevues, j'ai donc lu sur le sujet et j'en ai discuté avec d'autres chercheurs qui avaient beaucoup d'expérience avec cette méthode. De plus, j'ai fait une entrevue pilote avec une danseuse sur des thèmes similaires à ceux que j'allais aborder dans les entrevues de recherche. Également en tant que préparation, j'ai redoublé d'attention sur la manière dont je me comportais dans les conversations quotidiennes et je me suis aperçue que je devais laisser mes interlocuteurs parler sans les interrompre. J'ai également réalisé que

j'avais une certaine facilité pour établir une ambiance favorisant la communication, ce qui a été important pour mener les entretiens.

Depuis les vingt dernières années, on a commencé à questionner l'entrevue comme technique capable de révéler la vérité et l'authenticité de l'expérience de l'interviewé. Selon Denzin (2001), « The interview is not a mirror of the so-called external world, nor is it a window into the inner life of the person. » (p. 25). L'entrevue est une forme de narration, dans laquelle les gens racontent des histoires sur eux-mêmes. En tenant compte de cette perspective postmoderne, mais également en essayant de préserver l'entrevue comme une technique qui peut rendre compte de certains aspects de l'expérience de l'interviewé, Poupart (1997) propose que le discours produit par les entretiens soit envisagé comme une co-construction à laquelle participent l'intervieweur et l'interviewé. De cette manière, le sens des questions et des réponses est mutuellement et contextuellement construit par l'un et l'autre. Envisagé sous cet angle, « [...] le rôle de l'interviewer ne se limite pas uniquement à faire parler les autres, comme on se l'imagine souvent, il est alors central dans la production même des données. » (Poupart, 1997, p. 204).

Je m'identifie à la proposition de Poupart (1997) et je vois que le fait d'avoir interviewé des danseurs et des chorégraphes m'a permis de confronter des perspectives différentes sur le même sujet. J'ai parfois eu différentes versions sur le même fait et, en effet, j'avais divers points de vue sur une même situation : celui de chaque danseur, celui du chorégraphe et mon propre point de vue comme observatrice. Pouvoir rendre compte de ces multiples perspectives est l'un des buts de l'analyse et de l'interprétation des données. Avant d'explicitier l'analyse de celles-ci, je présente les principaux aspects de mon terrain avec chaque compagnie.

2.5 L'expérience de terrain

2.5.1 L'étude pilote

Comme préparation pour le travail de terrain, j'ai fait une étude pilote avec Zab Maboungou, en janvier 2001. D'origine franco-congolaise, cette dernière vit et travaille à

Montréal. Chorégraphe et danseuse, Zab Mabougou a fondé et dirige la *Compagnie Danse Nyata Nyata*. Parallèlement à sa carrière d'artiste, elle est professeure de philosophie. J'ai choisi Zab Mabougou et la *Compagnie Nyata Nyata* pour mon étude pilote car sa démarche artistique s'appuie sur des rythmes et des formes de danses d'Afrique ancestrale (particulièrement du Congo et de l'Afrique centrale) retravaillés selon une approche contemporaine de la danse. À ce moment de ma recherche, j'envisageais d'étudier les œuvres et les processus de création de chorégraphes brésiliennes dans lesquelles on pouvait identifier des croisements entre des formes de danses issues des traditions et des mouvements artistiques occidentaux (le ballet et la danse moderne, par exemple) et des formes de danse issues des traditions populaires brésiliennes.

Mon plan de travail pour l'étude pilote consistait à faire l'observation des répétitions de la chorégraphie *Mozongi, ceux qui reviennent* – une création de Zab Mabougou pour quatre danseuses – et de faire des entrevues avec la chorégraphe et les interprètes. Ainsi, lors d'un premier contact téléphonique avec elle, Zab m'a conseillé de suivre des cours dans son studio avant de poursuivre les autres étapes de mon travail, elle m'a également dit qu'il serait peut-être possible d'assister à des répétitions. J'ai donc commencé mon terrain en prenant des cours de danse. Je me suis inscrite au programme de formation *Rythmes et mouvement du Studio Danse Nyata Nyata* – Danse africaine contemporaine, niveau fondamental. Ces cours étaient donnés par une autre professeure, Maryse Jeanneau. Je me suis aussi inscrite à un cours de rythme, posture et alignement en danse africaine, nommé *Rypada*, donné par Zab. Ces cours constituaient une partie de mon travail sur le terrain; ainsi, avant et après chaque cours, je prenais des notes dans un journal de bord. J'ai aussi assisté à un cours avancé donné par Zab et j'ai récolté des documents comme des dépliants de spectacles, des revues de presse et des matériaux didactiques et promotionnels du *Studio* et de la *Compagnie Nyata Nyata*. En ce qui a trait aux répétitions, je n'ai finalement eu la permission d'assister qu'à une seule répétition de *Mozongi* et je n'ai pas réussi à interviewer ni la chorégraphe, ni les danseuses. J'ai assisté à la représentation de *Mozongi* le 25 janvier, qui a été suivie d'un débat avec Zab. J'ai pris des notes sur la représentation et la discussion. J'ai transcrit mes notes d'observation et j'ai créé un *dossier Zab Mabougou*.

La réalisation de l'étude pilote m'a permis de m'entraîner à l'observation et deux leçons importantes ont surgi de cette expérience. L'une est en rapport avec la forme de participation

au moment de l'observation : le fait de suivre des cours comme stratégie de cueillette de données m'a permis de vivre une observation très participante. L'autre est en rapport avec la façon dont l'expérience du terrain influence les perspectives de recherche. Dans mon cas, cela m'a aidée à clarifier la problématique et à définir l'une des sous-questions de recherche.

J'ai décidé de mettre un terme à l'étude pilote à la fin janvier 2001, mais j'ai continué encore longtemps à suivre des cours au *Studio Danse Nyata Nyata*. Le vécu de la danse africaine m'a permis de me sentir un petit peu plus brésilienne et même un petit peu africaine à Montréal. En même temps, l'enseignement de Zab Mabougou m'a beaucoup appris sur la contemporanéité des danses africaines et sur les multiples possibilités d'assimilation par le corps de différentes traditions de mouvement.

2.5.2 Le terrain avec *dona orpheline danse*

La première étude de cas a été réalisée avec la chorégraphe Sheila Ribeiro et sa compagnie, *dona orpheline danse*, quand la compagnie montait de nouveau la pièce *Marché aux puces, nous sommes usagés et pas chers*.

À la même époque où je faisais l'étude pilote avec Zab Mabougou et la *Compagnie Nyata Nyata*, j'ai vu une affiche invitant les danseuses intéressées à s'inscrire pour une audition avec *dona orpheline danse*. La compagnie cherchait une interprète pour une tournée au Brésil. Je connaissais déjà Sheila Ribeiro et j'avais déjà assisté à des extraits de *Marché aux puces* en octobre 1999, ainsi qu'à la représentation intégrale en décembre 1999. J'ai immédiatement décidé de passer l'audition. En même temps, en réalisant que Sheila allait recommencer à travailler avec *Marché aux puces*, j'ai eu envie de choisir cette chorégraphe et ses interprètes comme sujets de ma recherche.

L'audition a eu lieu le 20 janvier 2001, dans un studio de danse loué par Sheila pour l'occasion. Une trentaine de candidates s'y sont présentées. Durant l'audition, je me suis sentie assez bien et je suis restée jusqu'à la fin, mais je n'ai pas été choisie. J'ai appelé Sheila quelques jours plus tard pour connaître le résultat de l'audition et pour lui demander la permission d'assister aux répétitions. Elle m'a annoncé que même si j'avais bien performé à

l'audition, elle avait quand même choisi Nancy Rivest. En accord avec son choix, j'ai pris rendez-vous avec elle pour assister à la première répétition, le 30 janvier.

La plupart des répétitions se tenaient dans un studio qui était en même temps la résidence de Sheila, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. À l'hiver 2001, j'ai accompagné la préparation de la tournée brésilienne de *Marché aux Puces*. La pièce avait été présentée pour la dernière fois en décembre 1999. Il s'agissait donc de recommencer à travailler avec le groupe une année plus tard. Les interprètes étaient les mêmes – Chris Kauffman, Louis Pelchat, Maryse Richard et Sheila Ribeiro – à l'exception de Tara Santini, remplacée par Nancy Rivest. Ainsi, l'assimilation de Nancy à la pièce était l'un des principaux buts des répétitions. Il s'agissait également d'adapter la pièce pour le public brésilien. La compagnie a donc travaillé à la traduction des textes en portugais, elle a aussi décidé de changer certaines chansons et d'ajouter une nouvelle scène qui aurait lieu dans le hall d'entrée de chaque théâtre où la pièce allait être présentée.

Les répétitions étaient organisées soit en fonction des solos dansés par chaque danseur, soit en fonction des petits groupes de danseurs qui avaient des scènes en commun. En effet, la pièce se compose de trois parties : *Haleine*, *Todo mundo pega trem* et *Princesse* et elle a été conçue comme une succession de scènes courtes, où des duos et des solos s'alternent. Les répétitions suivaient plus ou moins cette logique. Il y a aussi eu une répétition générale avec les interprètes et les techniciens à la mi-février et trois répétitions générales au mois de mars, avant que la compagnie ne parte au Brésil. Je ne les ai pas accompagnés lors de leur voyage au Brésil.

Pour résumer mon terrain, qui s'est déroulé de janvier à mars 2001 à Montréal, j'ai participé à une audition, j'ai réalisé des observations des répétitions et j'ai enregistré ces dernières sur vidéocassettes. Présente au studio cinq fois par semaine, j'ai ainsi assisté à trente répétitions. De janvier à juin, j'ai transcrit et mis de l'ordre dans mes notes d'observation, j'ai également procédé à la visualisation, la transcription et l'organisation du matériel enregistré sur vidéocassette. Quand la compagnie est revenue du Brésil, j'ai effectué de nouvelles entrevues. Entre avril et juillet, j'ai interviewé chaque interprète (Louis, Nancy, Maryse et Chris) et j'ai fait deux sessions d'entrevues avec Sheila, qui participait aussi au spectacle comme danseuse. Chaque entrevue a eu une durée d'une heure à une heure et demie. Un extrait d'entrevue est présenté à l'annexe J. Pendant la période de réalisation des

entrevues, j'ai aussi récolté des documents écrits comme les dossiers de presse, les dépliants de spectacle et des reportages dans la presse.

2.5.3 Le terrain avec *Lia Rodrigues Companhia de Danças*

La deuxième étude de cas a été réalisée auprès de la chorégraphe Lia Rodrigues et les interprètes de la pièce *Aquilo de que somos feitos*. Je connaissais déjà l'œuvre de Lia Rodrigues, en particulier les pièces *Ma*, *Folia* et *Folia II*, mais je n'avais pas vu *Aquilo de que somos feitos*, dont la première avait eu lieu en juillet 2000. Quand je suis arrivée à Rio de Janeiro, la compagnie terminait une période de deux semaines de relâche, après avoir fait une tournée dans les régions sud et nord-est du Brésil durant les mois d'août et septembre, suivie d'une autre tournée dans quatre pays d'Europe – France, Danemark, Allemagne et Slovène – entre la fin de septembre et le début d'octobre 2001. Ils avaient repris le travail depuis une semaine. Pendant le mois de novembre 2001, au printemps brésilien, j'ai accompagné les répétitions de *Aquilo de que somos feitos* à Rio de Janeiro et à São Paulo, ainsi que les représentations de la chorégraphie à São Paulo. La compagnie travaillait dans l'une des salles de répétition, le sous-sol, du Théâtre Villa-Lobos, un théâtre de la ville de Rio de Janeiro situé dans le quartier de Copacabana. À São Paulo, les répétitions avaient lieu dans l'espace où la pièce allait prendre l'affiche.

Pendant la semaine du 12 au 16 novembre, à Rio de Janeiro, j'ai pu suivre le quotidien de la compagnie, qui consistait en six heures et demie de travail par jour, incluant des cours de danse, des moments de création chorégraphique et des répétitions. À cette occasion, j'ai aussi pu assister à la création d'extraits d'une nouvelle chorégraphie qui devait être lancée en janvier 2002 à Lisbonne. Au cours de cette période, les danseurs de la compagnie suivaient des cours de ballet deux fois par semaine, lesquels étaient donnés par Denise Stutz, ancienne danseuse de la compagnie. Sauf les jours où il y avait des cours de ballet, une journée typique de travail se déroulait en deux temps : la première heure de travail était consacrée au réchauffement individuel ; ensuite, les danseurs commençaient à travailler les adaptations de la chorégraphie, guidés par Lia ou par Denise Stutz, ou encore seuls.

Arrivée à São Paulo dès le 19 novembre, la compagnie a continué à répéter, jusqu'à la première représentation, sur les lieux de l'espace de l'exposition *Anos 70 : Trajetórias*. La pièce a été à l'affiche du 21 novembre au 2 décembre, du mercredi au dimanche. J'ai assisté à toutes les représentations, sauf celle du 30 novembre, quand j'ai voyagé avec Lia à Belo Horizonte, la capitale de l'État de Minas Gerais, au Brésil. La chorégraphe était invitée au *Forum international de danse (FID)* se tenant dans cette ville, et je voulais l'entendre discuter de son œuvre et de sa démarche artistique. Le FID 2001 proposait un colloque sur le thème *Le corps n'est pas une marchandise*. Lia a d'abord parlé de sa vie et de sa carrière, illustrant ses propos par des extraits vidéo de ses chorégraphies. Deux professeures invitées, Dulce Aquino⁴⁶ et Cleide Campelo⁴⁷, ont commenté cette présentation. En après-midi, le public s'est organisé en petits groupes pour discuter des propos du matin et, en fin de journée, Lia et les invitées sont revenues pour partager leurs impressions et converser avec le public. Il est évident qu'en participant à cet événement, j'ai obtenu plus d'informations sur Lia Rodrigues, sur son œuvre et sur sa démarche artistique. J'ai également pu échanger avec d'autres personnes sur ces sujets. Mais surtout, cela a été une magnifique opportunité, en passant beaucoup de temps avec elle, de me rapprocher de Lia et aussi d'intensifier ma collecte de données.

Pendant que j'étais à São Paulo, j'ai réalisé des entrevues avec la chorégraphe et avec les neuf danseurs de la compagnie. Chaque entrevue a duré d'une heure à une heure et demie. Un extrait de ces dernières est présenté à l'annexe K. La clôture des représentations à São Paulo a mis fin à mon terrain avec *Lia Rodrigues Companhia de Danças*.

2.5.4 Le terrain non utilisé

J'ai aussi réalisé une étude auprès du chorégraphe Newton Moraes, un Brésilien qui vit à Toronto. En effet, j'avais des rapports d'amitié avec Newton et j'avais assisté à Montréal, à la représentation de l'une de ces chorégraphies solos : *Umbanda* (2000), inspirée de certains

⁴⁶ Professeure au baccalauréat en danse à l'Université fédérale de Bahia, docteure en communication et sémiotique.

⁴⁷ Professeure au Département de communication et sémiotique de l'Université Catholique de São Paulo, docteure en communication et sémiotique.

aspects de l'*umbanda*, une religion afro-brésilienne. À ce moment-là, je m'intéressais aux démarches chorégraphiques inspirées de certaines manifestations de *brésilités* et je voyais dans le travail de Newton Moraes une possibilité intéressante pour ma recherche. J'ai obtenu sa permission pour suivre, à Toronto, la création de sa nouvelle pièce, *The Ecstasy of Time*, une chorégraphie pour huit danseurs inspirée de l'expérience de la musique et de la danse techno. Néanmoins, plus je plongeais dans le travail de la compagnie, plus je ressentais un certain malaise. J'étais de moins en moins certaine de vraiment vouloir inclure cette étude dans ma recherche.

L'une des raisons de mon hésitation avait trait à la manière dont Newton conduisait son travail avec les interprètes. Même s'il disait souhaiter travailler en collaboration avec eux, je crois qu'il ne leur donnait pas assez d'outils et d'informations. À mon avis, cette situation résultait des choix de ses méthodes de travail, ainsi que de problèmes de structure et d'organisation de la compagnie. Il y avait des aspects très intéressants dans la gestuelle de Newton, dans sa façon de porter le corps et de bouger, qui faisaient apparaître ses multiples références corporelles – la danse afro-brésilienne, la danse techno, la danse moderne –, amalgamées et transformées dans une gestuelle contemporaine. Malheureusement, cela ne se transmettait pas aux danseurs. Il y avait aussi des problèmes de conception et de définition de la thématique de l'œuvre. À mon humble avis, le résultat a reflété le processus de création : un travail qui est resté à la surface et avec lequel je n'avais pas d'affinité esthétique. J'ai donc commencé à envisager la possibilité de ne pas inclure ce travail de terrain dans ma thèse, mais la prise de décision dans une situation comme celle-là n'est jamais facile. Ainsi, je suis d'accord avec Poupart (1997), quand il interroge :

[...] on peut se demander ce qu'il arrive lorsque le chercheur épouse une opinion différente de celle des personnes ou de certaines personnes engagées dans le processus de recherche. Suffit-il pour résoudre cette difficulté de présenter tous les points de vue en présence, dans le but de relativiser davantage le point de vue de chacun, y compris celui du chercheur? Faut-il en outre limiter les recherches aux groupes pour lesquels on éprouve un minimum de sympathie ou d'empathie ? (Poupart, 1997, p. 189).

Il faut préciser que je respecte le travail de Newton Moraes et de sa compagnie, *Newton Moraes Dance Theatre*, fondée en 1997. Elle a été rapidement reconnue en tant que

compagnie professionnelle et Newton a obtenu des bourses de la ville de Toronto (*Toronto Arts Council*), de *The Laidlaw Foundation* et du Consulat général du Brésil au Canada. La compagnie a dansé ses pièces au Canada et a fait des tournées en Allemagne et au Brésil. Je souhaite préciser aussi que j'ai été très bien reçue à Toronto et que Newton et les danseurs qui ont participé à la création de *The Ecstasy of Time*, dont deux Brésiliens – Ary Coelho et Daniela Eiko Thomaz – et les autres danseurs, canadiens – Nicole Fougère, Marvin Vergara, Paula Ryff, Jennifer Nichols et Richard Potter – ont été très accueillants tout au long de la période que j'ai passée avec eux. Ainsi, il ne m'a pas été aisé de mettre de côté cette expérience. En définitive, le fait que l'analyse des données recueillies auprès de Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro nourrissait amplement ma réflexion de recherche m'a convaincue de laisser de côté les données amassées avec la *Newton Moraes Dance Theatre*.

Cette expérience m'a fait voir qu'il était très important pour moi de travailler avec des compagnies ayant un style esthétique similaire à mes propres visions artistiques. Je me rends maintenant compte qu'avoir le désir de travailler comme interprète dans les compagnies sur lesquelles je me suis penchée a été un critère (inconscient) qui a motivé une partie des choix de ma recherche. Si, dans la recherche positiviste, le désir ne peut pas être considéré comme un critère valable, il en est autrement dans la recherche postpositiviste, où il est permis, voire souhaitable, que le chercheur prenne en compte ses désirs, comme éléments constitutifs de l'investigation. Ainsi, dans une perspective de co-construction et de collaboration, comme c'est le cas de ma recherche, j'avais besoin de garantir une place à mon désir de travailler avec des chorégraphes dont j'admirais le travail.

2.6 L'analyse et l'interprétation des données

L'analyse des données a suivi une démarche inductive, favorisant le contexte de la découverte. Dans ce sens, comme le font remarquer Lessard-Hébert, Goyette et Boutin (1995), il faut partir des données particulières pour arriver à des propositions plus générales. De cette manière, les données empiriques servent à la formulation de théories ou de modèles qui peuvent émerger pendant et après la collecte de données. J'ai également essayé de suivre la pensée d'auteurs tels que Laplantine (2000) ainsi qu'Alvesson et Sköldbberg (2001), qui

mettent l'accent sur le caractère interprétatif de la recherche qualitative, en particulier de l'ethnographie. Laplantine (2000) souligne que «[...] si l'ethnologie est la compréhension des autres, alors la relation ethnologique et tout particulièrement ethnographique peut être qualifiée de relation herméneutique, c'est-à-dire, provoquant une pluralité d'interprétations, une multitude de lectures possibles. » (p. 104). En outre, Alvesson et Sköldbërg (2001) rappellent que toute recherche a une portée interprétative et politique.

La collecte de données et les premières étapes de l'analyse ont été concomitantes, puisque la transcription et les premières lectures des notes de terrain et des entrevues constituaient déjà une étape préliminaire de l'analyse. Comme j'avais décidé de réaliser les deux études séparément, j'ai effectué, dans un premier temps, la collecte et la première étape de l'analyse de données avec *dona orpheline danse*. Dans un deuxième temps, j'ai travaillé avec *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, en suivant des procédés semblables. De cette manière, le processus d'analyse des deux études a été similaire et a suivi le même déroulement. Je décris maintenant ce processus général d'analyse des notes d'observation et d'entrevues.

J'ai établi un premier niveau d'analyse, après plusieurs lectures attentives des transcriptions des entrevues, des notes d'observation et des divers documents, afin d'identifier les unités d'analyse. Ces dernières sont définies par Guba et Lincoln (cités par Lapëriëre, 1997) comme les plus petits éléments d'information autosuffisants. J'ai donc commencé par nommer et résumer, presque ligne par ligne, les propos développés à l'intérieur du corpus sur lequel portait l'analyse, dans le but de qualifier par des mots ou des expressions ces extraits identifiés comme unités de sens.

À un deuxième niveau d'analyse, j'ai rassemblé les unités selon différents thèmes descriptifs, puis je les ai transformées en catégories d'analyse. Les catégories d'analyse doivent en effet concentrer des concepts ou des ensembles de significations plus larges que ceux des unités d'analyse, tout en possédant un fort pouvoir évocateur. L'établissement des catégories passe par une constante interrogation et une réflexion sur leur adéquation avec les données, ce qui entraîne une redéfinition plus juste des catégories. Voici quelques exemples de catégories consolidées à partir de ces procédures :

- a) formation et expérience en danse ;
- b) technique de danse et entraînement ;

- c) rapport au corps ;
- d) relation chorégraphe/danseur ;
- e) processus de création ;
- f) relation entre création, répétitions et représentations ;
- g) appropriation de la chorégraphie ;
- h) compréhension de l'œuvre chorégraphique ;
- i) rapport avec le public ;
- j) rapport de l'œuvre avec le Brésil ;
- k) être Brésilien à l'étranger ;
- l) être étranger au Brésil ;
- m) rapport entre la danse et la vie.

Ces catégories ont constitué la base du travail d'analyse et d'interprétation. Cependant, pendant la rédaction de ma thèse, je retournais souvent aux données brutes, soit, je relisais les entrevues et les extraits de mon journal de bord. Je considère donc que ce constant mouvement de retour aux entrevues et aux notes de terrain a fini par constituer une partie fondamentale de mon analyse de données. De plus, ma subjectivité et mon expérience de la danse ont teinté le processus d'analyse, ce qui m'a aidée à maintenir une posture ouverte et perméable. J'étais notamment attentive aux points de vue et à certaines attitudes, à la fois ambiguës et pas toujours harmonieuses, vécues par les danseurs et les chorégraphes.

Il faut dire encore que, lors de la rédaction des deux chapitres dédiés à l'analyse de chaque étude, j'ai fait quelques citations des paroles des danseurs et des chorégraphes prises durant les observations et je les ai citées de la manière suivante : ([nom de l'artiste], citée par Dantas, 2001). J'ai fait également des citations des extraits des entrevues et je les ai référées de la manière suivante : ([nom de l'artiste], 2001). Ainsi, l'analyse et l'interprétation des données se sont constituées à partir d'un va-et-vient entre les questions de recherche, les catégories d'analyse, les données elles-mêmes, mon expérience de la danse, le cadre théorique développé dans le chapitre antérieur et d'autres perspectives théoriques suscitées par l'analyse des données. Ainsi, j'ai adopté une approche théorique comme l'une des références pour mener certaines étapes de l'analyse. Paillé (1994) fait remarquer que «[...] les relations établies à l'intérieur d'un cadre théorique ou conceptuel formel peuvent être d'une grande utilité pour le repérage des relations empiriques dans son propre corpus. »

(p. 171). Je cite comme exemple le processus d'analyse et d'interprétation des données amassées auprès de Sheila Ribeiro et de *dona orpheline danse*. Aux étapes plus avancées de l'analyse, les notions d'ingestion, de digestion et d'incarnation ont émergé comme des catégories qui correspondaient avec justesse aux processus de création et de mise en œuvre de la pièce *Marché aux puces*. Ces catégories m'ont amenée à intégrer le concept d'assimilation comme l'une des références théoriques pour penser les processus de construction de corps dansants dans *Marché aux puces*.

Si mon choix méthodologique a été fait en fonction de mes questions de recherche, il y a un autre aspect important qui se dégage de cette méthodologie : le travail sur le terrain. Ce dernier a permis l'émergence de thèmes qui ont nourri l'élaboration de perspectives théoriques. J'ai donc pu constater que dans ce type de recherche, les concepts issus de la réflexion sur une certaine documentation ont été constamment confrontés et enrichis par les données obtenues sur le terrain. En conséquence, les références conceptuelles sont toujours en train de se renouveler. Comme le constatent Alvesson et Sköldbberg (2001), les données empiriques sont imprégnées de théorie et les théories se constituent aussi à travers des observations et des impressions sur certains aspects de la réalité et de la vie humaine.

2.7 La question de la validité

Telles que discutées au début de ce chapitre, les méthodes de recherche ancrées dans le paradigme postpositiviste ont remis en question plusieurs postulats du positivisme et ont proposé différentes alternatives pour essayer de rendre compte de réalités plurielles et complexes. Un tel repositionnement épistémologique et méthodologique, souligne Laperrière (1997), exige un élargissement des critères de validité des résultats. Ainsi, les notions de validité interne (s'assurer de la justesse des résultats de recherche), de validité externe (spécifier les limites de généralisation) et de fiabilité (s'assurer que les résultats ne sont pas liés à des circonstances accidentelles), selon la manière dont elles avaient été définies dans l'épistémologie positiviste, ont été questionnées et redimensionnées par les chercheurs postpositivistes. Même si ces discussions se poursuivent et que le consensus est loin d'être

établi, il est possible de dégager des principes généraux de la validité pour la recherche postpositiviste.

La validité interne, ou crédibilité, est en rapport avec la justesse et la pertinence du lien établi entre les observations empiriques et leur interprétation. Selon Fortin (2004), il faut se demander si les données représentent adéquatement les multiples constructions de la réalité des participants. La principale stratégie adoptée pour assurer la validité interne de ma recherche a été la triangulation des sources des données provenant de l'observation participante, des entrevues et des documents écrits. Par exemple, pour comprendre la participation des interprètes à la reconstruction de la chorégraphie, j'ai utilisé les données issues des entrevues réalisées avec les danseurs et avec les chorégraphes, ainsi que celles tirées de mes notes d'observation. J'ai examiné ces informations en les analysant à la lumière des propositions des auteurs tels que Lepecki (1998) et Louppe (1996, 1997), lesquels réfléchissent sur le rôle des danseurs dans la production chorégraphique contemporaine. Finalement, je les ai aussi comparées avec ma propre expérience comme interprète.

La validité externe, ou transférabilité, selon Laperrière (1997) a trait à la possibilité de généralisation, soit de l'application des résultats d'une recherche à d'autres populations, lieux et périodes de temps ayant les mêmes caractéristiques. La transférabilité est largement questionnée en recherche postpositiviste car, comme se le demande Laperrière (1997), « [...] étant donné l'importance accordée à la singularité des phénomènes et à leur étude en contexte naturel, comment peut-on déterminer l'utilité générale des résultats? » (p. 379). De cette manière, certains chercheurs postpositivistes concluent qu'il faut renoncer au critère classique de validité externe, pour produire que des comptes rendus descriptifs clairement détaillés et contextualisés, sans aucune prétention à la généralisation. Je suis d'accord avec Fortin (2004), quand elle suggère que le chercheur doit présenter une description minutieuse du lieu et des situations étudiés, laissant aux gens recevant ces données la responsabilité de déterminer la similarité de leur contexte avec celui faisant l'objet de l'étude et, par conséquent, de juger de l'applicabilité des conclusions. C'est pourquoi, j'ai essayé de produire une description détaillée des situations vécues par les danseurs et les chorégraphes tout au long du processus de mise en œuvre chorégraphique. Cette description a toujours été appuyée par des données brutes, dans ce constant mouvement de retour à la lecture des

entrevues et des notes de terrain, lequel a constitué l'une des assises de mon analyse de données.

La fiabilité en recherche positiviste doit assurer au chercheur que les résultats de recherche ne sont pas le fruit de circonstances accidentelles. Selon Laperrière (1997), une définition étroite du critère de fiabilité en termes de stabilité des observations revient à évacuer de l'étude des phénomènes humains toute idée de singularité ou de changement. Dans la recherche postpositiviste, la fiabilité, ou *dépendabilité*, est en rapport avec la possibilité de repérer des changements tout au long du processus de recherche. Comme le suggère Fortin (2004), j'ai adopté un journal réflexif qui m'a permis de noter le développement de ma problématique et de faire le suivi de mon approche théorique. Une autre stratégie importante a été d'échanger avec des collègues dans le même domaine ou dans des domaines similaires. J'ai aussi présenté des communications sur différents aspects de mon étude dans des événements académiques et scientifiques. Ces opportunités de partager différents aspects de ma réflexion sont similaires au processus de *peer debriefing*, où une personne qualifiée qui n'est pas directement impliquée dans la recherche est invitée à examiner le texte produit par le chercheur.

Dans les deux prochains chapitres – *Ce dont sont fait les corps dansants* et *Le corps dansants dans un Marché aux puces* – j'examine les processus de mise en œuvre chorégraphique présents dans chaque pièce, afin de comprendre la construction de corps dansants au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* et de *dona orpheline danse*. À partir de cette analyse, je cherche à identifier des manifestations de *brésilités* présentes dans ces deux œuvres chorégraphiques et à savoir si ces manifestations de *brésilités* contribuent à la construction de corps dansants dans les démarches de Lia Rodrigues et de Sheila Ribeiro.

CHAPITRE III

CE DONT SONT FAITS LES CORPS DANSANTS

Dans ce chapitre, j'analyse les processus de mise en œuvre chorégraphique présents dans l'œuvre de la chorégraphe Lia Rodrigues, afin de repérer des indications sur la construction de corps dansants au sein de sa compagnie éponyme, tout en essayant de comprendre le travail spécifique des danseurs et leur rapport à la chorégraphe et à l'œuvre. Je cherche également à appréhender la trajectoire et l'œuvre de Lia Rodrigues en ayant pour fil conducteur la recherche d'une *brésilité*. J'examine en particulier la mise en œuvre de la pièce *Aquilo de que somos feitos* (2000), dont j'ai accompagné une série de répétitions pendant ma collecte de données. Mais je fais également référence à *Folia* (1998), car cette chorégraphie illustre très bien la présence d'une certaine *brésilité* dans la chorégraphie de Lia Rodrigues.

Le titre du chapitre est inspiré du titre de la pièce *Aquilo de que somos feitos*, qui a été traduit en français par *Ce dont nous sommes faits*. Je présente d'abord la trajectoire de la chorégraphe, celle des danseurs de même que le contexte des deux œuvres examinées. Ensuite, je présente les modes d'entraînement pour la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*, puis la création de la pièce telle qu'elle a été vécue par les danseurs et la chorégraphe. La section suivante focalise sur des procédés de mise en œuvre liés aux répétitions, présentations et recréation de la pièce. Pour clore le chapitre, je propose une réflexion sur la pratique chorégraphique, telle qu'elle est vécue au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, qui se révèle être une forme d'engagement et de participation sociale et politique.

3.1 Ce dont est faite la chorégraphe

Lia Rodrigues a étudié le ballet pendant son enfance et son adolescence, durant 11 ans, à São Paulo, ville où elle est née et où elle a grandi. Dans les années 1970, elle a voulu connaître « [...] une autre danse » et a découvert que « [...] l'on peut faire avec le corps d'autres choses que du ballet⁴⁸ » (Rodrigues, 2001). Elle déclare qu'à ce moment, cela a représenté une découverte artistique et personnelle, ainsi qu'une découverte du monde. Il faut dire que cette rencontre avec d'autres formes de danse s'est faite dans une ambiance effervescente, au Théâtre de danse *Galpão* qui réunissait des professeurs et chorégraphes développant des projets expérimentaux. D'après Dias (1992), le Théâtre de danse a été fondé en 1975 à São Paulo, avec l'objectif d'être un lieu destiné aux spectacles de danse, de même qu'aux cours, à la création, à des répétitions, à des conférences et à des projections de films sur la danse. Certains des artistes qui y travaillaient avaient vécu à l'étranger; ils apportaient donc dans leurs cours et dans leurs créations des influences d'autres styles de danse. Au Théâtre de danse *Galpão*, étaient également offerts des cours d'interprétation en danse, des ateliers d'improvisation et, en général, les étudiants faisaient partie des productions chorégraphiques créées et présentées dans ce lieu même. Cette autre manière de faire la danse, dont parle Lia, passait donc par l'apprentissage des techniques de danse moderne, ainsi que par des expériences de création collective en danse.

En parallèle avec sa formation au Théâtre de danse *Galpão*, Lia Rodrigues préparait son Baccalauréat en histoire à l'Université de São Paulo, et elle participait au mouvement étudiant. En effet, elle a vécu intensément les années 1970, une époque d'effervescence culturelle, d'affirmation de la contre-culture, du mouvement hippie, mais aussi les pires années de la dictature militaire au Brésil et en Amérique Latine, avec la répression politique, la suspension des droits constitutionnels, les persécutions, les prisons, l'exil et même la torture et l'exécution des personnes qui s'opposaient à ce régime totalitaire.

⁴⁸ Dans ce chapitre, j'ai traduit du portugais les citations des entrevues réalisées avec les danseurs et avec la chorégraphe, les citations des conférences données par Lia Rodrigues, ainsi que les informations provenant des dossiers de presse de la compagnie et des articles et critiques parus dans des journaux brésiliens. Pour alléger le texte, j'ai décidé de ne pas conserver la citation originelle en portugais, mais seulement sa traduction.

Avec cinq autres danseuses, elle fonde en 1977 un collectif de danse, le *Grupo Andança*. En 1980, après avoir vu à São Paulo le Wuppertal Tanztheater, la compagnie de Pina Bausch, qui y a présenté *Café Muller* et *Le Sacre du Printemps*, Lia a décidé d'aller en Europe : « [...] quand j'ai assisté à Pina Bausch, j'ai été stupéfiée ; j'ai fait son workshop et j'ai décidé : j'y vais, pour apprendre une autre chose. » (Rodrigues, 2001). En France, avant d'arriver en Allemagne, Lia a eu l'opportunité de passer une audition pour la compagnie de Maguy Marin. Elle y est restée deux ans et a notamment fait partie de la création de *May B*, inspirée de l'univers de Samuel Becket et considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de Maguy Marin.

Lia reconnaît que Maguy Marin a été d'une grande influence sur les plans artistiques et créatifs et par rapport à une manière particulière de concevoir la danse et la production artistique dans ses aspects culturels, sociaux et politiques. Lia fait d'ailleurs remarquer que pour Maguy Marin, faire de la danse signifie non seulement mettre une œuvre en scène mais aussi penser la danse de façon élargie, penser de quelle façon la danse peut être insérée dans la vie culturelle d'une communauté et/ou d'une ville.

De retour au Brésil en 1982, Lia Rodrigues s'installe à Rio de Janeiro et décide d'arrêter de danser pour avoir ses trois enfants. Selon elle, la maternité a été une période de transformation radicale, également vécue à travers les changements dans son corps :

[...] tout était là, dans le corps, et j'ai vécu ces moments de manière intense : j'ai accouché accroupie, j'ai allaité, j'ai participé à la fondation d'une organisation non gouvernementale qui militait en faveur de l'allaitement. J'ai passé environ six ans sans savoir comment était mon corps, mes références corporelles étaient radicalement différentes de celles que j'avais quand j'étais danseuse : il s'agissait d'allaiter, de prendre mon enfant dans mes bras, d'être enceinte. (Rodrigues, 2001).

Le retour à la danse s'est fait en douceur, à partir d'une restructuration de son corps maternel pour redevenir un autre corps dansant. De plus, Lia revient à la danse comme chorégraphe : en 1987, elle a créé l'Atelier de Coreografia do Rio de Janeiro, avec le chorégraphe João Saldanha et, en 1990, elle a fondé sa propre compagnie, appelée *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. Sa première pièce, *Gineceu* (1990), parle du monde féminin et la deuxième, *Ma* (1993), de la maternité. Les autres créations de Lia Rodrigues

comprennent également *Catar* (1992), les deux versions de *Folia* (1996, 1998), *Resta um* (une commande du Ballet du Théâtre municipal de Rio de Janeiro, 1997), *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Dois e um* (2001), *Buscou-se portanto falar a partir dele e não sobre ele* (2002), *Formas Breves* (2002), *Contre ceux qui ont le goût difficile* (2005), *Incarnat* (2005) et *Hymnen* (une commande du Ballet de Lorraine, 2007).

En 1992, Lia a été invitée à prendre la direction artistique d'un nouveau festival, le *Panorama RioArte de Dança Contemporânea*, ou simplement *Panorama*, comme l'appelle Lia. À ce moment, il s'agissait de réunir les chorégraphes et les groupes de danse contemporaine de la ville de Rio de Janeiro pour des présentations dans l'*Espaço Cultural Sérgio Porto*, un espace dédié aux productions théâtrales et musicales d'avant-garde. En dépit du fait qu'elle était soutenue par le Secrétariat municipal de la Culture de la Ville de Rio de Janeiro, la première édition du *Panorama* n'avait pas de budget. Toujours sous la direction artistique de Lia, le festival s'est transformé en un événement annuel et, depuis sa troisième édition, il présente des spectacles de chorégraphes brésiliens et étrangers, des travaux de chorégraphes émergents, des discussions et des tables rondes, des ateliers de travail avec des artistes invités, des lancements de livres, des sessions de films et des vidéos sur la danse. Par ailleurs, le festival a établi depuis 1996 des partenariats avec des institutions étrangères, telles que la Biennale de la danse de Lyon (France), le *Goethe Institut* (Allemagne), le consulat de France à Rio de Janeiro, *Danças nas cidades* (Portugal), *The British Council* et encore d'autres. Ayant comme préoccupation la consolidation et l'augmentation d'un public pour la danse contemporaine, le *Panorama* offre des billets d'entrée à prix symbolique (plus ou moins CAD\$ 2,50). Malgré cette structure — qui fait de ce festival un événement de dimension internationale — jusqu'en 2004, le bureau du festival était situé dans la chambre à coucher de Lia. À partir de 2006, Lia décide de quitter la direction du festival pour se consacrer à d'autres projets. Lors d'une conférence, lorsqu'on lui a demandé comment elle pouvait concilier le travail artistique avec les tâches de production et de diffusion de sa compagnie et avec la direction artistique du *Panorama*, Lia a répondu :

Je ne sais pas quoi dire, j'ai trois enfants, je dirige un festival international, et cette année, j'ai réussi à avoir un bureau ; mon bureau a toujours été ma chambre à coucher, je faisais tout chez moi, les fax arrivaient par-dessus le lit, les vidéos des compagnies de danse, je les plaçais aussi sur le lit. Je n'ai pas de formule. Je regarde l'art aussi

d'une façon pragmatique, je ne sais pas si c'est en rapport avec le fait de m'occuper de ma maison, d'être obligée de vivre de ce que je produis, la vie est aussi comme ça : laver le plancher, alimenter les enfants, acheter des bananes, payer l'école des enfants. Ce que j'ai [déjà] fait, et ce que je fais, a un rapport très étroit avec ce que je vis. (Rodrigues, 2004).

Si je raconte ces bribes d'histoires, ce n'est pas seulement parce que — en tant que femme, mère et travailleuse — je m'identifie à cette démarche, mais parce qu'elles sont importantes pour comprendre un des aspects de la personnalité et du travail de Lia Rodrigues, à savoir le rapport intime entre la danse et sa vie. Pour elle, la danse n'est pas quelque chose de détaché ou de séparé de la vie, et il ne s'agit pas seulement d'un choix professionnel. Elle déclare : « [...] être mère, être danseuse, ce sont des formes d'exercice de la citoyenneté ; danser, allaiter, discuter de la politique, ce sont des morceaux de la vie, ils font partie de la vie. » Ou encore : « [...] il y a un morceau de moi dans chaque chorégraphie que je fais et dans chaque projet auquel je participe. » (Rodrigues, 2001).

D'ailleurs, les pièces *Folia* et *Aquilo de que somos feitos* — dont je discute par la suite — sont empreintes de cette intimité et de cet engagement politique et social vécus dans les actions quotidiennes. Cette continuité entre la danse et la vie, dont le corps est le médiateur, est aussi présente dans les choix de thèmes de ses chorégraphies, et elle se manifeste aussi dans sa façon de créer, de structurer ses œuvres et de travailler avec les danseurs.

Dans les sections suivantes, je mets en contexte les œuvres *Folia* et *Aquilo de que somos feitos*, en vue de mieux comprendre les procédés de mise en œuvre chorégraphique au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*.

3.1.1 *Folia* : à la recherche d'une brésilité

Folia s'est construite en deux temps. Tout d'abord, Lia Rodrigues a obtenu en 1995 une bourse de la *Fundação Vitae* pour développer un projet de transposition de la littérature orale à la danse. Son point de départ était l'étude des *parlendas*. Selon Cascudo (1998), les *parlendas* sont des phrases structurées sous la forme de vers qui se réfèrent en général à l'univers de l'enfance, comme par exemple, *uni-du-ni-tê, um, dois, / feijão com arroz,*

*macaca taca coco na mata*⁴⁹. Cette étude l'a conduite vers l'œuvre de Mário de Andrade, l'un des principaux écrivains du modernisme brésilien, dont j'ai déjà parlé à la sous-section 1.3.1. Selon Lia, la toile de fond de ce projet était une recherche sur sa propre *brésilité* :

J'avais une question, qui est encore forte aujourd'hui, qui me donnait envie de changer... je trouvais que je n'étais pas brésilienne : comment c'était être brésilienne au Brésil ? Quand je voyageais dans le nord-est du pays, je trouvais que j'étais *paulista*⁵⁰, trop blanche, avec une formation trop savante. J'avais une identité en tant que femme et mère. Comment pourrais-je faire quelque chose ici ? Comment dire quelque chose au Brésil ? Mário de Andrade proposait un regard contemporain sur la culture et les traditions populaires. J'ai plongé dans son œuvre et dans ses archives, dans un voyage qui a duré cinq ans et qui a donné naissance à deux spectacles, *Folia I* et *II*, à l'enregistrement et à la commercialisation d'un CD avec les musiques du spectacle et à deux expositions, *Caixa de Folia* et *Saravá Mário de Andrade*. (Rodrigues, 2001).

Folia est une création pour quatre danseuses. Lia fait remarquer que le fait d'avoir obtenu une bourse pour réaliser ce projet lui a permis de travailler intensément avec les danseuses qui ont participé à la création et à la recréation de *Folia*, dont Denise Stutz, Duda Maia, Marcela Levi et Micheline Torres. Deux ans plus tard, *Folia II* a offert un approfondissement des questions travaillées lors de la pièce précédente. Il est intéressant de remarquer que la thématique de la pièce — les *parlendas* — a structuré la création de la chorégraphie. Il faut dire que Lia a travaillé en étroite collaboration avec ses interprètes, de même qu'avec une équipe formée du musicien Zeca Assumpção, du designer de lumières Milton Giglio et des artistes Keller Veiga et Ciça Modesto, responsables de la scénographie et des costumes. De cette façon, dans *Folia*, Lia proposait des motifs pour l'improvisation où le rythme présent dans les *parlendas* inspirait les mouvements, les sons et les musiques produites par les quatre danseuses. Ainsi, tout s'organisait-il dans les corps et les *parlendas* prenaient-elles des formes gestuelles et sonores inusitées. Les *parlendas* ont aussi donné le ton à la scénographie, aux costumes et à l'ambiance sonore : tout en suggérant l'imaginaire populaire véhiculé dans

⁴⁹ La première expression est un jeu enfantin et elle est similaire à « un, deux, trois, ce sera toi ». La deuxième peut être traduite par *un, deux/ haricots avec du riz* (un mets traditionnel au Brésil). La troisième expression équivaut littéralement à *le singe joue des cocos dans la forêt* et se construit sur le même exemple que : *Tas de riz tenta tas de rats tentés* .

⁵⁰ Paulista : personne née et/ou vivant dans la ville de São Paulo. São Paulo est l'une des plus grandes villes du monde de même que le centre économique du Brésil.

ces phrases, les éléments de la chorégraphie créaient un univers presque fantastique. En entrevue, Marcela Levi, l'une des interprètes de *Folia*, raconte que :

[Dans *Folia*] il y avait des personnages, des constructions non réalistes. Il s'agissait d'être dans un certain lieu : il y avait la scénographie qui définissait une ambiance, les costumes, la musique et une façon de bouger plus proche de l'animal que de l'humain. [...] Il y avait une posture spécifique que l'on a construite petit à petit, dans des improvisations, à partir des images. Chacune des interprètes a construit sa propre posture, chaque mouvement est entré doucement dans le corps. C'était la même chose pour les mots, les phrases, les musiques : il y avait tout un univers dans ce travail. (Levi, 2001).

Avec *Folia*, inspirée de l'approche *marioandradienne*, Lia Rodrigues s'immerge dans les traditions populaires brésiliennes afin de trouver du matériel pour la création d'une œuvre chorégraphique contemporaine où tous les éléments — y compris la gestuelle et les corps dansants — sont délicatement travaillés et organisés pour véhiculer une vision particulière du Brésil. Cette contemporanéité est visible dans la structure de la pièce et se manifeste dans le traitement de la matière chorégraphique, par la façon d'articuler la gestuelle, les corps en mouvement, les mots prononcés, les vocalisations, l'espace, le temps, la musique ainsi que les ambiances sonores et visuelles.

De cette manière, dans *Folia*, la chorégraphe élabore finalement sa propre version d'une certaine *brésilité*. En dialoguant avec différentes références, cette *brésilité* prend une configuration particulière : celle d'une œuvre chorégraphique.

3.1.2 *Aquilo de que somos feitos : l'envers du corps, l'envers du monde*

La première de *Aquilo de que somos feitos* a eu lieu à Rio de Janeiro, en juillet 2000. En 2001, la compagnie de Lia Rodrigues a fait une tournée en Europe et le titre de la pièce a été traduit en français par *Ce dont nous sommes faits* et en anglais par *Such Stuff As We Are Made Of*. Néanmoins, je continue à utiliser le titre original car mon étude a été réalisée au Brésil et mes rapports à l'œuvre, aux danseurs et à la chorégraphe ont été vécus en portugais. La musique de *Aquilo de que somos feitos* a été composée par Zeca Assumpção et les éclairages

ont été conçus par Milton Giglio, qui avaient tous les deux déjà collaboré avec Lia pour d'autres créations.

Aquilo de que somos feitos suit deux axes : une recherche sur la matérialité du corps, du temps et de l'espace — ce que j'appelle *l'envers du corps* — et un ensemble de questionnements et de dénonciations du monde contemporain, formulés à travers la danse — ce que j'appelle *l'envers du monde*. La pièce a été conçue pour être présentée dans un espace partagé par le public et les danseurs. Ainsi, n'y a-t-il ni chaises ni places réservées d'avance pour l'auditoire. À certains moments, le public est invité à se déplacer pour mieux apprécier une scène alors qu'à d'autres, les danseurs se mélangent à l'auditoire et y exécutent leurs chorégraphies.

La première partie de la pièce — *l'envers du corps* — est formée par des scènes où des corps nus créent des formes étranges qui bougent lentement. En effet, la première scène commence avec l'entrée d'un danseur nu, qui invite le public à se placer d'une certaine manière dans l'espace. Ensuite, ce danseur se met à genoux, fléchit son torse vers l'avant, cache sa tête entre ses bras et commence à bouger un de ses bras lentement, jusqu'à transformer la figure. Cette scène s'achève par un *black-out*. La deuxième scène propose une créature formée par une tête de femme, qui paraît raconter une histoire car elle murmure des mots incompréhensibles, accompagnés d'expressions faciales et de gestes réalisés avec les mains. Cette créature possède quatre mains et deux pieds qui naissent à partir de ses genoux. Doucement, la créature change de position, acquiert deux têtes, s'allonge au sol. Elle se transforme encore et se défait avec la sortie de deux danseuses, tout en révélant un torse fléchi sur ses jambes, la tête cachée entre les bras. La scène finit également par un *black-out*. Ensuite, deux hommes nus rentrent dans la salle et parlent au public, leur demandant de se déplacer encore. Ils initient une séquence de mouvements lents, jouant avec l'appui de leur corps l'un sur l'autre. La scène se termine avec la séparation des danseurs, qui se mettent debout, de dos, en attendant l'arrivée des autres danseurs, qui se placent les uns à côté des autres, jusqu'à former une ligne.

Ces corps nus qui, au début du spectacle, prennent des formes insolites et dégagent une étrange beauté, deviennent des êtres humains sans identité, rendus semblables par l'exposition de leurs corps dans des positions statiques. Ensuite, ces corps s'empilent les uns sur les autres et tremblent de temps en temps. Cette scène sert de transition à la deuxième

partie — *l'envers du monde* — où les danseurs reviennent habillés pour exécuter des mouvements rythmés par une musique semblant provenir des parades militaires. Ils crient des mots d'ordre — « Hay qui endurecer sin perder la ternura, jamas ⁵¹ » ; « Peace » ; « O povo unido, jamais será vencido ⁵² » — et des slogans publicitaires — « Parce que je le vaux bien ». Ils s'amuse, dansent en cercle et marchent comme des soldats. À un certain moment, une danseuse lit un extrait d'un magazine populaire parlant des vedettes qui se font faire des chirurgies plastiques. À d'autres moments, les interprètes énumèrent les génocides, les attentats meurtriers et les actions violentes pratiquées un peu partout dans le monde.

La création de cette deuxième partie a eu comme point de départ des slogans parlés qui étaient rattachés au corps, suggérant des gestes et des mouvements en accord ou en opposition à ces slogans. Ainsi, y a-t-il une hybridité de pas de ballet, de mouvements quotidiens, de gestes très connotés — comme un bras levé et un poing serré —, de mouvements de karaté, de façons de danser dans une fête ou de danser comme des idoles pop, tels que Michael Jackson ou le *Grupo É o Tchan*⁵³. Bref, une foule de références juxtaposées à des slogans parlés, mais qui ne fonctionnent pas comme des illustrations de ces paroles.

La création de *Aquilo de que somos feitos* a par ailleurs été influencée par plusieurs événements ayant marqué les années 1990 au Brésil et dans le monde. Comme le dit la chorégraphe, pour la création de la pièce ils ont commencé avec quelques questions, telles que : Comment vois-tu le Brésil ? Est-ce que tu te sens étranger dans ton pays ? Ces questions faisaient aussi écho au fait que l'année 2000 a marqué les 500 ans de l'arrivée des Portugais au Brésil, ce qui a d'une part, entraîné la réalisation de multiples événements destinés à commémorer, à questionner et à critiquer le cinquième centenaire de la découverte du Brésil et d'autre part, a intensifié la réflexion sur les processus identitaires dans ce pays. En outre, l'indignation face à la violence sociale a teinté la création de *Aquilo de que somos feitos*.

Dans le même esprit, *Aquilo de que somos feitos* faisait aussi référence à l'absence de reconnaissance sociale du travail artistique au Brésil. Dans le dossier de presse, la chorégraphe écrit : « Que vaut ce que nous avons fait ? Combien vaut le travail de chacune de

⁵¹ « Il faut s'endurcir, mais sans perdre la tendresse. »

⁵² « Le peuple uni jamais ne sera vaincu. »

⁵³ Il s'agit d'un groupe de musique populaire brésilienne formé par des musiciens et des danseurs, dont chaque chanson présente une chorégraphie différente.

ces personnes qui ont créé cette œuvre ? [...] Quelle en est la valeur ? Quel en est le sens ? Valeur du corps, valeur de la chair. Viande... » (Rodrigues, citée par Rianni, 2000, p. 5). En glissant de la notion de chair à la notion de viande — en portugais, le mot *carne* est utilisé dans les deux acceptions — Lia Rodrigues fait un parallèle entre le prix de la viande de boucherie et la valeur du travail du danseur. Le programme du spectacle et le prix d'entrée étaient cohérents avec ces propositions. Le programme présentait un compte rendu détaillé du budget de la compagnie. Le billet du spectacle coûtait R\$ 1,99 — une valeur emblématique car au Brésil, c'est le prix de vente des produits dans les magasins du type « Dollarama », qui vendent leurs marchandises à un dollar.

Si le désir de participation sociale et de changement de Lia Rodrigues ainsi que sa posture critique sont présents sur scène, ils constituent également des principes qui guident la création et la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*, qui feront l'objet de mes prochaines analyses. Je commence en présentant les interprètes, tout en examinant les modes d'entraînement qui avaient cours dans la compagnie durant la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*. Ensuite, j'examine les processus spécifiques de création et de mise en œuvre de la pièce.

3.2 Ce dont sont fait les interprètes de *Aquilo de que somos feitos*

Pendant la période de mon terrain, la compagnie était formée de huit interprètes, dont cinq danseuses : Amália Lima, Marcela Levi, Marcele Sampaio, Micheline Torres et Ana Carolina Rodrigues. Deux danseurs, Jamil Cardoso et Rodrigo Maia, et une danseuse stagiaire, Renata Brandão, faisaient aussi partie de la compagnie à ce moment. Les interprètes étaient assez jeunes : Ana Carolina, la plus jeune, avait 19 ans et Amália Lima et Rodrigo Maia, les plus âgés, avaient 29 ans. Renata avait 22 ans, Jamil, 23 ans, Marcele et Micheline, 25 ans et Marcela, 28 ans.

J'ai accompagné le travail de la compagnie par l'observation des répétitions et des spectacles et la réalisation d'entrevues, pendant un mois. Ces répétitions avaient pour but d'adapter *Aquilo de que somos feitos* à l'exposition d'art visuel *Anos 70 : Trajetórias*, présentée dans plusieurs salles qui occupaient trois étages du bâtiment de l'Institut Culturel

Itaú. Pour les présentations à São Paulo, il était donc nécessaire que la chorégraphie soit adaptée à sa nature itinérante, afin d'occuper adéquatement ces différentes salles.

Pendant cette période, la dynamique de travail dans la compagnie était la suivante : a) réchauffement individuel ou cours de ballet ; b) activité par petits groupes pour travailler des détails des solos, duos ou trios ; c) discussions sur l'adaptation à l'espace de l'exposition ; d) expérimentation des mouvements pour la nouvelle création ; e) répétition de la première partie de la pièce avec ses adaptations ; f) discussion sur la chorégraphie et les adaptations faites ; g) répétition de la deuxième partie de *Aquilo de que somos feitos* ; h) réflexion et discussion sur les résultats et les effets obtenus dans la séance de répétition. Déjà, lors des premières répétitions, j'ai pu remarquer que les danseurs étaient bien autonomes. Ainsi, organisaient-ils des répétitions quand Lia n'était pas là, travaillant seuls, en petits groupes ou réalisant des répétitions au complet de la pièce. Dans ce cas, un danseur — généralement Marcela ou Micheline — tenait le rôle de répétitrice. De plus, ils discutaient beaucoup entre eux de même qu'avec la chorégraphe, afin de trouver les bonnes solutions pour la chorégraphie ; les décisions étaient par ailleurs pensées et évaluées ensemble. Lia reconnaît cette caractéristique du groupe et considère qu'elle est fondamentale pour le bon fonctionnement de la compagnie. En entrevue, la chorégraphe affirme qu'elle ne peut pas être toujours présente aux répétitions, car elle fait aussi la production et la diffusion des spectacles de la compagnie. Dans ses mots :

[...] cela m'énervait, le fait que les gens ne puissent pas travailler seuls, sans ma présence. [...] Les danseurs [de la compagnie] sont très indépendants dans les répétitions, c'est très bien, j'ai toujours voulu que ce soit comme ça. Ils ont développé une façon de travailler très intéressante (p. 2).

Pendant les entrevues avec les danseurs, une autre chose a attiré mon attention, soit la manière dont chacun avait été engagé dans la compagnie. J'ai entendu des histoires très différentes et quelques-unes me renvoyaient à l'idée d'un rite personnel d'entrée car ces personnes vivaient plusieurs étapes — et même quelques épreuves — avant de devenir danseurs pour la compagnie. De plus, comprendre la façon dont les danseurs sont choisis et font leur entrée dans la compagnie m'a donné des pistes pour comprendre les rapports entre eux et la chorégraphe.

3.2.1 Récits d'entrée dans la compagnie

Les danseurs que j'ai interviewés sont entrés à différents moments et de différentes manières. Il y a ceux qui sont entrés sur invitation ou indication ; d'autres sont passés par une sélection. Au moment de la cueillette de données, les danseuses les plus anciennes dans la compagnie étaient Marcela Levi et Micheline Torres. Marcela faisait partie de la compagnie depuis 1996, Micheline y était depuis 1997. Elles ont toutes les deux participé à la création de *Folia* (1997), *Resta Um* (1998) et *Aquilo de que somos feitos*. Rodrigo Maia et Marcelo Sampaio sont rentrés en 1999 et ont participé à la création de *Aquilo de que somos feitos*. Amália Lima y est entrée en 2000, quelques mois avant la première de *Aquilo de que somos feitos*. Ana Carolina Rodrigues et Jamil Cardoso se sont joints à la compagnie en 2000, après la première saison de *Aquilo de que somos feitos* à Rio de Janeiro. Renata Brandão a été engagée comme stagiaire en 2001 et a participé à la tournée européenne et à la saison brésilienne de la pièce en 2001.

Selon Lia Rodrigues, il n'existe pas de règle ni de méthode spécifique pour le choix des interprètes de la compagnie. Elle raconte qu'elle a toujours beaucoup de doute sur la meilleure façon de choisir quelqu'un et que, à mesure que la structure de la compagnie change, elle expérimente différentes façons de trouver des danseurs qui répondent à son besoin. Au début, la compagnie était petite, et l'entrée se faisait sur invitation. Aujourd'hui, elle fait des auditions pour sélectionner les danseurs, mais les invitations continuent d'exister.

Pour Lia, il n'existe pas un modèle défini de danseur ; elle aime travailler en collaboration avec les interprètes et considère que l'affinité personnelle est aussi importante que les qualités techniques et interprétatives. Pour la chorégraphe, les rapports établis entre les membres de la compagnie sont similaires à ceux établis entre les personnes dans la vie quotidienne. Elle trouve important de nouer une relation professionnelle avec les interprètes, mais ce n'est pas simplement une relation de travail qui se forge entre eux, car il y a de l'affection et les personnes établissent des rapports d'amitié.

Les danseurs m'ont aussi offert leurs récits d'entrée dans la compagnie. À partir de l'ensemble des entrevues, il est possible de repérer deux groupes : ceux qui sont entrés sur invitation et ceux qui sont passés par une sélection. Marcela Levi, la danseuse la plus ancienne dans la compagnie au moment de ma collecte de données, puisqu'elle dansait pour

Lia depuis environ six ans, est entrée suite à la suggestion d'une autre danseuse qui faisait partie de la compagnie. Elle raconte que, à ce moment, vers 1996, la compagnie avait un autre profil car elle était formée par Lia et trois danseuses, dont Denise Stutz, Duda Maia et Renata Maciel.

Comme dans le cas d'autres danseurs — Micheline Torres, Jamil Cardoso, Amália Lima et Ana Carolina Rodrigues — lorsqu'une personne est invitée, elle commence par faire les cours de danse et par apprendre des morceaux de chorégraphie. Si cela se passe bien, elle y reste. Après un certain temps, sa participation dans les chorégraphies s'intensifie ; elle s'intègre complètement à l'œuvre et au groupe et elle participe à la création d'une autre chorégraphie.

D'autre part, des danseurs sont passés par une sélection pour rentrer dans la compagnie. C'est le cas de Marcele Sampaio et Renata Brandão. Marcele, elle, a passé une audition en 1999, quand Lia cherchait des personnes pour la création de *Aquilo de que somos feitos*. Marcele estime qu'il y avait environ cinquante personnes, y compris des danseurs et des comédiens. À la fin de l'audition, Marcele et trois autres personnes ont été choisies, et ont été invitées à prendre des cours et à participer aux répétitions pendant un mois, à la fin duquel elles seraient peut-être engagées dans la compagnie. Marcele raconte qu'elle a laissé tomber toutes ses autres activités, même son travail comme professeure de danse, car elle avait vraiment envie de travailler pour Lia. À la fin de ce premier mois, elle n'a pas été choisie, mais a toutefois été invitée à continuer de prendre les cours donnés pour les danseurs de la compagnie. À la fin du deuxième mois, Marcele a été finalement invitée à faire partie de la compagnie. Marcele rappelle que le fait de renoncer à certaines choses dans sa vie, d'insister dans son choix pour finalement pouvoir conquérir une place dans la compagnie l'a faite mûrir comme personne. Néanmoins, ce long processus l'a fragilisée, et le début de la création de *Aquilo de que somos feitos* n'a pas été facile pour elle car elle ne savait pas bien comment se situer et comment prendre sa place dans les répétitions.

L'entrée de Rodrigo Maia dans la compagnie ressemble à celle de Marcele, à la différence qu'il n'a pas passé l'audition. Il est allé voir Lia et lui a parlé de son désir de travailler avec elle. Lia lui a offert de prendre des cours avec la compagnie pendant une semaine. À la fin de cette semaine, Lia n'a pas voulu l'engager, mais lui a offert de continuer à prendre les cours de danse. Rodrigo déclare qu'il a fait une crise personnelle car il voulait

vraiment travailler avec Lia. Il a aussi décidé de laisser tomber une partie de ses activités et, pendant six mois, il est resté pour prendre des cours et pour assister à des répétitions. Après cette période, il a été invité à se joindre à la compagnie et à participer à la création de *Aquilo de que somos feitos*.

S'il y a différentes manières d'accéder à la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, les personnes qui y sont admises démontrent leur grand désir de travailler avec cette chorégraphe, ainsi que leur disponibilité pour faire de ce travail l'activité centrale de leur vie. Lorsque je les ai questionnés sur les motifs qui les ont amenés à vouloir travailler avec Lia, la plupart des danseurs ont répondu qu'ils admiraient l'œuvre et la démarche artistique de Lia et qu'ils avaient donc une affinité esthétique avec la chorégraphe. La possibilité de participer à un travail expérimental en danse axé sur l'intense participation de l'interprète a été une autre raison les incitant à faire partie de la compagnie. Finalement, le désir de devenir un professionnel de la danse et de faire partie d'une compagnie qui offre des conditions raisonnables de travail ont aussi été des raisons qui ont motivé leur choix. En effet, il faut considérer que les possibilités et les conditions de travail en danse au Brésil sont encore restreintes. La plupart des groupes et des compagnies de danse contemporaine ne paient pas de salaires aux danseurs. Devenir un danseur professionnel passe plutôt par la reconnaissance de son excellence artistique par une communauté spécifique et non nécessairement par l'octroi d'un revenu mensuel, ou même par le paiement d'honoraires pour les représentations. En faisant partie de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, les interprètes sont récompensés artistiquement, ainsi que financièrement, même si les revenus mensuels demeurent modestes.

3.2.2 Appartenir ou ne pas appartenir au monde de la danse : la formation des interprètes

Les interprètes possèdent une formation diversifiée. Un premier groupe de cinq femmes — incluant Micheline Torres, Ana Carolina Rodrigues, Renata Brandão, Amália Lima et Marcele Sampaio — a eu une solide formation en danse. Micheline, Ana et Renata ont eu une formation en ballet depuis l'enfance. Dès qu'elles ont commencé à étudier la danse classique — Micheline à 4 ans, Renata à 8 ans et Ana à 12 ans — ces trois femmes n'ont jamais

interrompu leurs études en danse. Micheline et Renata ont interprété des rôles du répertoire du ballet classique. Renata a, quant à elle, suivi un stage à l'École de l'American Ballet, à New York. Postérieurement, les trois danseuses ont aussi suivi une formation en danse contemporaine.

En outre, Amália Lima a aussi étudié la danse depuis l'âge de cinq ans, à l'école régulière, dans un style plus proche de la danse libre et du jazz. À l'adolescence, Amália a commencé à pratiquer le ballet et, ensuite, la danse contemporaine. Marcele Sampaio, qui avait fait du ballet et du jazz dès l'enfance, revient à la danse, et fait sa formation à l'École Angel Vianna, où l'on offre l'enseignement de la danse contemporaine soutenu par des pratiques somatiques.

Un second groupe est formé par ceux qui ont d'abord acquis une formation en théâtre, notamment Jamil Cardoso et Rodrigo Maia. Jamil et Rodrigo ont mis l'accent sur la formation en théâtre physique⁵⁴ et les techniques théâtrales axées sur le corps. Leur entraînement spécifique en danse avait déjà commencé à l'âge adulte. Jamil a suivi la formation en danse contemporaine à l'École Angel Vianna, motivé alors par le désir d'approfondir ses connaissances sur son corps pour améliorer son travail en théâtre. Rodrigo a commencé à suivre un entraînement systématique en danse après être entré dans la compagnie.

Marcela Levi est un cas particulier. Elle a suivi une formation initiale en expression corporelle, une forme hybride issue du théâtre et de la danse moderne. Marcela raconte que, après ses expériences d'enfant avec des pratiques sportives comme la natation et la gymnastique, elle commence à prendre des cours d'expression corporelle avec la professeure Rossella Terranova. Ce travail l'a motivée à participer à des événements organisés par la même professeure — des performances et des interventions dans les rues et les parcs de la ville de Rio de Janeiro — dans les années 1989 et 1990. Après ces expériences, Marcela a suivi une formation en danse contemporaine à l'École Angel Vianna.

À partir des entrevues réalisées avec les danseurs, l'une des distinctions ayant émergé a été le fait d'appartenir, ou non, au monde de la danse. Dans le cas des interprètes de *Aquilo*

⁵⁴ Le terme « théâtre physique » désigne un ensemble de manifestations théâtrales qui ont en commun une approche du travail de l'acteur centrée sur des aspects physiques, en particulier le corps et la voix. Le théâtre physique utilise une variété de styles, de techniques et de langages comme le mime, le cirque, la danse, les arts martiaux, les techniques théâtrales orientales, etc.

de que somos feitos, le fait de se considérer comme quelqu'un qui appartient ou qui n'appartient pas au monde de la danse est en rapport avec sa formation en danse.

Comme je l'ai déjà fait remarquer, les femmes de la compagnie, surtout, ont reçu une solide formation en danse. Ainsi, Micheline Torres constitue-t-elle un exemple d'appartenance au monde de la danse. Après sa formation en ballet, elle s'est investie dans une formation en danse contemporaine et a dansé pour un groupe amateur. Elle a été engagée assez jeune par Lia Rodrigues. À l'époque de ma collecte de données, elle donnait des cours de danse pour compléter son revenu. Pour sa part, Amália Lima a toujours voulu danser et a fait de grands efforts pour atteindre un bon niveau technique en ballet et en danse contemporaine. Pendant son adolescence, elle a cessé d'aller à l'école régulière pendant deux ans afin de se dédier complètement à la danse. Ainsi, elle a commencé dès l'âge de 20 ans une carrière comme professionnelle de danse. De même, on discerne chez Ana Carolina Rodrigues une passion pour la danse et un désir d'être une professionnelle. Ces deux femmes ont déménagé de leurs villes et se sont installées à Rio de Janeiro pour avoir d'autres possibilités de travail en danse. Marcele Sampaio démontre aussi qu'elle a dû *courir après* pour avoir un bon niveau technique (en ce qui concerne en particulier la danse classique) car, pendant son adolescence, elle avait délaissé la danse. Par contre, elle raconte qu'elle a bien compris et assimilé la danse contemporaine : « mon corps a bien compris [cette danse], c'était facile pour moi. » (Sampaio, 2001). De plus, Marcele a suivi le cours de formation professionnelle à l'École d'Angel Vianna, profil danse contemporaine. Depuis 1997, elle enseigne la danse moderne dans cette école.

On peut donc dire qu'appartenir au monde de la danse signifie reconnaître que sa trajectoire et ses efforts convergent en direction de cette activité, qui devient une profession et qui représente un choix dans la vie. Marcele raconte que quand elle a décidé de reprendre ses études en danse et d'assumer le fait que la danse était sa vocation au lieu de la médecine vétérinaire, son premier choix professionnel, elle a rencontré des résistances dans son milieu familial, mais elle a toutefois persisté dans ses choix.

D'autre part, certains comme Rodrigo Maia et Marcela Levi ne se reconnaissent pas comme « appartenant au monde de la danse ». Rodrigo avoue qu'il a toujours rêvé de travailler en danse, mais qu'il n'a jamais pensé qu'il en serait capable, car il n'avait ni formation en danse ni les qualités qu'il jugeait nécessaires pour un danseur. Cependant, dans

son travail en théâtre, les méthodes axées sur le corps et le mouvement étaient ce qui lui plaisait le plus. De plus, Rodrigo a fait toute une démarche dans des sports tels que l'escalade, le surf, le soccer, le volley-ball et dans d'autres pratiques comme la *capoeira*. Cette difficulté de se percevoir comme danseur — ainsi que les difficultés à entrer dans une communauté artistique spécifique comme celle de la danse contemporaine, dotée de ses rituels corporels et de ses signes de reconnaissances particuliers — est commune à d'autres personnes, comme le démontre Launay (2001). L'auteure analyse, à partir d'une dizaine de témoignages de danseurs et de chorégraphes travaillant en France, quelques enjeux de la formation en danse. Dans cet article est présentée l'histoire d'un danseur qui, comme Rodrigo, a dû surmonter certains obstacles pour pouvoir se considérer comme un vrai danseur. Ce danseur raconte qu'il a eu, pendant longtemps, « [...] un complexe d'être un comédien parmi des danseurs. Je n'avais pas de technique en danse contemporaine, je ne savais pas très bien où me situer et, très vite, les gens en danse me faisaient savoir que je n'étais pas danseur... » (Cité par Launay, 2001, p. 6).

Comme Rodrigo Maia, Marcela Levi ne se perçoit pas comme danseuse ; elle dit qu'elle a de la difficulté à s'identifier comme danseuse, qu'elle ne ressent aucune émotion par rapport au fait de pouvoir être considérée danseuse, et que la danse est entrée dans sa vie presque par hasard : « [...] je n'ai jamais fait de ballet dans mon enfance, mes activités corporelles étaient plutôt liées aux sports [...] je n'ai jamais eu envie, je n'ai jamais désiré être danseuse. » (Levi, 2001). Néanmoins, cette résistance à se considérer comme appartenant au monde de la danse n'est pas liée à une formation inadéquate en danse, mais plutôt au désir de Marcela d'être une artiste de la scène. Pour elle, n'être que danseuse représente une limitation à son action artistique. Ainsi, au moment de ma recherche, Marcela commençait à préparer sa sortie de la compagnie comme interprète, pour devenir assistante de chorégraphie, car elle était plus intéressée à travailler comme créatrice et répétitrice. En effet, pendant les répétitions où Lia était absente, c'était Marcela qui organisait et dirigeait les activités. De plus, elle désirait avoir plus de temps pour s'engager dans ses propres projets artistiques.

Il est intéressant de noter que peu importe leur formation, tous les interprètes possèdent une expérience significative de la scène, soit en danse ou en théâtre. En outre, cette circulation entre le théâtre, la danse et la performance est une constante pour quelques membres de la compagnie, comme Jamil Cardoso, Rodrigo Maia, Marcele Sampaio, Marcela

Levi et Micheline Torres. Jamil est assez précis : « [...] quand je parle de construire une scène en théâtre ou en danse, pour moi il n'y a pas de différence. [...] je travaille la scène, je suis un interprète, je fais du cinéma aussi, comme interprète, pour moi il n'y a pas de distinction. » (Cardoso, 2001). Ceci est intéressant car avec cette déclaration, Jamil ne rentre pas dans la discussion concernant l'appartenance ou non au monde de la danse. Pour lui, ce qui existe, c'est la scène.

Finalement, il faut dire que, même quand les interprètes de *Aquilo de que somos feitos* ne se reconnaissaient pas comme appartenant au monde de la danse, ils reconnaissaient le besoin d'être dévoués au travail de la compagnie, comme le souligne Marcela Levi : « être interprète pour Lia, c'est assumer un grand compromis et s'engager fortement ; l'œuvre existe et dépend de chacun, c'est beaucoup de responsabilité. » (Levi, 2001).

3.2.3 Le travail dans la compagnie comme formation

Les danseurs considèrent que le travail au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* fait partie de leur formation professionnelle et personnelle. Marcela Levi, la danseuse avec le plus d'ancienneté dans la compagnie au moment de ma cueillette de données, reconnaît que travailler pour Lia a été une *grande école* pour elle. Marcela explique que sa façon de concevoir la danse et de concevoir l'apprentissage en danse est largement influencée par son expérience avec Lia Rodrigues. Pour Marcela, l'apprentissage de la danse s'est fait par un processus qu'elle qualifie d'*interne*, puisqu'il ne s'agit pas de copier le mouvement, mais plutôt d'appréhender la sensation du mouvement avec le corps et d'essayer de faire le mouvement à partir de cette sensation. Cette attitude de Marcela a trouvé écho dans la démarche de Lia et a été toujours encouragée par la chorégraphe, même quand il s'agissait de remplacer une autre danseuse dans une chorégraphie déjà prête. Cette manière de concevoir l'apprentissage en danse est, pour Marcela, « [...] l'une des choses les plus précieuses que j'ai apprises avec Lia. » (Levi, 2001).

Pour sa part, Jamil Cardoso énumère différentes raisons pour lesquelles il considère que le travail dans la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* fait partie de sa formation. Il cite d'abord le fait que dans la compagnie, il a la chance de bénéficier d'un entraînement

quotidien en danse, ce qui lui permet d'avoir des cours avec des professionnels reconnus. Ensuite, il souligne que le fait de pouvoir travailler avec des danseurs ayant des formations et des expériences différentes des siennes est un facteur d'enrichissement. Jamil fait aussi remarquer que danser pour Lia Rodrigues lui a permis de comprendre la valeur de son travail en tant qu'artiste. Il explique que jusqu'à ce qu'il commence à danser pour Lia, il ne voyait pas de frontières claires entre la formation et le travail professionnel en danse. Il déclare qu'au Brésil, on ne valorise pas l'art comme activité professionnelle et on a l'habitude de faire de l'art, et particulièrement de la danse, pour le plaisir, sans être rémunéré pour cette activité. En travaillant pour Lia, au contraire, on est payé pour son travail. De cette manière, il apprend à être professionnel : « J'apprends à avoir de l'argent avec mon travail de danseur », dit Jamil. (Cardoso, 2001).

Lia Rodrigues envisage aussi la compagnie comme un lieu de formation. Comme Jamil Cardoso, elle pense qu'il est important que la compagnie soit un espace où les danseurs puissent s'entraîner et avoir des cours de danse. Elle reconnaît aussi que le fait que les danseurs exercent différentes tâches par rapport à la mise en œuvre d'une chorégraphie favorise leur maturité artistique. En effet, pour Lia, le danseur est quelqu'un qui doit investir dans le savoir. Or, le savoir suppose l'expérience et la réflexion sur cette expérience. En répétition, Lia explique aux danseurs qu'il faut étudier les gestes, les mouvements, les positions du corps, qu'il faut essayer différentes manières de faire un mouvement pour pouvoir en choisir une. « Le corps et le cerveau ne travaillent pas dans l'inconnu. Je suis intéressée à ce que vous sachiez ce que vous êtes en train de faire. » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001). Le danseur doit développer sa compréhension de la façon de faire le mouvement, développant ainsi une pensée du corps en mouvement. « Il faut penser tout le temps. C'est une capacité que l'on doit développer. Ici, c'est la place pour penser. Comment pense-t-on l'expérience ? Il faut faire l'expérience pour pouvoir penser cette expérience. » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001). Dans ce contexte, le danseur est celui qui cultive une ouverture au savoir, essayant de l'embrasser dans différents domaines, tels que le savoir du corps en mouvement, le savoir-faire de la création chorégraphique, le savoir de la pensée.

De plus, Lia considère comme fondamental de pouvoir payer des salaires aux danseurs. Elle fait remarquer qu'il fait partie du mandat de la compagnie d'avoir une posture

professionnalisante, valorisant ainsi le travail quotidien du danseur dans un pays où la plupart des danseurs ne sont pas, ou très peu, rémunérés pour leur travail.

Pour continuer à réfléchir sur la construction de corps dansants au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, j'analyse maintenant les pratiques d'entraînement choisies par les danseurs, et par la chorégraphe, lors de la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*.

3.3 Du corps uniforme au corps ouvert : les modes d'entraînement pendant la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*

Dans cette section, j'analyse en particulier le ballet, les pratiques en éducation somatique et l'entraînement corporel issu du théâtre. Je veux ainsi déterminer le sens de ces pratiques pour les danseurs et la chorégraphe et la façon dont elles contribuent, ou non, à la mise en œuvre de la pièce.

Même si quelques-uns des interprètes ne possèdent pas une formation initiale en danse, tous présentent des corps entraînés, construits par différentes techniques ou systèmes de mouvement. Pour Lia, l'entraînement quotidien du danseur est fondamental pour qu'il puisse répondre aux exigences de la chorégraphie. Le travail quotidien constitue aussi un principe de fonctionnement de la compagnie. En entrevue, Lia explique :

Il y a des choses qui sont très claires pour moi, comme la façon de fonctionner, le travail au quotidien, cela est très important ; ma formation a été comme ça : le danseur doit s'entraîner, il doit faire des cours de danse. Est-ce que tu étais présente le jour où j'ai insisté sur ça [dans une répétition] ? Je questionnais le fait que personne ne prenait des cours [de danse] à ce moment-là. Ce n'est pas possible, pour moi cela représente de l'immaturité ; je paie des cours de danse aux danseurs de la compagnie ; en effet, je trouve incroyable qu'un danseur ne fréquente pas des cours de danse. (Rodrigues, 2001).

Dans l'entraînement auquel Lia se réfère, la compagnie reprenait ses répétitions après trois semaines de relâche. La chorégraphe faisait alors des remarques par rapport à une séquence spécifique de la chorégraphie : « [...] les corrections sont toujours les mêmes : il faut bien fermer la première position [des pieds], mettre les pieds à la bonne place, avoir de la précision, [le mouvement] manque de propreté, c'est lourd. » (Rodrigues, citée par Dantas,

2001). Ainsi, Lia fait-elle remarquer que maintenir son corps en forme est une responsabilité de chaque interprète, car la danse est une affaire de corps. « On a besoin du corps », dit Lia, faisant remarquer que « [...] pour le théâtre, la danse, la musique, il faut de l'entraînement. » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001).

La chorégraphe laisse aux danseurs le choix de l'entraînement individuel et leur dit que « [...] peu importe la technique que vous choisissiez, il faut que vous réserviez un temps pour vous entraîner. » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001). D'autre part, quand la compagnie n'est pas en tournée ou en vacances, une routine de travail s'installe, incluant des cours de ballet et d'autres pratiques corporelles qui sont choisies par les interprètes et la chorégraphe. Ainsi, pendant la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*, y avait-il toujours des cours de ballet deux ou trois fois par semaine. D'autres pratiques ont été choisies pour compléter l'entraînement des danseurs, comme des cours de danse contemporaine, des cours de karaté et des cours de danse de rue. De plus, les danseurs choisissaient d'autres activités pour leur entraînement personnel, comme des méthodes d'éducation somatique et des pratiques en théâtre physique.

3.3.1 Le ballet : vers un corps uniforme

Comme je l'ai signalé précédemment, le ballet constitue l'une des techniques de danse présentes dans la formation de Lia et d'une partie des interprètes de la compagnie, particulièrement des femmes. Aujourd'hui, le ballet est le principal système d'entraînement dans la compagnie : c'est un choix de la chorégraphe en accord avec les danseurs. Comme le souligne Lia, « [...] le ballet est très important, car il donne une unité intéressante aux danseurs. » (Rodrigues, 2001). Cette recherche d'unité peut être comprise comme un effort pour que les danseurs de la compagnie partagent des références techniques et qu'ils puissent avoir une approche similaire au mouvement. Par exemple, à certains moments de la chorégraphie de *Aquilo de que somos feitos*, les danseurs réalisent des enchaînements qui

exigent de l'homogénéité énergétique et rythmique ainsi que beaucoup de précision dans l'exécution des mouvements dans l'espace. D'ailleurs, pour Lia, le ballet permet également l'assimilation de la notion de discipline, considérée comme le besoin d'un travail constant sur son corps pour que celui-ci soit disponible pour la création et l'interprétation de chorégraphies.

Comment les danseurs de la compagnie font-ils l'expérience du ballet ? Tous les interprètes, sans exception, reconnaissent qu'ils ont besoin de suivre des cours de ballet. Les points de vue changent, oscillant entre aimer et ne pas aimer, souffrir ou bien se sentir dans un cours, mais la plupart affirment la nécessité de pratiquer le ballet et y voient des résultats dans son corps.

Amália Lima raconte qu'elle, elle n'aime pas le ballet, mais que la classe de ballet constitue la base de son entraînement. Elle explique qu'elle éprouve de la difficulté avec la dynamique rapide, c'est-à-dire de la difficulté à « [...] casser un mouvement, à être dans le moment exact, à être dans le temps. » (Lima, 2001). Pour Amália, le ballet est la technique qui favorise l'entraînement en termes de vitesse et qui lui permet aussi de soutenir tout ce qu'elle doit soutenir dans son corps. Marcela Levi indique qu'elle a commencé à faire du ballet à l'École Angel Vianna, car cela faisait partie de la formation à cette école. À la compagnie, elle fait aussi des cours de ballet, mais elle souligne que « [...] faire du ballet, cela n'a été jamais mon désir, ce n'est pas mon désir, mais en même temps, je peux profiter de certaines choses. » (Levi, 2001).

Jamil Cardoso déclare que depuis qu'il est entré dans la compagnie, il a choisi le ballet et une pratique somatique personnelle comme systèmes d'entraînement. Il dit qu'auparavant, il était beaucoup plus permissif, plutôt relâché, envers la technique classique. Le fait de suivre des cours dans la compagnie lui a en fait permis de constater les résultats de cette pratique systématique dans son travail d'interprète, ainsi que son influence dans des aspects tels que le conditionnement physique.

Renata Brandão et Ana Carolina Rodrigues disent aimer le ballet et avoir du plaisir dans des cours de danse classique. Ana raconte que quand elle a du temps disponible, elle prend des cours de ballet dans différentes écoles, avec différents professeurs : « [je prends] toujours des cours de danse classique, [si je ne suis pas des cours], cela me manque, je dois prendre

des cours de ballet, j'aime ça [...] car on ne peut pas s'arrêter, si l'on arrête pour trois jours, le corps devient tordu. » (Rodrigues, 2001a). Renata considère, elle, le ballet comme une technique fondamentale pour la formation et l'entraînement du danseur, ce qui est peut-être cohérent avec sa formation de danseuse classique.

D'autre part, des danseuses comme Amália Lima et Marcele Sampaio font remarquer la nécessité de « courir après » la technique de ballet. Amália raconte qu'à l'adolescence, pendant quelques années, elle a délaissé les études à l'école régulière pour se dédier à l'étude du ballet. Elle suivait des cours de danse trois fois par jour : « [...] j'ai beaucoup souffert, mais j'ai continué et je suis rentrée dans une compagnie de jazz, sans arrêter les cours de ballet. » (Lima, 2001). Amália explique que quelques années après, quand elle a fait sa formation en danse contemporaine et en éducation somatique, elle a été capable « [...] d'équilibrer [s]on expérience en danse classique et en jazz, car [elle a] commencé à faire du ballet avec un autre type d'information. [Elle a] donc recommencé à faire le ballet du début. » (Lima, 2001). Pour Marcele, la situation était similaire. Le fait d'avoir arrêté de danser pendant son adolescence lui a causé des déficiences par rapport à certaines techniques de danse. Ainsi, a-t-elle dû récupérer ce temps perdu en suivant plusieurs cours de danse. Elle fait remarquer que sa plus grande difficulté était le ballet. En même temps, elle laisse entrevoir un sentiment paradoxal, ambigu par rapport au ballet. Elle dit que jusqu'à aujourd'hui, faire du ballet : « c'est une souffrance, car il est difficile pour moi, pour mon corps, mais j'aime, c'est une souffrance que j'aime et que je fais avec plaisir. » (Sampaio, 2001).

En effet, pour les danseurs de la compagnie, il ne s'agit pas de faire du ballet en ayant des attentes et des attitudes comme s'ils allaient danser le ballet. Ils se réfèrent toujours à des cours de ballet pour danseurs contemporains, où ils peuvent s'entraîner, en travaillant des aspects comme le conditionnement physique, l'alignement postural, le rythme et la dynamique des mouvements. Il est intéressant de remarquer que Marcele, Jamil et Marcela ont appris le ballet à l'École Angel Vianna, où l'enseignement du ballet est nourri par l'éducation somatique. De même, Amália a vécu dans cette école une « autre expérience » du ballet, très différente de l'enseignement traditionnel qu'elle avait eu auparavant.

Durant l'observation des répétitions, j'ai pu assister à un cours de ballet donné spécialement pour les danseurs de la compagnie, dans leur local de répétition.

Le ballet était pratiqué deux fois par semaine, avec la professeure Denise Stutz, ancienne interprète de la compagnie, qui a participé à la création d'œuvres comme *Ma et Folia*, ainsi qu'aux premiers moments de la création de *Aquilo de que somos feitos*. Elle connaît très bien la démarche de Lia, et elle travaille aussi quelques fois comme répétitrice pour la compagnie. Micheline et Jamil expliquent que leurs cours de ballet s'adressent à des interprètes en danse contemporaine. En effet, j'ai pu constater que le cours de Denise Stutz est organisé en suivant la logique d'un cours de ballet, mais qu'il incorpore des éléments et des concepts chers à la danse contemporaine. Au début de la classe, les danseurs sont couchés sur le dos et ils doivent se concentrer sur la respiration et la détente de leur corps. Ensuite, il y a une séquence d'exercices dans la position couchée qui suit la logique du ballet : des pliés, des passés, des ronds de jambes, des développés en première et deuxième positions des pieds. Dans le même esprit, la barre et le centre sont simples, les exercices ne présentent pas de combinaisons complexes ni virtuoses et on ne met pas l'accent sur des positions d'équilibre ou de soutien de jambes, ou même sur des tours ou des grands sauts. En même temps, elle fait des remarques par rapport à la concentration, à l'entraînement d'un état d'attention dirigée sur le corps ainsi que vers l'extérieur, ce qui renforce la présence sur scène.

De la même façon, d'autres professeurs invités à donner des cours de ballet à la compagnie — c'était le cas de Sylvio Dufrayer — ont une trajectoire artistique pertinente. Ce sont des interprètes reconnus en danse contemporaine qui développent leur propre démarche en création chorégraphique. Par rapport à l'enseignement du ballet, ils emploient des informations et des méthodes qui ne sont pas assez utilisées dans les cours traditionnels de ballet. Sylvio Dufrayer travaille sur « la perception, la visualisation et l'anticipation des mouvements par rapport à la pesanteur. » Il cherche à développer « la perception du corps et du mouvement, afin de les utiliser avec économie, efficacité et précision, dans le but d'améliorer la qualité de la présence de l'élève. » (Dufrayer, 2005). Son cours de ballet s'organise de façon semblable à celui de Denise Stutz, décrit tout à l'heure : la première partie se déroule couché sur le plancher et la deuxième partie est consacrée à des exercices à la barre et au centre.

Cette vision et cette pratique du ballet sont peut-être soutenues par l'idée que le ballet pourrait être une technique plus neutre et, de cette façon, plus adéquate à un travail de

création chorégraphique qui ne cherche pas de modèles établis. Copeland (2000) suggère que :

As a practical matter, ballet has no choice but to absorb and colonise new kinetic territory. (...) But, precisely because ballet is more impersonal than modern, precisely because it is not inextricably tied to an individual's way of moving, it has often proved more supple than modern dance, more protean and adaptable to new circumstances—better equipped, in other words, to assimilate eclectic movement influences from its surrounding environment. (p. 44).

Marques (1999) critique cette vision de l'enseignement du ballet en tant que technique de base pour la formation de danseurs contemporains. Ainsi, si l'on présume que les rigueurs du ballet préparent le danseur pour quelque chose qu'un chorégraphe contemporain veut faire. Néanmoins, la tendance à concevoir le ballet comme technique universelle de base a comme conséquence la restauration des discours ou des métanarrations de cet enseignement et des valeurs et des idéaux de la culture sous-jacente. Malgré le fait qu'aujourd'hui, on enseigne le ballet autrement — pieds nus, travail au sol, etc. — ce serait, selon Marques (1999), d'autres chemins qui apprennent tout de même la même chose, par l'incorporation des concepts, des idées, des idéaux présents dans cette technique. Il semble qu'il soit difficile de séparer l'enseignement du ballet des valeurs qui lui sont sous-jacentes, telles que le contrôle et le défi d'amener le corps jusqu'à ses limites, l'idéal de la performance extrême, la recherche d'un corps idéal, la séparation entre artistes et public et le culte envers l'artiste virtuose.

En réalité, je dois moi-même faire un effort pour accepter le ballet comme principal moyen d'entraînement pour les danseurs de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, car j'ai une formation en danse moderne et j'ai une tendance à penser, comme Marques (1999), que la pratique d'une technique engendre des corporéités spécifiques ainsi qu'une certaine vision du monde qui ressurgiraient peut-être de manière subtile dans la création chorégraphique. Il est intéressant de souligner que Lia Rodrigues considère le ballet comme une pratique très importante dans sa compagnie, car elle donne de l'unité aux danseurs. Pourquoi a-t-elle besoin de cette unité ? Peut-être parce que les danseurs sont très différents, dans leur apparence, dans leur morphologie, dans leur formation, dans leur expériences. À un certain

niveau — qualités physiques, force, flexibilité, équilibre, sens rythmique —, il est peut-être nécessaire d'avoir des traits en commun.

Par contre, la façon dont le ballet est pratiqué par ces danseurs — plus axés sur les informations kinesthésiques et proprioceptives, sur des connaissances anatomiques et sur le respect du corps — peut représenter une voie pour comprendre le ballet comme principal système d'entraînement de ces danseurs. Cette façon d'aborder la technique du ballet n'a pas pour but la reproduction d'un modèle extérieur, permettant ainsi au danseur de s'approprier cette technique à partir de ses références personnelles. Dans ce sens, je suis d'accord avec Launay (2001) pour qui « C'est moins la chose transmise que les modalités de la transmission qui importent et qui produisent inéluctablement des effets qui sont rarement pensés. » (p. 86).

Il ne faut pas oublier que d'autres techniques et systèmes de mouvement font partie de la formation et de l'entraînement de ces danseurs. Parmi les plus importants, on peut citer les pratiques somatiques. Au contraire du ballet, l'éducation somatique n'est pas vécue par les danseurs de la compagnie comme une pratique d'entraînement collectif, mais plutôt comme une pratique personnelle, un choix fait selon les expériences et les besoins individuels de chaque danseur.

3.3.2 L'éducation somatique : vers un corps autonome

Lorsque je les questionne sur les méthodes d'entraînement et de travail corporel les plus utilisées, la plupart des interprètes ont mentionné des techniques somatiques. Marcele, par exemple, déclare que dans son entraînement quotidien, elle fait une pratique de conscience du mouvement, qui l'aide à structurer son corps, non seulement pour la danse mais aussi pour son bien-être. Elle se réfère également à la pratique du *contact improvisation*, comme une expérience qui favorise une disponibilité de son corps envers soi-même et envers l'autre. De même, Amália a ajouté à son entraînement quotidien des techniques issues de la méthode de

rééducation du mouvement développée par Ivaldo Bertazzo⁵⁵. Jamil Cardoso fait aussi référence à un entraînement personnel qu'il a organisé à partir de ses études à l'École Angel Vianna. Il explique en entrevue :

[...] il s'agit d'un entraînement à moi, ce dont je pense que j'ai besoin, ce que j'aime faire, et je vois du résultat dans tout ça : ce sont les positions de contrôle, le travail avec les petites balles, le travail de conscience [du corps], c'est le déroulement de la colonne vertébrale, c'est se coucher au plancher et faire attention aux appuis [du corps], percevoir les parties qui touchent le sol, les parties les plus tirées, les plus molles, percevoir comment se présente mon corps. (Cardoso, 2001).

Les pratiques somatiques représentent également un moyen pour aider à guérir les blessures et à maintenir la santé. Après une blessure assez sérieuse — une hernie discale — Rodrigo Maia a choisi la méthode de rééducation posturale globale (RPG) pour mieux connaître la structure de son corps et pour bien se guérir. Une situation similaire est arrivée à une autre interprète, Micheline Torres. Pendant que je faisais mes études sur le terrain, le jour de la première de *Aquilo de que somos feitos* à São Paulo, elle s'est blessée au dos. Malgré sa blessure, Micheline a dansé les scènes où il aurait été trop difficile de la remplacer. En accord avec les interprètes, Lia a réarrangé d'autres scènes, en remplaçant Micheline par Renata Brandão. Après cet épisode, il est devenu plus clair pour Micheline qu'elle devait prendre soin de sa santé, car « [...] on exige du corps et on ne le rétribue pas avec les soins nécessaires. » (Torres, 2001). Elle adopte comme mesure de prévention des blessures, l'exécution d'une séquence spécifique de mouvements d'étirement et de relaxation, avant et après chaque répétition. De même, elle s'investit dans le travail de conscience corporelle. En outre, Micheline a décidé de se soumettre périodiquement à des sessions d'acupuncture et de massothérapie. En effet, la plupart des interprètes recourent à l'acupuncture comme traitement ou prévention des blessures.

Les pratiques en éducation somatique sont bien présentes chez ces danseurs grâce, principalement, à la formation suivie à l'École Angel Vianna. En considérant leur formation,

⁵⁵ Ivaldo Bertazzo est danseur, chorégraphe, chercheur et professeur brésilien. Il a développé la méthode de rééducation du mouvement, fondée sur la méthode des chaînes musculaires et articulaires (GDS), dans la méthode Mézières et dans sa recherche sur les danses traditionnelles de l'Indonésie et de l'Europe de l'Est.

je constate que, ayant vécu des expériences différentes, Marcele, Marcela, Amália et Jamil ont tous suivi le cours de formation professionnelle à l'École Angel Vianna, profil danse contemporaine. Cette formation est reconnue par le Conseil d'éducation de la province de Rio de Janeiro et peut être comparée à la formation offerte par les Cegeps en danse à Montréal. De plus, lors des entrevues, Ana, Rodrigo et Marcele faisaient partie du premier groupe du Baccalauréat en danse contemporaine à l'École Angel Vianna.

L'École Angel Vianna a été créée en 1983, à Rio de Janeiro, par Angel Vianna. Cette école privée offre des cours libres sur différents styles, ainsi qu'une formation professionnelle dans le profil danse contemporaine et dans le profil rééducation du mouvement. À partir de 2001, un Baccalauréat en danse, profil enseignement et profil interprète, a été créé dans cette école. Ainsi, s'est-elle constituée comme principal centre de formation en danse contemporaine à Rio de Janeiro et comme l'un des plus importants au Brésil. Son enseignement est fondé sur une approche particulière, une synthèse du travail développée par la famille Vianna — le couple Angel et Klaus et leur fils Rainer — qui a œuvré pendant plus de trente ans dans les domaines de l'enseignement, de la recherche et de la création en danse.

La conscientisation du mouvement est l'une des idées fondatrices du travail d'Angel Vianna ; c'est une méthode d'éducation du mouvement qui peut être considérée comme une pratique en éducation somatique. Elle est enseignée à l'École Angel Vianna sous la forme de cours libres. En même temps, elle inspire une vision de la danse, du mouvement, de l'enseignement et du monde présentée dans les cours de formation professionnelle ainsi que dans le Baccalauréat en danse. Selon le syllabus du cours, cette méthode a pour but de permettre à l'individu d'élargir les connaissances du corps, à travers sa perception des structures osseuses, articulaires et musculaires. Elle vise la libération des tensions accumulées, la relaxation, le contact avec l'autre, et éveille chez les pratiquants une connaissance de l'ordre du kinesthésique (Faculdade/Escola Angel Vianna, 2003). Cette méthode a été développée par Klaus et Angel Vianna, d'abord à partir de leurs investigations sur l'enseignement du ballet. Dans un deuxième temps, ils menèrent une recherche sur les structures corporelles (systèmes osseux, musculaire, articulaire, etc).. Plus tard, ils ont été influencés par des approches somatiques comme l'eutonnie de Gerda Alexander, la méthode Feldenkrais et la technique d'Alexander (Faculdade/Escola Angel Vianna, 2003).

La formation professionnelle en danse contemporaine à l'École Angel Vianna offre des cours de ballet, de danse moderne, d'expression corporelle, du système Laban, de composition chorégraphique, de musique, d'histoire de la danse, d'anatomie, de physiologie, de kinésiologie et de théâtre. En entrevue, Jamil Cardoso souligne que dans cette école, on entre assez tôt en contact avec l'expérience artistique, soit en participant à des chorégraphies d'autres étudiants et professeurs, soit en créant ses propres études chorégraphiques. Jamil raconte que lors de sa première année à l'école, il a participé à deux chorégraphies d'Alexandre Franco, professeur à l'école, et il a créé un duo avec une collègue. Ce duo a été présenté pendant deux années dans des événements de l'école, ainsi que dans plusieurs festivals de danse.

Les récits des danseurs indiquent que l'enseignement à l'École Angel Vianna favorise vraiment une vision plurielle et ouverte de la danse, où chaque étudiant peut élaborer et ajuster ses objectifs et ses attentes par rapport à la danse et à sa propre vie. Par exemple, Marcela Levi et Marcele Sampaio ont suivi la formation professionnelle à l'école, et chacune a vécu cette formation de manière différente. Pour Marcela, il s'agissait d'un prolongement de son travail antérieur avec l'expression corporelle et, même si elle reconnaît que « [...] les choses ont commencé à changer, car on faisait des cours de danse tout les jours » (Levi, 2001), elle déclare n'avoir pas eu le désir de devenir professionnelle, que la danse est arrivée dans sa vie un peu par hasard. D'autre part, Marcele, qui avait fait du ballet et du jazz durant son enfance, rencontre à l'École Angel Vianna l'impulsion et les conditions pour se dédier professionnellement à la danse. Déjà dans sa première année, elle danse une chorégraphie proposée par un professeur de l'école et dès la deuxième année, elle devient assistante d'enseignement en danse contemporaine. Depuis 1999, Marcele y est professeure du cours libre de danse contemporaine. Je m'intéresse à la découverte de la façon dont ces pratiques somatiques se manifestent dans le travail des danseurs de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. D'abord, il me semble que l'expérience du travail somatique aide à composer et à atteindre des états de corps, ainsi que la concentration nécessaires pour danser la chorégraphie. Comme nous le verrons bientôt, le travail d'interprétation dans *Aquilo de que somos feitos* exige des altérations assez subtiles des états de corps, qui demandent de l'attention envers soi, ainsi qu'envers les autres interprètes et envers le public. De même, il n'y a pas de musique dans la plus grande partie de la chorégraphie, et le temps de réalisation

des mouvements n'est pas réglé par d'autres stimuli extérieurs. Le temps est plutôt réglé par l'écoute de soi et des autres interprètes. Cette attention et cette écoute de soi et de l'autre sont constamment travaillées par des pratiques d'éducation somatique. Selon Fortin (1996), les pratiques somatiques « insistent sur l'importance de l'information intrinsèque pour explorer les chemins par lesquels le mouvement circule, ce qu'il éveille dans l'imaginaire de chacun et les émotions qui lui sont rattachées. » (p. 24).

Ensuite, je dirais que l'éducation somatique est un facteur de médiation pour l'incorporation de différentes pratiques de mouvement. Dans le cas des interprètes de *Aquilo de que somos feitos*, si la pratique du ballet en tant qu'entraînement collectif a pour but de favoriser une certaine uniformité du groupe, l'éducation somatique permet de respecter et de cultiver ses caractéristiques personnelles. Cette connaissance approfondie de soi peut aussi favoriser la participation dans les processus de mise en œuvre chorégraphique. Dans ce sens, Jamil Cardoso fait une comparaison entre la pratique de l'éducation somatique et le travail de l'interprète, tout en faisant remarquer que les pratiques somatiques font partie de son processus artistique. En entrevue, il déclare que « [...] le chemin pour rentrer à l'intérieur de soi et se connecter avec ses parties et les connecter entre elles, on ne le découvre que seul. » Jamil reconnaît qu'il peut être guidé par quelqu'un mais : « [...] la façon dont je vais me centrer sur l'appui de mon occipital, de mes omoplates, de mon sacrum, c'est seulement moi qui le sais ; et c'est seulement moi qui sais comment le faire chaque jour, car chaque jour, c'est différent. » (Cardoso, 2001). De la même façon, il souligne que le travail de l'interprète est un travail obstiné, quelque peu solitaire aussi, « un travail de fourmi » (Cardoso, 2001), comme il dit, car il faut toujours revenir à soi, faire appel à son corps, pour pouvoir retrouver la chorégraphie.

Finalement, je pense que le comportement autonome des interprètes, durant les répétitions, est en rapport avec la pratique de l'éducation somatique. Dans la compagnie, l'autonomie des danseurs est une attitude proposée par Lia, mais l'éducation somatique favorise également ce type de conduite chez les danseurs. Comme je l'ai déjà dit dans le deuxième chapitre, l'éducation somatique encourage le danseur à prendre en charge sa formation, devenant ainsi le sujet de la construction de son propre corps dansant.

3.3.3 L'entraînement en théâtre physique, l'expérience de la performance, la pratique du karaté : vers un corps ouvert

La pratique des techniques issues du théâtre, en particulier celles du théâtre physique, a fait partie de la formation initiale de quelques interprètes de *Aquilo de que somos feitos*, parmi lesquels Jamil Cardoso et Rodrigo Maia. De plus, au moment de la réalisation des entrevues, deux danseurs, Rodrigo Maia et Marcela Levi ont relaté leurs expériences avec un système d'entraînement issu du théâtre physique. En entrevue, Rodrigo raconte que cet entraînement a été diffusé au Brésil par Massud Saidpur, un artiste d'origine iranienne qui avait travaillé avec Jerzy Grotowski⁵⁶. Cette méthode est fondée sur un intense entraînement physique et vocal, qui réveille le corps et le met en état d'alerte. Rodrigo raconte son expérience :

J'aime faire cet entraînement pendant une demi-heure, car il est intense, il est extrêmement aérobique et je commence à sentir mon corps très éveillé. J'ai une sensation très proche de celle quand je fais de l'escalade, j'atteins un état de veille très forte. Et cet entraînement permet d'atteindre cet état , et quand je rentre en scène, j'ai mon corps plus ouvert, plus éveillé. (Maia, 2001).

Dans les présentations de *Aquilo de que somos feitos*, Rodrigo essayait d'atteindre cet état d'alerte avant de rentrer en scène, ce qui lui permettait une qualité d'échange accrue avec les danseurs et le public. Il se sentait fortement connecté aux autres danseurs, et il était capable de percevoir autrement l'espace.

Marcela parle aussi de son expérience avec ce même entraînement, tout en soulignant l'influence du yoga et l'émergence d'un état de corps qu'elle appelle *corps animal*. En entrevue, elle précise :

Je travaille avec un système d'entraînement physique qui vient de Grotowsky et qui a aussi subi l'influence du yoga ; il s'agit d'une structure déjà établie, on fait la séquence tous les jours. Et avec cette structure, on a la capacité de développer un corps animal,

⁵⁶ Jerzy Grotowski (1933-1999), metteur en scène polonais, a développé une approche particulière du travail de l'acteur, incorporant des influences des pratiques théâtrales traditionnelles orientales.

un corps qui répond à des impulsions, un corps qui élimine l'intervalle de temps entre la pensée et l'action. Ainsi, l'on ne prémédite pas une action, on développe la capacité d'agir. C'est le plus proche possible de la pensée-action. C'est intéressant car on s'entraîne pour que cela arrive presque par impulsion, mais à travers une structure extrêmement rigoureuse. Je pense que la rigueur, cela donne de la liberté. (Levi, 2001).

En assistant aux répétitions et aux présentations de *Aquilo de que somos feitos*, j'ai pu reconnaître chez Marcela cette qualité d'attention et cette capacité d'agir, en répondant avec justesse à différentes demandes en situation d'improvisation. De même, j'ai pu constater avec quelle habilité elle était capable de résoudre des problèmes ou d'affronter des circonstances inattendues survenant pendant les présentations de la pièce. À partir de cette expérience artistique, Marcela élabore une notion de technique qui embrasse des concepts comme présence scénique, disponibilité et intelligence corporelles. Dans son entrevue, Marcela explique :

La technique, je pense qu'elle est la capacité d'être présent, de se faire présente artistiquement. [...] La technique, pour moi, est peut-être une pratique quotidienne, soit le ballet, soit le yoga, cela n'est pas important. Mais c'est un mécanisme permettant de se mettre dans un état de présence, dans un état d'alerte, dans un état de corps disponible face à ce qui arrive dans le moment. Un corps intelligent, un corps qui sait. Pour pouvoir penser, on doit étudier ; c'est la même chose [pour le corps], je pense que l'on doit mettre le corps en mouvement tous les jours, pour qu'il puisse être éveillé, pour qu'il puisse répondre aux impulsions du moment. Mais je pense qu'il est équivoque de penser à un corps dressé, la technique n'est pas la même chose que le dressage. Et la technique, pour moi, c'est de la liberté, mais la liberté n'est que l'intuition [la liberté est plus que l'intuition], c'est quelque chose que l'on construit, c'est une construction consciente. Il s'agit d'une capacité de rendre un corps intelligent. (Levi, 2001).

Cette notion de technique est en rapport avec une conception du danseur contemporain selon laquelle c'est quelqu'un qui connaît, habite et domine la scène à travers le corps en mouvement. Dans ce sens, Marcela se reconnaît comme artiste de la scène et comme *performer*, plutôt que comme danseuse. D'ailleurs, l'expérience de la performance est aussi présente dans la trajectoire de la compagnie. À trois occasions, Lia Rodrigues a coordonné, avec les danseurs de la compagnie, des performances pour des expositions d'artistes visuels : en 1998, ce fut une performance pour l'ouverture de l'exposition *Retrospectiva*, de Lygia

Clark ; en 2001, la performance pour l'œuvre *Resgate*, de Tunga⁵⁷ et en 2006, la performance dans l'exposition *Laminadas Almas*, elle aussi de Tunga.

Même si la participation dans des performances ne constitue pas une pratique d'entraînement pour les danseurs, cette expérience artistique a ouvert de nouvelles voies d'accès au corps qui se rapprochent des descriptions du corps ouvert et du corps animal. Marcele Sampaio et Marcela Levi citent la performance pour l'œuvre *Resgate*, de Tunga, comme « une expérience forte et plaisante. » (Levi, 2001 ; Sampaio, 2001). Marcele explique que *Resgate* était une énorme installation qui occupait le Centre Culturel Banco do Brasil à São Paulo. Pendant la performance, quatre femmes devaient recouvrir des grosses cloches en métal avec une substance dont la texture rassemblait à celle du rouge à lèvres. Pour Marcele, le fait de rester des heures à peindre les clochers avec son corps, à demi-nue, a énormément aiguë sa sensibilité et lui a permis d'atteindre un état qu'elle appelle état performance, qui est différent de ce qu'elle appelle état danse. Elle explique que même après avoir fini la performance, sa peau était extrêmement sensible, et que cette sensibilité est restée encore quelques jours. Elle indique qu'elle se sentait comme un petit animal capable de sentir/percevoir la brise, les petits changements de température, à travers la peau. L'état performance, pour Marcele, est donc un état provoqué par l'éveil et l'excitation des sens, en particulier le sens du toucher, ce qui l'a amenée à faire l'expérience du corps comme une immense surface tactile.

Pour Marcela, la participation dans des performances, en particulier celle pour l'œuvre *Resgate*, de Tunga, lui a permis, entre autres, d'approfondir ce qu'elle appelle le travail sur la fonction. Selon Marcela, les indications de Tunga étaient assez précises, car il leur avait demandé de couvrir les clochers avec la substance fournie. Marcela raconte qu'elle est restée huit heures à accomplir cette tâche. Elle relate que : « [...] rentrer dans ce lieu, le regarder et m'y mettre avec une fonction [...], ça générerait un enchaînement d'associations et à la fin, j'ai eu une infinité de connexions avec ce qui arrivait dans ce lieu. C'est ça le travail sur la fonction. » (Levi, 2001). Elle continue en mentionnant que cela a été l'une des expériences

⁵⁷ Tunga (José de Barros Carvalho e Mello), architecte de formation, est né en 1952. Il vit et travaille à Rio de Janeiro et est aujourd'hui considéré comme un des artistes contemporains majeurs au Brésil. Intégrant la performance, la poésie, l'installation et la sculpture, il recourt à la fiction et au mythe pour composer une œuvre dont la liberté et la luxuriance évoquent souvent le baroque. Pour

les plus marquantes qu'elle ait déjà vécues et que cela a été un exercice sur le petit, c'est-à-dire que cette expérience lui a fait comprendre comment des petites actions peuvent générer des résultats fructueux. Dans ses mots : « [...] c'est comme dans une chaîne de métal : comment chaque petit anneau génère un autre, jusqu'à former la chaîne. » (Levi, 2001).

En quoi l'état performance de Marcele Sampaio et le travail sur la fonction de Marcela Levi se rapprochent-ils du corps ouvert ? L'état performance signifie avoir une sensibilité très aiguë, le fait d'être extrêmement sensible à l'environnement, d'être ouvert aux plus petites variations de stimuli, qui peuvent déclencher des réponses moins prévisibles. C'est donc un état d'ouverture, de disponibilité. De son côté, le travail sur la fonction signifie la capacité d'accomplir une tâche tout en étant entièrement consacré à elle. Dans ce sens, on ne prémédite pas l'action mais on est disponible pour donner la meilleure réponse à une certaine demande. Comme conséquence, les deux danseuses relatent qu'elles se sentent très présentes et très connectées : connectées à ce qu'elles sont en train de faire, aux autres personnes et à l'environnement. Être capable d'atteindre ces états intéresse Lia Rodrigues lors de la création de ses pièces. Pendant que je regardais les répétitions de la compagnie préparant *Aquilo de que somos feitos*, j'ai pu assister à une improvisation où Marcela se mettait dans cet état de travail sur la fonction. Il s'agissait d'une expérimentation que le groupe appelait des enveloppements, où la personne devait coller sur son corps des rubans adhésifs, en s'emballant, comme on le fait avec un paquet. L'une des indications pour l'exercice était la suivante : comment peut-on empêcher le corps de faire le mouvement, comment peut-on donner des restrictions au mouvement à travers l'action de s'emballer avec le ruban ? Trois danseuses l'ont essayé, mais Lia Rodrigues n'était pas satisfaite. Elle commentait : « Il faut savoir pourquoi on fait ça, comment on peut empêcher le corps de faire le mouvement. Pour moi, envelopper et développer, cela ne m'intéresse pas. Pour que cette action soit nécessaire, il faut qu'il y ait quelque chose de plus [...]. » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001). Pour Lia, la manière dont chaque danseuse avait fait l'enveloppement ne provoquait aucun intérêt pour celui qui les regardait. Lia a donc demandé à Marcela de s'envelopper. Quand Marcela a fini, Lia a dit qu'elle avait pu déceler quelque chose chez Marcela en train de s'envelopper, qu'il y avait un rythme et une pensée dans son action. Marcela explique que

Tunga, les matériaux débordent de vie intérieure, ce qui favorise leur entrelacement et d'inhabituelles analogies. L'idée de métamorphose est au cœur de son univers.

c'était fonctionnel, c'est-à-dire que le geste devait être fait pour accomplir une fonction. Pour Marcela, il s'agissait de coller le ruban sur le corps en commençant par la tête. Finalement, Lia fait remarquer que :

Il ne s'agit pas de s'asseoir et de passer quelque chose par le corps. Il faut avoir un rythme. Ce rythme lent, on commence à s'y intéresser. Il faut commencer en quelque lieu [dans le corps] et observer ce lieu en train de se transformer. C'est complètement différent. C'est une expérience ; il faut être concentrée, il faut être tout entière, il faut avoir une compréhension de ce qu'on est en train de faire. Si la situation change, on voit qu'il y a quelque chose qui arrive, la personne a son attention entièrement dirigée vers le ruban. C'est un travail très précieux, très minutieux. (Rodrigues, citée par Dantas, 2001).

Pour finir cette section, il faut encore parler d'autres pratiques choisies par la compagnie pour son entraînement collectif pendant la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*. Micheline Torres raconte que, pendant la création de la pièce, au-delà des cours de ballet, ils avaient fait des cours de karaté et de danse contemporaine. Après la première saison de *Aquilo de que somos feitos*, ils ont également suivi des cours de danse de rue, style hip hop. Chacune de ces pratiques était alternée avec les cours de ballet pendant les semaines de travail de la compagnie à Rio de Janeiro. J'aborde le karaté⁵⁸ car il a été considéré comme le plus important pour les danseurs. Durant deux mois, la compagnie a engagé un professeur de karaté pour leur donner des cours deux fois par semaine. Micheline fait remarquer que le karaté était très différent de tout ce qu'ils avaient déjà choisi comme entraînement dans la compagnie. Elle souligne que la pratique du karaté lui a beaucoup appris, principalement en rapport à de nouvelles manières d'utiliser l'énergie pour l'exécution des mouvements. D'après Micheline :

On faisait des cours de karaté et on assistait aussi aux démonstrations du groupe de notre professeur et on apprenait les *kata*⁵⁹. [...] On a appris plusieurs choses,

⁵⁸ Le karaté fait partie des arts martiaux d'origine japonaise. Il est fondé sur des techniques de percussion utilisant l'ensemble des armes naturelles du corps (doigts, mains ouvertes et fermées, avant-bras, pieds, tibias, coudes, genoux, tête, épaules, etc.) en vue de bloquer les attaques adverses et/ou d'attaquer.

⁵⁹ Le *kata*, terme qui dans ce contexte signifie forme, est un enchaînement codifié de techniques ayant pour but la formation du corps et l'acquisition d'automatismes, ainsi que la transmission de

principalement l'*esprit* de la chose, comment utiliser l'énergie : on doit donner le coup de poing et revenir, donner le coup et revenir, c'est très intéressant ; cela est resté dans le spectacle. [...] On devait bien employer l'énergie pour faire les choses, on devait faire le mouvement et l'arrêter et l'énergie devait continuer à couler. On devait penser au coup de poing, à sa hauteur, on ne peut pas le faire n'importe comment, mais d'une certaine façon, avec de l'énergie pour l'impact. Cela est resté dans le corps, tout cet univers [...] et est resté dans le spectacle. (Torres, 2001).

La pratique du karaté a permis aux danseurs d'expérimenter d'autres manières de gérer l'énergie pour la réalisation du mouvement, mais il a aussi été présent comme source directe pour la création et la composition chorégraphique. En effet, dans la deuxième partie de la chorégraphie, une séquence a été directement inspirée de l'un des *kata* que les danseurs faisaient dans le cours de karaté. Selon Micheline, l'expérience du karaté est rentrée dans la pièce d'une façon spontanée, car le karaté était présent dans leurs corps. Elle raconte que pendant une répétition, ils ont commencé à faire le premier *kata*, en même temps qu'ils disaient des mots en japonais, comme *shoyo*, *saké*, *sushi*, *sashimi*, *Aiwa*, *Sony*. Le *kata* a été donc transformé et est resté dans la pièce. Ce moment est très ironique dans la pièce, un mélange d'esprit combatif présent dans le karaté et de jeux de mots qui sonnaient comme du japonais. Ces mots étaient en réalité des marques commerciales et de la nourriture, qui représentent des stéréotypes de la culture japonaise.

J'ai tendance à penser que le karaté a été marquant pour la compagnie car il apportait une conception et une approche du corps différente de celles des pratiques de danse, une approche plus énergétique du corps en mouvement. Les cours de danse contemporaine et de danse hip hop, ces expériences ont eu moins d'importance pour les danseurs et ces expériences ne sont pas restées comme des expériences constitutives des corps dansants dans *Aquilo de que somos feitos*.

Les choix personnels et collectifs d'entraînement des danseurs de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* démontrent que les interprètes prennent en charge leur formation et leur entraînement quotidien, en ayant pour but de développer un corps disponible pour la

stratégies. Le *kata* déborde de l'aspect purement technique en permettant au pratiquant, par de très nombreuses répétitions, de tendre vers la perfection du geste et, surtout, de faire l'expérience de l'esprit juste au sens spirituel du terme.

création chorégraphique. Ainsi, la manière dont le ballet est abordé dans la compagnie, l'importance de l'éducation somatique comme forme personnelle d'entraînement, les recherches sur le corps ouvert inspirées du théâtre physique et des participations dans des performances ainsi que la pratique du karaté montrent-elles une préoccupation d'aller au-delà d'une virtuosité technique et interprétative typiques de la danse, même de la danse contemporaine. Cette virtuosité technique est en rapport à ce que Foster (1997) appelle le corps à la pige, et se réfère à l'accumulation de techniques permettant au danseur de réussir dans différents projets chorégraphiques, à la fois contradictoires dans ses principes techniques et poétiques. Dans le même sens, Launay et Charmatz (2002) soulignent que :

Le discours dominant assimile le savoir à une collection de techniques : plus le danseur sera habile en classique, en contemporain, en acrobatie, etc., plus il sera en mesure de répondre à toutes les propositions artistiques qui s'offriront à lui sur le marché de l'art chorégraphique. (p. 60).

Pour les danseurs que j'ai interviewés, il ne s'agit pas seulement d'accumuler des techniques, mais plutôt de les intégrer dans un savoir-faire artistique et de les mettre au service du projet artistique auquel ils participent. Dans ce sens, Amália Lima, interprète de *Aquilo de que somos feitos*, explique que le but de l'entraînement est de « [...] connecter le désir corporel qui vient de ma conscience, de ma pensée, et le connecter avec ce que je pense, avec ce que je désire communiquer avec mon corps. » (Lima, 2001). Elle explique que ce désir de communication doit se réaliser à travers le corps en mouvement :

Il ne s'agit pas de communiquer pour communiquer, à travers les mouvements qu'on apprend dans les cours, mais d'utiliser ces mouvements et ces techniques pour soutenir le corps pour un dialogue que je veux mener avec moi-même et, ainsi, pouvoir réaliser et matérialiser mes pensées à travers le mouvement et l'absence de mouvement, à travers le silence, à travers toutes ces choses que tu vois dans la pièce. (Lima, 2001).

3.4 « Il y a un morceau de chacun dans cette pièce » : récits de création de *Aquilo de que somos feitos*

La création de *Aquilo de que somos feitos* a duré deux ans et, au moins dans sa première année, elle a été concomitante avec les présentations de *Folia*, la chorégraphie précédente de la compagnie. Mon analyse de la création de *Aquilo de que somos feitos* a été réalisée à partir des récits des danseurs et de la chorégraphe. Ainsi, ne s'agit-il pas d'une description organisée selon une chronologie des faits qui ont constitué le processus de création de la pièce, mais plutôt d'une mosaïque composée des souvenirs des danseurs et de la chorégraphe. Comme le fait remarquer Marcela Levi, c'est toujours difficile d'isoler la création d'une chorégraphie d'autres événements qui font aussi partie intégrante de sa mise en œuvre, comme les répétitions et les présentations. Quand je l'ai questionnée sur la création de *Aquilo de que somos feitos*, Marcela a répondu qu'elle trouvait drôle de parler de cela car, pour elle, le processus de création n'était pas encore fini, la création se poursuivant dans les répétitions et les présentations de la pièce.

Selon la chorégraphe, *Aquilo de que somos feitos* a été créée à partir d'un vide. Lia Rodrigues souligne : « [...] après le succès populaire de *Folia*, j'ai voulu tout recommencer à zéro et j'ai pensé que le corps était le meilleur point de départ pour cela, un corps qui dit et qui ouvre des voies. » (Rodrigues, 2001). Elle cite aussi d'autres raisons pour ce vide : le fait d'avoir 44 ans et de réaliser que ses enfants grandissent l'a également conduite vers un désir de rupture.

En effet, le désir de rupture apparaît pour Lia comme un moteur pour la création de *Aquilo de que somos feitos*, car elle trouvait qu'il y avait une certaine continuité entre ses œuvres antérieures, dont *Ma* et *Folia*. L'une des sources de recherche pour *Ma* a été la littérature orale. Dans *Folia*, elle a approfondi cette recherche à travers l'étude de l'œuvre de Mário de Andrade et des *parlendas*. Pour sa prochaine œuvre, elle n'envisageait pas cette sorte de continuité. D'ailleurs, la sensation du vide provenait peut-être d'une sensation de plénitude, ainsi que de perplexité. Après avoir plongé, pendant cinq années, dans l'univers de la culture populaire amené par Mário de Andrade, la chorégraphe avoue qu'elle ne savait plus sur quoi elle avait envie de travailler. En même temps, elle se posait des questions par rapport à la structure de ses chorégraphies. Lia considérait à la fois que l'enchaînement des

mouvements était trop compact et géométrique et qu'elle faisait un usage de la scène assez rigide. D'où le recours au corps et l'envie d'interroger la matière première de la danse, soit le corps en mouvement.

L'utilisation de l'espace dans *Aquilo de que somos feitos* est aussi emblématique : il n'y a pas de séparation entre le public et les danseurs, et les gens peuvent circuler dans la salle. Lia raconte que l'une des influences importantes dans ces opérations de décentralisation spatiale fut l'œuvre de l'artiste visuelle brésilienne Lygia Clark (1920-1988). En effet, dans les années 1960 et 1970, Lygia Clark a commencé à produire des œuvres qui exigeaient la participation du public, sollicitant l'engagement de différents sens, au-delà de la vision, et abolissant définitivement la distinction entre l'espace de l'œuvre et l'espace réel.

3.4.1 « Nous sommes le moule, c'est à vous qu'incombe le souffle⁶⁰ » : l'influence de Lygia Clark dans *Aquilo de que somos feitos*

En 1998, la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* est invitée à faire la performance d'ouverture de l'exposition *Retrospectiva*, de Lygia Clark, dans le Musée du Paço Imperial de Rio de Janeiro. Lors de cet événement, les danseurs récréent des propositions de Lygia Clark, dont *Túnel* (Tunnel ; 1973), *Máscaras Sensoriais* (Masques Sensoriels ; 1969), *Rosácea* (Rosace ; 1974), *Baba antropofágica* (Bave anthropophagique ; 1973), *Canibalismo* (Cannibalisme ; 1973), *Rede de elásticos* (Hamac d'élastiques ; 1974), *Camisa de força* (Camisole de force ; 1968), *Arquitetura biológica* (Architecture biologique ; 1969), *Corpo coletivo* (Corps collectif ; 1968). Lygia Clark qualifiait ces objets et les procédures qui les accompagnaient d'objets relationnels. Ces expérimentations datent de la dernière phase de la trajectoire de Lygia Clark (de 1968 à 1988), qui revêt de plus en plus l'aspect d'une exploration du corps, tout en intégrant le public à l'œuvre. Les expériences avec les objets relationnels pourraient être interprétées comme une tentative de réintégrer la perception visuelle à l'intérieur du corps. La vision est d'ailleurs souvent éliminée, comme dans le cas des *Máscaras sensoriais*, sortes de cagoules que l'on enfile et qui recouvrent en général les

⁶⁰ Phrase-manifeste de Lygia Clark, qui fait partie d'un texte rédigé par l'artiste en 1968 (Rolnik, 2005).

yeux, tandis que des substances odorantes et des objets sonores stimulent les autres sens. Lygia Clark transforme ainsi le spectateur passif en participant actif : « L'œuvre consiste dans l'acte de faire l'œuvre même ; vous et elles deviennent indissociables » (Clark, citée par Quaroni, 1998), explique-t-elle. Dans *Túnel*, quelques participants rampent à l'intérieur d'un tunnel en tissu long de 50 mètres, qui épouse le corps comme un collant. Dans *Baba antropofágica*, des participants prennent dans la bouche des bobines de fil de couleur qu'ils dévident lentement pour en recouvrir le corps d'un autre participant, allongé par terre. Dans *Canibalismo*, un participant s'habille d'une salopette avec une fermeture éclair dans la région de l'abdomen où sont gardés des fruits. Il se couche par terre, les yeux bandés. Les autres participants ouvrent la fermeture éclair, prennent les fruits et les mangent.

La participation de Lia et des danseurs de sa compagnie à cet événement a eu des retombées sur la création de *Aquilo de que somos feitos*. Pour Lia, les conceptions de Lygia Clark sur l'espace ont ouvert d'autres portes pour ses recherches chorégraphiques. Ainsi, le fait de partager l'espace de l'action performative avec d'autres personnes qui ne sont pas engagées à priori dans cette action, comme ce fut le cas dans l'exposition *Retrospectiva*, a incité la chorégraphe à expérimenter d'autres rapports à l'espace. Cette expérience d'une « liberté spatiale », comme le dit Lia (Rodrigues, 2001), l'a conduite à dépasser les limites de la scène à l'italienne. Ainsi, dans *Aquilo de que somos feitos*, les danseurs et le public doivent-ils gérer ensemble l'espace, ce qui peut entraîner les spectateurs dans une dynamique de partage et de coopération avec les danseurs. De plus, l'expérience avec les objets relationnels de Lygia Clark a amené les danseurs à expérimenter d'autres rapports à son corps, ainsi qu'aux autres corps — des danseurs et du public — et à l'environnement. De cette manière, ce défi au corps, aux sens et à la perception proposé par Lygia Clark a été l'une des sources pour la création de *Aquilo de que somos feitos*.

Marcela Levi, l'une des danseuses ayant participé à la performance dans le Musée du Paço Imperial, souligne aussi que cette expérience a donné une direction pour la création de *Aquilo de que somos feitos*. Elle explique que l'enjeu principal de la performance sur l'œuvre de Lygia Clark était un travail sur les sensations. Dans ses mots : « [...] ce qui est resté pour moi de cette performance, fut combien une chose concrète, comme le tunnel ou les fils de la bave, peut me mettre dans une sensation. » (Levi, 2001). Je trouve intéressant que Marcela

utilise l'expression « me mettre dans une sensation ». Il m'apparaît que cette expression peut traduire un vécu intense des sensations, puisque se mettre dans une sensation, c'est la vivre entièrement, pleinement, dans sa totalité. Ainsi, se mettre dans une sensation, est-ce différent d'avoir une sensation. Comme je l'ai déjà discuté au premier chapitre (voir section 1.1.5), la phénoménologie dépasse la notion de la sensation comme un pur avoir, où le corps subit l'action de quelque chose extérieur à soi. Pour la phénoménologie, la sensation existe par l'intégration des stimuli et de l'action de la personne qui perçoit ; elle est un mode de communication immédiat avec le monde : « le sentir est cette communication vitale avec le monde. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 34). Pour Marcela, dans les performances de Lygia Clark comme *Túnel* ou *Baba antropofágica*, il ne s'agit pas que de la manipulation des objets qui composent cet environnement, il s'agit surtout d'un plongeon du corps dans cet environnement, ce qui éveille les sensations et provoque cette espèce de communication directe du corps avec le monde.

Marcela raconte que pour la création de *Aquilo de que somos feitos*, l'une des questions que le groupe se posait était : « Comment transmettre une sensation que l'on vit, une sensation extrêmement intime, à une autre personne ? » (Levi, 2001). En effet, il ne s'agissait pas de transférer la notion de participation telle qu'elle a été vécue dans les expériences avec les objets relationnels — la participation par la manipulation et par le contact corporel direct avec les objets. Dans *Aquilo de que somos feitos*, il s'agissait plutôt d'aiguiser les sens du spectateur par ces offrandes des corps nus, à la fois transformés en étranges créatures, à la fois exposés comme une pile de cadavres. Marcela raconte encore que la phrase de Lygia Clark, « Nous sommes la puissance de proposition, nous sommes le moule, c'est à vous qu'incombe le souffle » (Clark, citée par Rolnik, 2005), est devenue comme une phrase-emblème pour la création de la pièce. Elle explique que l'expérience avec l'œuvre de Lygia Clark : « [...] [nous] a fait changer de route et je pense que notre investigation a vraiment commencé à ce moment-là, à partir de cette expérience. » (Levi, 2001). Rolnik (2005) parle du potentiel d'invention présent dans l'œuvre de Lygia Clark. Tout en commentant cette phrase de l'artiste citée par Marcela Levi, Rolnik (2005) explique :

Les propositions de Lygia Clark se réalisent ainsi chaque fois en tant qu'événement de la relation poétique de leurs récepteurs avec les choses, et non plus comme œuvres

objectivées ou objectivables, quand bien même les choses que l'artiste crée à cette fin seraient réputées belles. Ce que Lygia Clark nous propose avec ses inventions, ce sont des moules, lesquels seraient porteurs d'un pouvoir magique consistant à mobiliser le souffle vital de leur récepteur. Dans le territoire que cette artiste exceptionnelle nous lègue, c'est avec ce souffle qui alimente l'action créatrice, tout comme la pensée qui lui est propre, que ces propositions peuvent continuer de se réaliser. Ainsi, nous offrent-elles leur puissance d'invention ouvrant sur de nouveaux fragments de monde. (p. 9).

Dans le cas de *Aquilo de que somos feitos*, les étranges créatures formées par des morceaux des corps des danseurs seraient les moules, attendant le souffle créateur du public. Lia Rodrigues parle souvent du corps comme d'un support : « [le corps] comme un espace pour la projection, un espace pour le rêve [...]. Le corps nu perd le sens quand il est regardé par l'auditoire, qui met le texte ou l'histoire qu'elle veut. » (Rodrigues, 2001). De plus, l'œuvre de Lygia Clark a représenté l'un des déclencheurs pour retrouver l'esprit de transgression des années 1970. Comme le fait remarquer Lia Rodrigues :

L'expérience avec l'œuvre de Lygia Clark a amené la compagnie à poursuivre une nouvelle façon de travailler, liée à l'improvisation de même qu'à un mélange de danse et de performance, ce qui, pour moi, est une espèce de liberté étudiée. Nous voulions aussi aborder l'aspect politique, avec un accent provenant des années 1970, la symbolique de la transgression et de la révolte de ces années-là. (Rodrigues, citée par Rianni, 2000).

Comme je l'avais déjà fait remarquer au début de ce chapitre, *Aquilo de que somos feitos* s'organise selon deux moments distincts, que j'ai appelés *l'envers du corps* et *l'envers du monde*. Dans la prochaine section, les récits de création servent à expliciter la première partie de la pièce, *l'envers du corps*.

3.4.2 L'envers du corps

Lia Rodrigues raconte que durant la création de la chorégraphie, elle a demandé aux danseurs de chercher des positions et des séquences où le corps leur semblait étrange et bizarre. Ces expérimentations ont fait émerger des figures dont la forme est disproportionnée

ou même inversée par rapport à la morphologie humaine. Comme l'explique la chorégraphe : « Nous avons choisi des mouvements qui montraient un corps presque abstrait, dont un morceau d'un [corps] complète l'autre, mais où il manque aussi d'autres morceaux. » (Rodrigues, citée par López, 2000). Ainsi, à certains moments, y a-t-il création d'une illusion, car la personne qui regarde perd la référence du corps comme nous sommes habitués à le voir. Néanmoins, cette illusion se construit en présence du spectateur — les danseurs nus arrivent, parlent au public, se placent et, ensuite, commencent à donner forme à ces figures.

L'une des questions que Lia posait aux danseurs était : « Comment le corps peut-il devenir quelque chose de différent de ce que nous sommes habitués à voir ? » (Rodrigues, 2001). Pour provoquer cette étrangeté, ils ont aussi travaillé sur la temporalité, en proposant un élargissement du temps d'observation des corps par le public. Lia Rodrigues souhaitait en effet trouver le temps nécessaire pour que l'œil du spectateur puisse perdre ses références — « perdre le sens » (Rodrigues, 2001), dit-elle — quand il regardait ces corps nus dans des positions étranges qui bougeaient avec lenteur. En entrevue, elle commente :

Je m'intéressais à travailler le temps. Si on dit le même mot plusieurs fois, il perd son sens. Avec l'œil, c'est la même chose : comment l'œil perd-il le sens ? [Dans des répétitions,] je chronométrais le temps qui était nécessaire pour que mon œil puisse perdre le sens pendant que j'étais en train de regarder ces corps. (Rodrigues, 2001).

Pour Lia, cette utilisation du temps s'oppose, d'une certaine manière, à la vitesse de production et de consommation de l'information dans les sociétés contemporaines. Dans ses mots : « Je suis choquée par le besoin de consommation de l'information. J'étais intéressée par cet autre temps, le temps de la qualité de l'information, un temps élargi. » (Rodrigues, 2001). La chorégraphe continue en expliquant qu'elle voulait donner du temps aux personnes qui assistaient à la pièce : « [...] faut-il toujours qu'il se passe quelque chose ? Je voudrais donner du temps pour que le public puisse créer ce qu'il désire de ce corps. » (Rodrigues, 2001).

Comment les danseurs sont-ils alors arrivés à donner corps à ces créatures ? Comme je viens de le souligner, pour la première partie de la pièce, Lia a demandé aux danseurs de chercher des positions étranges, bizarres et de jouer sur la lenteur.

Rodrigo Maia parle des difficultés qu'il a rencontrées pendant la création de *Aquilo de que somos feitos*. Il explique que c'était sa première expérience en danse ; il était habitué au travail de création en théâtre, où la création était liée aux mots et à l'action, plutôt qu'au mouvement. Or, la pièce commence par un solo dansé par Rodrigo. Il raconte que ce solo a été justement construit à partir de sa difficulté à exécuter un mouvement d'une séquence qui faisait déjà partie de la chorégraphie, et où l'on devait fléchir le tronc en avant et, tout en pliant les genoux, essayer de toucher la tête au sol. Cette séquence, que les danseurs appelaient le *nandou*, était exécutée quelques fois pendant la première partie de la pièce. Rodrigo raconte comment le *nandou* s'est transformé dans son solo :

Je me rappelle que ce solo est surgi en fonction de la difficulté que j'avais dans le *nandou* — quand on est en ligne et que tout le monde baisse. Je n'étais pas capable de toucher le sol avec la tête et jusqu'à aujourd'hui, je n'en suis toujours pas capable, je ne sais pas si c'est une question de muscles, bref. Alors, j'ai demandé à Lia de faire quelque chose de différent et elle a commencé à s'intéresser à cela, mais elle l'a retiré de la séquence, et on a travaillé sur ça pendant un certain temps, et une idée a commencé à surgir, elle est devenue un solo de quatre minutes, quelque chose qui était une difficulté est devenue un solo. Durant tout le processus de création — je ne sais pas si Lia travaille toujours comme ça —, elle a beaucoup travaillé sur nos difficultés, alors, sur la façon dont on supprime ça (Maia, 2001).

Il est intéressant de faire remarquer que les danseurs inventent des noms pour les différents moments de la chorégraphie. Ainsi, dans la première partie de la pièce, parlent-ils du solo de Rodrigo, de l'*Ananias* (créature formée par trois femmes) et des *hommes* (un duo masculin). Ensuite, ils se réfèrent à la ligne, où ils reprennent la position du *nandou*, aux *poissons qui sautent de l'eau* et à la *montagne des corps*. Ces trois dernières séquences se réfèrent à la transition introduisant la deuxième partie de la pièce.

Un autre exemple de procédure de création est également rapporté par Rodrigo : il s'agit de l'élaboration du duo masculin, qu'ils appellent les *hommes*. Ce duo a été créé par Rodrigo Maia et par Gustavo Barros, un danseur qui a quitté la compagnie et qui a été remplacé par Jamil Cardoso. Quand je faisais ma cueillette de données, c'était donc Jamil qui participait au duo. Ce duo a été une initiative de Rodrigo. Il raconte que Gustavo et lui restaient trop longtemps sans faire quoi que ce soit durant les répétitions. Ils ont donc commencé à faire des

improvisations dans la lignée du *contact improvisation* pendant un certain temps, jusqu'à l'intervention de Lia. En entrevue, Rodrigue explique que : « Lia nous a vus et elle a détecté quelque chose d'intéressant, qui ressemblait à une lutte, elle ne savait pas dire ce que c'était ; et elle a ralenti la dynamique, a changé des choses, en a ajouté d'autres » (Maia, 2001).

Dans une autre scène, celle qui sert de transition à la deuxième partie de *Aquilo de que somos feitos*, des mouvements utilisés par les danseurs dans le but de se réchauffer pour la séance de répétition ont été incorporés par Lia et ont été transformés dans une scène importante pour la pièce, celle des *poissons qui sautent hors de l'eau*, comme l'appellent les danseurs. Dans cet extrait, les interprètes, couchés au sol, commencent à trembler et à se déplacer jusqu'à former une montagne de corps. C'est encore Rodrigo qui évoque la création de cette scène :

Quand on était en train de se réchauffer pour pouvoir travailler, on a commencé à se frotter contre le plancher, chaque fois plus vite ; et je me souviens que Lia nous a demandés d'essayer de faire des choses de façon convulsive, et on a commencé à faire ça, des petits tremblements, qui sont devenus les *poissons qui sautent hors de l'eau*. (Maia, 2001).

Comme le relatent les danseurs et la chorégraphe, pour la création de la première partie de *Aquilo de que somos feitos* la chorégraphe a apporté des indications — que peut-on faire de bizarre, d'étrange avec le corps ? comment perdre les repères du corps humain, de la morphologie humaine ? — qui servaient de déclencheurs pour le travail de création. Les danseurs ont commencé à expérimenter, à essayer, à montrer les choses, à jouer avec les difficultés, à s'amuser avec ce qu'ils faisaient de leurs corps. Lia observait, suggérait des modifications, insistait sur certains détails, transformait les dynamiques, cherchant toujours la précision dans l'élaboration de ces corps/créatures déformé(e)s ou formé(e)s autrement.

3.4.2.1 La nudité : être habillé par des idées

Pendant la première partie de la pièce les interprètes se présentent nus, tout en partageant l'espace de la présentation avec le public. Selon la chorégraphe et les danseurs qui ont participé à la création de *Aquilo de que somos feitos* — Marcela Levi, Micheline Torres, Rodrigo Maia, Marcele Sampaio — la nudité a surgi comme une exigence de la chorégraphie.

En effet, Micheline raconte que durant la création de la première partie de la pièce, pendant qu'ils essayaient les formes étranges avec leurs corps, ils ont commencé à réaliser qu'ils avaient besoin de se déshabiller, car les vêtements limitaient leurs mouvements et cachaient des morceaux de corps qui seraient importants pour la composition de ces figures.

Pour les danseurs, quand il s'agissait du travail de composition de ces figures, le nu était facilement acceptable, comme le souligne Marcelle. Dans la première scène où cette dernière apparaissait nue, elle faisait le *nandou* et était un peu cachée par les deux danseuses qui composaient la figure antérieure, l'*Ananias*. Le fait d'être nue ne lui posait pas de problème. Marcelle explique que dans la composition de la scène, la lumière dessinait le corps, aidant à composer les formes ; une espèce d'abstraction du corps était perceptible et le nu faisait partie de cette composition, la peau devenant alors le vêtement adéquat à la scène. Mais à mesure que la création de *Aquilo de que somos feitos* avançait, la nudité continuait d'être nécessaire. Marcelle raconte que quand ils en sont arrivés à la scène de la *ligne*, Lia a réalisé qu'ils devaient continuer nus. Dans cette scène, ils se placent l'un à côté de l'autre, se montrent de face, de côté et de dos au public et finissent par se coucher au sol. Ensuite, les danseurs commencent à trembler et s'empilent les uns sur les autres, se transformant en une montagne de corps. Par la suite, ils recommencent les tremblements et, toujours couchés au sol, ils traversent la salle, ouvrant le chemin entre les spectateurs. À ce moment, on n'est plus dans l'abstraction des formes ni dans la plasticité des corps. Au contraire, les danseurs présentent leurs corps dépourvus d'artifices comme des effets de lumière. Ils exposent simplement leurs corps nus à la vue des spectateurs.

Marcele Sampaio raconte que pour acquiescer à cette exposition de soi et de son corps, chaque danseur a dû souffrir des conflits personnels. Dans ses mots :

[...] chacun a eu son conflit [...] on doit s'accepter, il faut beaucoup d'acceptation de soi, on doit se regarder avec beaucoup de générosité pour pouvoir être exposé de cette façon. Car c'est très différent d'avoir des personnages, [quand] il n'y a pas de personnages, alors c'est nu et cru, et c'est notre visage, et il n'y a pas de déguisement, c'est chacun de nous dans la scène. Et c'est un cadeau, j'ai mûri et je suis en train de mûrir avec ce travail, car il s'agit de me regarder moi-même, il s'agit de regarder des choses [dans mon corps] que je n'aime pas beaucoup et de dire : « ah, mon Dieu, je vais mettre ça pour que tout le monde regarde ? Je vais être obligée de sauter de cette façon et de tomber jambes ouvertes ? Je vais être obligée de balancer mes seins, mes fesses, ah, ma cellulite (peau d'orange), des choses comme ça ? » Et après, on voit que

tout ça est petit par rapport à tout ce dont on parle dans le travail ; et cela a été très important, car aujourd'hui, je me sens plus respectueuse vis-à-vis de moi-même. (Sampaio, 2001).

D'après Micheline Torres, la nudité l'a amenée à se confronter à son propre corps, et à le regarder avec ses perfections et ses imperfections. En entrevue, elle dit : « [...] On a toujours un idéal de beauté et le danseur, il a cet idéal d'avoir un corps merveilleux et chacun a son corps, n'est-ce pas ? » (Torres, 2001). Être nue et être à l'aise a été possible pour Micheline à partir du moment où elle a accepté son propre corps :

Donc, j'ai assumé que je devais rester nue pour moi, que je devais m'accepter. Nous avons discuté après, pour chacun de nous c'était plus ou moins ça, nous devons nous accepter, nous devons nous mettre face au miroir et nous voir : ici, c'est moi, je suis comme ça, j'aime certaines choses dans mon corps, je n'aime pas d'autres, mais je suis là et celui-là, c'est moi. Et quand on a cette clé, on rentre dans la proposition de l'œuvre, dans le contexte de l'œuvre, à poil. Ici [en dehors de la scène], je suis totalement pudique, mais une fois sur scène, ça va. (Torres, 2001).

De façon similaire, Ana Carolina Rodrigues, Renata Brandão et Jamil Cardoso, des danseurs qui n'ont pas participé à la création de la pièce, parlent de la difficulté d'être nu sur scène. Ils parlent du fait d'avoir honte ou même d'avoir peur de la nudité. Quand j'ai demandé à Renata les difficultés qu'elle a éprouvées en tant qu'interprète de *Aquilo de que somos feitos*, elle a répondu que : « [...] l'une des choses les plus difficiles était le fait d'être nue. Quand je pensais que j'allais rester nue, ça m'énervait. Mais quand on est sur scène, on devient une autre personne. Je pense que c'est pour ça que j'ai réussi. » (Brandão, 2001).

Comme l'expliquent Marcele et Micheline, une des raisons pour lesquelles on éprouve des sentiments confus par rapport à la nudité est le fait de ne pas percevoir son corps comme un corps parfait, en accord avec le modèle de corps prescrit par les danseurs, c'est à dire un corps mince, musclé, allongé et parfaitement proportionné. Ce modèle de corps, avec quelques variations, est aussi hégémonique dans les sociétés contemporaines. D'une certaine manière, la nudité, dans *Aquilo de que somos feitos*, sert à confronter les danseurs et le public au phénomène du culte du corps, si présent dans les sociétés contemporaines en général, et

dans les sociétés brésiliennes en particulier. En effet, au Brésil et particulièrement à Rio de Janeiro, on est habitué à la présence des corps demi-nus. À la plage, par exemple, les femmes portent en général des petits bikinis. Au carnaval, au défilé des écoles de samba, plusieurs femmes ainsi que des hommes, se présentent presque nus. Cependant, cette demi-nudité est toujours une nudité parée, dont le but principal est de montrer un corps le plus séduisant possible. De plus, cette demi-nudité de la plage et du carnaval se projette dans la vie quotidienne. Malysse (2002) souligne que si le corps se dénude, la demi-nudité n'est pas naturelle, mais culturellement réglementée. Il observe qu'à Rio de Janeiro, « [...] les vêtements paraissent être incarnés, c'est-à-dire, maintes fois, c'est le corps, avec ses formes et sa couleur, qui détermine le choix des vêtements. » (p. 109-110). Il compare la façon dont les Brésiliennes et les Françaises s'habillent et explique :

[...] tandis qu'en France, la production de l'apparence personnelle continue à être centrée sur le vêtement, au Brésil c'est le corps qui paraît être au centre des stratégies de l'acte de s'habiller. Les Françaises cherchent à se produire avec des vêtements dont les couleurs, les imprimés et les formes restructurent artificiellement leurs corps, dissimulant ses formes ; les Brésiliennes exposent le corps et réduisent fréquemment le vêtement à un simple instrument de sa valorisation, bref, à une espèce d'ornement. (p. 110).

Cette vision et ces usages du corps sont en rapport avec ce que l'auteur appelle le culte du corps à la brésilienne. Ce phénomène s'intensifie d'ailleurs dans la ville de Rio de Janeiro, où l'on considère qu'un corps en santé et en beauté est un corps bronzé, un corps qui se révèle à travers une tenue tropicale, légère et séductrice, un corps musclé, qui porte les signes de la pratique constante d'exercices physiques. Pour Malysse (2002), le culte du corps à la brésilienne institue ce corps bronzé, musclé et exposé comme l'élément principal de l'identité individuelle. Ainsi, l'aspect physique de chaque personne devient-il une vraie façade sociale.

Dans *Aquilo de que somos feitos*, la nudité ne sert pas à renforcer ce modèle de corps, elle n'est pas parure, ornement et elle ne sert pas à la séduction. Au contraire, la nudité est dépouillement et a servi pour confronter les danseurs à leur propre corps, comme nous l'avons déjà observé dans leurs témoignages. En outre, la manière dont les corps nus sont présentés sur scène a aussi pour but de provoquer le public. Comme le fait remarquer la chorégraphe :

[...] la nudité s'imposait comme une condition : nous étions en train de créer une pièce pour parler de ce qui est en dedans, du revers de ce pays, de la banalité avec laquelle *Benetton*, *Carandiru*⁶¹ et *Pikachu* ne sont que des mots dans les nouvelles à la télévision. Nous avons commencé à lire ces revues de personnalités et à rire, à rire et [à] se sentir dégoûtés. Être nu, confronter les personnes avec le corps réel, avec ce qui est en dessous des vêtements de griffe, de la chirurgie plastique, des uniformes, est devenu clair pour nous. (Rodrigues, citée par López, 2000, p. 12).

Dans *Aquilo de que somos feitos*, la nudité révèle l'intimité et la fragilité des danseurs. Lia Rodrigues commente qu'elle a réalisé, pendant les répétitions, combien ce travail parlait de l'intimité de chacun ; elle dit qu'elle-même ne serait peut-être pas capable d'être nue sur scène, car elle aurait honte. Cette révélation de l'intimité apparaît dans la composition des figures, quand les positions des corps donnent à voir des protubérances, des plis, des orifices, des fentes, des poils, tout ce qui est le plus souvent caché dans le corps. Ou encore, elle se matérialise dans les moments où les danseurs se tiennent simplement debout, face à l'auditoire, ou quand ils s'empilent comme une montagne de cadavres.

Jamil Cardoso, qui a été engagé dans la compagnie après la première saison de *Aquilo de que somos feitos*, parle de son expérience comme spectateur de la pièce. Il raconte en entrevue qu'il a été choqué par l'exposition des interprètes pendant qu'ils dansaient et par l'effet que cela provoquait chez lui. En entrevue, il explique : « [...] je me sentais plus exposé qu'eux et ça m'a beaucoup touché. J'ai eu la possibilité de me regarder à travers ces danseurs. C'était très ou peut-être trop humain, et c'était douloureux. » (Cardoso, 2001). Jamil commente qu'il a pensé qu'il n'aurait jamais le courage de danser cette pièce, car il serait trop exposé. Six mois plus tard, il a été invité à se joindre à la compagnie. Il a un peu hésité, mais il a décidé d'accepter l'invitation, malgré le fait qu'il avait peur de se déshabiller. Dans ses mots :

J'ai pensé : est-ce que je vais danser cette pièce ? je vais faire quoi [par rapport à la nudité] ? comment puis-je travailler avec mon corps et avoir peur de mon propre

⁶¹ Carandiru était la plus grande prison du Brésil, située dans la ville de São Paulo. Elle est notamment connue à cause du massacre du 2 octobre 1992 : 111 détenus ont été tués au cours de la brutale répression d'une révolte par la police militaire. Le 8 décembre 2002, le gouverneur de la province de São Paulo commanda la destruction de trois pavillons. En 2003, un film de Héctor Babenco lui a été consacré.

corps ? quel est le problème ? Les gens vont voir mon pénis, j'avais peut-être peur de ça, mais j'ai pensé : les gens seront obligés de le voir, je ne peux pas me cacher, s'il apparaît ou s'il est caché, cela m'appartient. Et j'ai trouvé que cela a été une belle opportunité, car la vie me confrontait à mes peurs. (Cardoso, 2001).

Si la nudité expose les danseurs et montre leur fragilité, dans *Aquilo de que somos feitos* elle représente aussi une possibilité de devenir plus fort, de conquérir une maturité et de « devenir plus respectueux par rapport à soi-même », comme le dit Marcele Sampaio. En effet, la pièce fournit un contexte pour la nudité, le nu n'étant pas gratuit. Ainsi, les interprètes, même en étant complètement nus, se sentent-ils habillés par des idées véhiculées par l'œuvre. Rodrigo Maia raconte que quelqu'un lui a demandé comment étaient les costumes de la pièce et il a répondu : « C'est nu ». (Maia, 2001). Il explique que cela a déclenché d'autres réflexions sur la nudité :

J'ai donc commencé à percevoir qu'il y a un costume, que je me sens habillé, car je suis complètement d'accord avec chaque chose qui arrive dans cette pièce ; les idées, la façon dont les idées sont présentées, chaque mouvement, chaque mot. C'est mon univers, c'est sur cela que je veux parler, c'est ce que je pense par rapport au monde et je me sens habillé. [...] Mes vêtements sont ces idées et ainsi, cela n'a pas d'importance si je me montre avec un petit pénis, avec le pénis mou, et si je montre mon cul à tout le monde. Pourquoi ? Car les idées sont fortes. (Maia, 2001).

À chaque fois que j'assistais à une présentation de *Aquilo de que somos feitos*, j'étais assez impressionnée de la capacité des danseurs à transiter entre différents états : ils circulaient nus parmi le public ; à certains moments, ils devaient parler aux gens, leur demander de changer de place et, tout d'un coup, ils devaient revenir à la chorégraphie, réaliser les mouvements avec la dynamique, le rythme, l'énergie, la concentration nécessaires. Il me semble que le fait d'être nu, de devoir interagir avec les personnes et de se mettre vite à danser ne leur posait pas de problèmes. Cependant, comme je l'ai déjà mentionné, la nudité peut toujours être controversée, soit par les danseurs, soit par le public. Rodrigo Maia, interprète de la pièce, commente cette situation : « [...] c'est très proche, les gens circulent entre les danseurs, je suis à côté de toi, je suis nu et tu es habillée, comment ça se passe ? » (Maia, 2001). Rodrigo parle d'une situation qu'il a vécue pendant une présentation :

J'ai un exemple très intéressant. Un soir, je suis entré et j'ai demandé aux gens de se mettre debout et de s'asseoir dans une diagonale. Il y avait un vieil homme qui avait de la difficulté à se mettre debout et moi, je suis allé vite l'aider. Cela a été une situation sui generis, car il s'agissait d'un homme à poil, en train d'aider un monsieur à se mettre debout. Et il m'a remercié, et il est devenu un peu gêné, il a trouvé ça peut-être drôle, nous avons ri. [...] je pense que cela a été plus gênant pour lui que pour moi. [...] car dans cette situation, je devais l'aider, je ne pouvais pas passer au-dessus d'une personne qui avait de la difficulté à se mettre debout. À ce moment-là, il faisait partie de mon univers. (Maia, 2001).

De plus, le fait d'être nu altère la manière dont les personnes agissent, et la nudité, en général, provoque des altérations dans les états de corps. Comme le fait remarquer Xavier le Roy (cité par Launay et Charmatz, 2002), danseur et chorégraphe qui a déjà dansé nu, les personnes ne marchent pas de la même façon si elles sont habillées ou si elles sont nues.

Les danseurs de *Aquilo de que somos feitos* ont, dans leur cas, dû apprendre à faire l'économie de la nudité. Amália Lima se pose la question : « [...] Il y a des choses qui sont techniques, et même la nudité, rester debout sans bouger, comment neutraliser ça, et montrer seulement le corps et même la froideur d'un cadavre ? » (Lima, 2001). Pour Amália, les réactions affectives qu'on peut avoir en étant nu doivent être assimilées et neutralisées pour que l'on puisse montrer seulement le corps. Elle dit qu'il faut avoir de la discipline pour ne pas s'enticher de son corps. Dans ses mots : « Comment rendre compte de ce détachement du corps et comment le maîtriser ? Il faut être entière, il faut être vivante pour pouvoir s'en détacher. » (Lima, 2001). Il faut donc se détacher de son corps dans le sens où il faut s'éloigner de l'une des préoccupations les plus courantes entre les danseurs : la beauté et la perfection de son corps. Dans ce sens, la nudité dans *Aquilo de que somos feitos* est synonyme de dépouillement. Pour porter cette nudité, il faut un entraînement constant — c'est un processus infini, comme le souligne Amália — qui permet au danseur de se détourner de certaines attentes et de renouveler ces états de corps désaffectonnés et transitionnels.

Quand je parle d'état de corps désaffectonné, je me réfère au dépouillement, au détachement d'une notion de corps magnifique et rayonnant. Quand je parle d'état de corps transitionnel, je fais référence au constant rentrer et sortir de l'action dansée tout en restant en scène et en ayant besoin d'échanger avec le public. Quels ont été les procédés pour atteindre

et maintenir ces états de corps ? Par rapport à la nudité, l'une des stratégies a été de répéter alors que les danseurs étaient déshabillés. Dans la plupart des répétitions auxquelles j'ai assisté, les danseurs et danseuses avaient en effet leurs torsos nus. À une occasion, Marcela Levi est allée à la toilette en portant seulement ses culottes. En revenant, elle a réalisé qu'elle était presque nue et elle a fait le commentaire qu'elle était déjà habituée à la nudité. Suivant la même stratégie, avant la première de *Aquilo de que somos feitos*, ils ont fait des répétitions ouvertes à des invités, pour tester les propositions d'occupation de l'espace, les interactions avec le public, ainsi que le fait de danser nus. Mais les danseurs déclarent que ces relations sont devenues plus assurées et plus maîtrisables à chaque présentation. Ainsi, le fait d'avoir beaucoup dansé la pièce leur a-t-il permis de vivre des situations différentes et de trouver des solutions chaque fois plus adéquates. À cet effet, Marcela Levi relate comment son comportement a changé tout au long de ces deux ans de présentations de *Aquilo de que somos feitos* :

Au début, c'était très difficile d'être parmi les gens car, quand un spectacle est dansé sur les planches de la scène, c'est presque comme si le public n'existait pas. Et ça m'a pris du temps pour que je comprenne que je suis dans cette place et que les gens ne m'agressent pas, ne me menacent pas, car quelques fois, j'ai la sensation que le public peut me réprimer, et ça fait peur et me laisse angoissée. Mais maintenant, je suis même tranquille, je peux même regarder et vraiment voir les gens quand je passe entre eux. C'est un gros travail, ça rentre, ça sort, je suis là, je vois les gens, je peux même leur parler. Si je croise quelqu'un que je connais, je le salue, je ne passe pas comme si je ne le vois pas. Je faisais comme cela auparavant, et maintenant je n'ai plus envie de le faire. Je ne vais pas faire semblant que je ne connais pas la personne. Mais à un certain moment, je dois me retourner pour danser. [...] C'est difficile de passer par tous ces lieux, mais je ne peux plus me priver de cette difficulté et me protéger... Ça a été nous qui avons créé cette pièce, j'avais une posture plus éloignée et ça me protégeait. Et maintenant, ça n'est plus possible, car je suis là, je me place de cette manière : je regarde les gens, si quelqu'un me demande quelque chose, je lui réponds. Mais quand je vais danser, il faut faire un revirement/ retournement chez moi pour pouvoir danser, sinon je me perds. Car je ne suis pas là pour assister, je ne suis pas là sans compromis. J'ai une responsabilité, je dois agir. C'est donc tout un travail, c'est fatigant. (Levi, 2001).

Avant chaque présentation les danseurs suivent quelques procédés pour se préparer à rentrer en scène : d'abord, chacun fait un réchauffement individuel, ensuite ils font des répétitions collectives de certains extraits de la pièce et après, chacun prend le temps de se

concentrer individuellement. Lors des entrevues avec les danseurs, je demandais toujours comment chacun se préparait pour entrer en scène, mais ce n'était pas toujours facile pour eux d'expliquer ce que chacun faisait comme préparation. Jamil Cardoso reconnaît qu'il n'existe pas un réchauffement spécifique qui puisse le préparer pour entrer en scène dans *Aquilo de que somos feitos*, mais il doit trouver ce qu'il appelle sa concentration, un état qui lui permet d'entrer en scène nu, de demander aux gens de l'accompagner ou de leur demander de s'asseoir à une certaine place. Jamil parle d'une manière à lui d'habiter son corps ; il utilise les expressions « me mettre dans mon corps » et « m'asseoir dans mon corps » (Cardoso, 2001), pour parler d'une intimité avec lui-même qui s'est intensifiée à partir de sa participation dans *Aquilo de que somos feitos*.

Pour Amália Lima, les répétitions avant les présentations sont très importantes ; en effet, elles préparent son corps à danser la pièce. Juste avant d'entrer en scène, elle a besoin de retrouver « un silence à moi et avec moi-même » (Lima, 2001), ce silence l'amenant à se questionner : « Qu'est-ce que je fais ici ? Comment faire ça de la meilleure manière possible, la plus connectée et la plus honnête avec moi-même ? » (Lima, 2001). Il est possible de repérer dans les témoignages des danseurs que la façon dont chacun se prépare, se présente et se comporte en scène résulte de la certitude qu'il faut faire exactement de cette manière. Ainsi, si les danseurs se sentent vulnérables à cause de leur nudité et de la proximité avec le public, se sentent-ils également intègres, présents et connectés entre eux-mêmes et avec le public. Comme le fait remarquer Rodrigo Maia, tout ce que les danseurs font dans *Aquilo de que somos feitos* est en accord avec : « [...] une vérité que nous voulons communiquer, mais ce n'est pas seulement ce que nous voulons communiquer, mais aussi comment nous le communiquons ». En se référant à la manière de communiquer, Rodrigo souligne que la nudité dans *Aquilo de que somos feitos* est donc une exigence de l'œuvre, les corps nus des danseurs étant la manière la plus adéquate pour exprimer ce qu'ils veulent dire. Dans ce sens, la nudité est une demande poétique et, de cette manière, elle est aussi liée à une certaine tradition de mise en scène du corps dansant.

3.4.2.2 La nudité : entre tradition et exotisme

Sans doute, la nudité dans la danse contemporaine n'est pas un fait nouveau. Huesca (2004) retrace sa présence dans le spectacle chorégraphique et souligne les expériences d'artistes comme Isadora Duncan et Rudolf Laban au début du XX^e siècle, où le corps nu incarne l'harmonie avec la nature idyllique et la régénération de la condition humaine. L'auteur ne parle pas des expérimentations menées par les chorégraphes de la Judson Church dans les années 1960, mais on ne peut oublier les démarches des chorégraphes comme Yvonne Rainer, qui a mis en scène l'une des versions de *Trio A* (1966) dansé par des danseurs nus, couverts par le drapeau nord-américain. Huesca (2004) analyse également la nudité présente dans des projets chorégraphiques réalisés vers la fin du XX^e siècle. Cette nudité sert à la fois à exposer la fragilité et la vulnérabilité du corps humain, à déplacer les références conventionnelles sur les morphologies du corps humain ou encore à examiner les dispositifs de mise en scène du corps dans la danse contemporaine. En effet, à partir des années 1990, la nudité prend une place importante dans les productions contemporaines en danse. Si les exemples les plus connus viennent d'Europe, tels que des chorégraphies comme *Jérôme Bel* (1995) de Jérôme Bel, *Aatt enen tionon* (1996) de Boris Charmatz, *Self Unfinished* (1998) de Xavier Le Roy, *Still Distinguished* (2000) de La Ribot, on retrace aussi la présence de la nudité dans des productions montréalaises comme *Confort et Complaisance* (2000) de Benoît Lachambre et *Amour, acide et noix* (2001) de Daniel Léveillé, ou encore dans des productions brésiliennes comme *Vênus é um menino* (1995) de Andrea Druck, *Vertigem* (1996) de Edson Garcia, *O samba do crioulo doido* (2003) de Luiz de Abreu.

Je me demande donc si, dans *Aquilo de que somos feitos*, la nudité rejoint une certaine tendance dans la danse contemporaine. D'une certaine façon, je dirais que oui, car plusieurs points de vue et interrogations que posaient Lia Rodrigues et les danseurs ayant participé à la création de cette œuvre étaient partagés par les chorégraphes mentionnés plus haut. Ainsi, le corps nu comme matériau pour une composition plastique, la fragilité des corps nus exposés sans artifices au regard du public, la nudité comme prise de position politique et idéologique sont-ils des aspects présents dans *Aquilo de que somos feitos*, de même que dans d'autres productions contemporaines en danse.

D'autre part, se demander si, dans *Aquilo de que somos feitos*, la nudité rejoint une tendance en danse contemporaine paraît encore pertinent car c'est une question sur laquelle Lia Rodrigues et les danseurs de sa compagnie ont beaucoup réfléchi. Au Brésil, depuis

longtemps, on est toujours confronté à un certain complexe d'être colonisé et, ainsi, à l'idée que notre production artistique est une imitation, une copie, comme je l'ai déjà mentionné au premier chapitre (voir section 1.3.1). Mais Lia Rodrigues ne se questionne pas sur l'originalité d'une création. Elle est capable d'envisager l'envergure de son œuvre et les relations que ses créations peuvent entretenir avec ces artistes, principalement avec les chorégraphes européens. Lia raconte que les personnes comparent, par exemple, *Aquilo de que somos feitos* à *Self Unfinished*, de Xavier Le Roy. Elle mentionne que la première fois qu'elle a rencontré Xavier Le Roy, le chorégraphe l'a questionnée sur Lygia Clark et sur l'influence de cette artiste dans son œuvre. Elle repose donc la question : « Est-ce que c'est de l'imitation ? qui copie qui ? » (Rodrigues, 2001). Pour Lia, ce sont les questions sur le corps qui sont présentes un peu partout aujourd'hui, ce sont donc des interrogations qu'elle partage avec d'autres artistes, soient-ils brésiliens, latino-américains ou européens.

Lors d'une conférence, quelqu'un a demandé à Lia Rodrigues comment elle positionnait son œuvre, soit l'œuvre d'une chorégraphe latino-américaine dans un monde globalisé. Elle a répondu qu'il n'y avait pas de différence entre son œuvre et celle des chorégraphes d'ailleurs. Mais elle mit sa réponse en contexte, déclarant que la situation économique constitue la plus grande différence, ce qui peut être déterminant lors de la création d'une chorégraphie. Lia fit aussi de l'ironie en mentionnant que la différence entre la production artistique brésilienne et européenne réside dans le fait que les Européens pensent qu'ils ont tout inventé et que les Latino-Américains ne font que copier.

C'est délirant , car on croit encore qu'il existe la copie et l'original. Il s'agit d'une croyance, mais les questions esthétiques sont encore regardées d'une perspective eurocentrique ou d'un point de vue de l'hémisphère Nord. Il y a beaucoup d'ignorance sur ce qui arrive dans le Sud. Il faut déplacer le regard et le déplacement du regard est très difficile pour ceux qui sont formés en Europe. [...] Quand les regards se déplacent, c'est beaucoup plus productif. [...] Mais il faut avoir le désir de déplacer le regard. Ou continuer avec le désir de regarder l'exotique, c'est ça, le regard du colonisateur. (Rodrigues, 2004).

Par rapport à la nudité, Lia indique que lorsque les Européens regardent *Aquilo de que somos feitos*, ils la comparent à l'œuvre de certains chorégraphes européens. Elle dit alors :

Est-ce que c'est brésilien ? Ils me demandent, quand nous nous présentons en Europe. Ils disent que ce que nous faisons, c'est de la danse européenne. Je dis que non, que je suis brésilienne, que je suis née, que j'ai vécu et étudié ici. Par rapport à la nudité, par exemple. Maintenant, tout le monde danse à poil. Cela peut être une chorégraphie de Y ou de X, disent-ils. Je réponds que les Européens ont appris à se dénuder avec nous. Il faut jouer avec ça : qui a surgi d'abord, l'œuf ou la poule. Mon travail est fait de tout ce que j'ai déjà vu. S'il est une copie, cela ne pourrait pas être différent. Je fais ce que je fais car il y a beaucoup de gens qui ont déjà aussi fait comme ça. Ça paraît évident, mais cela ne l'est pas. La différence, c'est qu'en Europe, il y a de l'argent et un circuit de diffusion. (Rodrigues, 2004).

Ainsi, faut-il reconnaître qu'il existe encore un certain eurocentrisme dans l'évaluation de la production contemporaine en danse, et même si la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* circule en Europe et en Amérique du Nord et si son œuvre est présentée dans les circuits les plus prestigieux de la danse contemporaine, ce n'est pas la réalité de la plupart des compagnies brésiliennes et latino-américaines. On peut en effet, encore aujourd'hui, parler d'un isolement dans la production chorégraphique brésilienne et latino-américaine. En ce sens, la réponse ironique de Lia Rodrigues peut sonner comme une provocation, mais elle est en rapport à ce désir de rompre cet isolement et d'affirmer la qualité de cette production chorégraphique encore considérée comme périphérique. D'ailleurs, elle renverse de nouveau les attentes par rapport à l'idée de l'originel et de la copie en suggérant, toujours avec ironie, que la nudité est un phénomène familier aux Brésiliens — la nudité des Amérindiens, la nudité de la plage, la nudité du carnaval — réappropriée par les Européens.

Dans la deuxième partie de *Aquilo de somos feitos*, analysée dans la prochaine section, les danseurs reviennent habillés, pour mettre en scène une « petite communauté de jeunes gens revendicatifs », comme le fait remarquer la critique de la danse Marie-Christine Vernay (Vernay, 2001).

3.4.3 L'envers du monde

La deuxième partie de *Aquilo de que somos feitos* — *l'envers du monde* — commence avec l'apparition de Micheline Torres déjà habillée, pour faire ce que les interprètes appellent le solo de la panthère. Micheline se déplace parmi le public, réalisant des mouvements à la

fois ondulés et saccadés, des bras et de la tête, et en même temps, elle prononce des noms de lieux comme Kosovo, Croatie, Sarajevo, Auschwitz, *Eldorado dos Carajás*⁶², *Carandiru*, *World Trade Center*, en alternance avec des expressions comme *Mercedes Benz*[®], *Nike*[®], *Mastercard*[®], *Just do it*[™], *Parce que je le vaux bien*[™]. Ensuite, les autres danseurs, également habillés, rentrent en scène, et marquent le plancher avec un ruban adhésif, tout en limitant un espace carré où la danse va prendre place. Les danseurs demandent au public de s'asseoir en dehors de ce carré. À partir de ce moment, on entend une musique de structure binaire qui renvoie aux rythmes des parades militaires. En suivant la musique, quatre danseurs exécutent une séquence accompagnée de la prononciation des mots d'ordre tels que *peace* ou *give peace a chance*. Le groupe appelle cette séquence *quatuor un*. Pendant toute la deuxième partie de la pièce, on alterne des quatuors avec l'exécution des scènes comme celles qui suivent : une séquence fondée sur la réalisation de grimaces ; des musiques chantées et dansées par les interprètes, telles que *Let the sunshine In* ou la chanson d'une publicité de la chaîne d'alimentation *McDonald's*[®] ; la lecture d'un article d'un magazine populaire ; une séquence inspirée du karaté accompagnée de mots en japonais. Le tout se termine avec les danseurs en ligne, dans une marche latérale de caractère martial. Après leur sortie de scène, on entend *Imagine*, la chanson de John Lennon, composée en 1971.

Cette deuxième partie de la pièce accentue le caractère contestataire, militant et engagé de *Aquilo de que somos feitos*. De plus, elle met en évidence une des caractéristiques de la démarche de Lia Rodrigues : la composition chorégraphique appuyée sur des variations rythmiques et spatiales. Dans *Aquilo de que somos feitos*, ce procédé devient plus clair dans les *quatuors*. Selon la chorégraphe, un des déclencheurs pour la création des *quatuors* a été un travail sur la mémoire du corps. Elle explique qu'elle a proposé aux danseurs d'improviser sur les souvenirs des mouvements de chacun, dans ce qu'elle appelle les formes revisitées. Ainsi, les matériaux pour la composition des quatuors provenaient-ils de sources diverses évoquées par les danseurs, telles que le répertoire caractéristique des différents styles de la danse scénique ; le répertoire personnel, provenant de la manière dont chacun dansait pour s'amuser, dans une fête ou dans une boîte de nuit ; le répertoire provenant des danses populaires véhiculées par les médias. Micheline Torres, en parlant de la création des

⁶² Le massacre d'Eldorado dos Carajás a eu lieu le 17 avril 1996, au cours duquel 19 paysans sans terre ont été assassinés par la police militaire de l'État du Pará, province de la région nord du Brésil.

quatuors, raconte qu'elle a utilisé différentes références de mouvement qui sont présentes dans sa vie quotidienne. Micheline dit qu'elle aime sortir le soir pour danser et qu'elle arrive dans des répétitions et apporte Gretchen⁶³, Michael Jackson, Genival Lacerda⁶⁴, Bonde do Tigrão⁶⁵. Dans ses mots : « [...] j'apporte cela dans mon corps, car ça fait partie de moi. J'apporte tout, car c'est inscrit dans mon corps. J'apporte le ballet aussi, que j'ai fait pendant dix années. » (Torres, 2001).

À partir de ces sources variées, la chorégraphe et les danseurs ont établi une structure de mouvements qui était modifiée dans chacun des quatre quatuors. Ces variations portaient sur les changements dans les mouvements, sur les gestes connotés — comme le V de *peace and love* — et sur les textes prononcés par les danseurs. La création des quatuors s'est donc faite à travers un travail exhaustif sur le mouvement, dont l'enchaînement des gestes, le rythme des pas, les rapports à la musique, l'utilisation de la voix. Il faut également souligner l'utilisation des structures rythmiques venues de mouvements comme la marche d'un défilé militaire, agencés à des mouvements d'ondulation du corps, le tout emballé par la musique minimaliste de Zeca Assumpção et l'énonciation de slogans et de mots d'ordre.

Pour la création de *Aquilo de que somos feitos*, et principalement pour la deuxième partie, *l'envers du monde*, la chorégraphe et les danseurs ont puisé à même leurs propres vies et partagé leurs vécus les plus intimes. Comme le souligne Marcela Levi, il s'agissait d'un désir de transformer en danse les réflexions sur la façon dont chacun mène sa vie. Un désir de : « [...] structurer quelque chose lié à nos croyances, à notre vie, de les transformer en danse et

⁶³ Gretchen est une chanteuse et danseuse brésilienne qui a eu beaucoup de succès au début des années 1980. Elle s'est fait connaître par sa façon de danser : elle tournait le dos au public, principalement aux caméras de la télévision, et se déhanchait drôlement.

⁶⁴ Genival Lacerda, né en 1931 à Pernambuco, province située au nord-est du Brésil, est un musicien, chanteur et compositeur spécialisé dans les rythmes comme le xote et le coco, typiques de sa région d'origine. Ses chansons sont rigolotes, elles présentent souvent des vers/paroles à double sens et sont accompagnées d'une danse assez drôle, inventée par l'artiste, où des petits pas se combinent à des mouvements de son gros ventre.

⁶⁵ Il s'agit de l'un des plus fameux groupes de *funk carioca*, formé par des chanteurs/ danseurs et un disc-jockey. Le *funk carioca* est né dans les *favelas* (bidonvilles) de Rio de Janeiro à la fin des années 1980. Cette musique est fortement inspirée de la *Miami Bass* américaine, un mélange de musique électronique et de hip hop caractérisé par une basse puissante. D'abord, les paroles du *funk carioca* parlaient du quotidien en général violent des *favelas*. Ensuite, le *funk carioca* est devenu plus sensuel et les paroles, plus érotiques, chargées d'un double sens. Les chansons sont toujours accompagnées des chorégraphies connues et dansées par les participants des fêtes *funk*.

de partager ça avec les autres. » (Levi, 2001). Pour sa part, Marcele Sampaio raconte que Lia demandait à chacun d'écrire sur soi, sur sa vie. Pour elle, cela a été l'occasion de revenir sur son enfance. Selon ses mots :

Je me souviens qu'un jour, je marchais à Copacabana et je suis passée en face du bâtiment où j'étais née et j'ai écrit là-dessus. Un jour, Lia nous a demandé d'apporter quelque chose qui nous avait touchés, j'ai amené un texte que mon père avait écrit lors de ma naissance. Cela a été cool, j'ai pu toucher à mes choses, je me cherchais, je me récoltais. (Sampaio, 2001).

D'une façon semblable, Micheline Torres parle de la création de la pièce, en particulier de la deuxième partie :

Cette œuvre a été créée par tout le monde. Chacun développait des improvisations à partir de quelques questions comme : quelle est ta place dans le monde ? qu'est-ce que signifie d'être Brésilien ? qu'est-ce que signifie d'être étranger dans ton pays ? [...] Ainsi, dans ce travail, il y a un peu de chacun. Par exemple, le solo que j'ai fait, ce sont des mouvements que j'ai recherchés. [...] Lia n'arrive pas avec des séquences de mouvements déjà prêtes, elle arrive avec des questions, on en discute, on fait notre recherche, on improvise, on discute et Lia nous guide, nous indique la direction et tout le monde fait son choix. (Torres, 2001).

Micheline a trouvé l'une des réponses possibles à ces questions dans *Sertãozinho*, un village au nord-est du Brésil, où ses grands parents vivaient et où elle allait en vacances pendant son enfance. Pour elle, être Brésilienne signifiait revivre son enfance dans ce village, avec la présence de ses grands-parents, ses rapports avec les gens de ce lieu, les rencontres dans le seul parc du village, les fêtes où elle dansait pour s'amuser. En entrevue, elle raconte que sa famille, ses grands-parents et la ville de *Sertãozinho* l'habitent toujours. Elle explique : « [...] [quand] je danse, je ressens cette présence, car ça fait partie de moi et pour danser mon solo, par exemple, je parle de ça, car c'est ça, mon étoffe. » (Torres, 2001).

En utilisant comme exemple la création de son solo pour la deuxième partie de la pièce, Micheline explique que les mouvements ont été inspirés d'une berceuse, une chanson que sa grand-mère chantait à sa mère et que sa mère lui chantait. Lia a fait plusieurs interventions, tout en suggérant des modifications qui ont été incorporées et, quelques fois, transformées par

Micheline. Dans la séquence finale, comme le rappelle Micheline, il ne reste qu'une référence subtile au motif premier. Cette référence n'a pas besoin d'être explicite pour le public, mais elle sert à l'interprète pour que celle-ci puisse essayer de récupérer, dans ce motif premier, la qualité d'exécution de certains moments de la chorégraphie. Il s'agit, comme le dit Micheline, du moteur de ses actions en scène.

En continuant à examiner le solo de Micheline, on voit qu'il suit une séquence qu'elle réalise pendant que Marcela Levi lit un reportage se référant à la chirurgie plastique abdominale d'un chanteur populaire au Brésil. La musique recommence, Micheline continue à danser — c'est cette séquence qu'elle appelle son solo — et d'autres interprètes entrent sur scène pour exécuter un des quatuors. Ainsi, le solo de Micheline est-il incorporé aux autres éléments de la chorégraphie, ne créant donc pas de discontinuité entre les différentes scènes de cette deuxième partie de la pièce. On voit également que les thèmes sont soumis à des actions poétiques, c'est-à-dire qu'ils sont travaillés par des logiques de création et de composition en danse.

Dans leurs témoignages, les trois danseuses — Marcela, Marcele et Micheline — relatent leur intense engagement dans la création de la pièce, à travers l'apport de leurs plus chers souvenirs d'enfance. Elles disent aussi qu'elles ont dû accepter de partager leur intimité avec le public, à travers l'exposition de désirs et de convictions, comme l'explique Marcela Levi : « Pour la création [de la pièce], on a dû s'exposer, se montrer, se positionner, on a dû parler, partager avec les autres nos pensées, parler des bêtises, aussi. » En même temps, comme le relate Marcela, « [...] *Aquilo de que somos feitos* est extrêmement intime, personnel, silencieux, il sort de chacun » (Levi, 2001). Néanmoins, je ne pense pas que ce partage de l'intimité des danseurs avec le public fasse de *Aquilo de que somos feitos* une œuvre composée d'extraits autobiographiques parce que, même si les danseurs vont puiser dans leurs histoires de vie un *moteur* pour la création, ce ne sont pas ces histoires qui sont transposées dans la pièce. Elles servent plutôt d'éléments pour que les danseurs s'y reconnaissent et qu'ils puissent récupérer la fraîcheur du geste et des états de corps générés lors de sa création, ainsi que renouveler leur présence en scène. Comme je l'ai déjà fait remarquer au premier chapitre (voir section 1.2.3.3), en analysant les processus de création de certaines chorégraphes contemporains, Lepecki (1998) montre que l'une de leurs stratégies consiste à proposer aux danseurs certaines expériences leur permettant de faire exploser leurs

limites d'entraînement et de présenter au chorégraphe « [...] un corps individualisé, chargé de subjectivité, et un corps commun, regorgeant d'expériences partagées » (p. 189).

Ces situations me ramènent à la pensée de Bernard (2001). L'auteur, citant Paul Valéry, fait remarquer que « L'artiste est celui dont les sensations se développent, ou plutôt qui est sensible aux harmoniques, aux sous-résultats, aux développements de la sensation. » (p. 134). En ce sens, on peut penser à la chorégraphe comme à celle qui conçoit et qui organise la création de la chorégraphie, mais c'est aussi celle qui se laisse sensibiliser par les sensations modulées et offertes par les danseurs en situation d'expérimentation. En réfléchissant sur la création chorégraphique, Bernard (2001) fait remarquer que :

Avant même de concevoir l'écriture d'un spectacle et à fortiori de le réaliser, le chorégraphe le vit dans les fluctuations contingentes et étranges de son regard et, simultanément, l'inclut dans le travail de simulation de son mécanisme immanent d'énonciation. Autrement dit, la danse commence en quelque sorte avec sa manière de regarder les choses et les êtres : le monde ou l'espace environnant, aux yeux du chorégraphe, à la fois se dédouble, secrète une altérité ou son simulacre et s'anime, se temporalise dans un processus rythmique indéfini de déséquilibre et d'équilibre, de tension et de relâchement, d'extension et de flexion. Bref, le regard du chorégraphe est déjà en quelque façon un mouvement dansé virtuel. (p. 149-150).

Je pense que pour la création de *Aquilo de que somos feitos* (et peut-être pour une partie significative de la production contemporaine en danse), ces événements commentés par Bernard (2001) sont aussi vécus par les danseurs. Ces derniers s'imprègnent des propositions, des idées, des désirs, des attentes de la chorégraphe et les renvoient sous forme de sensations, sur le mode de transformations apportées dans leurs corps, sous forme de séquences de mouvements, de paroles, etc. La chorégraphe s'imprègne du matériau apporté par les interprètes, le transforme avec eux ; les danseurs se le réapproprient, le redonnent à la chorégraphe. Ce processus est presque infini et cela revient tout au long de la création de la pièce. De cette façon, si pour la création de *Aquilo de que somos feitos*, Lia Rodrigues avait déjà certaines idées sur ce qu'elle voulait, ces idées suscitent d'autres idées et d'autres désirs chez les danseurs en les leur transmettant. Les danseurs se mettent également dans un mode de création, et c'est l'une des raisons pour lesquelles ils sont capables de participer activement à la mise en œuvre chorégraphique.

En effet, la chorégraphe et les interprètes reconnaissent que la création et la recréation des mouvements sont des tâches partagées par tous dans la compagnie. Lors d'une conférence, Lia Rodrigues a été interrogée sur la création des mouvements : qui créait les mouvements de ses chorégraphies ? Ces mouvements naissaient-ils dans les corps des danseurs et passaient-ils aussi par son corps ? La chorégraphe a répondu qu'elle considérait sa pensée comme faisant partie de son corps et, dans ce sens, les mouvements étaient aussi présents dans sa pensée ; elle était donc également responsable de la création des mouvements. Elle a encore expliqué qu'elle faisait des choses avec son corps, qu'elle essayait des mouvements, mais comme ils ne travaillaient pas avec un miroir dans la compagnie, elle ne voyait pas les mouvements qu'elle faisait. Cependant, ces mouvements étaient vus par les danseurs. Ils pouvaient l'imiter ou pas, elle n'était pas sûre que ce que les danseurs faisaient était la même chose que ce qu'elle avait fait, mais pour Lia, cela n'était pas important, « [...] car tout est mélangé, tout est hybride dans nos créations » (Rodrigues, 2001). De plus, elle a souligné qu'ils changent constamment de place, chaque danseur ayant la possibilité d'observer ce que les autres sont en train de faire, y compris la chorégraphe. Lia a conclu sa réponse en déclarant qu'elle pensait beaucoup, que les danseurs pensaient beaucoup et qu'ils étaient aussi des responsables de la création. Dans le même sens, Micheline Torres dit en entrevue que les danseurs et la chorégraphe ne savent plus qui a créé un certain mouvement ou une certaine séquence. Ainsi, y a-t-il une diffusion et une transformation de la matière chorégraphique pendant l'invention et la transmission du mouvement. Micheline explique qu'il y a toujours une interprétation de ce que l'autre a fait avec son corps quand il a proposé le mouvement et, en conséquence, une transformation du mouvement quand il est réalisé par une autre personne. Elle explique que :

Chaque interprète, et même Lia, dit souvent : « je ne sais plus qui a fait ce mouvement, si c'était toi ou moi ». En réalité, les deux personnes l'ont fait ensemble, car mon corps le fait différemment, on ne travaille pas avec le miroir, on doit savoir s'observer, se regarder. On échange les images que chaque corps fait et on parle souvent : « j'ai pensé que je faisais [le mouvement] comme ça, mais non, j'étais en train de le faire d'une autre façon ». C'est très riche car chacun est obligé de s'observer et de considérer aussi ce que l'autre personne dit de ce que l'on est en train de faire, c'est donc un échange. (Torres, 2001).

Quand Micheline insiste sur le fait qu'il n'y a pas de miroir et qu'elle parle d'échange, elle veut expliquer que les danseurs permutent les mouvements — un crée, l'autre se l'approprie, le récrée — ainsi que des impressions et des *feedbacks* sur la manière de faire le mouvement. Dans ce processus de transmission, les mouvements se transforment de nouveau. Cette dynamique, constamment présente comme méthode de travail dans la compagnie, renforce le rôle du danseur comme collaborateur de la mise en œuvre chorégraphique. De plus, elle permet aux danseurs d'avoir de l'influence dans les prises de décisions, comme j'ai pu l'observer lors des répétitions. D'autre part, tant la chorégraphe que les danseurs reconnaissent qu'il y a une signature chorégraphique, que les œuvres de Lia Rodrigues présentent des traits permettant leur identification en tant que telles. Comme le fait remarquer Jamil Cardoso :

L'œuvre est à Lia et même si c'est une collaboration — et cela est vraiment vécu dans la compagnie, il s'agit d'une franche collaboration en tout, nous sommes des interprètes-créateurs —, l'œuvre est quand même à Lia, et c'est aussi très clair et je trouve ça très bien ; j'aime voir Lia en train de penser et pouvoir faire partie de ça, pouvoir participer, recevoir et apprendre. (Cardoso, 2001).

Les danseurs soulignent aussi la capacité qu'a Lia de travailler en collaboration, tout en faisant émerger des matériaux de qualité pour la création. Marcela Levi explique que « [...] Lia a une sagesse pour travailler avec l'interprète. Elle sait ce que chacun peut donner, ce qu'elle peut demander à chacun, ce qu'elle veut demander à chacun de nous. » (Levi, 2001).

Dans *Aquilo de que somos feitos*, la parole prend une place significative, surtout dans la deuxième partie de la pièce. Dans la prochaine section, j'analyse donc le travail de la voix, qui suit aussi cette logique d'échange et de collaboration.

3.4.3.1 Le travail avec la voix

Pour mon analyse de la présence de la voix dans l'œuvre de Lia Rodrigues, et particulièrement dans *Aquilo de que somos feitos*, j'utilise la pensée de Febvre (1995). Celle-ci, en analysant les phénomènes de vocalisation présents dans la création contemporaine en

danse, fait remarquer les multiples possibilités d'utilisation de la voix et de la parole et leurs effets pour l'œuvre chorégraphique. L'auteure explique que l'usage de la voix et du langage opère, en général, « une mutation du visible » (p. 94). Febvre (1995) indique quelques modes d'utilisation de la voix dans la chorégraphie contemporaine, à savoir : a) la voix qui émerge des profondeurs de l'être qui danse, qui émerge du souffle ; b) l'utilisation de la voix comme partition rythmique ou mélodique ; c) l'utilisation de la voix entre oralité et langage, c'est-à-dire l'utilisation de la parole — et notamment des langues inventées ou étrangères — plutôt comme matérialité sonore, expressive et symbolique, échappant, ainsi, à la fonction de communication de contenu, mais fonctionnant aussi comme échange langagier ; d) la vocalité d'accompagnement, où la parole est discrète ou ambiguë, car généralement presque inaudible ; e) l'usage des textes, discours, récits, monologues sous la forme d'adresse au public.

L'utilisation de la voix, de la parole, des textes et des chansons par les interprètes est une caractéristique de la démarche de Lia Rodrigues depuis ses premières créations. Dans *Ma* (1993) par exemple, elle aborde de front l'accouchement et les colères primales, mettent ainsi à feu et à sang une scène pleine de jouets et de linges de couches. Dans cette pièce, la voix émane des souffrances et des gargouillis. Les mots prononcés proviennent aussi des prières, des berceuses et des variations et inventions à partir du son de la lettre « m » pour rendre compte de l'univers tantôt dramatique, tantôt comique, ainsi que du travail infini, de la maternité. Pour reprendre l'analyse de Febvre (1995), il est possible de dire que la voix dans *Ma* émerge « [...] d'un fond primitif, originel, d'avant le langage et qui les contiendrait potentiellement tous, comme elle semble contenir aussi tous les chants possibles » (p. 98). Cette voix est « une sorte de voix brute, insoumise, qui semble à l'écart de toute technique normalisante pour s'apparenter parfois aux jeux exploratoires de l'enfance. » (Febvre, 1995, p. 98).

Dans *Folia* (1996), l'univers de la littérature orale — en particulier les comptines et les jeux de mots enfantins, les *parlendas* — a inspiré la création chorégraphique. Pendant la création de *Folia*, Lia Rodrigues proposait des motifs pour l'improvisation où le rythme des *parlendas* générait les mouvements, les sons et les musiques produits par les quatre danseuses. Dans cette pièce, les interprètes dansent, chantent et produisent de la musique avec leurs corps. En revenant au schéma analytique proposé par Febvre (1995), je dirais que

dans *Folia*, la voix est au service de la production d'une musicalité qui imprègne le corps dansant et qui suscite les variations rythmiques des mouvements. De plus, l'utilisation de la voix renvoie aussi à des échanges langagiers, réalisés par le biais d'une langue plus ou moins intelligible.

Dans *Aquilo de que somos feitos*, la voix est utilisée de manières diverses et sert à différentes fonctions. La première partie de la pièce, *l'envers du corps* est dansée en silence. C'est seulement lors de la réalisation de la troisième figure, l'*Ananias*, une créature formée par une tête de femme, quatre mains et deux pieds que la danseuse Micheline Torres chuchote quelques mots. Il semble qu'elle raconte une histoire, car sa tête et ses mains bougent doucement, accompagnant ses paroles inaudibles. Selon Febvre (1995), il s'agit là d'une vocalité d'accompagnement, où « [...] la parole reste dans l'intimité des danseurs/personnages » (p. 104). J'ai demandé à Micheline Torres ce qu'elle disait pendant qu'elle faisait cette figure. Elle a répondu qu'il n'y avait pas un texte établi et qu'elle cherchait simplement à articuler des mots. Micheline précise : « [...] je dis plusieurs mots, mais je ne dis rien de spécifique, quelques fois je répète un mot que quelqu'un du public a prononcé, mais je ne pense pas aux mots, je pense plutôt aux sensations. » (Torres, 2001).

Néanmoins, c'est dans la deuxième partie de la pièce, *l'envers du monde*, que la voix et la parole deviennent effectivement des éléments de la chorégraphie. Ainsi, alterne-t-on entre des slogans publicitaires et des mots d'ordre et de lieux qui ont été le siège de faits violents. Les danseurs prononcent ces expressions de temps en temps, mais les paroles n'arrivent pas à former un texte. Cependant, la mise en scène de ces paroles soutient un certain jeu de significations car ces expressions se réfèrent soit à des messages publicitaires, soit à des faits politiques. De plus, la manière dont elles sont prononcées les rend équivalentes dans leur fonction, et les vide, peut-être, partiellement de leurs sens, car il n'y a pas de différence dans la façon de crier les mots de protestation et des slogans publicitaires. La même stratégie de mise en parallèle du banal et du tragique avec un certain sarcasme arrive quand un danseur fait un discours enragé sur la corruption à l'Assemblée Nationale du Brésil et quand une danseuse lit un article dans un magazine parlant de la chirurgie abdominale des chanteurs

populaires. Il faut souligner que quand la pièce a été présentée à l'étranger, les textes ont été traduits et adaptés aux langues locales⁶⁶.

À d'autres moments, les paroles produisent des changements dans les qualités des mouvements dansés, comme dans une séquence où la marche et les mouvements anguleux exécutés lorsque les danseurs crient « Hay que endurecer sin perder la ternura, jamas » se transforment en des mouvements légers, flous et ondulés, dansés en cercle pour accompagner une chanson reggae. En réalité, les interprètes transforment la célèbre phrase de Che Guevara dans un reggae, à partir d'un jeu sur le mot espagnol *jamás*, qui se transforme en mot portugais *jamais*, ensuite en *Jamaica* (Jamaïque en français), jusqu'à que cela devienne cette chanson qui plaide pour la légalisation de la marijuana. L'ironie est aussi présente lors de la réalisation d'une séquence qui rappelle les mouvements de karaté. Pendant que les danseurs exécutent les mouvements, ils crient les noms de certaines marques commerciales orientales comme *Aiwa*[®], *Sony*[®] et les noms de certains mets japonais, comme *sushi*, *sashimi*, *shoyo* et *saké*, la fameuse boisson japonaise. Dans la séquence, ces mots semblent remplacer les *kiais*, cris émis par les pratiquants de karaté et permettant la gestion du souffle lors de la réalisation des mouvements.

Outre les mots d'ordre et les slogans publicitaires, on trouve encore des chansons interprétées par les danseuses. Marcela Levi en chante une, composée d'une belle mélodie et de mots qui paraissent appartenir à une langue inconnue. Pendant qu'elle chante, elle réalise des mouvements au sol. J'ai demandé à Marcela d'où venait cette musique et elle m'a répondu qu'il s'agissait d'une musique ukrainienne, mais qu'elle ne chantait pas en ukrainien et qu'elle avait inventé les paroles. Elle a dit qu'elle chantait toujours la même chose car elle savait exactement ce qu'elle disait, puisqu'il s'agissait d'une chanson d'amour. L'autre chanson est *Let the Sunshine In*, du film *Hair*, chantée par Marcele Sampaio.

On voit donc que les mots, les phrases, les textes, les chansons dans *Aquilo de que somos feitos* n'organisent pas une narration linéaire et ne proposent pas l'explicitation d'un contenu global de la pièce. Toutefois, ils instaurent une certaine ambiance, tout en proposant des références qui peuvent être assimilées de différentes manières. L'ambiance établie est en

⁶⁶ Outre le portugais, *Aquilo de que somos feitos* a été aussi présentée en français et en anglais. Dans les présentations réalisées en Allemagne et en Slovénie, certains extraits ont aussi été traduits en allemand et en slovène.

rapport avec les mouvements de protestation qui ont pris d'assaut les rues à partir de la fin des années 1960. Comme l'écrit Vernay (2001), à l'occasion des présentations de *Aquilo de que somos feitos* en France, la deuxième partie de la pièce « [...] met en scène une petite communauté de jeunes gens revendicatifs » (p. 34).

En revenant à l'analyse de Febvre (1995), il est important de faire remarquer les limites de l'usage de la parole dans les œuvres chorégraphiques. L'auteure parle du risque de l'imposition d'un sens, la parole servant à éclaircir, mais aussi à réprimer et dégonfler l'imaginaire du spectateur. De cette manière, les mots peuvent devenir des « [...] points d'ancrage de la signification, le signifié [étant] projeté sur le chorégraphique » (p. 107). Dans ce sens, l'emploi de la parole « [...] opère une réduction du chorégraphique. » (p. 107). Dans *Aquilo de que somos feitos*, la parole peut servir, à certains moments, comme point d'ancrage de la signification, d'autant plus que l'on sait que la plupart des textes, ainsi que le titre de la chorégraphie, ont été traduits dans les langues de chaque pays où la pièce a été présentée. Néanmoins, je ne pense pas que la compréhension de la parole entraîne la réduction de l'aspect chorégraphique dans *Aquilo de que somos feitos*. L'une des raisons réside dans le fait que la parole, dans cette œuvre, suit le mode d'adresse directe au spectateur. En ce sens, les danseurs n'utilisent pas les textes pour communiquer entre eux, selon les conventions traditionnelles du théâtre de représentation. Comme le précise Febvre (1995), dans l'adresse directe au public, on « [...] défait partiellement la dramatisation et le langage prend une fonction d'appel au spectateur et semble l'inclure dans la scène qui se joue. » (p. 107) De même, de l'ironie est présente dans la manière dont les mots et les textes sont employés, et le ton sérieux des scènes — comme le discours sur la corruption — est équilibré par l'ironie présente dans la séquence du karaté ou dans le cercle où les interprètes chantent et dansent le reggae.

Toutefois, je pense que le facteur le plus important pour comprendre pourquoi les mots ne contribuent pas à la réduction de l'aspect chorégraphique dans *Aquilo de que somos feitos* est en rapport avec le fait que les paroles ne sont pas juxtaposées au mouvement ; paroles et mouvements sont tissés ensemble dans cette pièce. Pendant la création de la pièce, les mots, les textes, les chansons ont été incorporés à la chorégraphie de la même manière que les mouvements et gestes, c'est-à-dire que la parole a été soumise à des procédés de création semblables à ceux utilisés pour la composition des séquences de mouvement. Quelques fois,

les mots représentaient le point de départ pour la création des mouvements, d'autres fois les gestes appelaient les mots. Marcele Sampaio, qui chante *Let the Sunshine In*, raconte comment, dans une improvisation, cette chanson a été intégrée à la pièce. Elle nous dit :

J'adore cette musique, j'adore le film *Hair*, je l'ai vu plusieurs fois, j'ai vu la pièce aussi. [...] Un jour, dans une improvisation, Lia nous a demandé de faire comme si nous étions en train de danser dans une fête. Je dansais, et Lia a demandé aux autres danseurs de sortir peu à peu. Je suis restée seule et Lia m'a demandé de continuer à danser. Et elle a dit : « Chante, Marcele. » J'ai chanté cette musique et elle m'a demandé de chanter plus fort et la chanson est venue comme ça. [...] Et c'est quelque chose que j'aime beaucoup, car une des choses que j'ai envie de faire, c'est de chanter, c'est quelque chose qui m'excite, comme danser m'excite aussi. (Sampaio, 2001).

Je dirais donc que la façon dont la parole est utilisée dans l'œuvre de Lia Rodrigues contribue à mettre en évidence l'aspect chorégraphique. Dans ce sens, c'est cet aspect qui finit par organiser les différents composantes de *Aquilo de que somos feitos* : le corps, le mouvement, les gestes connotés, les textes, les slogans, les mots d'ordre, les chansons, la musique, et même l'interaction de l'espace avec le public.

Pour les danseurs, le travail de la voix est en rapport avec le travail du corps et du mouvement, la voix étant perçue comme une autre possibilité de mouvement. Rodrigo Maia, qui a fait sa formation en théâtre avant de se joindre à la compagnie, souligne les différences entre le travail de la voix au théâtre et dans *Aquilo de que somos feitos*. Il indique que dans le théâtre traditionnel occidental, l'entraînement de la voix a pour but de travailler l'intonation, tout en faisant remarquer sa projection et les plus hautes intensités de la voix. Pour Rodrigo, l'utilisation de la voix dans *Aquilo de que somos feitos* résulte d'une connexion de la voix, du corps et du mouvement avec ce qu'il pense et ce qu'il dit sur scène. De cette manière, l'intensité de la voix sur scène est en rapport avec l'intensité du désir, c'est-à-dire que la voix est modulée par le désir de dire et de croire en ce qu'il dit. L'ouverture de la voix à son désir de dire quelque chose est de même nature que l'ouverture du corps à son désir de faire un certain mouvement. Ainsi, la voix et le mouvement deviennent-ils aussi limpides et clairs que son désir.

Amália Lima parle, comme Rodrigo, du fait que le travail de la voix dans *Aquilo de que somos feitos* est connecté à ses désirs, à ce qu'elle a envie de dire. Elle raconte que pendant la

création de la pièce, Lia Rodrigues a invité une chanteuse — qui se trouve être également professeure de technique vocale — pour les conseiller sur le travail vocal et elle a dit que les danseurs n'avaient pas besoin de prendre des cours de technique vocale ni de faire un travail spécifique sur la voix, car ils utilisaient très bien leurs voix sur scène. Pour Amália, la principale raison de cette réussite réside dans le fait que la voix est connectée au mouvement. Elle explique :

Ce que je veux dire est connecté au mouvement que je réalise au moment où je parle. Ça fait que la voix fonctionne, techniquement. [...] Je pense que sur scène, il y a une relation entre le désir et le mouvement et la pensée : le désir de faire ce qu'on est train de faire, de dire ce qu'on est en train de dire ou de danser, ou le désir de rester en silence, ou de ne pas bouger est toujours en connexion avec le mouvement et la pensée. Je pense donc que les choses fonctionnent ensemble, je n'ai pas de technique spécifique pour la voix. (Lima, 2001).

Pour sa part, Micheline Torres fait remarquer que le travail de la voix chez Lia Rodrigues est plus intuitif que technique, et que l'utilisation de la parole dans *Aquilo de que somos feitos* a été une demande de l'œuvre elle-même, qui s'est imposée durant la création de la pièce. En entrevue, elle affirme : « On apprend en train de le faire, on fait les choses en même temps qu'on apprend à les faire [...] il n'y a pas beaucoup des choses préconçues, la nécessité d'utiliser la voix a surgi et on a appris à le faire en le faisant. » (Torres, 2001). D'ailleurs, Micheline souligne que l'usage de la voix est toujours présent dans les chorégraphies de Lia Rodrigues. Micheline, qui avait aussi dansé *Folia*, parle de l'interdépendance entre la voix, la parole et le mouvement. Dans *Folia*, pour pouvoir se souvenir d'une chanson par exemple, il était nécessaire de faire le mouvement qui l'accompagnait : la chanson était amalgamée au mouvement. Dans *Aquilo de que somos feitos*, cette relation se maintient, mais c'est la parole — et non la chanson — qui prend plus de place. Par exemple, Marcele Sampaio raconte que les danseurs faisaient des recherches dans les journaux pour rapporter des faits qui avaient attiré leur l'attention. De plus, chacun listait des phrases, des slogans et des énoncés publicitaires, les apportant au groupe pour les retravailler avec les séquences de mouvement. Ainsi, les danseurs prennent-ils effectivement la parole car ce qui est dit, comme ce qui est dansé, est un choix personnel et collectif. Personnel car les interprètes sont responsables du

choix des mots, des textes, des chansons et des mouvements, et collectif car ces choix sont validés par des prises de décision partagées entre tous dans la compagnie.

3.4.4 La participation dans la création et l'émergence des danseurs-créateurs

D'après l'analyse menée jusqu'ici, il est possible de dire que pour la création de *Aquilo de que somos feitos*, la chorégraphe et les danseurs ont travaillé en intense collaboration. Dans le programme de cette pièce, bien que Lia Rodrigues apparaisse comme « responsable de la mise en scène et de la création de la pièce », les danseurs qui ont participé de la création de *Aquilo de que somos feitos* sont présentés comme « responsables de la collaboration chorégraphique ». Quand les danseurs quittent la compagnie, ils continuent à apparaître dans le programme comme des « collaborateurs à la chorégraphie », comme c'était le cas pour Marcela Levi et Rodrigo Maia, qui avaient quitté la compagnie en 2003.

En effet, pour la création de *Aquilo de que somos feitos*, chaque danseur fut appelé à participer, tout en apportant ses expériences personnelles, voire très intimes. Néanmoins, la participation des interprètes dans la création ne se limite pas à apporter du matériau qui sera ensuite transformé par la chorégraphe. C'est plus que cela, car dans ce cas, les interprètes donnent leurs opinions et interfèrent dans les modes de transformation et d'utilisation de ces matériaux. Ils sont aussi les responsables du processus et du produit final. De plus, ils peuvent également influencer des scènes dans lesquelles ils ne dansent pas tout en discutant, entre eux et avec la chorégraphe, de l'adéquation ou non des mouvements, des postures, des paroles, des musiques. Les danseurs, comme la chorégraphe, se placent ainsi dans un mode de création où la pratique artistique et la vie s'interpénètrent.

En ce sens, Jamil Cardoso fait remarquer que c'est un privilège de pouvoir participer à la création d'une œuvre sous la direction de Lia Rodrigues, puisque la chorégraphe, en plus de partager avec les danseurs plusieurs moments de la création chorégraphique, est très claire dans ses buts et dans ses propos. Jamil explique qu'en travaillant pour Lia, il est témoin d'un processus où la création d'une chorégraphie est concomitante à l'élaboration d'une pensée sur cette danse qui est en train de se faire. En conséquence, Jamil considère que Lia est un vrai maître, dans le sens le plus noble du mot, parce que, pour lui, on apprend l'art en fréquentant

des écoles, mais on l'apprend surtout à travers sa pratique et cet apprentissage est beaucoup plus fructueux quand on peut travailler avec une artiste douée et expérimentée comme Lia. Il révèle que, dans ce sens, il sent qu'il « [...] est en train d'être formé par Lia » (Cardoso, 2001).

De manière similaire, Lia Rodrigues considère que la façon dont la compagnie travaille favorise la formation des danseurs qui sont aussi des créateurs. Elle reconnaît que ses pièces sont élaborées en collectivité et sollicitent une intense collaboration des danseurs dans les différents moments de la mise en œuvre des chorégraphies. Elle mentionne également que sa fonction est « [...] peut-être celle de donner une impulsion génératrice pour la création » (Rodrigues, 2001). Lia explique qu'elle apporte certaines idées et que les œuvres résultent du mélange de ce que chaque danseur amène et de ce que la chorégraphe apporte à la création. Ainsi, Lia se considère-t-elle comme la responsable de la mise en scène chorégraphique/direction chorégraphique, plutôt que comme une chorégraphe dans le sens *orthodoxe* du mot. En entrevue, elle précise ce point de vue : « [...] je pense qu'en réalité je suis une inventrice, parce que je suis toujours en train de chercher quelque chose, en train de créer des événements, des pièces chorégraphiques et de faire d'autres activités. » (Rodrigues, citée par Dunder, 2001). Ce mode de fonctionnement de la compagnie permet donc aux danseurs de s'engager dans différents moments de la création et de la mise en œuvre chorégraphique. Lia constate donc que plusieurs interprètes qui dansent, ou qui ont déjà dansé pour elle, sont aussi devenus des créateurs, ce qui la rend assez fière de sa démarche. Elle fait remarquer que :

Plus important que mon œuvre, ce sont les personnes qui font partie de l'œuvre. Mon œuvre, ça va passer, mais ces personnes vont continuer [à danser]. Mon travail est latéral mais j'apprends toujours avec les gens avec qui je travaille, et je sais que cette manière de faire la danse va faire apparaître toute une génération de créateurs. (Rodrigues, 2001).

En effet, parmi les huit danseurs que j'ai interviewés, au moins quatre — Amália Rodrigues, Marcela Levi, Micheline Torres et Rodrigo Maia — étaient en train de développer leurs propres projets chorégraphiques.

Dans son étude sur la nouvelle danse française, Guigou (2004) fait remarquer que la valorisation de la singularité des interprètes et la participation des danseurs lors de la création chorégraphique sont des valeurs fort importantes pour les compagnies et pour les œuvres de ce courant chorégraphique. En analysant la démarche de Dominique Bagouet, l'auteure souligne que ce chorégraphe a toujours favorisé, chez les danseurs, la collaboration à la création, les processus de création collective et leur faculté à créer eux-mêmes leurs pièces.

Comme je l'ai fait remarquer au premier chapitre, la participation à la mise en œuvre chorégraphique est un aspect important de la construction de corps dansants, puisqu'elle permet l'intégration des nouvelles expériences du corps en mouvement — elles-mêmes différentes de celles provenant de l'acquisition de techniques de danse. L'expérience des danseurs au sein des compagnies qui stimulent les processus de création collective montre que la participation des interprètes à la mise en œuvre chorégraphique favorise aussi le développement de leurs propres démarches en tant que créateur.

Dans la prochaine section, nous verrons que la disponibilité et l'engagement pour la création chorégraphique sont aussi présents à d'autres moments qui constituent la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*.

3.5 « Maintenir l'œuvre vivante » : répétition, adaptation, recréation de *Aquilo de que somos feitos*

Dans cette section, j'aborde les procédés de mise en œuvre chorégraphique liés aux répétitions et aux présentations de *Aquilo de que somos feitos*. La première de cette œuvre avait eu lieu depuis plus d'un an quand j'ai fait mon terrain avec la compagnie. En 2000, la pièce avait été présentée à Rio de Janeiro dans une première saison pendant quatre semaines. Elle a ensuite été présentée à São Paulo durant quatre jours et, à la fin de l'année, il y a eu une autre saison à Rio, qui a duré encore deux mois. En 2001, *Aquilo de que somos feitos* a fait une tournée dans deux provinces brésiliennes, soit la province du Ceará, au nord-est du Brésil et la province de Santa Catarina, au sud. Dans la même année, entre la fin de septembre et le début d'octobre, la compagnie a fait une tournée à travers l'Europe, présentant *Aquilo de que somos feitos* dans quatre pays, dont la France, le Danemark,

l'Allemagne et la Slovénie. En 2004, j'ai eu la chance d'assister encore une fois à une présentation de l'œuvre à Porto Alegre et jusqu'en 2005, la compagnie a continué à présenter la pièce au Brésil et à l'étranger.

Danser si longtemps une œuvre, c'est l'un des facteurs permettant qu'elle atteigne sa maturité artistique. La chorégraphie mûrit en tant qu'œuvre, comme elle mûrit dans le corps de chaque interprète ; elle mûrit par le fait d'être présentée plusieurs fois, mais elle mûrit aussi par le travail réalisé lors des répétitions. Cependant, même si la pièce a été présentée maintes fois, les interprètes et la chorégraphe ont toujours considéré qu'un des défis pour la compagnie était de maintenir l'œuvre vivante. Un des procédés pour y arriver, c'est de travailler la chorégraphie en répétition. De cette façon, les répétitions sont considérées sous différents points de vue. Elles servent, par exemple, à maintenir la chorégraphie présente dans les corps des danseurs, tout en actualisant les différents états de corps nécessaires pour bien danser la pièce. Les répétitions sont donc une manière de s'entraîner, où les danseurs intègrent et raffinent les conditions physiques et interprétatives spécifiques à cette œuvre.

Lia Rodrigues expliquait aux danseurs, durant une séance de répétition réalisée après trois semaines de relâche, que le but de cette séance était de faire passer la chorégraphie quelques fois pour que les danseurs soient capables de se remettre dedans et qu'il puissent donc la danser. Les interprètes ont aussi la perception qu'après un temps d'arrêt, il faut *rattraper* la chorégraphie, comme le dit Ana Carolina Rodrigues :

Après trois semaines de pause, quand on commence à répéter, on a l'impression que la chorégraphie est éloignée de nous, qu'il faut courir après. Mais comme on a beaucoup dansé cette pièce, cela a été plus facile d'y revenir, et dans la deuxième semaine de répétitions, c'était plus tranquille, j'étais déjà plus dedans, à nouveau plus imbibée de la chorégraphie. (Rodrigues, 2001).

Les répétitions représentent également une manière d'épurer et de faire évoluer la chorégraphie. Elles sont donc une chance de voir ce qui marche, ce qui ne marche pas, d'essayer des changements, pour travailler les détails des gestes, l'occupation de l'espace, le rythme des mouvements, la qualité des vocalisations, etc. Ainsi, les répétitions ne sont pas une manière de faire pareil, ce sont des occasions pour essayer et expérimenter. Dans ce sens, Jamil Cardoso raconte qu'il a appris, avec Lia Rodrigues, à valoriser les répétitions. Inspiré

de Lia, il dit qu'il ne doit pas y avoir trop de différences entre les répétitions et les présentations de la pièce. En entrevue, il explique : « [...] on danse ce qu'on a construit en répétition. Ce n'est pas parce qu'on est en scène qu'on doit faire les choses d'une manière différente. Sinon, pourquoi répéter ? On n'invente pas sur scène » (Cardoso, 2001). Pour Jamil, c'est le travail quotidien qui construit l'œuvre, et en valorisant le travail quotidien, il devient moins anxieux par rapport aux résultats : « [...] on devient plus détaché des résultats et plus attaché à ce qu'on construit quotidiennement » (Cardoso, 2001). Jamil explique qu'il est devenu plus tranquille quand il a compris que l'œuvre ne s'achève jamais, qu'elle est construite tous les jours. Dans ce sens, être en scène représente la même chose qu'être en train de répéter.

Pour Jamil, ces expériences quotidiennes lui ont permis d'une part, d'appivoiser son travail comme interprète dans *Aquilo de que somos feitos* et d'autre part, de trouver sa place dans la pièce. Il se réfère au travail de l'interprète comme ce qui se réalise dans l'interstice, dans un lieu où se fondent les intentions et les actions de la chorégraphe et des danseurs. Jamil précise : « [...] je sais qu'il y a des choses que je dois accomplir, mais comment le faire, c'est l'espace, c'est la fente, c'est là où je suis, c'est où se mélangent mon travail et celui de la chorégraphe. » (Cardoso, 2001). À partir de cette compréhension, c'est possible pour lui de trouver la meilleure manière d'être au service de la pièce et de faire que celle-ci soit aussi à son service. En conséquence, les présentations de *Aquilo de que somos feitos* sont imprégnées de sa présence, comme il le souligne : « [...] le spectacle arrive tout imprégné de moi » (Cardoso, 2001). En imprégnant l'œuvre, Jamil peut s'approprier la chorégraphie. Dans ses mots : « [...] je suis plus confortable dans le travail maintenant, et je me sens peut-être plus maître de l'œuvre, et je pense que c'est pour ça que je suis capable de percevoir qu'elle est faite à chaque jour. » (Cardoso, 2001).

Comme Jamil, les autres danseurs reconnaissent que les formes de travail dans la compagnie leur permettent de s'approprier la chorégraphie et d'imprégner l'œuvre. Un facteur très important dans ce processus, c'est d'avoir du temps pour travailler. Ainsi, Amália Lima, Micheline Torres, Marcele Sampaio et Marcela Levi soulignent-elles que la création de *Aquilo de que somos feitos* a pris deux années. Lia Rodrigues mentionne aussi qu'elle est lente dans la gestation de chaque projet, car la création d'une chorégraphie est une expérience que les gens de la compagnie vivent ensemble, et qui embrasse des actions et des procédés

divers tels que lire, penser, discuter, expérimenter, improviser, danser, ainsi que travailler chaque détail de la mise en scène.

Le fait d'avoir du temps pour travailler est aussi considéré comme important pour les danseurs qui n'ont pas vécu les processus de création de *Aquilo de que somos feitos*. Ainsi, l'arrivée d'un nouveau danseur dans la compagnie se fait-elle doucement. Amália Lima, qui s'est jointe à la compagnie seulement deux mois avant la première de *Aquilo de que somos feitos*, raconte que ses premières participations dans la pièce étaient restreintes à quelques séquences de mouvement. Elle explique également qu'elle a eu du temps pour digérer et pour comprendre la pièce car elle suivait les cours de danse avec la compagnie, elle participait aux répétitions et assistait aux présentations. Huit mois après son entrée, Amália a remplacé une des danseuses qui avait participé à la création et qui quittait la compagnie. C'est à ce moment qu'elle a commencé à danser la pièce au complet. Amália explique :

Je pense que dans la compagnie, on a du temps pour travailler, ce sont sept heures de travail par jour, donc on peut avoir du temps pour digérer le spectacle, pour le digérer techniquement, mais on a aussi du temps pour penser le spectacle, car la compagnie est un lieu où l'on se questionne, où l'on pense et où l'on absorbe des informations, car tout le monde est différent, chacun pense d'une certaine manière. Lia est quelqu'un qui apporte beaucoup d'informations, elle nous ouvre un éventail de possibilités à danser et à penser. (Lima, 2001).

De la même manière, Jamil Cardoso, qui s'est joint à la compagnie six mois après la première de *Aquilo de que somos feitos*, parle du temps comme d'un facteur important pour l'assimilation de l'œuvre. Selon lui, c'est le temps qui permet de comprendre l'œuvre, ainsi que la logique de fonctionnement de la compagnie. Il explique en outre qu'il y a une certaine *hiérarchie* entre les personnes de la compagnie, qui s'établit en fonction du temps de permanence et, en conséquence, de l'expérience de chacun dans la compagnie. Il nous dit :

Il y a une compréhension de l'œuvre qui est donnée par le temps. [...] Et puisque Lia est une personne très, très occupée, elle a besoin de s'organiser avec nous, de partager le pouvoir. C'est comme ça que s'établit cette hiérarchie, ça veut dire, les fonctions [de chacun] dans la compagnie : qui regarde quoi, qui organise quoi, et qui donne le dernier mot. Qui donne le dernier mot, c'est Lia. Mais en son absence, qui résout les

problèmes ? C'est Marcela, la personne qui est là depuis le plus de temps. (Cardoso, 2001).

L'accueil d'un nouveau danseur est fait par Lia, par les danseurs et, à l'époque où Jamil, Amália et Ana Carolina Rodrigues sont arrivés, par Denise Stutz, professeure de ballet dans la compagnie et ancienne interprète pour Lia, qui a aussi participé aux débuts de la création de *Aquilo de que somos feitos*. Jamil souligne que Denise Stutz et Rodrigo Maia, le danseur avec qui il devait danser un duo, ont été les personnes qui l'ont guidé dans l'apprentissage de la chorégraphie. Il explique qu'à ce moment-là, Lia était souvent absente à cause de voyages professionnels, et que Denise Stutz coordonnait les répétitions. Il indique, en outre, qu'elle a été une vraie enseignante car, d'une façon très délicate et sans anxiété, elle l'a orienté de façon à ce qu'il puisse assimiler la pièce, son contexte, la gestuelle, les exigences techniques, etc. Ana Carolina Rodrigues reconnaît aussi que Denise Stutz a été importante lorsqu'elle s'est joint à la compagnie : « Denise Stutz a beaucoup travaillé avec moi, elle a pris le temps de me situer par rapport à la pièce et par rapport à la compagnie. » (Rodrigues, 2001). Ana explique également qu'elle avait le besoin de comprendre le contexte de la pièce, pour saisir les intentions de la gestuelle. En ce sens, la collaboration de tous les danseurs a aussi été très importante.

3.5.1 Le remplacement des rôles dans *Aquilo de que somos feitos*

Il est donc intéressant d'examiner de plus près le partage et le remplacement des rôles dans la chorégraphie. Rodrigo Maia a dû enseigner son solo à Amália Lima et à Ana Carolina Brandão pour que les trois le dansent ensemble dans une série de présentations de la pièce. Il raconte que pour pouvoir apprendre son solo aux autres danseuses, il a dû comprendre le fonctionnement de ce qu'il faisait. Il explique : « [...] j'ai du créer un code, et quand je m'efforçais de créer ce code, je comprenais vraiment comment je faisais les mouvements. » (Maia, 2001). Rodrigo explique qu'il avait le défi de faire vivre dans les corps des autres les mêmes situations que celles qu'il avait vécues dans son corps, mais qu'il savait que les résultats ne seraient pas forcément les mêmes. Il s'agissait de provoquer un fonctionnement en équivalence, comme le dit Rodrigo, car les danseuses devaient rencontrer dans leurs corps

la manière d'exécuter le solo — composé de mouvements extrêmement ralentis réalisés dans les positions inversées du corps. À partir de cette expérience, Rodrigo a compris qu'il est souhaitable que les danseurs puissent partager leurs rôles, car personne ne doit être propriétaire de ce qu'elle danse, chacun peut se désapproprier de ce qu'il fait et se réapproprier d'autres choses. Il pense que :

[...] de cette manière, on ne devient plus le seul propriétaire de ce qu'on fait et pour moi, c'est là le cœur du travail artistique : on dispose du corps, du mouvement, du texte pour communiquer nos désirs, et on communique d'autres choses qu'on n'imagine même pas, on n'est pas propriétaire de ce que l'on communique, et avec ce type d'échange, on devient moins attaché à ce que l'on danse, on devient plus généreux. (Maia, 2001).

Micheline Torres, qui travaille pour Lia depuis 1997, raconte que la substitution d'un danseur restructure l'œuvre, puisqu'il s'agit toujours d'un travail de recréation des mouvements. Elle explique que quand Gustavo Barros a quitté la compagnie, c'est elle, Micheline, qui l'a remplacé dans son solo de la *panthère*. En parlant ce processus, Micheline fait remarquer que :

On apprend l'univers, le contexte, un certain vocabulaire parlé et dansé, mais chacun peut le transformer. À partir du moment où une personne rentre et commence à danser une certaine séquence, un certain rôle, ça lui appartient, elle doit se l'approprier, elle doit le faire à sa façon. Et ça lui appartient. Mais en même temps, l'œuvre, elle, continue à exister, quand on est là, elle nous appartient, quand on n'y est plus, elle continue à exister. (Torres, 2001).

Micheline fait donc remarquer que « [...] l'œuvre est formée de chacun, cela veut dire qu'elle est faite de ceux qui ont participé à la création et elle est aussi faite des personnes qui sont rentrées après. » (Torres, 2001). De cette manière, la danseuse déploie à tous les moments de la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* l'un des principes qui ont guidé la création de la pièce, à savoir la participation effective des danseurs comme coauteurs de la chorégraphie. En même temps, Micheline, ainsi que d'autres danseurs, souligne que la pièce a son autonomie et que si elle se transforme continuellement, elle maintient encore son intégrité et poursuit son existence en tant qu'œuvre chorégraphique.

3.5.2 Entre transformation et préservation de la chorégraphie

Cette alternance entre la transformation et la préservation de la chorégraphie apparaît dans tous les moments de la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*, mais s'accroît lors des présentations publiques. La chorégraphe et les danseurs font remarquer que les présentations sont toujours différentes l'une de l'autre. Ainsi, Lia Rodrigues, en indiquant que cela fait quatre ans que la compagnie présente la pièce, souligne : « On ne danse pas la même œuvre qu'il y a quatre ans. Chaque fois qu'on la danse, c'est différent, c'est dans un lieu différent, c'est un public différent. La chorégraphie est toujours nouvelle à chaque fois qu'on la danse. » (Rodrigues, 2004).

Or, l'impossibilité de reproduire une performance exactement de la même manière plusieurs fois est une caractéristique des arts de la scène. Ainsi, une des choses les plus commentées par les danseurs lors des entrevues est-elle en rapport avec le fait que l'œuvre chorégraphique ne finit jamais, qu'elle ne s'achève jamais. À chaque répétition et à chaque présentation, il faut la refaire, il faut la revivre dans les corps des interprètes. Comme l'explique Jamil Cardoso :

Le spectacle n'est jamais prêt, il se construit tous les jours. Ce n'est pas parce que je répète la même séquence de mouvements tous les jours que le travail est fini. Rien n'est jamais fini, car j'ai besoin de me réveiller tous les jours et j'ai besoin de m'étirer et de réchauffer mon corps. J'ai donc besoin de me souvenir de ces mouvements tous les jours, et à mesure que je me les rappelle, je les reconstruis. Et ils ne sont plus les mêmes. Ainsi, ce travail ne finit jamais. (Cardoso, 2001).

Pour Micheline Torres la chorégraphie est aussi en constante transformation, et les présentations sont encore des moments de découverte et de création. En effet, la danseuse parle de son expérience dans la compagnie comme d'un exercice de découvertes constantes. Elle explique que :

Quand on présente une pièce pendant si longtemps, on ne peut pas penser qu'on sait tout sur la chorégraphie, sinon, c'est un piège, elle devient monotone. On doit donc toujours découvrir quelque chose de nouveau. Dans mon solo, je me suis donnée une règle : je dois toujours créer quelque chose de nouveau, je dois improviser, j'ai un temps déterminé pour ça, je sais que j'ai trois secondes pour improviser dans une certaine séquence. (Torres, 2001).

Dans cette constante recreation de la chorégraphie, il faut toujours considérer la structure de la pièce car c'est cette structure qui permet les changements. Plusieurs fois, ces changements sont petits, ce sont des détails, mais ils « font la différence pour les danseurs » (Torres, 2001) et ils permettent de maintenir l'œuvre vivante. Micheline dit encore :

J'ai certaines choses déterminées, je sais que je dois aller d'ici jusque là-bas, que je dois dire certaines phrases, mais mon moteur, c'est que je dois toujours créer quelque chose de nouveau, c'est ça mon travail, je dois toujours faire une découverte et il y a toujours des choses à découvrir. Et quelquefois, je me surprends, par exemple, les séquences sont déjà inscrites dans mon corps, et donc, une soirée, j'ai bougé la tête d'une façon différente et je m'en suis rendu compte. Et à ce moment-là, cela m'a déplacée/disloquée et après, je suis revenue et c'est comme un jeu : on fait une chose différente et on réalise que ça, c'est nouveau ! On doit toujours avoir cela présent quand on est en scène. [...] On doit toujours être disponible pour la découverte : je peux faire le même mouvement avec une qualité différente, je peux penser à la main, au coude, à des détails. Parce que c'est comme ça que je vois mon travail, je dois être toujours alerte et toujours vivante. (Torres, 2001).

Comme Micheline, Jamil Cardoso, qui n'a pas participé à la création de *Aquilo de que somos feitos*, parle du besoin de sentir que l'œuvre lui propose toujours un défi. Il fait remarquer que dans ses premières participations dans la pièce, sa principale préoccupation était de réussir, c'est-à-dire de bien danser la chorégraphie. « Aujourd'hui, dit-il, les présentations sont plus floues, plus tranquilles, même si quelques fois je ressens quelque chose d'étrange quand je danse. » (Cardoso, 2001). Cette sensation d'avoir quelque chose d'étrange dans la chorégraphie lui est agréable, car cela indique que la pièce n'est pas tout à fait trop facile pour lui. Le danseur explique donc que « [...] la chorégraphie doit être toujours à la limite » et que « [...] la limite de l'œuvre, c'est la limite de l'interprète aussi » (Cardoso, 2001). Pour Jamil, il faut toujours qu'il y ait un certain risque, il faut que l'œuvre le pousse à un stade où il est possible d'avoir des changements. Pour lui, ce n'est pas bon

quand la chorégraphie est confortable car, quand elle est confortable, elle ne lui pose plus de défis.

3.5.3 L'adaptation de *Aquilo de que somos feitos* à l'exposition *Anos 70 : Trajetórias*

Un des meilleurs exemples de l'alternance entre la préservation et la transformation de l'œuvre s'est produit durant la préparation pour les présentations de *Aquilo de que somos feitos* dans l'exposition *Anos 70 : Trajetórias*. Cet événement, réalisé à l'Institut culturel Itaú, à São Paulo en 2001, se voulait multidisciplinaire. Il présentait l'une des plus importantes productions culturelles brésiliennes des années 1970 dans les domaines de la danse, du théâtre, des arts visuels, de la musique, du cinéma, de la littérature, de la publicité et du design. *Aquilo de que somos feitos* avait été choisie car plusieurs aspects de la pièce proposaient un dialogue avec l'expérimentation esthétique et l'engagement politique typiques des années 1970. La pièce devait être dansée dans les différentes salles qui occupent les trois premiers étages du bâtiment de l'Institut culturel Itaú et qui présentaient l'exposition d'arts visuels de l'événement majeur du moment, *Anos 70 : Trajetórias*.

Pour présenter *Aquilo de que somos feitos* lors de l'événement *Anos 70 : Trajetórias*, il était donc nécessaire d'adapter la chorégraphie à cet espace multiple, tout en considérant la présence des objets de l'exposition — sculptures, tableaux, installations, photographies, projections vidéo — comme décor obligé de la pièce.

Durant les premières répétitions, encore dans la salle de travail de la compagnie à Rio de Janeiro, la chorégraphe et les danseurs discutaient beaucoup des meilleures manières de faire ces adaptations, en considérant toujours l'intelligibilité de l'œuvre par le public. Les idées étaient diverses, allant de la distribution d'instructions par écrit pour que le public puisse accompagner le déroulement de la pièce dans les différentes salles, jusqu'à la présence d'un guide pour indiquer aux spectateurs le chemin à suivre durant la présentation.

Le groupe a aussi discuté sur la nécessité — ou non — de préserver l'œuvre. Par exemple, à un certain moment de la discussion, Jamil Cardoso dit à Lia qu'ils ont de la difficulté à trouver des solutions car elle veut préserver l'œuvre du début jusqu'à la fin. Lia lui répond que cette préservation n'est pas possible car ils ne savent pas comment le public va

réagir face à ce morcellement de la chorégraphie. Marcela Levi parle aussi du besoin de ne pas trop s'attacher à la pièce telle qu'elle était dansée jusqu'à ce moment-là, car le fait de danser dans l'espace de l'exposition les oblige à s'immerger dans une ambiance ayant une histoire et un langage propres. Marcela estime donc que les bonnes solutions apparaîtront lors des répétitions sur place. En outre, Lia doit penser à la meilleure manière d'atteindre le public, pour que les choses ne soient pas trop confuses. Elle a en effet un souci de clarté vis-à-vis du public, car, en tant que spectatrice, elle dit « [...] détester les places où on ne comprend rien » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001). Par ailleurs, Lia se préoccupait de l'intégrité et de la cohérence de l'œuvre une fois transposée dans l'exposition et, en même temps, de garder la possibilité d'établir un dialogue avec les œuvres d'art et avec les propositions de l'événement. Finalement, tant la chorégraphe que les interprètes finissent par admettre que les répétitions qui seraient réalisées dans l'espace de la présentation fourniraient les meilleures solutions pour l'adaptation de la pièce. Comme le dit Lia à ce moment, « [...] on est en train de penser et j'essaie d'imaginer l'espace, il faut avoir l'espace dans le corps et il faut que les corps soient là. » (Rodrigues, citée par Dantas, 2001).

La chorégraphie a été donc dansée de façon itinérante, c'est-à-dire que les scènes ont été présentées dans différentes salles de l'exposition. Le groupe a aussi décidé que la meilleure manière de faire circuler le public était d'inviter les personnes à se déplacer d'une salle à l'autre, ce qui était fait par les danseurs eux-mêmes. Il y a eu une modification de l'ordre des scènes, concernant principalement celles de la première partie où les danseurs sont nus. De cette manière, la présentation commençait au rez-de-chaussée, avec la réalisation de l'*Ananias*, la figure formée par les trois femmes. Ensuite, le public se déplaçait au premier étage pour voir le duo des *hommes*, qui était répété trois fois. Au deuxième étage, on présentait en même temps deux figures de la première partie, soit le solo de Rodrigo et le *nandou*, exécutés trois ou quatre fois par chaque danseur. En effet, le solo de Rodrigo était dansé par Rodrigo lui-même, ainsi que par Amália Lima et Ana Carolina Rodrigues. Le *nandou* était aussi dansé par Marcele Sampaio, Jamil Cardoso et Renata Brandão. L'exécution de ces figures parmi les sculptures et installations exposées dans la salle accentuait le caractère sculptural de ces séquences de mouvement réalisées lentement par les corps nus des danseurs. À ce moment, le public circulait librement dans la salle, choisissant son point de vue pour regarder les œuvres et les danseurs. Par la suite, les danseurs se

réunissaient pour réaliser la *ligne des corps*, où ils se montraient aux personnes de face, de côté, de dos et couchés au sol. À la fin, le public était invité à se déplacer de nouveau au premier étage. Dans une salle plus large, où étaient projetés des extraits de films, de publicités et de programmes de télévision typiques des années 1970, le groupe réalisait la *montagne des corps*, tout en réalisant la transition vers la deuxième partie de la pièce, *l'envers du monde*. *L'envers du monde* a donc été dansé dans cet espace, encadré par le public et par les projections des images sur le mur au fond de la salle.

Selon les interprètes, les présentations de *Aquilo de que somos feitos* lors de l'exposition *Anos 70 : Trajetórias* ont accentué la crudité de la chorégraphie. Plusieurs facteurs ont contribué à cette perception. L'absence d'éclairage spécifique pour la pièce a d'ailleurs été l'un des facteurs cités. En effet, l'éclairage utilisé lors des présentations était celui de l'exposition. En conséquence, il n'y avait pas de lumière spécifique pour dessiner les corps nus qui créaient des figures, ni de *black-out* pour les transitions entre les scènes. De cette manière, les danseurs avaient la sensation que les corps nus étaient présentés à l'état brut, dépourvus des possibles artifices qui seraient obtenus par l'effet des éclairages. La proximité du public a été une autre raison d'accentuer cette impression que la chorégraphie devenait plus crue lorsque présentée lors de l'exposition, comme le fait remarquer Jamil Cardoso : « [...] le fait d'être dans l'exposition accentue l'exposition des danseurs... je trouve ça drôle, ce jeu de mots, se sentir plus exposé dans l'exposition, mais c'est comme ça que je me sens » (Cardoso, 2001). Je me demande si cette sensation d'être exposé est en rapport avec le fait de se sentir dépouillé et de se sentir comme l'un des objets de l'exposition. Dans ce sens, certains moments de la chorégraphie, telle qu'elle a été présentée dans l'événement *Anos 70 : Trajetórias*, finissent par rendre les danseurs équivalents à des objets de l'exposition. D'une façon similaire, Rodrigo Maia explique qu'il s'est senti plus fragile quand il dansait pendant l'exposition. Il ajoute que dans des versions antérieures de la pièce, quand il dansait son solo nu, un éclairage spécifique dessinait la figure. De plus, le public était positionné d'une certaine manière favorisant un certain point de vue sur cette figure en mouvement. Cela lui conférait un certain pouvoir sur le public. Rodrigo explique que dans l'exposition : « [...] les gens peuvent circuler, ils peuvent choisir leur point de vue, leur objet de voyeurisme, ça retire le pouvoir que j'avais, quand les choses étaient programmées pour moi. » (Maia, 2001).

Le fait de présenter *Aquilo de que somos feitos* dans l'événement *Anos 70 : Trajetórias* a aussi accentué les références à l'esprit des années 1970, déjà présentes dans la pièce. Micheline Torres souligne que depuis le début de la création de la chorégraphie, les danseurs disaient à Lia que certaines propositions étaient trop liées aux années 1970.

En entrevue, Micheline commente : « On disait qu'on ne croyait pas qu'elle allait faire jouer *Imagine* à la fin de la chorégraphie, mais Lia appartient, d'une certaine manière, aux années 1970. » (Torres, 2001). Micheline fait donc remarquer que les danseurs appartiennent aux années 1990, mais qu'ils sont également capables de jouer avec les références des années 1970, tout en les mélangeant avec leurs propres références. Micheline précise que cet assemblage fonctionne, car « [...] cela a fait aussi partie de notre univers, je n'ai pas vécu ces choses, *power flower*, Beatles, mais quand je suis née, c'était déjà là. Et on mélange tout ça avec la techno, le hip hop, la pub de McDonald's®. » (Torres, 2001). Elle explique aussi que ces caractéristiques de la pièce se sont accrues une fois confrontées aux œuvres présentées dans l'exposition et, de cette manière, les années 1970 sont devenues encore plus présentes pour elle dans cette version de *Aquilo de que somos feitos*.

D'une façon générale, les danseurs font remarquer que, malgré les changements relatifs à l'adaptation de la pièce à l'exposition, *Aquilo de que somos feitos* maintient son intégrité et sa capacité d'établir une communication avec le public. De cette manière, Micheline fait remarquer que la chorégraphie a été présentée dans différents espaces, à savoir : la salle où la compagnie répète, sans aucun éclairage spécial et avec un public formé par des personnes invitées ; ses salles de théâtre, avec les éclairages bien réglés ; dans des espaces *alternatifs*, comme un club ou même un restaurant ; dans l'exposition *Anos 70 : Trajetórias*. À chaque place, « [...] c'est différent », dit Micheline Torres, « [...] mais *Aquilo de que somos feitos* se tient, ça marche n'importe où » (Torres, 2001). Pour Jamil Cardoso, cela est possible car *Aquilo de que somos feitos* possède « [...] un univers qui lui est propre, l'œuvre est très forte, Lia est quelqu'un qui pense très clairement et ses propos sont très clairs » (Cardoso, 2001). De cette manière, les changements dans la chorégraphie, aussi divers soient-ils, ne conduisent pas *Aquilo de que somos feitos* à la perte de son noyau, de ce qui la caractérise et la définit comme une œuvre chorégraphique. Ainsi, peut-on même la morceler, comme cela a été le cas des adaptations pour l'exposition *Anos 70 : Trajetórias*, mais on ne la désintègre pas.

3.5.4 Intégrité et communicabilité de l'œuvre

Cette même sensation d'intégrité et de communicabilité de l'œuvre, les danseurs et la chorégraphe l'ont vécue lors de la tournée européenne de *Aquilo de que somos feitos*. En effet, quand je leur ai demandé s'il y avait beaucoup de différence entre danser la pièce au Brésil et à l'étranger, ils ont répondu que la principale différence résidait dans la traduction des textes dans les langues locales. Après que ce changement ait été assimilé, le plus important pour les danseurs, comme le précise Rodrigo Maia, a été de chercher à toujours donner le meilleur d'eux-mêmes, sans se préoccuper du fait que le public soit brésilien ou allemand. Pour Rodrigo, « [...] ce n'est pas important si on a un public formé d'une seule personne ou de cent personnes, on doit rendre la pièce aussi bien et toujours meilleure que la dernière fois. » (Maia, 2001). De cette manière, Rodrigo indique qu'il faut apprendre à jouer avec le public, sans toujours chercher à prévoir les conduites des personnes qui sont venues regarder la pièce.

En ce qui concerne la réaction du public, la plupart des danseurs ont fait remarquer que les personnes réagissaient de manière plus ou moins similaire, quels que soient les lieux. En commentant les réactions du public, Renata Brandão souligne que lors d'une même présentation, les spectateurs peuvent se comporter de manières différentes, mais elle fait remarquer que ces comportements ont tendance à se répéter dans la plupart des performances de la pièce. Renata précise :

Je pense que le public, [dans cette pièce], c'est un peu toujours la même chose, dans chaque présentation : il y a ceux qui s'émotionnent, il y a ceux qui chuchotent entre eux, il y en a d'autres qui pointent du doigt, il y a ceux qui nous regardent dans les yeux, il y en a d'autres qui évitent de nous regarder dans les yeux. On peut voir qu'il y en a quelques-uns qui aiment et d'autres qui s'esquivent. Je pense qu'il n'y a pas beaucoup de différence si le public est formé par des Européens, des Allemands, des Français, des Brésiliens, si ces personnes viennent du Ceará ou de Santa Catarina⁶⁷, ce sont toujours des individus. (Brandão, 2001).

⁶⁷ Ceará et Santa Catarina sont deux provinces brésiliennes, la première localisée au nord-est et la deuxième au sud du pays. La distance entre elles est presque de 4000 km.

Après ses présentations, la compagnie avait l'habitude de discuter avec le public. Ces discussions indiquent aussi que le public ne réagit pas si différemment d'un pays à l'autre, les questions posées par les spectateurs se ressemblant beaucoup. En général, les gens étaient curieux de la nudité des danseurs et du fait qu'ils devaient partager la scène avec les spectateurs. Dans ces discussions, on faisait aussi souvent le commentaire que la chorégraphie était très militante et très utopique.

Tous dans la compagnie sont d'accord pour dire que *Aquilo de que somos feitos* a la capacité de communiquer avec le public, indépendamment du lieu où elle est présentée, et que la pièce réussit à toucher les spectateurs, indépendamment de leurs appartenances culturelles et sociales. L'une des raisons de cette réussite réside dans le fait que *Aquilo de que somos feitos* renvoie à des sentiments comme la fragilité de la vie humaine et le besoin d'utopies. De cette manière, comme le souligne la chorégraphe, si les personnes sont différentes, il y a quelque chose qui les rend égales les unes aux autres, et c'est peut-être pour cette raison que : « [...] malgré la diversité du public, malgré les différences culturelles, les différences dans les formes de penser, la pièce réussit bien » (Rodrigues, 2001). Ana Carolina Rodrigues ajoute que la pièce peut provoquer chez le spectateur des questionnements sur sa propre histoire :

Je suis arrivée à la conclusion que les gens sont des gens, dans n'importe quelle place, soit au Crato [une ville au nord-est du Brésil] soit à Paris, ce sont des personnes. Chacun avec ses pensées, chacun avec son histoire, chacun va voir la pièce d'une façon différente, mais qui n'est pas si différente que ça [des autres]. Car je pense que *Aquilo de que somos feitos* est une chorégraphie qui renvoie la personne à un certain lieu, à un certain souvenir, à sa propre histoire, bref, à l'histoire de chacun qui vient regarder la pièce. (Rodrigues, 2001).

D'une certaine manière, Ana pressent que *Aquilo de que somos feitos* renvoie au public les questions qui ont été posées aux danseurs lors de la création de la pièce. Ainsi, est-ce comme si la chorégraphie pouvait interroger les spectateurs, demandant à chacun : quelle est ta place dans le monde ? quelle est la valeur de la vie humaine ? du corps humain ? de la chair humaine ? La presse étrangère souligne aussi certaines de ces caractéristiques de *Aquilo de que somos feitos*, comme c'est le cas de la critique spécialisée en danse, Vernay (2001), qui écrit :

Pourtant, si la nudité est vectrice d'esthétisme, le corps est aussi souffrance. En effet, il y a une réelle violence exercée par et au travers du corps. Une certaine forme d'agressivité qui nous renvoie à nos sociétés contemporaines et pose la question de la place du corps, et de la conscience de l'individu au sein de celles-ci. [...] Un spectacle dont le grand mérite est de savoir bousculer le public sans l'effrayer.

D'autres critiques font remarquer une certaine naïveté présente dans la pièce, principalement en relation à la deuxième partie de *Aquilo de que somos feitos* : « [...] cette deuxième partie a l'air d'une BD à l'usage des enfants. Lia Rodrigues est douée pour aimer, moins pour dénoncer », écrit Fretard (2001), tout en précisant que « l'ensemble friserait le béat-bêta si la chorégraphe n'était pas habitée par une grâce qui, malgré ou à cause de sa naïveté, touche au cœur, nous laissant quelque peu *baba* que ça marche » (p. 26). De façon similaire, Lia Rodrigues reconnaît que *Aquilo de que somos feitos* peut paraître naïf. En 2004, durant une conférence, Lia fait une évaluation franche de cette pièce. À force de tellement regarder les présentations de ses chorégraphies — elle opère les éclairages et le son — Lia dit qu'elle arrive à avoir un regard éloigné sur son œuvre. Elle dit que quelques fois, la pièce la dérange, car elle « [...] se localise dans l'interstice, dans un lieu très délicat, dans le bord, où elle peut s'écrouler » (Rodrigues, 2004). « Néanmoins », souligne Lia, « il y a un doute, c'est ça qui sauve le travail. La deuxième partie de la pièce, elle peut fonctionner ou non. Nous disons des choses qui peuvent être naïves, nous le savons, nous le faisons exprès. » (Rodrigues, 2004).

Pour ma part, je trouve intéressant de retourner à l'affirmation de Fretard (2001), quand il mentionne que la pièce, « malgré ou à cause de la naïveté, touche au cœur, nous laissant quelque peu *baba* que ça marche ». Or, mon expérience auprès de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* m'amène à inférer que *Aquilo de que somos feitos* réussit bien car elle est le résultat d'un travail très méticuleux de mise en scène de désirs, de besoins, de passions, de croyances partagés par un groupe de personnes. La chorégraphie est donc le résultat d'un travail long, délicat, réfléchi, ainsi que dédié — voire même solidaire — des danseurs et de la chorégraphe. Peut-être que « ça marche » parce que *Aquilo de que somos feitos* montre des personnes qui exposent leurs corps pour composer des êtres de rêve, et qu'elle présente des jeunes gens militants qui revendiquent de façon naïve, mais aussi ironique, un peu plus

d'égalité et de justice. C'est peut-être pour ces raisons que cette pièce touche le corps, le cœur et l'esprit des spectateurs, provoquant soit des esquives, soit de l'admiration.

3.5.5 L'engagement et l'action militante

La pratique chorégraphique, pour Lia Rodrigues, est une forme d'engagement et de participation sociale et politique passant par la manière de gérer sa compagnie, de choisir les thèmes de ses chorégraphies, de décider des outils et les méthodes de création et de travailler en collaboration avec les interprètes. L'engagement et l'action militante, chez Lia Rodrigues et les danseurs qui collaborent à ses créations, visent différents buts et prennent plusieurs formes.

Un des aspects de cet engagement est le fait de militer pour de meilleures conditions de la création chorégraphique au Brésil, à travers des actions qui se sont déjà consolidées, comme la création du Festival Panorama de Dança, discutée au début de ce chapitre (voir section 3.1). Lia considère une autre action très importante pour le maintien de sa propre compagnie. En effet, dix-sept ans après sa création, il lui est nécessaire de se battre chaque année pour trouver de l'argent pour assurer des conditions minimales de fonctionnement. Après avoir participé à des programmes de subvention de la danse contemporaine de 1997 à 2004 (voir chapitre 2, section 2.5.3), la compagnie obtient, depuis 2004, son soutien financier de la diffusion de ses pièces dans des circuits européens et nord-américains et de la coproduction de ses créations dans différents pays européens.

Invitée à différents événements de danse au Brésil et à l'étranger pour présenter ses pièces et pour parler de son travail, Lia veut toujours discuter sur les conditions structurelles et financières de la danse au Brésil. Dans une conférence à Porto Alegre en 2004, la chorégraphe souligne qu'il faut parler de ces sujets pour essayer de découvrir des manières de s'organiser, « [...] car la situation n'est pas favorable [pour la danse] depuis longtemps, il faut trouver des brèches, il faut être créatif » (Rodrigues, 2004). Ainsi, l'une des questions qu'on se pose en danse au Brésil est-elle encore celle de pouvoir vivre de son travail artistique. En ce sens, Lia considère que cela fait partie du mandat de sa compagnie d'offrir des conditions de travail adéquates et de payer des salaires aux danseurs. En même temps, la

chorégraphe reconnaît que, malgré les difficultés, sa compagnie a une place privilégiée si on la compare à celles de la plupart des chorégraphes et danseurs brésiliens. C'est une autre raison pour laquelle ses actes doivent être responsables. Ainsi, sa compagnie donne-t-elle son appui à des chorégraphes et à des groupes émergents, en partageant la salle des répétitions et certaines tâches de production. De même, le prix réduit des billets des spectacles de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* et le fait de présenter, chaque année, publiquement un compte rendu des dépenses de la compagnie sont des manières d'offrir à la société une contrepartie de l'argent reçu, puisqu'il s'agit d'argent provenant de fonds publics.

Malgré le constat de ces difficultés, Lia n'est pas pessimiste. Elle croit plutôt qu'il faut continuer à faire des choses, à créer, à travailler en groupe, à revendiquer de meilleures conditions pour la danse. La chorégraphe souligne qu'il faut insister pour que nos croyances et nos rêves puissent se réaliser. Elle dit que : « s'il y a d'autres chorégraphes, d'autres danseurs qui se battent pour faire de la danse, si je sais qu'il existe d'autres créateurs en danse, je peux exister comme chorégraphe, ma compagnie peut exister aussi. » (Rodrigues, 2001). Lia explique aussi qu'elle veut laisser un chemin ouvert à d'autres artistes : « par exemple, si ma fille veut faire de la danse, devenir chorégraphe, je voudrais que les choses les plus élémentaires soient plus faciles pour elle. » (Rodrigues, 2001). Cette posture et ces actions permettent d'envisager le travail en danse selon d'autres paramètres. Ainsi, on ne juge que la qualité de l'œuvre, mais on pense la danse en relation à un contexte plus large, celui du travail quotidien de la compagnie. Pour Lia, pouvoir penser de cette manière « [...] déplace le regard que je porte sur mon travail, ce qu'il représente ; ce travail permet de payer des salaires aux danseurs et il leur confère de la dignité. Ainsi, cela devient moins important si le résultat, la chorégraphie, est bonne ou mauvaise » (Rodrigues, 2001). En ce sens, il est important de se battre pour avoir des conditions minimales afin de développer une démarche artistique. La chorégraphe explique : « je dois avoir quelques raisons pour continuer à faire de la danse, les personnes qui travaillent avec moi sont la principale raison pour persister. » (Rodrigues, 2001). En même temps, Lia reconnaît la valeur de son travail, de sa trajectoire en tant qu'artiste :

Je suis fière de la manière dont j'ai construit les choses. Ce n'est pas que je pense que mon œuvre est superbe, ce n'est pas ça. Mais je pense que le fait que je travaille, le fait

que je fasse les choses de la manière dont je les fais... J'arrive à faire des choses, ce que je fais, ce que j'obtiens, les résultats que j'obtiens, je les construis, je construis chaque petit morceau, intensément. Je maîtrise ce que je fais, je sais comment faire une tournée, comment diriger les répétitions, je sais bien dire ce que je veux dire. J'ai beaucoup appris dans ces derniers dix ans, il y a un développement visible dans mon travail. Ces choses que j'ai réussies avec les danseurs, la façon dont on vit et dont on travaille dans la compagnie, les danseurs sont aussi mes amis. (Rodrigues, 2001).

La même posture et le même discours sont présents quand la compagnie est en tournée en dehors du Brésil. Lia dit que quand elle voyage à l'étranger, elle apporte son discours avec elle. Elle raconte son expérience au Festival International de Nouvelle Danse (FIND) à Montréal en 2003, où la compagnie a présenté *Formas Breves* à l'Espace Tangente. Le festival offrait 1,500.00 dollars pour chaque présentation et ne payait pas les billets d'avion pour la compagnie. Lia dit qu'elle a appelé au festival pour savoir s'ils payaient le même cachet à d'autres groupes, ou si ce montant lui était destiné car il s'agissait d'une compagnie brésilienne. Comme réponse, on lui a dit que c'était le montant payé à des compagnies qui dansaient dans des petites salles. Lia a finalement décidé de participer au festival, et la compagnie a gagné le seul prix du festival, le prix du public. Lia dit encore :

Le spectacle de Wiliam Forsythe, du Ballet Frankfurt, a été choisi comme le deuxième meilleur spectacle, après le nôtre. Ça m'a fait réfléchir : combien le FIND a [-t-il] payé au Ballet Frankfurt ? Ils ont beaucoup d'argent pour travailler en Europe, ont-ils besoin de gagner tant d'argent pour danser dans ce festival ? (Rodrigues, 2004).

En se rapportant à cet épisode, Lia fait référence à l'inégalité des conditions de production et de diffusion culturelle entre les pays développés et les pays périphériques comme le Brésil. En général, les festivals internationaux ne paient pas les frais de déplacement des compagnies invitées car les coûts de déplacement sont à la charge des pays d'origine. Cela n'a pas été le cas pour la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, car le gouvernement brésilien n'a pas une politique culturelle consistante d'appui à la production et à la diffusion des arts de la scène. Par conséquent, la compagnie a dû financer les frais de déplacement pour participer au FIND. Pour Lia, ce serait important que les festivals internationaux réfléchissent sur ces types de disparités. Dans ses mots :

J'ai déjà beaucoup discuté de ces questions dans des festivals européens. Ce serait une petite révolution si ces festivals pouvaient payer des cachets plus élevés à ceux qui ont plus de besoins. Par exemple, si dans un festival, il y a une compagnie de Francfort et une autre de Cap Vert. Quelle compagnie a besoin d'avoir plus d'argent ? Je pense qu'on devrait payer plus à la compagnie de Cap Vert. Car il doit y avoir de la diversité dans le monde, et on a besoin que la compagnie de Cap Vert puisse exister, puisse créer, pour pouvoir garantir cette diversité. (Rodrigues, 2004).

On voit que chez Lia Rodrigues, il existe toujours un chevauchement entre les différents aspects de son travail, de sa vie et de ses actions militantes. Dans ce sens, se battre afin d'obtenir de meilleures conditions pour la création en danse devient aussi un thème pour la création chorégraphique, comme cela a été le cas de *Aquilo de que somos feitos*. On se souvient que lors de la création de la pièce, Lia a demandé aux danseurs : « Faire de la danse dans ce pays, faire de la danse dans d'autres pays, est-ce que ça change quelque chose ? Quelle est l'importance de faire de la danse ? Combien vaut ce que nous faisons ? » (Rodrigues, 2001). De manière similaire, militer pour de meilleures conditions pour la danse amène à s'engager dans d'autres actions et de se questionner sur les conditions de vie dans un pays comme le Brésil. Lia explique qu'elle s'angoisse inmanquablement en se demandant si son travail sert à quelque chose, lorsqu'elle est confrontée aux petites et grandes tragédies quotidiennes : « Je pense que je ne vais jamais rencontrer une réponse satisfaisante. J'essaie d'apprendre à vivre avec cette angoisse, je pense même que c'est l'une des raisons pour continuer à créer. » (Rodrigues, 2001). Ces possibles désaccords entre la création artistique et la réalité, ainsi que la nécessité de raccourcir ou non ces distances, ont fait partie de la création de *Aquilo de que somos feitos*. Lors de la première de la pièce, la chorégraphe déclare lors d'une entrevue pour un journal brésilien :

Je regardais ces photos avec les corps empilés à Kosovo, les personnes assassinées empilées au Carandiru, les corps alignés des « sans terre » assassinés à Eldorado de Carajás et je n'étais plus capable d'avoir des sentiments. Mais j'ai besoin d'en avoir, des sentiments, nous en avons le besoin, pour pouvoir dire, pour pouvoir faire quelque chose. Il faut que ça soit important pour moi, pour que je puisse transmettre ce sentiment à mes enfants. C'est très difficile d'assister à un événement comme celui de l'autobus⁶⁸, au coin de ma rue, et après aller aux répétitions, rester des heures à discuter

⁶⁸ Le 12 juin 2000, Sandro do Nascimento a pris de nombreuses personnes en otage dans un autobus de la ligne 174, dans la région de Jardim Botânico à Rio de Janeiro, après une tentative de vol

et à perfectionner un mouvement de la main. Ce conflit entre la réalité et l'art, et à quoi ça sert, c'est le noyau de ce travail [la pièce *Aquilo de que somos feitos*]. (Rodrigues, citée par López, 2000, p. 5).

Néanmoins, Lia dit croire que la création artistique, l'acte de créer est en lui-même révolutionnaire et libertaire. La chorégraphe reconnaît que dans le contexte actuel du Brésil, faire de l'art est un processus continu d'affirmation, d'investissement et de résistance. Lia explique qu'elle conçoit « l'art comme un instrument de connaissance et la connaissance est le premier pas qui conduit au changement » (Rodrigues, citée par Voisin, 2004, p. 6).

Les danseurs de la compagnie considèrent que le fait de danser *Aquilo de que somos feitos* est aussi une forme d'engagement et de participation sociale. Ils font remarquer que les thèmes politiques et sociaux y sont présents et qu'ils doivent être réactualisés à chaque présentation. Micheline Torres explique en effet qu'en arrivant dans une ville, une région ou un pays pour présenter la pièce, elle a la tâche de choisir des faits qui soient liés à ces endroits pour en parler durant la scène de la panthère. Ainsi, faut-il toujours mettre la pièce en relation avec le contexte local, sans oublier les faits majeurs, d'envergure nationale ou mondiale.

Jamil Cardoso dit que la pièce le confronte constamment à la réalité. Il explique qu'il a été obligé de lire plus attentivement les journaux pour comprendre la pièce, en particulier la scène de la *panthère*, qui change selon les faits nouveaux. Comme la chorégraphie demande l'incorporation des faits politiques, Jamil explique qu'il ne peut plus s'abstenir de s'informer et de discuter sur la politique, comme il le faisait auparavant. « Maintenant, précise-t-il, [...] je pense que la discussion sur la politique est nécessaire, qu'on doit prendre position. » (Cardoso, 2001). Pour le danseur, c'est un effort personnel, c'est comme faire des cours de

ratée. Les forces de police ont encerclé l'autobus et le drame a été filmé par des équipes de télévision qui ont diffusé les images en direct dans tout le pays. Après plusieurs heures de négociations, Sandro do Nascimento est descendu de l'autobus avec un revolver pointé sur la tête d'une enseignante, Geisa Firmo Gonçalves, qu'il a prise comme bouclier humain. Alors qu'il marchait vers les forces de police pour, semble-t-il, mettre fin à cette situation bloquée, un policier s'est précipité en avant et a tiré sur Sandro do Nascimento afin de sauver Geisa Gonçalves. Il l'a raté et Sandro do Nascimento a tiré sur Geisa Gonçalves. L'autopsie a ultérieurement révélé qu'elle avait été tuée par des balles tirées non seulement par Sandro, mais aussi par le policier. Sandro do Nascimento a été soustrait au lynchage que lui auraient fait subir des spectateurs enragés et, filmé en direct par des équipes de télévisions, il a été placé encore vivant à l'arrière d'un véhicule de police. Cependant, à son arrivée au commissariat, il était mort d'asphyxie. Sandro do Nascimento avait survécu au massacre de Candelária, où sept enfants et un jeune adulte — qui vivaient dans les rues de la ville de Rio de Janeiro — ont été tués par un groupe d'hommes encagoulés. En 2002, un film documentaire de José Padilha lui a été consacré.

ballet tous les jours, « [...] mais la vie exige cette participation et *Aquilo de que somos feitos* l'exige aussi. C'est troublant quand le *World Trade Centre* explose et que c'est dans la pièce le jour suivant. » (Cardoso, 2001). Jamil souligne donc qu'il n'est pas possible d'être une personne active dans son travail s'il n'est pas une personne active dans tous les aspects de sa vie, même dans sa vie la plus intime.

Pour que je reste nu en scène, je dois être capable de regarder mon corps nu dans le miroir. De même, pour être entier dans *Aquilo de que somos feitos*, je dois lire le journal et je dois être capable d'esquisser une réaction aux choses qui me dérangent beaucoup. (Cardoso, 2001).

Pour Ana Carolina Rodrigues, le fait de participer à *Aquilo de que somos feitos* la fait se sentir plus citoyenne, car elle se sent en train de défendre une cause qu'elle considère juste, une cause en laquelle elle croit vraiment. Elle déclare : « Je sens que je ne fais pas une petite danse, je ne danse pas une chorégraphie abstraite ou qui raconte une petite histoire d'amour. » (Rodrigues, 2001). *Aquilo de que somos feitos* est, pour Ana, une occasion de parler des choses qui sont vraiment importantes, qui font partie de sa vie et de la réalité de son pays. Pour Amália Lima, danser *Aquilo de que somos feitos* provoque chez elle des questionnements sur la situation du pays — la pauvreté, les écarts sociaux, la corruption du gouvernement — de même que sur ses propres valeurs. Amália se reconnaît comme une personne privilégiée, car elle a des bonnes conditions de santé, d'alimentation et d'éducation depuis sa naissance. Cependant, même en ayant une mère intellectuelle, elle a grandi sans questionner ces valeurs et privilèges : « [...] je les ai plutôt digérés comme si tout ça était normal » (Lima, 2001). Ainsi, en participant à *Aquilo de que somos feitos*, se sent-elle confrontée à sa propre passivité et à sa volonté de faire différemment.

Pour Marcela Levi, la participation à *Aquilo de que somos feitos* est une manière d'être militante dans l'action. Marcela voit sa génération comme dilettante ; elle explique que les personnes de son âge ne veulent pas s'exposer, ne veulent pas prendre de positions, préférant plutôt se protéger. « Quand on fait une chose » souligne Marcela, « [...] on peut être critiqué. Il est donc plus sûr de [ne] rien faire. » (Levi, 2001). Elle compare l'action, militante ou pas, aux processus de création :

Quand on élabore une scène et quand elle est prête, on est capable de voir aussi ce qui n'est pas là et qui aurait pu y être. Ce qu'on a fait montre ce qu'on n'a pas fait. Et cela n'est pas mauvais, c'est plutôt la raison pour continuer à faire [ce qu'on fait]. Et c'est comme ça dans la vie. La grande difficulté de prendre une position, c'est la difficulté de se confronter à une certaine impuissance. Mais il faut faire l'exercice, il faut essayer de faire quelque chose. (Levi, 2001).

Pour Marcela, être militante dans l'action veut dire convoquer les personnes à parler, à s'informer, à assumer leurs responsabilités. Ça veut dire, surtout, les inviter à penser : « [...] je ne sais pas si c'est politique, si c'est social, ce qui est important pour moi, c'est qu'il s'agit d'une invitation à l'action » (Levi, 2001).

3.6 Conclusion

Comme je l'ai déjà montré dans ce chapitre, chez la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, il n'y a pas un modèle de danseur défini, mais tous les membres de la compagnie ont acquis une formation artistique antérieure, soit en danse ou en théâtre. Dans la compagnie, les interprètes suivent des cours de ballet deux fois par semaine, le ballet étant considéré comme la principale méthode d'entraînement de ces danseurs. En parallèle, chaque interprète maintient une pratique personnelle d'entraînement, soit l'éducation somatique ou un système issu du théâtre physique. À certaines périodes, le groupe élit d'autres pratiques qu'il considère importantes pour sa formation ou son entraînement. Pour la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos*, au-delà des cours de ballet, la compagnie a pris des cours de karaté, de danse contemporaine et de danse de rue. Cependant, le karaté a été la pratique la plus marquante pour le groupe et il a permis à chacun de ses membres d'expérimenter d'autres manières de gérer l'énergie du corps en mouvement.

Dans *Aquilo de que somos feitos*, les danseurs sont impliqués depuis le début de la création. Pour Lia Rodrigues, dès les premières expérimentations qui déclenchent la création, la collaboration des danseurs est déjà nécessaire. De même, l'élaboration de la pensée qui soutient ces expérimentations ainsi que l'élaboration de l'argument même de l'œuvre sont construits avec la participation des danseurs, tout au long de la création chorégraphique. Ainsi, la pensée sur l'œuvre et l'œuvre elle-même s'élaborent-elles simultanément, à travers

l'intense circulation d'idées, de mouvements, d'images, de sensations, de textes et de discours échangés entre les personnes impliquées dans les processus de mise en œuvre de la chorégraphie.

Les danseurs partagent aussi certaines tâches relatives au quotidien de la compagnie, principalement en relation avec la réalisation des répétitions et, quelques fois, des présentations de la pièce sans la présence de la chorégraphe. À ces occasions, les interprètes alternent dans leur rôle d'observateur et, généralement, les danseurs qui ont plus d'expérience dans la compagnie coordonnent les discussions menant à la prise de décision en groupe.

Je dirais donc que la construction de corps dansants chez la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* est un processus multiple, qui s'effectue par l'accumulation d'expériences. Un premier regard nous fait voir des corps divers. Les danseurs de la compagnie présentent des corps hétérogènes, construits par différents systèmes et techniques de mouvements, allant du ballet à la danse contemporaine, de l'éducation somatique à des pratiques sportives, du théâtre physique à l'expérience de la performance.

L'analyse du processus de mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* m'a permis de constater la présence de plusieurs conceptions de corps dansants, qui sont élaborées par les danseurs et la chorégraphe et qui sont appelées pour faire vivre la chorégraphie. Ainsi, le corps dansant est-il un corps entraîné car pour Lia Rodrigues, la danse est une affaire de corps et elle nécessite des corps disponibles pour le travail chorégraphique. Dans la compagnie, le ballet a donc été choisi comme méthode d'entraînement collectif car il permet le développement d'une certaine uniformité chez les danseurs.

Le corps dansant au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* est aussi un corps autonome et attentif, capable de cultiver ses caractéristiques personnelles, de prendre en charge sa formation et son entraînement, et d'être à l'écoute des autres corps partageant le même espace. Le corps dansant est également un corps ouvert, un corps en état d'alerte et un corps énergétique, éveillé, prêt à répondre aux stimulations de l'environnement et à se concentrer dans les actions à accomplir.

La participation active dans les processus de mise en œuvre chorégraphique, pour ce qui est d'*Aquilo de que somos feitos*, permet l'émergence d'autres conceptions de corps dansants qui s'ajoutent à celles déjà décrites, tout en favorisant le travail sur certains états de corps spécifiques à la pièce. On voit donc que dans la première partie de la chorégraphie — celle

que j'ai appelé *l'envers du corps* —, ce sont des corps nus et silencieux qui s'offrent au public dans leur intimité. Pour dévoiler ces corps intimes, les danseurs ont dû s'accepter dans leurs perfections et leurs imperfections, ils ont dû se fragiliser et s'exposer, tout en faisant affleurer des états de corps désaffectonnés et transitionnels. Les états de corps désaffectonnés sont ceux qui permettent aux danseurs de se détacher d'une corporéité rayonnante et virtuose et qui favorisent une présence corporelle plus modeste, ordinaire — je dirais même plus humaine. Les états de corps transitionnels sont ceux qui permettent aux danseurs de rentrer et sortir de l'action dansée, de faire le passage entre le corps quotidien et le corps dans différents états de danse, toujours en échangeant avec le public.

Dans la deuxième partie de *Aquilo de que somos feitos, l'envers du monde*, on voit des corps éloquents et actifs, élaborés par des gestes anguleux et rythmés, dont le flux du mouvement est plutôt retenu, et dont les déplacements instaurent un espace géométrique. Ces corps énergiques s'expriment aussi par des gestes militants et par des mots d'ordre — qui peuvent vite se transformer en slogans publicitaires. Cette ambiance est défaite de temps en temps par des rencontres de fêtards, presque orgiaques, où l'espace se désorganise, où les mots d'ordre donnent place à des chansons populaires, où les corps s'amalgament et le mouvement devient plus flou. Le corps militant devient un corps en fusion.

Dans cette partie de la pièce, la voix et la parole prennent une place importante et deviennent ainsi un facteur de construction du corps dansant. Pour les danseurs, l'émission de la voix est aussi un mouvement du corps, voix et mouvement étant connectés pour exprimer leurs désirs. Désir de changement, désir de participation, désir de justice sociale. C'est aussi un désir de connecter les aspects les plus intimes de leurs vies et de leur danse. Le corps est donc conçu comme un canal du désir, le corps dansant étant aussi un corps-désir : danser, parler, chanter sur scène permettent l'expansion des possibilités expressives du corps en rapport avec ce que chacun désire exprimer. La présence du corps-désir permet que chacun se connaisse mieux, développe sa sensibilité, ses relations personnelles et son goût de la vie. Dans ce sens, Jamil Cardoso explique que travailler avec Lia exige un profond engagement du danseur, car il faut faire un don de soi, se fragiliser, se déstructurer pour devenir plus fort. « Dans ce processus, dit-il, je grandis, je mûris, tout devient meilleur dans la vie et je travaille mieux, j'aime plus, je fais l'amour de manière plus satisfaisante et ma danse se transforme aussi. » (Cardoso, 2001). Le corps engagé devient aussi un corps aimant.

De cette manière, les interprètes de *Aquilo de que somos feitos* parlent du plaisir comme étant une composante importante de la danse, présent dans les différentes manières de vivre la danse dans leur quotidien. Comme le dit Marcele Sampaio, « [...] j'ai du plaisir quand je sors le soir et que je danse une musique que j'aime et quand je danse la chorégraphie au théâtre. Je dois toujours avoir du plaisir, sinon, ça ne vaut pas la peine. » (Sampaio, 2001). Il est donc possible de dire que le corps dansant dans *Aquilo de que somos feitos* est un corps aimant, qui réunit en soi le corps militant et engagé, le corps en fusion, le corps-désir, le corps-plaisir. Le plaisir est donc un autre élément de la construction du corps dansant au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, un élément qui lie la danse à la vie.

Ce même rapport intime entre la danse et la vie est l'un des facteurs permettant de comprendre la présence d'une certaine *brésilité* dans l'œuvre de Lia Rodrigues. Si dans *Folia*, la création antérieure de la compagnie, les rapports à la *brésilité* étaient plus évidents, dans *Aquilo de que somos feitos* ces relations sont moins directes, mais elles sont présentes en filigrane tout au long de la mise en œuvre de la pièce, et ponctuent ainsi certains moments de la chorégraphie. Néanmoins, les deux œuvres répondent, à leur façon, à la question d'une recherche de *brésilité*.

La quête d'une certaine *brésilité* est déjà présente dans quelques-unes des questions qui ont déclenché la création de *Aquilo de que somos feitos*, particulièrement dans les questions suivantes : Comment vois-tu le Brésil ? Comment te vois-tu au Brésil ? Est-ce que tu te sens étranger dans ton pays ? De mon point de vue, dans *Aquilo de que somos feitos*, Lia a renvoyé aux danseurs les questions qu'elle se posait lors de la création de *Folia* : « Que signifie d'être Brésilien au Brésil ? Est-ce que je suis vraiment Brésilienne ? Est-ce que je peux être une représentante de la culture brésilienne ? » (Rodrigues, 2001). Si, dans *Folia*, l'œuvre de Mário de Andrade et de l'univers des *parlendas* fournissait les références pour répondre à ces questions, dans *Aquilo de que somos feitos*, les danseurs devaient chercher leurs réponses à partir de leurs ressources personnelles, par une immersion dans leur propre histoire et dans leur réalité immédiate.

Comme je l'ai déjà fait remarquer, l'un des procédés de création de *Aquilo de que somos feitos* a été le travail sur la mémoire. Les danseurs ont en effet cherché dans leurs histoires personnelles — et principalement dans les inscriptions que ces histoires laissaient dans leurs corps — le matériel pour les improvisations et la composition de la chorégraphie. À certains

moments, cela pouvait amener à la rencontre des traditions populaires brésiliennes, comme cela a été le cas pour Micheline Torres. L'interprète a utilisé comme source d'inspiration pour la création des séquences chorégraphiques les éléments suivants : une berceuse chantée par sa grand-mère, les souvenirs du village de Sertãozinho, où habitaient ses grands-parents et des mouvements issus des danses populaires du nord-est du Brésil. Dans d'autres cas, cet appel à la mémoire de chacun des interprètes a amené à l'incorporation de références diverses, comme la chanson d'origine ukrainienne chantée par Marcela Levi ou la chanson du film *Hair*, interprétée par Marcele Sampaio. Ainsi, de l'œuvre de Lygia Clark à des slogans publicitaires, du ballet à la danse de Michael Jackson, des mots d'ordre aux corps silencieux, ces éléments hétéroclites ont été appelés lors de la création de *Aquilo de que somos feitos*. En effet, il y a dans cette pièce une diversité de références qui échappent à une définition plus étroite de la *brésilité*.

Une autre manière de répondre aux mêmes questions fut par le biais de l'immersion dans la réalité immédiate de la ville, Rio de Janeiro, et du pays, le Brésil, où vivaient la chorégraphe et les danseurs. Les danseurs étaient en fait invités à sélectionner et à amener en répétition des faits qui les avaient touchés. À partir de ce procédé, deux thèmes — la violence urbaine et la corruption des politiciens — ont été intégrés à la pièce. Aborder ces thèmes a amené à une prise de conscience plus aiguë de la réalité de la ville et du pays, ainsi qu'à celle du besoin de se positionner face à ces situations. En conséquence, des interrogations sur le rôle de l'art ont également fait partie de la création de la pièce. À partir de ces questions — à quoi sert l'art, comment l'art peut-il servir à réfléchir sur le monde et à penser la réalité autrement ? —, les danseurs ont réfléchi sur la valeur de leur travail et sur les possibilités de faire une danse politiquement et socialement plus engagée. Il est intéressant de remarquer que cette vision de la danse comme pratique socialement engagée était présente dans la démarche de certaines compagnies brésiliennes dans les années 1970, en particulier dans celle du *Ballet Stagium* (voir section 1.3.4). *Aquilo de que somos feitos* dialogue donc avec l'histoire de la danse artistique au Brésil, en reprenant le flambeau de compagnies comme le *Ballet Stagium*. Cependant, Lia Rodrigues et ses danseurs le font autrement, avec un souci de travailler un langage et une corporalité propres, et avec beaucoup de poésie et d'ironie.

De plus, *Aquilo de que somos feitos* reprend aussi la pratique d'artistes brésiliens comme Hélio Oiticica (voir section 1.3.2) et Lygia Clark (voir section 3.4.1). Comme l'œuvre de ces

artistes, cette pièce chorégraphique ne se situe pas exclusivement dans le thème de la *réalité brésilienne*, mais plutôt dans la constitution d'un langage contemporain, qui ne différencie pas le national de l'international. Cependant, Lia Rodrigues et les interprètes de *Aquilo de que somos feitos*, à l'exemple de Lygia Clark et de Hélio Oiticia, maintiennent toujours un dialogue avec différents contextes constituant les multiples facettes de la réalité brésilienne. De plus, ces artistes affirment constamment le besoin de relier l'art à la vie. Comme le disait Clark (2005), « la vie est toujours pour moi le phénomène le plus important [...] car depuis longtemps l'œuvre est de moins en moins importante et c'est [le fait de] se recréer à travers elle qui est essentiel. » (p. 68). De même, Oiticia (cité par Favaretto, 2000) soulignait que « [...] tout l'art doit arriver à ça : la nécessité d'un signifié *suprasensoriel* de la vie, il faut transformer les processus de l'art dans des sensations de la vie. » (p. 169). Pour Lia Rodrigues, l'inextricable relation entre le danseur, la danse et la vie permet d'envisager la danse comme pratique d'engagement social. Selon elle :

Tout ce qui est autour de ce que nous faisons est de la danse. [...] Parce que nous appartenons à un même monde, et partageons une sensibilité primordiale, parce que nous sommes en dissolution permanente, parce que tout ce qui entre en contact avec la surface de notre corps est incorporé en lui, nous sommes perpétuellement engagés les uns par rapport aux autres. (Rodrigues, citée par Danto, 2005, p. 1).

Ainsi, dans *Aquilo de que somos feitos*, la chorégraphe et les interprètes proposent-ils une immersion dans la réalité contemporaine et, par conséquent, dans la réalité brésilienne et ce, à partir de plusieurs points de vue, dont notamment :

- celui de l'art contemporain, quand ils travaillent avec des références comme l'œuvre de Lygia Clark et comme certaines tendances en arts telles que la performance ; quand ils posent des questions sur la matérialité du corps dansant, sur l'espace et le temps, brouillant ainsi la perception du spectateur ; quand ils mélangent des éléments de la culture populaire et de la culture de masse dans une pièce chorégraphique ;
- celui de la politique, quand ils dénoncent la violence urbaine, les génocides et les guerres pratiqués partout dans le monde, y compris au Brésil ;

- celui de la société de consommation, quand ils manipulent avec ironie des slogans publicitaires, des profils de consommation, des gestes et des musiques qui renvoient à des parades militaires, des chansons de protestation, des mots d'ordre à caractère gauchiste.

Cela fait de *Aquilo de que somos feitos* une œuvre chorégraphique contemporaine qui, par ses procédés créatifs, ses thématiques, ses postulats esthétiques et éthiques, se situe à des niveaux local et transnational en même temps. La pièce est un exemple des possibilités de circulation des informations, des expériences et des produits artistiques dans le monde contemporain, qui continue à établir des dialogues avec les réalités locales.

Je dirais donc que différentes représentations de *brésilité* sont présentes dans *Aquilo de que somos feitos*. Si des questions sur les manières de s'identifier comme Brésilien ont été présentes lors de la création de la pièce, dans l'œuvre achevée ces références à des *brésilités* sont diluées parmi d'autres références. De cette façon, *Aquilo de que somos feitos* rejoint les définitions plus ouvertes de *brésilité*, qui embrassent les aspects suivants :

- la conscience des contradictions sociales, politiques, économiques des sociétés brésiliennes contemporaines et le besoin d'engagement social et politique ;
- la prise en compte de la diversité géographique, humaine et culturelle du Brésil ;
- la possibilité d'identification avec des groupes et mouvements transnationaux, comme les communautés virtuelles, le mouvement féministe, les militants écologiques, les pratiques artistiques et chorégraphiques internationales, etc. ;
- le dialogue avec les pratiques artistiques contemporaines, les traditions populaires, la culture de masse et la technoculture ;
- la réaffirmation de l'appropriation et de l'hybridation d'éléments culturels hétéroclites comme l'un des piliers de la création artistique, de même que comme une action de résistance culturelle.

En ce sens, je trouve important de reprendre les paroles de Micheline Torres, interprète de *Aquilo de que somos feitos*, qui explique qu'être Brésilienne, pour elle: « c'est tout ce mélange, c'est tout ce qui me constitue et qui voyage avec moi à l'étranger » (Torres, 2001). Micheline raconte qu'au-delà du fait d'appartenir à Sertãozinho, le village de ses grands-parents, elle appartient aussi à Rio de Janeiro, au cyberspace, à la physique quantique. Elle dit aimer le dessin animé à la télé, la musique des chanteurs populaires comme Gretchen,

Genival Lacerda et Michel Jackson, le *funk carioca*, les mathématiques et la philosophie, les langues anglaise et allemande. Elle explique encore qu'elle participe à un projet chorégraphique indépendant, axé sur la complexité et qui est inspiré de Goedel, Escher et Bach. Pour Micheline, cette multiplicité de références est assimilée sous forme d'expérience, sous forme d'ouverture à un monde, pour reprendre le concept de Merleau-Ponty (1945). Ces expériences reconstruisent constamment son corps et sa pensée. Elle déclare que :

[les expériences] s'inscrivent dans mon corps et je ne peux plus les délaissier. Elles s'ajoutent dans le corps. Le corps, c'est tout ce qui est aussi dans la pensée, c'est la pensée dans l'action. [...] il faut écarter cette idée que le mouvement et la pensée sont séparés, ce qu'on pense a une influence dans nos mouvements, la façon dont on bouge a une influence dans nos pensées [...] Je peux faire des mouvements, j'ai une histoire de mouvement dans mon corps, mais je peux la transformer, je peux développer cette histoire de mouvement et quand je lis sur la physique quantique, je réfléchis beaucoup sur ça. Cela m'ouvre de nouvelles perspectives et je les transpose par la chorégraphie et par le mouvement. Et pourtant, il y a un lieu en moi, une source première pour ma danse, qui est ce village de Sertãozinho, où danser est synonyme de jouer et de s'amuser. (Torres, 2001).

Il faut dire encore que je suis consciente qu'il y a une certaine homogénéité dans le discours des danseurs de la compagnie : les interprètes interviewés semblent très satisfaits du travail réalisé dans la compagnie. Les commentaires critiques ou négatifs sont inexistantes à tel point que travailler pour Lia peut paraître une situation paradisiaque. Je dirais, cependant, que par rapport au contexte brésilien, ces danseurs se retrouvent vraiment dans une situation privilégiée, car il y a peu de compagnies de danse au Brésil qui payent des salaires aux danseurs. Dans une ville comme Rio de Janeiro, avec environ six millions d'habitants, ce ne sont que deux compagnies de danse qui rémunèrent régulièrement leurs danseurs, la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* et le *Ballet du Théâtre Municipal du Rio de Janeiro*, qui est la compagnie officielle de la ville. Il faut encore remarquer que même en étant rémunérés, les danseurs possèdent assez de liberté pour mener leurs projets artistiques personnels, comme c'est le cas pour plusieurs danseurs dans la compagnie.

Je pense également que l'homogénéité du discours des danseurs est aussi en rapport avec le moment où j'ai fait mon terrain. J'ai accompagné le travail de la compagnie quand la pièce avait déjà atteint une certaine maturité, puisqu'elle avait déjà été présentée dans plusieurs

occasions et dans différents endroits. Au moment où j'ai rencontré la compagnie, les danseurs venaient d'arriver d'une tournée dans plusieurs villes brésiliennes, suivi d'une tournée dans quatre pays Européens. Cela est aussi une situation très privilégiée pour une compagnie brésilienne.

De plus, je pense que l'unanimité de points de vue est peut-être liée au fait que la compagnie avait déjà passé les moments les plus critiques de la mise en œuvre d'une chorégraphie, c'est-à-dire, l'étape de la création et celle des premières représentations. Au moment de ma collecte de données, le groupe vivait un moment harmonieux et stable.

Mais, même en travaillant dans des conditions favorables, certains danseurs décident de quitter la compagnie. En 2002, ce fût Rodrigo Maia, en 2003, Marcela Levi et en 2005, Marcele Sampaio. Quand j'ai interviewé Lia, elle a commenté que, en général, ce sont les danseurs qui décident de quitter la compagnie car, étant jeunes, ils ont besoin de vivre d'autres expériences. Elle compare les rapports chorégraphe/danseurs aux rapports mère/enfants : « Il y a des danseurs qui s'épanouissent dans la compagnie, je vois ça comme je vois mes enfants et je sais qu'ils veulent partir, à un certain moment. C'est normal, ça fait partie des relations. » (Rodrigues, 2001). Je n'ai pas eu l'occasion d'interviewer des danseurs qui avaient déjà quitté la compagnie, ce qui m'aurait permis de connaître leurs raisons pour se retirer de la compagnie. Lors des entrevues avec les danseurs de la compagnie, je n'ai pas abordé ce sujet. Ce n'est que lors de l'analyse des données et la rédaction de ce chapitre que je me suis rendue compte que cela aurait été une piste à investiguer lors des entrevues. Cela aurait peut-être apporté un contrepoint à la vision générale d'une ambiance harmonieuse et sans conflits au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. Sur le plan méthodologique, cette omission renforce la suggestion de procéder à la collecte des données et à l'analyse de façon itérative ce qui n'était pas possible pendant les trois semaines de ma collecte de données au Brésil.

CHAPITRE IV

LE CORPS DANSANT DANS UN MARCHÉ AUX PUCES

Dans ce chapitre, j'examine le processus de mise en œuvre de la pièce chorégraphique *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*, afin de comprendre les enjeux de la construction de corps dansants au sein de la compagnie *dona orpheline danse*, créée et dirigée par Sheila Ribeiro. Je présente d'abord une mise en contexte de *Marché aux puces*⁶⁹, qui est suivie de la description de la formation et des expériences de la chorégraphe et des interprètes. Dans la section suivante, j'analyse comment ces expériences ont été transformées et incorporées par la chorégraphe et les interprètes durant la réalisation de l'œuvre. Ensuite, j'examine les méthodes utilisées pour la création de *Marché aux puces*, ainsi que les principes ayant guidé le travail d'interprétation. Pour clore le chapitre, j'aborde la transformation de *Marché aux puces* en *Liquidação Total*, la version de la pièce amenée en tournée au Brésil.

4.1 Le contexte de *Marché aux puces*

La pièce *Marché aux puces* a eu sa première en décembre 1999 au Théâtre La Chapelle, à Montréal. Néanmoins, des extraits de la pièce avaient déjà été présentés à la Piscine-théâtre du Département de danse de l'Université du Québec à Montréal en octobre 1999. Ces présentations faisaient partie du *Mémoire* — création présentée par Sheila Ribeiro pour l'obtention de sa maîtrise en danse. Cependant, *Marché aux puces* a été conçue comme une œuvre chorégraphique à part entière et a été présentée comme telle à Montréal et au Brésil.

⁶⁹ Le titre complet de la pièce est *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*. Puisque la chorégraphe et les interprètes utilisent souvent *Marché aux puces* comme référence à la pièce, j'ai aussi adopté cette dénomination.

En 2001, la compagnie a réalisé une tournée au Brésil, jouant la pièce dans les villes de São Paulo, Campinas et Rio de Janeiro. J'ai accompagné les répétitions visant la reconstitution de l'œuvre pour la tournée brésilienne.

Cette œuvre chorégraphique est une création de Sheila Ribeiro pour cinq interprètes, dont Chris Kauffman, Louis Pelchat, Maryse Richard, Sheila Ribeiro et Tara Santini. Pour la tournée brésilienne, Tara Santini a été remplacée par Nancy Rivest. La musique originale a été créée par Maurício Pereira, et les éclairages conçus par Lucie Bazzo. *Marché aux puces* se structure en trois parties : *Haleine*, *Todo mundo pega trem*⁷⁰ et *Princesse*. Tout au long de la pièce, des scènes courtes se succèdent sans apparente connexion entre elles. La musique, les séquences dansées et l'action dramatique sont, par ailleurs, souvent en décalage. La mise en scène, axée sur la discontinuité et la fragmentation, dégage une certaine confusion de même que des imprécisions intentionnelles.

Haleine, la première partie de la pièce, est la plus longue et s'organise autour de trois solos (le solo de la croix, le solo du vendeur et le solo de la *drag queen*), parsemés de temps en temps par des duos ou des trios féminins. La pièce commence dans le noir, avec l'exécution de la musique. Une figure féminine émerge de la pénombre. Portant une perruque formée de longues bandes de coton et de petites culottes, son torse nu peint de rose, la danseuse est placée au début, dos au public. En réalisant des mouvements sinueux avec la tête et le torse, elle courbe son torse en arrière jusqu'à montrer son visage au public. La danseuse sort de scène en courant, tandis que deux autres danseuses rentrent habillées comme la première. Ces trois figures féminines rentrent et sortent de scène plusieurs fois, participant indirectement à trois solos — effectués par des danseurs — qui se déroulent tout au long de ce premier extrait de la pièce. Elles exécutent des séquences composées de petits sauts, de glissades dans les positions assises et sur les genoux, des petits mouvements de torsion, d'ondulation et finalement, de tremblement du torse et du cou. Leurs mouvements sont en accord avec le rythme de la musique.

Alors que ces deux interprètes font leurs enchaînements pour la première fois, une autre danseuse croise la scène et se place en avant, dos au public. Elle porte une queue en forme de croix en bois rose de la taille de ses jambes, où l'on peut lire « achetez-moi ». Il s'agit du premier solo de la pièce, *le solo de la croix*, dont les mouvements ne suivent pas le rythme

⁷⁰ En français, *Tout le monde prend le train*.

proposé par la musique. La gestuelle alterne lenteur et vitesse et le flux du mouvement est plutôt retenu, engendrant une certaine tension dans le corps. La plupart des mouvements est réalisée dans les positions sur les genoux ou accroupie. Quand la danseuse bouge, la croix bouge aussi, et lors des sauts exécutés dans la position accroupie, la croix frappe le sol. Le solo ne s'achève pas, il se défait à travers une marche lente à reculons, tandis que la danse exécutée par les deux autres femmes prend plus de place sur scène.

Le deuxième solo de *Haleine* est un solo masculin, interprété par Chris Kauffman. Le solo du vendeur est réalisé au son d'un texte en off (voir section 4.4.2.3), récité par une voix masculine. Le texte vante les qualités du narrateur, en apparence un *business man* dont la cravate est trop longue et sert certaines fois de queue, d'autres fois de collier de chien. Les mouvements s'approchent d'une gestuelle mimétique, servant à renforcer ou à commenter les paroles du texte.

Le troisième solo est celui de la *drag queen*, interprétée par Louis Pelchat. Un danseur rentre en scène habillé en costume de ville — un pantalon gris et une chemise grise — et portant une perruque de plumes roses, ainsi que des chaussures rouges à talon très haut. L'interprète mime avec les lèvres les paroles de la chanson *Sufoco*, de la chanteuse brésilienne Alcione — un procédé aussi connu sous le nom de *lip synch*⁷¹. Ses gestes sont éloquents et ils ponctuent certaines paroles de la chanson. À un certain moment, le danseur arrête le *lip synch* et commence à faire des mouvements avec les yeux fermés. Ces mouvements n'ont aucun rapport avec la gestuelle des *drag queens*. Avant que la chanson ne finisse, le danseur reprend le *lip synch*, jusqu'à la fin de la musique. Il sort de scène et y revient habillé en robe courte vert citron, où il est écrit « Feliz Páscoa » (Joyeuses Pâques). Il porte aussi une longue queue qui fait du bruit quand il bouge. Par contre, ses pieds sont nus et il ne porte pas de perruque. Dès son retour sur scène, l'interprète a les yeux fermés et bouge lentement, au son d'une musique sans paroles qui n'impose ni rythme ni dynamique aux mouvements. La scène s'achève par un *black-out*.

⁷¹ *Lip synch*, ou *synchro* en français, désigne un divertissement consistant à prononcer des lèvres les paroles d'une chanson enregistrée par une vedette connue. La *synchro* est une activité récréative. La présonorisation (*play-back*) est l'équivalent professionnel de la *synchro*. Dans le cas des *drag queens*, même si elles se présentent dans un cadre professionnel, on dit qu'elles font du *lip synch*.

Tout au long des deux scènes décrites plus haut, il y a des interférences des trois danseuses qui exécutent des enchaînements de mouvements n'ayant pas de rapport direct avec l'action principale.

La deuxième partie de *Marché aux puces*, *Todo mundo pega trem*, intercale de courtes séquences dansées entre des actions non dansées. La mise en scène est fragmentée, les actions et les enchaînements chorégraphiques sont constamment interrompus et les interprètes rentrent et sortent de scène plusieurs fois. On voit les danseuses — puisque la plupart du temps, ce sont elles qui sont en scène — qui essaient d'accomplir certaines tâches comme s'équilibrer, sauter, faire des mouvements acrobatiques comme une roue. On les voit également en train de griffer l'air comme quelqu'un qui mime un félin, d'allumer des briquets ou de frapper le sol avec les mains et les pieds dans les positions accroupies ou sur les genoux. Ces actions s'alternent avec des marches et des courses plus ou moins quotidiennes. Tout au long de *Todo mundo pega trem*, la musique est interrompue plusieurs fois, recommençant et s'arrêtant aléatoirement. Il n'existe pas de connexion entre les mouvements des danseuses et la musique. Les interprètes sont, par ailleurs, habillées en costume de ville.

À un certain moment, on voit une femme qui s'appuie sur une paire de béquilles. Elle compte jusqu'à trois, rend les béquilles à quelqu'un situé dans les coulisses et essaie de danser. Il y a beaucoup d'hésitation dans ces mouvements, les gestes sont plutôt indéfinis ou esquissés. Après un *black-out*, la musique s'arrête, la danseuse remercie le public, les autres interprètes rentrent aussi pour le remerciement, comme si la pièce était terminée. Après un autre *black-out*, la danseuse revient pour danser avec la paire de béquilles. À la fin de la danse des béquilles, les autres danseurs réapparaissent, portant des drapeaux où sont imprimés les visages du comédien états-unien Leonardo di Caprio, de la chanteuse québécoise Céline Dion et de la princesse Diana. La scène se termine par un *black-out*.

Princesse, la troisième partie de la pièce, commence avec la rentrée de la *drag queen* pour annoncer la présence de la princesse Diana, interprété par Maryse Richard, qui glisse suavement sur des patins à roulettes. Elle a le torse nu et porte une couronne en plastique. La princesse est donc conduite par la danseuse qui porte une queue en forme de croix, tandis que l'un des interprètes chante dans un microphone *Merry Christmas and Happy New Year*, accompagné d'une autre interprète, qui traduit ses paroles de l'anglais au portugais. La princesse se place au milieu de la scène, s'accroupit, fléchit son torse à gauche, déploie ses

bras et s'arrête alors dans cette position. Au gré d'une ambiance sonore dense, l'interprète commence à bouger lentement. On n'observe aucune altération dans le flux de ses mouvements, sauf quand la princesse tombe au sol. Le mouvement se concentre dans des petites torsions et des spasmes du torse, qui ne sont jamais abrupts. La princesse se déplace peu et uniquement à travers des glissements légers. À partir de la moitié du solo et jusqu'à la fin, tandis que la princesse danse, une danseuse saute sur un trampoline placé à l'intérieur d'un cylindre plastique et la *drag queen* tourne lentement. La danse de la princesse s'achève après qu'elle soit tombée dos au sol, les jambes en haut, se balançant doucement. Cela coïncide aussi avec la fin de la pièce.

Marché aux puces a pour thème la commercialisation de l'être humain. Quand j'ai questionné Sheila sur l'idée centrale de *Marché aux puces*, elle a raconté qu'elle a vécu une expérience ayant servi de déclencheur pour la création de la pièce dans une revue, une espèce de catalogue, elle a vu des photos de femmes latino-américaines et de l'Europe de l'Est, qui étaient disponibles pour se marier avec des Canadiens. La chorégraphe explique : « Je me souviens très bien maintenant, j'ai eu un insight, je suis restée deux nuits sans dormir, je voudrais mettre tout le monde dans une vitrine et exposer leurs qualités. » (Ribeiro, 2001). Ce thème a servi de prétexte pour l'investigation chorégraphique ; ainsi, l'exposition de soi, de ses forces et de ses faiblesses, de la séduction, de la vulnérabilité, de la réussite et de l'erreur sert de leitmotivs pour le travail de création dans *Marché aux puces*.

Sheila s'identifie aux courants artistiques qui se développent dans plusieurs métropoles et met en évidence, dans *Marché aux puces*, l'influence du monde *underground* de la ville de São Paulo. Dans son mémoire de maîtrise, en expliquant ces influences, elle écrit : « Je cultive cet art urbain porteur d'un esprit cru, d'un caractère sarcastique et sexuel appuyé. » (Ribeiro, 2003, p. 33). Ainsi, le chaos, l'impossibilité de communication, les situations extrêmes et les conditions de vie précaires expérimentées dans les mégapoles fournissent-ils des contextes et des prétextes pour le travail de création dans *Marché aux puces*. De plus, ces références aux métropoles et au monde *underground* inspirent une mise en scène axée sur la discontinuité et la fragmentation de même que sur une certaine confusion et une certaine imprécision.

En partant de ce contexte, je me suis intéressée à la façon dont Sheila Ribeiro travaille la matière de sa chorégraphie et, en particulier, comment elle compose avec les danseurs pour structurer son œuvre. De cette manière, il s'agit pour moi de comprendre la mise en œuvre de la pièce pour y repérer les procédés de construction de corps dansants.

Dans ce chapitre, je travaille à partir des métaphores de l'ingestion, de la digestion et de l'incarnation. Cette structure s'est imposée au texte car le processus de mise en œuvre chorégraphique ainsi que la construction de corps dansants dans *Marché aux puces* s'inscrivent, à mon avis, dans une logique d'assimilation comparable à l'acte de s'alimenter. Dans son sens biologique, l'assimilation est définie comme « la capacité pour un organisme vivant de faire la synthèse de sa propre substance en puisant dans le milieu extérieur des éléments variés, de scinder ceux-ci, puis de reconstruire un protoplasme spécifique doué d'une structure définie » (*Le trésor de la langue française informatisé*⁷²). À la notion d'assimilation, j'ajoute la notion d'incarnation, puisqu'elle émerge de l'analyse des données comme une catégorie servant à reconstituer plusieurs moments de la mise en œuvre et de la construction de corps dansants au sein de la *dona orpheline danse*.

Je veux faire remarquer que l'ingestion, la digestion, et l'incarnation sont des processus dynamiques et à la fois simultanés. Déjà dans l'ingestion, par exemple, est présente l'idée de transformation (la digestion de la nourriture commence dans la bouche). En outre, l'assimilation de certaines expériences peut se faire en même temps, ou même avant, la digestion d'autres. Afin de mieux organiser le texte, j'analyse séparément chaque étape, au risque d'ordonner un processus, la mise en œuvre d'une pièce chorégraphique, qui est plutôt de l'ordre de la simultanéité.

4.2 Ingestion

Dans cette section je présente les principaux éléments qui ont constitué la nourriture de la chorégraphe et des interprètes pour réaliser *Marché aux puces*. Ainsi, je décris leurs parcours artistique et leurs motivations pour participer à la pièce.

⁷² En ligne <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>. Consulté le 11 novembre 2006.

4.2.1 Ce que mange la chorégraphe

Sheila Ribeiro a une formation en ballet et en danse moderne et contemporaine. Elle a commencé à étudier le ballet à l'âge de sept ans, à São Paulo, et pendant douze ans, cela a été le principal style de danse qu'elle a pratiqué. Sheila a dansé des œuvres du répertoire de la danse classique, comme *La belle au bois dormant* et *Casse-noisettes*, avec la Compagnie du Conservatoire Musical Villa-Lobos. Sheila Ribeiro a également une formation et une pratique de la danse orientale égyptienne (le *baladi*), du butoh et une expérience des danses brésiliennes.

De plus, Sheila a poursuivi un parcours académique. En 1991, elle rentre à l'Université de Campinas (UNICAMP) au Brésil, où elle obtient un baccalauréat en danse et une licence d'enseignement en danse. À l'université, elle se familiarise avec différents styles de danse, comme la danse moderne et contemporaine, à partir de l'étude des techniques de Graham, Limon et Humphrey, des techniques somatiques, avec les méthodes Alexander et Feldenkrais, des pratiques de mouvement comme le Thai chi chuan et la *capoeira*, et des méthodes d'improvisation et de composition chorégraphique. Au-delà des disciplines scientifiques et académiques qui sont en général présentes dans des cours de formation en danse — comme l'anatomie, la physiologie, la kinésiologie, l'histoire de l'art, des fondements de la musique appliquée à la danse — le programme en danse de l'UNICAMP accorde aussi beaucoup d'importance à l'étude des danses brésiliennes. Ainsi, le programme offre-t-il des cours de danses brésiliennes (un total de six cours) et un cours de *Recherche anthropologique sur la danse brésilienne*. À l'UNICAMP, Sheila a étudié les danses brésiliennes avec Maître Antônio, Graziela Rodrigues et Inaycira Falcão ; elle a également fait partie d'un groupe de danses brésiliennes.

En commentant son parcours, Sheila observe qu'à partir de son entrée à l'université, elle a commencé à questionner sa formation en ballet et à chercher d'autres expériences, d'autres informations avec plusieurs artistes. C'est à ce moment qu'elle a commencé à pratiquer les danses brésiliennes, la danse orientale égyptienne, le butoh et le théâtre. Elle déclare qu'elle a commencé « [...] à manger tout ce qui l'intéresse » (Ribeiro, 2001).

Sheila Ribeiro a fait sa formation en danse orientale égyptienne à São Paulo, à partir de 1989. En 1992, elle a fondé et dirigé le *Núcleo de Ensino da Dança do Ventre*, un centre dédié à l'enseignement et à la recherche de cette forme de danse. Depuis 1992, elle a mené une carrière de danseuse professionnelle de danse orientale égyptienne ; elle a participé à des événements de la communauté libanaise à São Paulo et, ensuite, à Montréal et à des festivals comme le *First New York International Belly Dance Award*, où elle s'est classée parmi les dix finalistes.

Un autre aspect important de sa démarche est sa formation en butoh, initiée au Brésil avec Adilson Nascimento, et poursuivie en Europe et en Amérique du Nord, notamment avec Kô Morobushi. Elle considère d'ailleurs le butoh comme l'une des influences majeures dans son œuvre.

Sheila a aussi une expérience en théâtre, qui a débuté à São Paulo. En 1995, à Lyon en France, elle étudie le théâtre du mouvement. Elle prend également connaissance des travaux de Philippe Gautier et d'Étienne Decroux, des maîtres du clown, du mime contemporain et des méthodes d'entraînement physique des acteurs. Sheila professe son admiration pour Richard Foreman, metteur en scène qui travaille à New York, tout en le considérant comme l'une des influences idéologiques de *Marché aux puces*. Foreman (cité par Bogosian, 1994), définit son travail comme une mise en scène de pulsions : « It's being in touch with primitive impulses. My theater is a theater of impulses. [...] I never think about what I'm doing in theoretical terms. » Plusieurs fois lors d'entrevues, Sheila parle du *drive*, de l'énergie et de la pulsion comme des éléments fondamentaux pour la compréhension de son approche artistique.

En 1996, Sheila Ribeiro déménage à Montréal pour faire une maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal. En choisissant le profil création, elle présente des extraits de la pièce *Marché aux puces* et un Mémoire écrit intitulé « Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers : la mégapole et sa chorégraphie contemporaine » (Ribeiro, 2003). Dans cette étude, la chorégraphe propose une analyse de sa pièce, tout en la situant dans le contexte des mégapoles et de leur production artistique.

Sheila Ribeiro s'affirme comme une chorégraphe conceptuelle. Dans son mémoire de maîtrise, en analysant son approche artistique, elle écrit : « Je suis une chorégraphe conceptuelle et je saisis la chorégraphie plutôt comme un événement de l'art, en quelque

sorte indépendante du cadre de la danse artistique et de ses écoles. » (Ribeiro, 2003, p. 38). La chorégraphe explique également que son processus de création suit, en général, quatre étapes : « [...] l'idée, la création du concept à l'œuvre, la composition d'un scénario à partir du fil conducteur déduit du concept, la construction des scènes sur cette base » (Ribeiro, 2003, p. 40). De cette manière, l'idée et le concept servent de fondement pour la mise en œuvre de la pièce. Le déploiement de l'idée centrale permet de structurer à la fois l'action dramatique et l'action chorégraphique. En même temps, les outils et les méthodes de création sont choisis en fonction de cette idée, c'est-à-dire qu'ils doivent favoriser la transformation du concept en une œuvre chorégraphique.

Compte tenu de ces prémices, Sheila Ribeiro veut être considérée comme une chorégraphe conceptuelle. En effet, la notion de danse conceptuelle, appelée aussi non-danse (Frétard, 2004), est utilisée pour situer une partie de la production chorégraphique apparue à partir des années 1990. Selon Frétard (2004), les principales caractéristiques de ce courant sont : a) refuser les codes habituels de la chorégraphie, rejetant de la danse la majorité des codes et des techniques ; b) développer des processus de création qui apparentent celle-ci aux arts visuels, privilégiant le concept de l'œuvre plutôt que l'œuvre elle-même, l'interrogation plutôt que la proposition ; c) interroger, questionner, critiquer la politique du spectacle, c'est-à-dire les formes de création et de diffusion de la danse contemporaine en Europe. Les œuvres de chorégraphes comme Jérôme Bell (France), Xavier Le Roy (France/Allemagne), Emmanuelle Huynh (France), Meg Stuart (EUA/Belgique), Boris Charmatz (France), Benoît Lachambre (Canada), Raimund Hoghe (Allemagne), Vera Mantero (Portugal), João Fiandeiro (Portugal), entre autres, sont analysées comme faisant partie de cette tendance, émanant d'une ambiance semblable et partageant certaines caractéristiques. Ces chorégraphes ne forment pas un groupe homogène, mais plusieurs d'entre eux travaillent ensemble pour certains projets. Il s'agit surtout d'un phénomène européen puisque, à l'exception de Benoît Lachambre, ces chorégraphes vivent en Europe et se produisent sur la scène européenne.

D'autres auteurs tels que Lepecki (1998, 1999) et Ploebst (2001) examinent les œuvres de ces mêmes chorégraphes, sans pour autant utiliser les dénominations danse conceptuelle ou non-danse. D'ailleurs, Ploebst (2001), classifie sous le nom de *new choreography* certaines des œuvres des chorégraphes cités plus haut. Il fait remarquer que :

New Choreography today potentially contains all the movement concepts of dance. Some of its exponents have transformed it, others make little use of it. However, the movement languages are not oriented on dance-technical premises but on more general terms of an art that mediates through the body. Choreography no longer is just an organisation form for mediating various dance aesthetics, but steps in front of form as a significantly more comprehensive means of communication. The artistic results, though, up to now have mainly be defined as dance, and they always integrate problems from dance (p. 267).

Comme je l'ai déjà mentionné dans le premier chapitre (section 1.2.3.3), Lepecki (1998) utilise la dénomination *avant-garde postbauschienne* pour caractériser ces chorégraphes. Comme celui-ci le fait également remarquer (Lepecki, 1998), dans l'œuvre de certains chorégraphes contemporains, on observe une forme de danse qui se nourrit de la situation culturelle actuelle et qui, en même temps, la critique. Ces chorégraphes créent ainsi une corporéité dansante où le corps apparaît en constant état d'urgence. Leurs procédés de création insistent sur l'intensification de la présence du danseur à travers l'épuisement, la répétition, la nudité, la proximité, l'étirement du temps et les mouvements subtils à la limite de la perception.

Une autre caractéristique importante de ces œuvres est la non-mobilité, ce qui veut dire que les mouvements, les déplacements, la mobilité virtuose sont presque abolis de la scène, d'où la dénomination non-danse : « La danse ne danse plus. Elle s'est réfugiée sur le corps, dans le corps, d'où elle se refuse de sortir. Elle vibre sur la peau, les chairs. Elle est devenue corps. » (Frétard, 2004, p. 98).

À partir de la déclaration de Sheila Ribeiro selon laquelle elle est une chorégraphe conceptuelle, je me demande si *Marché aux puces* peut effectivement s'inscrire dans ce courant de la danse conceptuelle. Je pense que d'un certain point de vue, la réponse peut être affirmative. En effet, maintes fois dans son Mémoire de maîtrise, ainsi que dans des entrevues et des répétitions, Sheila expliquait comment l'idée centrale organisait la mise en scène de *Marché aux puces*. Ainsi, la séquence des scènes, les choix musicaux, les paroles, les costumes, les séquences chorégraphiques, ainsi que les outils et méthodes de création suivaient-ils une logique provenant du concept intrinsèque à *Marché aux puces*. Néanmoins, les solutions trouvées par la chorégraphe durant la création de la pièce n'ont pas conduit à l'absence de mouvement, à la presque immobilité caractéristique de la non-danse. Au

contraire, dans *Marché aux puces*, le mouvement dansé a une place importante. Ainsi, au lieu d'un refus des codes et des techniques de la danse, on voit plutôt un mélange des codes provenant de diverses formes de danse, ainsi que d'autres domaines comme le théâtre, le mime, le mass média, le pop'art, etc. Dans *Marché aux puces*, Sheila a fait des choix précis quant à la façon de traiter le corps et le mouvement : le geste dansant est plusieurs fois inachevé, sali, tronqué, mais il constitue un élément important de la mise en scène de la pièce et il est en accord avec les choix conceptuels et esthétiques de la chorégraphe.

Peut-être qu'en se définissant comme chorégraphe conceptuelle, Sheila avait aussi le désir de situer sa démarche artistique et de la distinguer de certains courants établis de la danse contemporaine, comme la nouvelle danse française et québécoise. De plus, il ne faut pas oublier que les chorégraphes appartenant à ce courant ont vite réussi à établir un réseau de collaborations, de subventions et de diffusion de leurs travaux, qui intéressait certains chorégraphes non européens, dont Sheila Ribeiro. En effet, j'avais situé le phénomène de la danse conceptuelle comme européen, mais je pense que d'autres chorégraphes vivant ailleurs partagent des préoccupations similaires et développent des démarches de création apparentées à celles utilisées par ces chorégraphes. J'ai déjà discuté dans le chapitre précédent des comparaisons établies par la critique européenne entre l'œuvre de Lia Rodrigues et celle de Xavier le Roy (voir section 3.4.2.2). En considérant donc que les questions posées par lesdits chorégraphes conceptuels sont communes à d'autres chorégraphes, je pense qu'il est possible de situer la démarche de Sheila Ribeiro dans une certaine ambiance artistique. Ainsi, en reprenant les propositions de Lepecki (1998), je dirais que *Marché aux puces* se nourrit de la situation culturelle contemporaine, tout en élaborant des réponses critiques et en mettant en scène des corporéités en état d'urgence, sans pour autant faire de l'immobilité, de l'absence de mouvement, l'une de ses marques. De plus, je vois Sheila Ribeiro — et elle se définit aussi de cette manière — comme une artiste de la danse. Dans ce sens, je suis d'accord avec Frétard (2004) quand elle reconnaît que certains chorégraphes ne craignant pas de s'interroger, de critiquer et de se méfier du rôle de créateur chorégraphique dans nos sociétés contemporaines et gardent leur confiance en la danse pour rendre compte du monde.

Si l'on considère toujours les différentes influences dans sa démarche artistique, ainsi que la primauté du concept lors de l'élaboration de la chorégraphie, il est intéressant de noter que quand Sheila parle de sa formation et de l'influence de celle-ci dans *Marché aux puces*, la

chorégraphe fait remarquer son appartenance à l'univers de la danse. Elle dit que sa chorégraphie est très fortement influencée par le butoh, mais qu'elle est aussi influencée par le ballet, par la danse moderne, par la danse-théâtre. Dans ses mots :

Je ne sais pas comment l'expliquer, mais il y a cette influence de l'univers de la danse. Je suis une danseuse et une interprète qui est aussi chorégraphe, j'ai un parcours traditionnel en danse, un parcours que plusieurs personnes possèdent déjà. C'est toute une logique d'études qui influence ma démarche comme chorégraphe : dix-sept ans de ballet, une pratique en danse moderne, en butoh (Ribeiro, 2001).

Dans la section 4.3, j'analyserai comment ces différentes expériences ont contribué à la mise en œuvre de *Marché aux puces*. Mais je vais d'abord me concentrer sur la formation et le parcours artistique des interprètes de la pièce.

4.2.2 Ce que mangent les interprètes

La distribution originale de *Marché aux puces* était composée de cinq interprètes : Maryse Richard, Louis Pelchat, Chris Kauffman, Tara Santini et Sheila Ribeiro. La première de la pièce a eu lieu en décembre 1999, à Montréal. Durant l'hiver 2001, la compagnie a repris la pièce pour effectuer une tournée dans trois villes brésiliennes, pendant les mois de mars et avril de la même année. Cependant, Tara Santini ne pouvait pas les accompagner ; pour la remplacer, la compagnie a donc réalisé une audition en janvier 2001, après laquelle Nancy Rivest a été choisie. Mon travail auprès de la Compagnie *dona orpheline danse* s'est développé durant l'année 2001, alors que j'observais l'audition et la plupart des répétitions pour la tournée. Ainsi, pour cette analyse, je me concentre principalement sur le travail de Maryse Richard, Louis Pelchat, Chris Kauffman et Nancy Rivest. Je décris donc la formation de chaque interprète, ainsi que leurs motivations pour participer à *Marché aux puces*.

Louis Pelchat a commencé à faire de la danse il y a une vingtaine d'années, à Montréal, à partir de la pratique du *contact improvisation*⁷³, ce qui l'a amené à établir des contacts avec le réseau de la danse contemporaine à Montréal. Il a commencé un Baccalauréat en danse à l'Université Concordia, à Montréal. Cependant, cette expérience a été interrompue par un séjour de deux ans en France, où il a enseigné le *contact improvisation* et où il a fait partie d'une compagnie de danse et développé des projets de création en danse contemporaine. Depuis, Louis est retourné à Montréal et a achevé son Baccalauréat. Il a ensuite arrêté de faire de la danse pendant quelques années. Il y a plus ou moins dix ans, il est revenu à la danse par la pratique du mouvement authentique, dont il est aussi un enseignant reconnu. Le mouvement authentique est une méthode qui consiste à se mettre en mouvement, les yeux fermés, en présence de témoins. Cette présence crée une enveloppe sécuritaire qui permet aux sensations, aux émotions, aux images et aux impulsions du corps de se transformer en mouvement. Considérée comme une pratique en éducation somatique, cette méthode n'est pas un système d'enseignement ou d'entraînement en danse ; cependant, plusieurs danseurs contemporains l'incluent dans leur formation. En 1999, Louis Pelchat a également obtenu une Maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Il était au début de la quarantaine à l'occasion de l'entrevue.

Louis explique que quand il a rencontré Sheila, ils étaient collègues, tous deux en Maîtrise en danse à l'UQÀM. Ils ont tout de suite développé une affinité sur les plans intellectuel et affectif, qui les a amenés à avoir un intérêt réciproque pour leurs travaux artistiques respectifs. Louis déclare qu'il a été choisi par Sheila à cause de son expérience en mouvement authentique. Selon lui, « [...] c'est pour cela que Sheila m'a engagé dans la compagnie, j'étais celui qui faisait du mouvement authentique, selon sa compréhension de ce qu'est le mouvement authentique. C'est comme une étiquette qu'on m'a donnée » (Pelchat,

⁷³ Le *contact improvisation* est une forme de danse qui a été développée aux États-Unis durant les années 1970, par un groupe de danseurs menés par Steve Paxton et Nancy Stark Smith. Peu à peu, des ateliers et des séances d'improvisation (des *jams sessions*) ont permis de mettre en commun des expériences diverses, ayant toujours comme point central les capacités d'adaptation du corps en situation d'appui ou de contacts extrêmes ou accidentels, en jouant avec la force de gravité et les relations entre les protagonistes. Un langage commun s'est donc formé et une nouvelle pratique du mouvement a vu le jour. Dans la pratique du contact improvisation, la priorité est donnée à l'écoute et à la confiance entre les partenaires : les rencontres doivent se faire en toute fluidité, les danseurs doivent se rendre disponibles aux mouvements des autres et les partenaires doivent adapter leurs mouvements et déplacements mutuels.

2001). En même temps, Louis Pelchat avoue que la démarche de Sheila l'attirait parce qu'elle lui permettait d'oser artistiquement. En outre, il faisait confiance à la qualité du travail et il s'identifiait à la compagnie. On voit que Louis Pelchat était personnellement engagé et disponible pour le travail :

Je me sentais très près, je m'identifiais à la compagnie, je m'identifiais aux membres qui y étaient, le noyau des gens qui se rassemblaient, pour moi c'était en soi une expérience satisfaisante [...] parce que je crois beaucoup au travail de Sheila [...] et je crois que c'est cette foi en Sheila qui nous animait, et qui faisait que Tara, Maryse et moi, on embarquait dans ce voyage-là, cet entraînement physique et psychologique (Pelchat, 2001).

Maryse Richard raconte qu'elle a toujours aimé la danse, ce qui l'a amenée à suivre des cours de ballet-jazz⁷⁴ quand elle était jeune. À 18 ans, elle entame sa formation en danse africaine contemporaine avec Zab Maboungou, au Studio Danse *Nyata Nyata*, à Montréal. Zab Maboungou est une montréalaise d'origine congolaise, dont le parcours artistique se caractérise par un travail de création contemporaine en danse fondé sur les traditions des danses africaines, spécialement les danses congolaises. Elle a également développé une méthode d'enseignement de la danse africaine (voir chapitre 2, section 2.5.1). Maryse a poursuivi cette formation pendant six ans, jusqu'au moment où elle a décidé de suivre un Baccalauréat en danse à l'UQÀM, où elle a connu et pratiqué la danse contemporaine et le ballet. Maryse a aussi une formation en yoga et une pratique de la méditation. Elle a obtenu un Baccalauréat en psychologie à l'Université de Montréal et elle suit actuellement une maîtrise en danse thérapie aux États-Unis. Maryse avait 28 ans quand j'ai fait mon étude de terrain.

Maryse Richard a aussi fait la connaissance de Sheila à l'UQÀM, pendant qu'elle préparait un baccalauréat en danse. Elle raconte que Sheila a proposé à quelques étudiants d'assister à une présentation de son projet chorégraphique et les a invités à travailler avec

⁷⁴ La danse jazz, comme la musique jazz, s'est développée à partir de l'hybridation des danses africaines et européennes aux États-Unis. De 1865 à 1929, la danse jazz devient très populaire, mais ce n'est qu'en 1917 que le qualificatif jazz lui sera attribué. À partir des années 1920, la danse jazz a été incorporée aux comédies musicales et commence à absorber des influences du ballet et de la danse moderne. À partir des années 1970, cette forme de danse se répand en Europe et en Amérique. Au Québec, la compagnie Les Ballets Jazz de Montréal diffuse cette forme de danse dans ses spectacles à partir de 1972. En même temps, au Québec, on commence à appeler cette technique le ballet jazz.

elle. Maryse indique qu'elle a accepté la proposition car elle avait envie d'explorer de nouvelles propositions en danse. Durant les différents moments du travail avec la compagnie, Maryse a toujours eu comme but de donner du sens à la chorégraphie, de l'habiter et de la faire sienne. Dans ses mots :

[Il est difficile de] se mettre au service de la vision de quelqu'un d'autre, complètement. Des fois, dans ta propre vie, tu te demandes : pourquoi je fais ça. Après, la vision de l'autre n'est pas aussi importante pour toi, donc tu es au service de quelque chose. Se mettre au service de la vision de quelqu'un, mais après, l'habiter, donner un sens et qu'elle soit vraiment importante pour moi aussi, c'est ça, la difficulté d'un interprète en général, je pense (Richard, 2001).

Nancy Rivest a commencé à pratiquer la danse à travers le ballet-jazz et les claquettes, à Joliette, Québec, à l'âge de 14 ans. Deux ans après, elle a déménagé à Montréal et a commencé à étudier le ballet avec Lina Cruz. Pendant quatre ans, elle a travaillé comme interprète pour la Compagnie de celle-ci. En même temps, Nancy a commencé à étudier la danse contemporaine, d'abord au Cegep Saint Laurent et, ensuite, aux Ateliers de Danse Moderne de Montréal — l'Admmi. Nancy a complété sa formation à l'Admmi en 2000, où elle a obtenu un Certificat en danse. Dans le cadre de cette formation, elle a interprété des pièces de chorégraphes montréalais reconnus comme André Rhéaume, Sylvain Émard et Marie Pascale Bélanger. Nancy avait 25 ans lors de l'entrevue.

Nancy a été engagée dans la Compagnie *dona orpheline danse* en janvier 2001 pour réaliser la tournée au Brésil, comme je l'ai déjà précisé. Elle a été choisie parmi environ trente danseuses, lors d'une audition réalisée par la compagnie. Nancy raconte qu'au moment de l'audition, elle venait de finir sa formation aux Ateliers de Danse Moderne de Montréal et qu'elle avait envie de danser, de travailler comme interprète en danse. Ainsi, avait-elle l'habitude de se présenter à des auditions, sans « porter de jugements » (Rivest, 2001) par rapport au travail des compagnies et des chorégraphes. Nancy explique qu'elle était très contente d'avoir été choisie et qu'elle était « [...] très ouverte et disponible face à n'importe quelle éventualité au niveau du travail [avec la compagnie] » (Rivest, 2001). Elle avoue que l'un des défis du travail était d'interpréter une chorégraphie qu'elle n'aimait pas en tant que spectatrice. Elle mentionne aussi que *Marché aux puces* est une pièce qui laisse trop

d'interrogations car « [...] il y avait trop d'éléments perturbateurs, ce qui faisait que la pièce se terminait et que les questions restaient sans réponse » (Rivest, 2001). Toutefois, Nancy fait remarquer que dans la mesure où les répétitions avançaient et qu'elle apprenait à connaître la pensée de Sheila, elle a commencé à comprendre la pièce et à la trouver plus intéressante.

Chris Kauffman a une formation de comédien, « dans le sens classique » (Kauffman, 2001). Dans cette formation figure un *Master in Fine Arts/ Acting* qu'il a obtenu à Brandes University, aux États-Unis. Depuis, Chris a déménagé à New York, où il fait partie de l'*Artaban Theatre*, de l'*Angel Orensanz Theater* et du *Williamsbourg Arts Society in Brooklyn*, où il développe une démarche en création théâtrale fondée sur des tendances du théâtre physique⁷⁵. Ainsi, il étudie des techniques du clown⁷⁶ et de l'improvisation, avec des professeurs comme Philippe Gaulier, Clive Mendus et Don Reider. En 1999, il fonde avec Richard Harrington la Compagnie *Harrington & Kauffman*, pour créer et produire la pièce *Hotel California*, actuellement appelée *The Show Formerly Know As*. Cette pièce, interprétée par Chris Kauffman et Richard Harrington, a été présentée dans différentes villes des États-Unis, du Canada de même qu'à Prague.

Chris entretenait déjà des rapports d'amitié avec Sheila et ils ont commencé à travailler ensemble à l'époque même où Chris a commencé à développer son propre travail de création en théâtre, fondé sur sa démarche de clown. Il souligne qu'il y avait des points en commun entre leur démarches artistiques et que Sheila était intéressée par son expérience de clown. De plus, Chris avait envie d'explorer d'autres voies artistiques, ce qui arriverait fort probablement en collaborant avec Sheila Ribeiro dans *Marché aux puces*.

On peut donc remarquer que ces interprètes ont tous des parcours assez différents les uns des autres, ainsi qu'une formation assez éclectique. Selon Sheila Ribeiro, le choix des interprètes de *Marché aux puces* ne s'est pas fait sur le critère de l'uniformité, mais plutôt sur celui de la diversité. La chorégraphe semblait attirée par les caractéristiques particulières de

⁷⁵ Le terme « théâtre physique » désigne un ensemble de manifestations théâtrales qui ont en commun une approche du travail de l'acteur centrée sur des aspects physiques, en particulier le corps et la voix. Le théâtre physique utilise une variété de styles, de techniques et de langages comme le mime, le cirque, la danse, les arts martiaux, les techniques théâtrales orientales, etc.

⁷⁶ La technique du clown est porteuse d'une tradition ancestrale : l'héritage des baladins, des amuseurs et des jongleurs de foires médiévales et de la *Commedia del arte*. L'approche contemporaine du clown privilégie certains principes comme l'utilisation du *nez rouge*, les entrées et les sorties bien définies, les regards et les relations de complicité établies avec le public.

chaque interprète, ainsi que par leur disponibilité pour se mettre au service de l'œuvre. En même temps, elle admet son intérêt pour les expériences personnelles et artistiques de chacun d'entre eux. Dans les prochaines sections j'examine comment les différentes expériences apportées par les interprètes et par la chorégraphe ont été utilisées durant la mise en œuvre de *Marché aux puces*.

4.3 Digestion

Dans cette section je présente les processus de digestion et d'assimilation qui ont soutenu la mise en œuvre de *Marché aux puces*. Il s'agit de comprendre comment les différentes pratiques et expériences des danseurs et de la chorégraphe ont été transformées et assimilées durant l'élaboration de cette œuvre.

Dans la plupart de mes observations de répétitions, ainsi que lors des entrevues réalisées avec la chorégraphe, les danses afro-brésiliennes, la danse orientale égyptienne et le butoh étaient présents en tant que fil conducteur pour le travail du corps et du mouvement. La danse contemporaine et la danse-théâtre apparaissaient, de leur côté, plutôt dans des moments spécifiques de *Marché aux puces*. Ainsi, dans mon analyse de la digestion des pratiques de danse, je m'occupe principalement de la danse orientale égyptienne, des danses afro-brésiliennes, de la danse contemporaine et de la danse-théâtre. Pour des raisons d'organisation du texte, et parce que cela est aussi apparu dans la mise en œuvre de *Marché aux puces*, j'analyse séparément la digestion de ces différents styles de danse. D'autre part, puisque le butoh constitue aussi une source importante pour le processus de création de *Marché aux puces*, j'analyserai cette pratique dans la section 4.4.

4.3.1 La digestion de la danse contemporaine⁷⁷ : être en rapport avec une certaine tradition de la danse artistique occidentale

La danse contemporaine fait partie de la formation de la chorégraphe et de tous les interprètes de *Marché aux puces*, à l'exception de Chris Kauffman. Ainsi, elle est déjà une référence constitutive, c'est-à-dire un facteur de construction de corps dansants dans *Marché aux puces*, car les danseurs portent dans leurs corps des empreintes de ces systèmes. Néanmoins, au-delà de cette présence disséminée, la danse contemporaine est aussi présente dans *Marché aux puces* comme une référence directe pour la mise en scène des deux premières parties de la pièce.

En effet, la mise en scène de *Marché aux puces* est organisée en trois parties : *Haleine*, *Todo mundo pega trem* et *Princesse*. Dans son Mémoire de maîtrise (Ribeiro, 2003), la chorégraphe explique que chaque section de la pièce s'inspire de certaines caractéristiques propres à différents styles de danse. Ainsi, la première partie s'identifie-t-elle plus à la danse moderne nord-américaine : il y a un accord entre les mouvements et la musique et « [...] la danse s'organise autour de phrasés de mouvements dansés » (Ribeiro, 2003 p. 49). La deuxième partie s'inspire plutôt de la danse-théâtre allemande, puisque sa structure est plus axée sur une mise en contexte de l'action. La troisième partie, *Princesse*, s'identifie plutôt au butoh.

Cette façon de structurer la pièce a une influence dans la façon dont Sheila organise le corps dansant — ou la matière corporelle, selon ses propres termes. Ainsi, dans la première partie, *Haleine*, la façon de porter le corps et la manière de bouger laissent transparaître une certaine fluidité des mouvements — le lâcher du poids dans un flux libre, comme le rappelle Louppe (1997). Cette fluidité est souvent présente dans la danse moderne et postmoderne nord-américaine, en particulier dans l'œuvre de chorégraphes tels que José Limon, et plus

⁷⁷ La notion de danse contemporaine est ici utilisée dans le sens proposé par Louppe (1997), pour embrasser les différentes techniques et pratiques chorégraphiques qui ont surgi à la fin du XIX^e siècle, qui se sont éloignées de la tradition du ballet, tout en affirmant leurs propres principes esthétiques, poétiques et techniques. Aujourd'hui, il est déjà possible de parler de traditions en danse contemporaine, de matrices conceptuelles et techniques : les techniques de Graham, de Limon, de Cunningham, la danse expressionniste allemande, la danse-théâtre, le butoh, la danse postmoderne. Voir aussi chapitre 1, section 1.2.2.

récemment Trisha Brown⁷⁸. Dans la deuxième partie, *Todo mundo pega trem*, la préoccupation d'enlever ou de neutraliser certaines références dansées est présente, en particulier la fluidité des mouvements, pour laisser émerger d'autres états de corps éloignés de ceux associés à la fluidité de la danse moderne nord-américaine. En effet, dans *Todo mundo pega trem*, l'inspiration est la danse-théâtre allemande. Comme le fait remarquer Febvre (1995), en analysant des aspects de l'œuvre de l'Allemande Pina Bausch, l'une des principales chorégraphes de la danse-théâtre, la gestuelle dans cette forme de danse porte en général « [...] l'empreinte des comportements utilitaires et psycho-sociaux extérieurs à la scène, imbriqués au comportement privilégié des danseurs eux-mêmes [...] » (p. 82).

Durant une répétition, Sheila explique à Nancy Rivest, qui n'avait pas participé à la création de *Marché aux puces*, les différences entre les deux sections de la pièce. Elle indique que les deux premières parties, *Haleine* et *Todo mundo pega trem* sont complètement différentes : des différences sont présentes, entre autres dans la façon de porter le corps et dans les rapports à la musique, qui conduisent à une identification de la première partie de la pièce, *Haleine*, à la danse moderne nord-américaine. Sheila précise que la fluidité des mouvements et la présence de séquences dansées en accord avec la musique sont les références les plus explicites à cette forme de danse. La chorégraphe précise que chaque partie a une thématique différente et que *Haleine* est constituée par des solos où chaque danseur essaie de démontrer ses qualités. La chorégraphe souligne également que la deuxième partie de la pièce, *Todo mundo pega trem*, s'identifie plutôt à la danse-théâtre allemande à cause des actions dansées et des interruptions dans les séquences de mouvement. Cette partie présente en fait des situations où les rapports entre les personnes ne sont jamais accomplis. Ainsi, cette section approche-t-elle les possibilités et impossibilités de communication entre les gens.

La première partie, *Haleine*, est dansée par les femmes, soit Sheila Ribeiro, Maryse Richard et Nancy Rivest. Ce sont elles aussi qui soutiennent l'action dansée dans la deuxième partie, *Todo mundo pega trem*. Il me semble que pour que les danseuses puissent réussir dans

⁷⁸ Trisha Brown se situe dans la catégorie des chorégraphes postmodernes (Banes, 1987), appartenant à la génération de la Judson Church, qui a remis en question plusieurs principes de la danse artistique, y compris les rapports entre la musique et le mouvement. Néanmoins, à partir de la moitié des années 1970, Trisha Brown réintègre la musique à ses œuvres et raffine ses expérimentations sur les effets de la pesanteur sur le corps sorti de ses conditions gravitationnelles habituelles, ainsi que sur le flux continu du mouvement dans le corps.

l'interprétation de la chorégraphie, tout en répondant aux différentes sollicitations de la chorégraphe, il est nécessaire de maîtriser chaque style — la danse moderne nord-américaine et la danse-théâtre. Cela me renvoie aux notions de corps à louer (*hired body*), de Foster (1997) et de corps hybride, de Louppe (1996), déjà discutées dans le premier chapitre (voir section 1.2.3.1). Je me demande donc si Sheila recherche des danseuses compétentes dans plusieurs styles, porteuses de corps à louer, ou si elle a trouvé d'autres manières de travailler avec les interprètes pour atteindre son but.

En fait, ce sont les danseuses qui aident à trouver les réponses. Plusieurs fois, elles cherchent des repères pour comprendre le mouvement et trouver la justesse de leur interprétation dans leur propre expérience. Par exemple, lors de quelques séances de répétition, Maryse comparait certaines séquences de *Marché aux puces* au ballet-jazz, qui a fait partie de sa formation initiale. En outre, elle reconnaît les différences entre chaque section de la pièce et fait remarquer le travail détaillé sur le corps et le mouvement réalisé pendant la création de *Marché aux puces*. Dans ses mots :

La première partie, c'était très chorégraphié [...], la première partie, c'est comme si elle était une juxtaposition de petits mouvements, ou parfois très différents, mais on travaillait vraiment chaque mouvement, chaque mouvement était travaillé et Sheila pouvait en parler pendant des heures, parler des tensions et des énergies, etc. Je sais que chaque petit mouvement était travaillé. Pour la deuxième partie, c'était une partie que Sheila voulait plus personnelle, et j'amenais les éléments un peu, mais à partir des éléments que j'amenais, elle les arrangeait de la façon qu'elle voulait (Richard, 2001).

Pour Nancy, l'attitude de Sheila depuis l'audition démontrait son intérêt à travailler en collaboration avec les danseurs, de leur faire une place active dans la mise en œuvre de *Marché aux puces*, au lieu de simplement demander à l'interprète de reproduire avec justesse les mouvements conçus par la chorégraphe. Nancy raconte en entrevue :

La chorégraphe, à un certain moment de l'audition, s'assoit avec ceux qui restaient et discute avec eux. J'ai trouvé ça vraiment bien, parce qu'on voyait que la chorégraphe avait un désir de travailler avec un artiste et non de travailler avec un exécuteur de danse qui allait remplacer quelqu'un. J'ai trouvé ça vraiment bien, parce que je suis déjà allée à d'autres auditions où on sentait que le chorégraphe choisissait un remplaçant qui était un exécutant de quelque chose et non un artiste à part entière qui

contribue à la pièce chorégraphique. Dans cette optique-là, j'avais trouvé l'attitude de la chorégraphe et des autres membres de la compagnie très positive (Rivest, 2001).

Pour Maryse et pour Nancy il était clair que Sheila a pris le temps de travailler avec les interprètes, pour leur faire comprendre et assimiler son univers poétique, tout en leur faisant une place dans la création et la recréation de *Marché aux puces*. Sheila ne cherche pas l'homogénéité chez les interprètes, au contraire, elle profite des particularités de chacun. Ainsi, j'infère que le travail du danseur dans *Marché aux puces* n'est pas axé sur une conception de danseur caméléon. Je dirais plutôt que la chorégraphe cherche à provoquer différents états de corps qui renvoient à la danse contemporaine et à la danse-théâtre, dans un jeu entre la formation et les tendances de chaque danseuse — pour Maryse, la danse africaine, pour Nancy, la danse contemporaine — et les demandes spécifiques à l'œuvre, d'une façon plutôt ludique ou ironique. Ces procédés accentuent une sensation d'inadéquation ou d'incomplétude des mouvements, ce qui fait partie intégrante de l'approche conceptuelle qui guide la mise en scène de *Marché aux puces*. Ainsi, plusieurs fois lors des répétitions, Sheila demandait à Nancy de *salir le mouvement*, de faire le geste de manière qu'il devienne moins défini, moins dessiné dans l'espace. Dans ce sens, il ne s'agit pas de l'exécution du mouvement selon tous les paramètres du style cité, dans une espèce de mimétisme des gestes et des mouvements, comme le dit Louppe (1996). Mais il s'agit plutôt d'une compréhension des principes organisateurs du corps en mouvement, présents dans certains styles de danse et, en conséquence, d'une assimilation de certains de ces principes. Cette assimilation est faite selon les prémices qui soutiennent la création de *Marché aux puces*.

4.3.2 La digestion de la danse orientale égyptienne et des danses afro-brésiliennes : extraire les principes organisateurs du mouvement propres à ces pratiques

Des danses afro-brésiliennes et une danse orientale égyptienne sont présentes en filigrane tout au long de la pièce, comme des principes organisateurs de la chorégraphie et du corps dansant dans *Marché aux puces*.

Dans *Marché aux puces*, la danse orientale égyptienne, dite *baladi* au Québec, contribue à organiser la matière chorégraphique et la matière corporelle. En ce qui a trait à la structure de la chorégraphie, cette danse influence la façon dont la chorégraphe gère le rythme de la pièce. Ainsi, Sheila Ribeiro explique-t-elle en entrevue : « [...] comme dans la danse orientale égyptienne, le climax de la pièce est toujours renvoyé à plus tard et quand la pièce finit, elle finit brusquement, sans conclusion, tout reste en suspend » (Ribeiro, 2001). En effet, dans *Marché aux puces*, il n'y a pas de scène où l'action dramatique ou chorégraphique conduirait à un moment culminant. La pièce se termine par la suspension de l'action, sans établir un moment précis de conclusion.

Le *baladi* contribue aussi à organiser la matière corporelle. Cette danse met l'accent sur l'exploration maximale des mouvements du torse et du bassin, en ayant pour conséquence une ampliation des espaces internes du corps. De plus, elle se caractérise par des changements subtils du flux de mouvement dans le corps. Chez Sheila, l'une des principales caractéristiques de la gestuelle réside dans ses changements d'énergie inattendus dans une même phrase de mouvements. Ces changements caractéristiques permettent l'enchaînement, dans une même séquence, de mouvements aux qualités opposées. Selon la chorégraphe, son expérience en danse orientale égyptienne constitue l'une des raisons pour lesquelles elle est capable de manipuler avec aisance ces changements entre différents *univers énergétiques*. Sheila explique que :

Quand on danse la danse orientale égyptienne, c'est de l'incorporation, car on incorpore l'archétype, l'icône de la danseuse de *baladi* et on symbolise différents personnages. Et dans le *baladi*, il y a aussi des changements d'énergie, à travers lesquels il est possible de vivre la femme enfant, la femme mère, la femme culte, la petite femme pas très intelligente, la femme ceci, la femme cela [...] (Ribeiro, 2001).

Dans ce sens, Sheila fait remarquer qu'une bonne danseuse de *baladi* n'a pas besoin d'exagérer les mouvements, ni de les faire de manière stéréotypée car « [...] la danseuse de *baladi* a la capacité d'incorporer la matière » (Ribeiro, 2001). La notion d'incorporation de la matière est une notion centrale pour Sheila, en rapport avec les différentes possibilités

d'utilisation du flux d'énergie⁷⁹ lors de la réalisation des mouvements, ainsi qu'avec les variations dans la vitesse de réalisation des mouvements. Par conséquent, la chorégraphe souligne que « [...] ces changements brusques d'énergie [dans ma chorégraphie] viennent du *baladi* [...] pour que ces changements d'énergie [arrivent], il faut bien comprendre chaque univers énergétique pour pouvoir changer vite. » (Ribeiro, 2001).

L'influence du *baladi* peut aussi être notée dans certains mouvements ou séquences de mouvements de la chorégraphie de *Marché aux puces*. Il y a des mouvements qui sont générés à partir d'une impulsion du bassin, des mouvements du bassin et du tronc en ondulation latérale, en forme d'un huit et en spirale. Pendant les répétitions, j'ai pu accompagner les explications de Sheila sur certains mouvements. Il y avait un mouvement où les danseuses — Maryse et Nancy — étaient au sol, appuyées sur les genoux et sur un de leurs bras ; elles devaient réaliser « un huit de hanche qui se continue par la colonne jusqu'à la tête », comme l'a décrit Sheila (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). En continuant son explication, Sheila indique que « la clé pour comprendre le mouvement, c'est le mouvement de huit dans le bassin, il permet de trouver un espace pour le mouvement suivant » (citée par Dantas, 2001). De la même façon, Sheila décrit un autre mouvement, appartenant à une autre séquence : « Ce mouvement, c'est un cambré qui fait un huit avec la tête... ça vient du *baladi*, j'ai vu une superbe danseuse égyptienne qui était tellement dans la danse et qui s'est mise à faire ça. » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001).

D'ailleurs, quand Sheila danse son solo, l'influence du *baladi* est encore plus évidente, même s'il n'a aucun rapport explicite avec le *baladi*. Il montre quelqu'un qui essaie d'accomplir des séquences dansées sans y parvenir. La chorégraphie est interrompue à quelques reprises par des *black-out* et se termine par une séquence où l'interprète danse avec une paire de béquilles. Elle ne fait pas de transposition des pas ni des mouvements du *baladi*, mais je peux y reconnaître dans certaines qualités de ses mouvements les références à la danse orientale égyptienne. Je souligne notamment l'action d'excaver et de sculpter le torse

⁷⁹ Selon le système d'analyse développé par Laban (1994), le flux se réfère à la tension musculaire utilisée pour laisser le mouvement se propager (flux libre) ou pour le restreindre (flux contrôlé). Le flux libre et le flux contrôlé demandent tous les deux une certaine tension musculaire ; c'est le rapport entre les tensions qui détermine la qualité du flux. Le flux du mouvement est également fortement influencé par l'ordre dans lequel différentes parties du corps entrent en action. Le contrôle du flux du mouvement est donc étroitement lié au contrôle des mouvements des différentes parties du corps.

de l'intérieur, ainsi que les modulations subtiles du tonus musculaire dans les parties centrales du corps. Ainsi, ce ne sont pas les gestes et les pas réalisés par Sheila dans son solo qui renvoient au *baladi* mais il s'agit plutôt de la manière de tenir le corps, ainsi que la façon de libérer ou de retenir le flux d'énergie du mouvement. Donc, si dans *Marché aux puces*, le corps dansant renvoie à certains éléments du *baladi*, ceux-ci sont dilués dans une mise en scène contemporaine sans rapport explicite avec cette danse.

En ce qui a trait aux danses afro-brésiliennes, Sheila Ribeiro fait remarquer l'influence de la méthode développée par Rodrigues (1997) dans sa démarche chorégraphique. Comme je l'ai déjà exposé dans le premier chapitre (voir section 1.3.6), Rodrigues (1997) a créé une méthode de formation pour des danseurs-chercheurs-interprètes où certaines manifestations populaires brésiliennes, qui affichent un caractère de résistance culturelle, constituent l'arrière-plan de la formation de ces artistes. À partir de l'étude des danses brésiliennes, particulièrement celle des danses de rituels religieux afro-brésiliens, elle a dégagé des principes techniques et symboliques qui structurent les méthodes de préparation corporelle et de création chorégraphique. À l'exemple de Rodrigues (1997), qui a été sa professeure à l'Université de Campinas, Sheila Ribeiro parle de la présence d'une *impulsion vitale de résistance* dans certaines danses brésiliennes, dont l'un des signes les plus évidents serait la projection du poids de la partie inférieure du corps — bassin, jambes et pieds — vers le sol, ce qu'elle appelle *enracinement*. Cependant, le contexte de création de *Marché aux puces*, ainsi que le thème de la pièce ne font pas référence, directement ou même indirectement, à des rituels religieux, ni à des danses afro-brésiliennes. Néanmoins, la notion d'une *impulsion vitale de résistance* est bien présente en tant que l'un des éléments construisant le corps dansant dans *Marché aux puces*. Dans son Mémoire de maîtrise, Sheila précise : « Dans *Marché aux puces*, même si les corps de mes interprètes n'ont pas été utilisés dans le cadre d'une manifestation populaire, j'ai choisi d'adopter les codes gestuels de ce que Rodrigues appelle 'corps guerrier'. » (Ribeiro, 2003, p. 78). Je peux citer comme exemple une répétition où Sheila Ribeiro exposait à Nancy Rivest la façon dont elle devait exécuter les sauts qui faisaient partie des séquences chorégraphiques. En fait, la chorégraphe expliquait que dans ces sauts, l'impulsion ne doit pas amener la danseuse à se projeter verticalement, comme c'est le cas dans le ballet. Lorsqu'elle saute et détache ses pieds du sol, l'impulsion du saut doit plutôt projeter la danseuse vers le sol, comme dans les danses afro-brésiliennes.

Il est par ailleurs important de rappeler que l'une des danseuses de la compagnie, Maryse Richard, possède une formation en danse africaine. Cette expérience l'a aidée à comprendre et à s'identifier à la démarche de Sheila. Maryse raconte qu'elle a ressenti une affinité pour l'approche de Sheila car elle a perçu l'influence de la danse africaine, ainsi que dans des exercices d'improvisation proposés pour la création de *Marché aux puces*. Elle explique encore : « J'étais plus près de la danse africaine que du moderne, et quand on faisait de la danse brésilienne avec Sheila, cela n'était pas de la danse moderne, il y avait une base en danse africaine dans le travail de Sheila. » (Richard, 2001). D'ailleurs, dans plusieurs séquences dansées par Maryse durant *Haleine* et *Todo mundo pega trem*, certains mouvements rappellent des pas typiques des danses africaines, comme des frappes des pieds au sol. Néanmoins, ces mouvements sont plutôt esquissés, ils ne s'accomplissent pas jusqu'au bout ; il semble également que la danseuse a renoncé à les réaliser avant qu'ils ne soient achevés. De plus, ces pas sont dilués dans des séquences chorégraphiques dans lesquelles les mouvements n'ont aucun rapport avec la gestuelle typique des danses africaines.

À la lumière de ces exemples, on comprend d'une part que le vocabulaire gestuel typique du *baladi* et des danses afro-brésiliennes ne soit pas directement présent dans les séquences dansées et d'autre part, que l'on n'identifie pas de gestes ou de pas typiques de ces styles dans *Marché aux puces*. Cependant, la chorégraphie garde certains principes organisateurs du corps et du mouvement propres à ces danses, qui doivent être assimilés par les interprètes lors de la réalisation du mouvement.

Un autre exemple de digestion des pratiques de danse se réfère à l'utilisation du mouvement authentique. Je le considère séparément des autres pratiques, car ce mouvement ne fait pas partie de la formation de la chorégraphe, mais il a été amené par un seul des interprètes de la pièce, Louis Pelchat.

4.3.3 La digestion des expériences des interprètes : l'exemple du mouvement authentique

Comme on l'a déjà vu, le mouvement authentique est à la base de la formation de Louis Pelchat et selon lui, cela a été l'une des raisons pour lesquelles il a été choisi pour faire partie

de *Marché aux puces*. Sa participation dans la pièce se structure autour d'une figure qui ressemble à une *drag queen*. Les *drag queens* sont des hommes qui s'habillent en femme, souvent de façon exagérée ou loufoque. Fréquemment, elles s'inspirent des femmes célèbres et leur spectacle comprend le chant, ou *lip synch*, la danse et l'animation de spectacle. La *drag queen* incarnée par Louis apparaît dans la première partie de *Marché aux puces*, *Haleine*, et revient au début de la troisième partie, pour annoncer la présence de la Princesse Diana. Dans cette section, j'analyse la participation de Louis dans *Haleine* puisque, dans cette partie, le danseur fait usage du mouvement authentique.

Sheila Ribeiro mentionne que la *drag queen* de *Marché aux puces* est un pseudo-personnage, une *drag queen* inachevée. Ce non-accomplissement du personnage est visible au niveau du costume puisque Louis est habillé en chemise et pantalon gris et qu'il porte une perruque de plumes roses et des chaussures rouges à talon très haut. De même, le danseur n'agit pas tout le temps comme s'il était une *drag queen* en spectacle, et ses changements d'actions sont accompagnés de changements radicaux dans ses états de corps.

Comme cela a déjà été décrit à la section 4.1, l'action commence par le *lip synch* de la chanson *Sufoco*, de la chanteuse brésilienne Alcione. Toute une gestuelle accompagne le *lip synch* de Louis, qui inclut des déplacements sur la scène, des larges mouvements de bras qui ponctuent les moments forts de la chanson, des gestes qui miment certaines paroles de *Sufoco*, une marche à quatre pattes, ainsi qu'une séquence rappelant quelqu'un en train de danser la samba. D'ailleurs, le *lip synch* semble un peu décalé, car Louis chante par-dessus la chanson ; il est même possible d'entendre sa voix à certains moments. Vers la moitié de la chanson, Louis arrête de chanter, ferme les yeux et commence à bouger autrement : ses mouvements sont fluides, continus et lents. Le danseur maintient le torse courbé et n'établit aucun rapport avec le public. Il bouge encore au son de *Sufoco*. Tout d'un coup, il reprend le *lip synch* et sort de scène quand la chanson est finie. Il y revient sans perruque et sans chaussure, tout en portant une robe courte vert citron. Il a les yeux fermés et ses mouvements sont à nouveau fluides, continus et lents. Ces mouvements sont inspirés de l'approche du mouvement authentique, décrite ci-après.

Pendant les répétitions, la chorégraphe et le danseur discutaient beaucoup des modes de transposition du mouvement authentique à la scène et ils essayaient de concilier des points de vue apparemment contradictoires. Louis Pelchat se souciait de la charge esthétique du

mouvement authentique, puisqu'elle ne propose pas l'utilisation du mouvement à des fins artistiques. Ainsi, lorsque Louis Pelchat était appelé à bouger selon les fondements du mouvement authentique, essayait-il de trouver une manière d'être sur scène dans un état dansant, sans trop s'éloigner des principes de cette pratique. Aussi, dans *Marché aux puces* les mouvements de Louis n'étaient pas chorégraphiés. Il improvisait alors sur scène à partir des directives de Sheila à propos de l'utilisation de l'espace, de la vitesse et du type d'énergie employés lors de la réalisation des mouvements.

Lors d'une répétition, Louis a raconté une expérience qu'il a vécue pendant une présentation de *Marché aux puces* : « Je me souviens, un soir, je savais que c'était fort ce que je faisais, mon problème, c'est comment retourner à cet état-là, comment visiter ce moment-là, je crois que je commence à percevoir quand ce *drive*-là est vibrant. » (Pelchat, cité par Dantas, 2001). En répondant à Louis, Sheila disait qu'il faudrait un entraînement permettant d'enregistrer ces états de corps et ces énergies, pour pouvoir y accéder après. Pour elle, il s'agissait d'une question d'ordre technique : il fallait reprendre quelques fois les improvisations pour conserver la mémoire des états de corps les plus significatifs. J'ai discuté de questions semblables au premier chapitre (voir section 1.1.5) et je suis d'accord avec Louis quand il fait remarquer que ce n'est pas toujours facile de revenir à certains états de corps et de récupérer certaines qualités de mouvements obtenues lors des improvisations. En d'autres termes, « comment donner chair à la mémoire du premier acte ? », comme se questionne la chorégraphe Trisha Brown (citée par Michel et Ginot, 1998, p. 152). La phénoménologie parle de l'acquisition et de la recréation des habitudes corporelles, dans un processus qui permet le remaniement et le renouvellement du schéma corporel, ainsi que d'un va-et-vient entre le corps habituel et le corps actuel. Dans le cas de Louis, dans les improvisations sur scène, il devait récupérer quelques traits des improvisations antérieures, ce qui lui permettrait d'atteindre certains états de corps qui le pousseraient à bouger autrement.

Lors de la même répétition, Sheila argumentait que, malgré les différences entre le mouvement authentique comme pratique somatique et les scènes de Louis dans *Marché aux puces*, que leur travail, à Louis et à elle, était de créer des conditions pour que le mouvement authentique soit véritablement présent. Ainsi, Sheila suggérait-elle à Louis de penser au public comme s'il était un témoin : « Le mouvement authentique a un témoin et ton témoin, c'est le public. Je pense que si tu réussis à faire confiance au public, si tu peux avoir de la

complicité avec eux, tu fais ton truc. » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). D'ailleurs, pour Sheila, l'utilisation du mouvement authentique permettait l'exploration maximale de l'intimité du danseur, tout en le mettant dans un état de vulnérabilité. Elle commentait son choix en répétition en disant qu'elle trouvait que « [...] quand quelqu'un est connecté [avec soi, avec les autres] et dans une logique, un *drive* de danse, c'est d'une beauté, c'est la beauté de la vulnérabilité » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001).

Dans *Marché aux puces*, le mouvement authentique n'a pas été transposé tel qu'il est généralement pratiqué. Il a en effet été transformé selon les besoins de la pièce. Il est intéressant de remarquer que ces transformations n'ont pas simplement consisté en des adaptations scéniques, mais qu'elles ont aussi provoqué des altérations dans la façon de réaliser les mouvements. En outre, elles ont exploité certains principes fondamentaux pour la mise en œuvre de *Marché aux puces*, en particulier les idées de vulnérabilité du danseur et du *drive* en tant que principe organisateur du mouvement dans le corps dansant. D'ailleurs, la mise en scène du mouvement authentique était insérée dans un contexte inusité, celui du show d'une *drag queen*, provoquant donc une double distorsion. En effet, d'abord, le mouvement authentique est détourné de son environnement habituel et ensuite, le personnage de la *drag queen* est déstabilisé, puisque le mouvement authentique instaure un comportement tout à fait étranger à cette figure.

Sheila parlait de cette scène comme de l'une des plus *conceptuelles* de la pièce, où elle pouvait travailler en détail les concepts qui soutenaient la mise en scène de *Marché aux puces* dans sa totalité. Dans son Mémoire de maîtrise, elle identifie la rupture, l'impureté et l'ambiguïté comme étant des éléments conceptuels fondamentaux pour la mise en scène de *Marché aux puces* (Ribeiro, 2003). Chez la *drag queen* de *Marché aux puces*, on peut repérer une juxtaposition de références, d'images, de situations, qui conduit à ce que Sheila appelle l'impureté. En effet, une *drag queen* est déjà une figure très connotée et ambiguë, un homme qui s'habille exagérément et de façon loufoque, en femme et qui fait semblant de chanter sans vraiment chanter. Dans le cas de *Marché aux puces*, il s'agit d'une *drag queen* inaccomplie, composée par un Québécois qui essaie de chanter et/ou de faire un *lip synch* d'une samba brésilienne et qui, tout d'un coup, change radicalement d'attitude. Louis déconstruit cette *drag queen* par une transformation abrupte de son corps et de ses mouvements, mais il revient tout de suite à son état de *drag queen*. Par conséquent, comme le souligne Sheila à plusieurs

reprises dans son Mémoire de maîtrise, l'action ne s'accomplit pas vraiment : « Rien ne se concrétise, rien ne se tient. » (Ribeiro, 2003, p. 63). Ceci entraîne alors de l'ambiguïté. Pour faire émerger ces concepts, il lui fut donc nécessaire de transformer cette pratique au sein de la pièce, c'est-à-dire de la digérer autrement.

4.3.4 Le *drive* comme enzyme de la digestion

À plusieurs occasions durant les répétitions, Sheila s'interroge sur sa propre démarche : « ... j'ai beaucoup du mal à comprendre de quel genre d'entraînement j'ai besoin pour faire ce qu'on fait. On fait comme une *technique dona orpheline*, en fonction du travail qu'on fait ; une technique en fonction de la pièce. » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). Mon travail auprès de la compagnie m'amène à penser que Sheila ne développe pas de *technique particulière* qui sert d'entraînement aux danseurs. Concrètement, au moment où je faisais mes observations, chaque danseur s'entraînait à sa façon, n'ayant pas de cours à suivre ensemble. Ainsi, Maryse faisait-elle de la danse africaine, du yoga et de la course ; Nancy suivait des cours de danse contemporaine et des ateliers en éducation somatique ; Louis poursuivait sa démarche en mouvement authentique ; Chris poursuivait sa démarche de clown et en théâtre physique. De son côté, Sheila s'entraînait plutôt seule et son entraînement consistait en la réalisation d'exercices et des séquences de mouvements servant aussi d'échauffement pour les répétitions. De même, dans la plupart des répétitions observées, les interprètes s'échauffaient individuellement. Généralement, les exercices et les séquences de mouvements réalisés suivaient les systèmes d'entraînement pratiqués par chaque interprète.

Il y a eu deux répétitions générales où le groupe a fait un réchauffement dirigé par Sheila, qui consistait en des :

- mouvements de *bounces* dans les positions accroupie et debout ;
- mouvements circulaires des hanches, partant de la position de debout, pliant les genoux jusqu'à s'approcher du sol ;
- mouvements pour *enfoncer le sol* avec les pieds ;
- petits sauts dont l'impulsion se dirigeait vers le sol ;

- exercices de respiration en position à quatre pattes, avec ondulation du tronc, exécutés aussi avec l'émission de sons.

Durant ces exercices, Sheila donnait des indications comme : a) faire attention à la verticalité du tronc, à partir du coccyx ; b) projeter le poids du corps en direction du sol, faire attention au poids du bassin ; c) faire attention au rapport du coccyx et des ischions avec le sol. Ces exercices, ainsi que les indications faites par Sheila lors de leur exécution, suivent les propositions de la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète développée par Graziela Rodrigues. Ils sont donc fondés sur des principes issus de danses afro-brésiliennes.

De même, pendant l'audition, il était possible de percevoir les *principes techniques* de la démarche *dona orpheline danse*. L'audition a commencé avec un échauffement assez simple, donné par Maryse Richard, avec des exercices de mobilisation articulaire, où il était possible de percevoir des principes de la danse africaine : attention à la projection du poids du corps vers le sol, spécialement le poids du bassin, emphase dans l'expiration, mouvements des hanches, mouvements de frapper les pieds au sol. Ensuite, Sheila a montré une séquence composée de mouvements typiques du ballet et a demandé de les exécuter d'une façon lâche, paresseuse. Dans la deuxième partie, elle a appris à des danseuses une séquence de la chorégraphie et a dirigé deux improvisations : une qui exigeait de se gratter, et une autre de marcher à reculons. Pour la deuxième improvisation, les danseuses devaient aussi travailler sur les sensations de peur et de séduction — des thèmes liés à *Marché aux puces*.

Tout au long des répétitions, ainsi que pendant les entrevues réalisées avec la chorégraphe, la notion de *drive* était présente comme l'un des principes organisateurs du corps dansant. Le *drive* est un concept utilisé par Sheila Ribeiro dans différentes situations. Il est intéressant de remarquer qu'elle utilise ce mot anglais même quand elle parle ou qu'elle écrit en français ou en portugais. Sheila utilise également les mots énergie, goût et pulsion d'une façon assez proche de la notion de *drive*. En outre, dans son *Mémoire de maîtrise* (Ribeiro, 2003) elle utilise la notion de *drive* selon la théorie de Laban (1994) et l'associe à la notion d'effort, et plus spécifiquement, à des pulsions d'action⁸⁰.

⁸⁰ L'effort constitue l'origine du mouvement (Laban, 1994) ; il peut être compris comme des impulsions intérieures qui sont à la base de toute action visible et qui s'organisent par rapport au flux, à l'espace, au temps et au poids, qui sont nommés les facteurs de l'effort. Les combinaisons de trois facteurs de l'effort génèrent les pulsions. Les pulsions d'action, aussi nommées actions élémentaires d'effort, sont le résultat de la combinaison des facteurs temps, espace et poids. Selon Laban (1994),

Outre la signification du *drive* chez Laban (1994), Sheila Ribeiro y voit encore d'autres significations. Dans les entrevues, trois niveaux de compréhension de cette notion se sont dégagés par rapport au contexte de la pièce. Le premier niveau se réfère au *drive* comme ce qui organise la mise en scène de la chorégraphie ; ce que Sheila appelle le « *drive* de la pièce » (Ribeiro, 2001). Dans le cas de *Marché aux puces*, c'est un *drive* qui fait appel à la confusion et à la libido, au désordre et à la fertilité, qui sont aussi des concepts clés de l'esthétique de la compagnie *dona orpheline danse*. De cette façon, la mise en scène de *Marché aux puces* doit révéler ces qualités. Le deuxième niveau de compréhension du *drive* se réfère aux rapports établis entre les différents éléments de la pièce. Sheila donne comme exemple le *drive* spatial qui détermine l'organisation spatiale et définit ainsi les tensions dramatiques générées par les déplacements des interprètes et par les rapports entre les interprètes et les accessoires scéniques. Le troisième niveau correspond au *drive* du danseur, celui qui organise le corps dansant dans *Marché aux puces*. De cette façon, le *drive* est un fil conducteur de la mise en œuvre de la pièce. Comme l'explique la chorégraphe, « Le *drive* est présent dans le contexte général de la mise en scène, comme fil conducteur, ainsi que dans les rapports entre les éléments de la pièce et dans chaque élément de la pièce séparément. » (Ribeiro, 2001).

Je m'intéresse particulièrement à la notion du *drive* du danseur, c'est-à-dire celle du *drive* en tant que principe organisateur du corps en mouvement. Dans ce sens, Sheila Ribeiro définit le *drive* comme « [...] l'énergie primordiale qui conduit la danse » (Ribeiro, 2001). Le *drive* est donc ce qui anime le mouvement dans le corps dansant. Si l'on revient à la signification en anglais du mot *drive*, on rencontre au moins deux acceptions qui convergent vers cette définition et qui sont classifiées sous la rubrique *provide power*. Dans le premier, *drive* est un verbe transitif ayant comme sens « to provide power to keep moving or to make something happen » (Cambridge Dictionaries Online). Dans la deuxième acception, *drive*, en

« la pulsion d'action est caractérisée par l'accomplissement d'une fonction qui a un effet que concrétise, dans le temps et dans l'espace, l'utilisation de l'énergie musculaire ou force » (p. 101). Les autres pulsions sont : a) la pulsion de vision, combinaison des facteurs flux, espace et temps, sans support d'un poids actif ; b) pulsion d'envoûtement, combinaison des facteurs flux, espace et poids, où l'attitude intérieure envers le temps est au repos ; c) pulsion de passion, combinaison des facteurs flux, poids et temps, où l'attitude intérieure envers l'espace n'est pas présente. Bartenieff (1980) identifie ces pulsions où le flux devient un élément actif au détriment de l'espace, du poids ou du temps comme des *transformations* ou *drives* des actions élémentaires de l'effort.

tant que nom, signifie « strong feeling which makes you want to do something » (Cambridge Dictionaries Online). La traduction française du mot *drive* comporte, entre autres, les notions de poussée, de propulsion, de transmission, d'impulsion, de pulsion et de dynamisme (Dictionnaire de poche anglais). Dans le contexte de l'œuvre de Sheila Ribeiro, il me semble que les traductions les plus proches de *drive* sont impulsion (poussée ou incitation) et pulsion (élément dynamique de l'activité psychique inconsciente). Ainsi, on comprend que le *drive* est l'élément qui anime le mouvement dans le corps dansant. En outre, le *drive* est aussi ce qui oriente les qualités du mouvement, ce qui rejoint l'idée du *drive* en tant qu'effort dans la théorie Laban (1994), c'est-à-dire des impulsions qui sont à la base de toute action visible.

Pendant les répétitions de *Marché aux puces*, le *drive* constituait l'une des principales indications pour la compréhension du mouvement. En expliquant à l'interprète Nancy Rivest les caractéristiques de sa gestuelle, Sheila indique que la gestuelle doit avoir une structure très claire permettant d'identifier les directions du mouvement et du corps. Toutefois, ce sont le *drive* et la pulsion qui définissent l'intensité et la qualité des mouvements.

Une séquence en particulier a été intensément travaillée avec Nancy Rivest, et elle me semble paradigmatique par rapport à l'importance du *drive*. Cette séquence était composée de quatre actions dansées, chacune traversée par un *drive* différent. La première action découlait d'un *drive* d'attention et d'urgence. En expliquant ce mouvement, Sheila fait une analogie avec des gens qui marchent dans les rues des grandes villes du *tiers monde*, comme São Paulo. Elles doivent tout le temps faire attention, parce qu'elles sont au milieu la foule et, qu'en outre, on peut les voler. En effet, c'est comme si elles développaient une écoute et un regard multidirectionnels, une capacité d'écouter, de voir, de percevoir à travers le dos et de réagir rapidement, d'où cette notion d'urgence et d'attention. La deuxième action se caractérisait par un *drive* langoureux que Sheila a surnommé *jello*. Elle expliquait que l'interprète devait se sentir comme si elle avait des raisins en-dessous de ses pieds. La troisième action découlait d'un *drive* aérien, alors que la quatrième illustrait un *drive* nonchalant, que la chorégraphe a surnommé *cow-boy*, *Michael Jackson* ou *Elvis Presley* : le mouvement se distinguait par un ancrage au sol — du bassin, des jambes et des pieds bien ancrés au sol — et une posture lâche du tronc, avec une attention particulière au cou et à la tête, comme si la tête flottait ci-dessus du cou.

Dans cette séquence, il était important de réaliser chaque mouvement selon son *drive* respectif. En outre, la caractéristique principale de la séquence décrite ci-dessus résidait dans un changement abrupt d'énergie (donc, de *drive*) à chaque action dansée. Comme le disait Sheila à Nancy, « Cette partie est très nuancée, elle est pleine de changements d'énergie ; donc, c'est très fatigant, parce qu'il faut que tu aies un niveau de concentration et que tu puisses *switcher* à chaque mouvement. » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). Pour réussir dans ces changements de *drive*, la chorégraphe expliquait qu'il faudrait, d'abord, bien définir chaque univers énergétique. Ensuite, il était nécessaire de plonger entièrement dans l'action, afin d'être à 100 % dans chaque *drive*, pour finalement pouvoir réaliser les changements. En expliquant la séquence à Nancy, Sheila faisait noter que ces changements abrupts de *drive* exigeaient que « [...] [s]on corps soit prêt pour faire une chose, [alors qu'elle en fait] une autre » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001).

Lorsque questionnée sur ce qu'elle a trouvé le plus difficile dans son travail pour Sheila Ribeiro, Nancy Rivest se réfère, justement, à ces changements radicaux de *drive* :

Ce qui était difficile pour moi, ce sont certaines parties de sa gestuelle qui demandaient des changements d'énergie, des changements, je dirais, d'interprétation physique, de physicalité qui sont différentes, mais des changements très rapprochés dans le temps. [...] C'était aussi des moments où — parce qu'on a tous nos difficultés personnelles, il y a ceux qui ont de la difficulté à tourner, ceux qui ont de la difficulté à sauter, puis, moi, je pense que j'avais des difficultés à bouger. [...] Dans cette petite section-là, j'avais de la difficulté à trouver le sens du mouvement d'où, de quel endroit dans le corps le mouvement a son impulsion : est-ce que c'est à partir de l'épaule, du bassin, du pied ? J'avais de la misère à trouver cette impulsion-là ; en outre, j'avais de la misère à trouver l'énergie juste. Tu sais, une contraction, est-ce que c'est une contraction vive et puissante, ou est-ce que c'est une contraction qui est lente et profonde ? Tu sais, il y a des degrés différents. [...] Je pense que [ma difficulté] se situait plus au niveau de l'impulsion, je dirais de la physicalité, peut-être, du mouvement (Rivest, 2001).

Durant les répétitions, Sheila faisait des commentaires, comme ce qui suit, pour inciter Nancy à trouver la bonne voie pour réaliser la séquence :

C'est déjà beaucoup mieux que le début. Maintenant, les directions et le mouvement sont bien exécutés. Ce qui te manque : te laisser aller dans des énergies du mouvement.

Il faut trouver la justesse [du mouvement]. Tu peux exagérer dans le *drive* de chaque mouvement, pour trouver la justesse (Ribeiro, citée par Dantas, 2001).

Cette notion de justesse du mouvement supporte l'idée du *drive* en tant qu'impulsion originale du mouvement. Retrouver cette impulsion peut alors aider à saisir le mouvement dans ses qualités essentielles. En outre, d'après Sheila, le fait de réaliser le mouvement dans le bon *drive*, permet à l'interprète d'avoir une sensation proche de celle que l'on ressent quand on réalise le mouvement pour la première fois. Ainsi, le *drive* renvoie-t-il à des impulsions qui ont donné naissance au mouvement dans le corps. Souvent, lors des répétitions, Sheila faisait remarquer aux interprètes que, à force de répéter les mouvements plusieurs fois, ils pouvaient « [...] perdre le *drive* propre à ces mouvements » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). Lorsque questionnée sur l'importance du *drive* dans son travail, Sheila a commenté :

C'est sûr que le plus important pour moi, ce n'est pas la forme, le plus important pour moi, c'est la danse. Je trouve drôle de dire ça, car la danse, c'est quoi la danse ? Pour moi, c'est cette énergie vitale, colorée, avec du goût (saveur). Pour moi, si cela n'existe pas, il ne s'agit pas de la danse. Mais pour indiquer d'où vient le mouvement, c'est plus difficile. Mais je sais que quand je regarde, quand je vois un mouvement, je sais s'il est plus juste ou moins juste par rapport à ce qu'il doit être [dans ma chorégraphie] (Ribeiro, 2001).

Ce passage se réfère aux rapports entre le *drive*, la forme et les techniques de danse. Quand Sheila se réfère à la forme par opposition à la danse ou au *drive*, elle se réfère à la forme en tant qu'architecture du mouvement. Si cette architecture n'est pas animée par une énergie déterminée, spécifique à ce mouvement ou à une action dansée, cette forme ou architecture ne se caractérise alors pas en tant que danse. Ainsi, cette forme ne correspond pas au *mouvement juste*, dans le contexte de sa chorégraphie. Dans ce sens, les rapports entre danse et technique de danse sont également régulés par cette logique. La chorégraphe parle souvent de la nécessité de neutraliser, chez les interprètes, les codes techniques spécifiques à certains styles de danse, comme la danse contemporaine. Elle justifie ce besoin en expliquant qu'il faut, d'abord, être fidèle à l'impulsion artistique ayant généré la chorégraphie, ainsi qu'à la chorégraphie en tant qu'œuvre d'art. Ainsi, « [...] tout ce qui est lié à d'autres techniques,

comme Graham, Limon ou d'autres, ne fait pas partie de cette inspiration artistique [...] la chorégraphie ne doit pas avoir l'air d'un cours technique » (Ribeiro, 2001b). Ces techniques sont, d'une certaine façon, étrangères à l'œuvre, une fois digérées.

Sheila reconnaît tout de même l'influence de différentes techniques de danse dans *Marché aux puces*. En outre, les interprètes de la pièce, à l'exception de Chris Kauffman, ont une formation en danse, c'est-à-dire qu'ils ont pratiqué pendant longtemps au moins un style de danse. De plus, chez Chris Kauffman, comme chez les autres interprètes, des techniques de mouvement spécifiques sont inscrites dans son corps, puisqu'il a suivi une formation de clown et en théâtre physique.

Comment concilier le besoin de neutraliser les techniques de danse et le fait de travailler avec des interprètes qui ont façonné, et qui façonnent, leurs corps selon certaines techniques de mouvement ? J'ai l'impression que Sheila Ribeiro fait traverser la forme, ou l'architecture, présente dans des techniques de danse par un autre *drive*, différent du *drive* en général associé à un style spécifique. Par exemple, durant l'audition que la compagnie *dona orpheline danse* a organisée pour choisir une interprète en vue de la tournée brésilienne, Sheila a demandé aux candidates d'exécuter une séquence composée par des mouvements typiques du ballet (comme des pas de valse et des tours). Cependant, elle les a incitées à exécuter cette séquence d'une façon lâche, paresseuse. Je me demande si, de cette façon, elle a pu remplacer les qualités (le *drive*) souvent associées au ballet, comme la précision, le contrôle, la verticalité — donc, un corps qui se tient — par un *drive* d'abandon — soit un corps qui ne se tient plus. Lors des répétitions, Sheila se référait souvent à cet abandon du corps et elle demandait aussi aux interprètes de *salir* les mouvements, ce que l'on peut percevoir dans des indications qu'elle donnait à Nancy Rivest : « [...] faites-le plus croche [le mouvement], c'est propre. Dans la technique *dona orpheline*, la structure est définie, mais le corps est beaucoup plus lâche. » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). D'ailleurs, Sheila dit sur ces choix de certains danseurs pour interpréter ses chorégraphies que pour son travail, « [...] l'entraînement en danse est fondamental pour faire ce que je fais, car il donne accès au monde de l'énergie vitale, de l'énergie corporelle » (Ribeiro, 2001). Pour Sheila l'entraînement en danse, compris comme pratique systématique d'une forme de danse — soit de façon autonome, communautaire ou académique — permet au danseur d'épurer les formes d'utilisation de l'énergie. Dans ce sens, Sheila dit que toutes les formes de danse l'intéressent : le ballet, les

différents styles de danse moderne et contemporaine, les danses brésiliennes, les danses africaines, la danse orientale égyptienne, les danses populaires, le butoh, ainsi que les pratiques en arts martiaux et la *capoeira*.

Il me semble donc que le *drive* peut être appréhendé comme une enzyme de la digestion des pratiques de danse et des techniques de mouvement de *Marché aux puces* car, en tant que principe organisateur du mouvement, il traverse les différentes pratiques de danse et de mouvement présentes dans la pièce et il pouvait permettre aux interprètes de comprendre certains styles que ceux-ci ne maîtrisaient pas.

Je me suis aussi demandée si le mot *drive* avait le même sens et la même importance pour les interprètes. Il est intéressant de remarquer que dans des entrevues et lors des répétitions, les interprètes n'utilisent presque pas ce mot. Chris Kauffman, qui est anglophone, utilisait beaucoup le mot *impulse*, dans le même sens que celui donné par Sheila au mot *drive*. Nancy, elle, utilisait les expressions changements d'énergie, changements d'interprétation physique et changements de physicalité.

Je me suis également demandée également si l'utilisation du mot *drive* lors des répétitions, parfois d'une manière assez imprécise, pouvait porter à confusion. Il est vrai que Sheila parlait beaucoup durant les répétitions : elle essayait de communiquer clairement le contexte de la pièce, ainsi que son idéologie de travail. De cette façon, elle parlait de *drive*, de changement d'énergie, d'incorporation de la matière et d'incarnation. En général, les danseuses trouvaient très intéressant le fait que Sheila soit capable de parler de son travail pendant longtemps. Maryse Richard et Nancy Rivest ont d'ailleurs déclaré que cela les a aidées à comprendre le contexte de la pièce, de même que la façon dont Sheila pense la danse. Pour Nancy, c'était aussi une manière de saisir les caractéristiques de la gestuelle de Sheila, « la physicalité de sa gestuelle » (Rivest, 2001). Cependant, elles avouent toutes les deux qu'à certains moments, le discours de Sheila devenait confus, peu clair, ambigu, contradictoire même et que dans ces moments, sa parole ne les aidait pas. Maryse raconte que, dans ces situations, elle demandait à Sheila de passer à l'action, de faire le mouvement pour qu'elle, Maryse, puisse le sentir. De cette manière, même si les interprètes n'utilisaient pas le mot *drive* comme Sheila l'utilisait, la notion de changement d'énergie était assez évidente pour eux. En outre, je pense que même si le discours et les indications de Sheila n'étaient pas toujours assez précis, cela fait partie du travail en danse, car il y a toujours une

certaine distance entre le discours et la pratique. Bref, c'est quand on est dans l'action qu'il y a plus d'hésitation, d'ambiguïté et de contradiction. Les interprètes avaient en outre la possibilité de discuter avec Sheila sur ce qu'ils pensaient et sentaient en rapport avec la chorégraphie ; et, comme le fait remarquer Maryse, elle se sentait à l'aise pour dire à Sheila qu'il faudrait arrêter de parler et plutôt essayer de faire le mouvement.

4.4 Incarnation

Cette section présente et discute les méthodes utilisées pendant la création de *Marché aux puces*, de même que les principes qui ont guidé le travail d'interprétation des danseurs. L'analyse des données indique que la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète développée par Graziela Rodrigues et le butoh ont été deux influences majeures dans la création de la pièce. Cependant, à l'exemple des pratiques de danse, ces méthodes ont été digérées par la chorégraphe et par les interprètes, qui ont absorbé leurs principes et les ont utilisés selon leurs besoins créatifs. L'un des principes communs à ces deux pratiques est la notion d'incarnation, qui sera aussi le fil conducteur de mon analyse.

Le mot incarnation, compris dans son sens premier, religieux, désigne l'action à travers laquelle une divinité ou un être spirituel prend une forme humaine ou animale, en pénétrant dans un corps ; il a comme origine le verbe incarner, qui signifie revêtir (un être spirituel) d'un corps charnel. Le terme incarnation peut aussi signifier la personnification d'une notion abstraite — être l'incarnation du mal, par exemple — ou il peut encore avoir le sens de représentation d'un personnage. Dans mon analyse de la création et de l'interprétation de *Marché aux puces*, j'utilise ces différentes acceptions et j'en ajoute une autre, issue du verbe incarner et dont le sens est : pénétrer, s'enfoncer dans la chair. Ainsi, cette section s'organise-t-elle en deux parties, dans lesquelles transiteront les différents sens du mot incarnation : *Pénétrer dans la chair*, qui aborde les méthodes de création et *Personnifier l'abstrait*, qui présente les principes ayant guidé l'interprétation au sein de *Marché aux puces*.

4.4.1 Pénétrer dans la chair : les méthodes de création

Sheila Ribeiro reconnaît que différentes sources ont inspiré son travail de création, dont la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète développée par Graziela Rodrigues et le butoh. En même temps, elle révèle que son processus de création devient de plus en plus intuitif tout en faisant remarquer que cette notion d'intuition doit être relativisée, puisqu'elle a été nourrie par son parcours en danse et en théâtre, soit comme étudiante et interprète, soit comme spectatrice.

Pour décrire son processus de création, Sheila mentionne que l'inspiration pour la chorégraphie surgit d'une idée ou d'un thème qui se présente, en général, d'une façon très claire. Après que le thème se soit manifesté, Sheila commence à y percevoir des liens artistiques et politiques, ainsi que les possibilités de le travailler chorégraphiquement. Dans le cas de *Marché aux puces*, l'idée inspiratrice est la valeur commerciale de la vie humaine, qui a cours au sein du système capitaliste à travers la manipulation du statut social et économique de chaque personne. Ainsi, le statut d'une personne détermine-t-il sa valeur monétaire (Ribeiro, 2001 ; Ribeiro, 2003). Ce thème a été suggéré par une expérience vécue par Sheila à Montréal : on lui a demandé de poser pour le catalogue d'une agence de rencontres qui proposait à des femmes d'Amérique latine et d'Europe de l'Est d'émigrer pour épouser des Nord-Américains. Cela rejoignait les réflexions de la chorégraphe et ses questionnements sur les rôles sociaux et le statut économique des gens. Dans *Marché aux puces*, il ne s'agit pas de l'explication ou de l'illustration de ce thème, mais plutôt de son déploiement à travers la réalisation d'improvisations, de la structuration de séquences de mouvements, de l'organisation des scènes, de l'insertion de textes, etc. Ces procédés amènent en effet la configuration de la matière chorégraphique. De cette manière, la chorégraphe développe des outils et des méthodes de création alors que le thème central se déploie et que la structure de la pièce s'établit. Louis Pelchat témoigne aussi de ce processus : « Dès le départ, en 1998, on a travaillé autour des mêmes thématiques, autour du même personnage ; ça, on l'a fait aussi plusieurs fois, à différents endroits et c'était vraiment un *work in progress* et le noyau de la pièce était déjà là. » (Pelchat, 2001).

Ce thème, la valeur marchande de l'être humain, a généré des sous-thèmes qui ont soutenu la création. Sheila explique que ses *mots d'ordre* étaient échec et réussite. En

général, les interprètes étaient invités à improviser sur ces sous-thèmes. Ainsi, l'idée de séduction, par exemple, a-t-elle été l'un des sous-thèmes intensément travaillés, principalement à partir de questions comme « quels sont les jeux de séduction que l'on utilise pour montrer sa valeur ? » (Ribeiro, 2001). Voici comment la chorégraphe elle-même décrit ce processus dans son Mémoire de maîtrise :

Dans le processus de composition de la pièce, j'ai proposé aux danseurs de chercher des situations de hiérarchie ou de pouvoir auxquelles ils ont participé ou ont eu accès. Les interprètes ont cherché leurs côtés « acheteur de gens » et « marchandise ». Je leur ai demandé de trouver des situations vécues dans lesquelles ils se sentaient inférieurs ou supérieurs, où ils s'exposaient, ou bien où ils se sentaient protégés. (Ribeiro, 2003, p. 43).

Marché aux puces s'est donc structuré autour des solos où les interprètes essayaient de démontrer certaines de leurs qualités, mais durant lesquels ils étaient aussi confrontés à leurs limites. Sheila explique que cette dynamique a créé un certain terrain pour les improvisations, ce qui favorisait l'émergence d'un état de vulnérabilité chez les interprètes. De cette façon, la vulnérabilité était présente en tant que fil conducteur de la création et de l'interprétation dans *Marché aux puces*. Le solo de Sheila en est un bon exemple.

Le solo de Sheila est placé dans la deuxième partie de *Marché aux puces* — *Todo mundo pega trem* — et donc, au milieu de la pièce. Dans un premier temps, il est constitué de mouvements hésitants et de quelques déplacements dans l'espace. Dans un second temps, la danseuse rentre avec une paire de béquilles, et elle les fait danser tout en exécutant un *pas de deux* avec celles-ci. Selon Sheila, son solo était un terrain très propice pour travailler la notion de vulnérabilité, puisqu'il jouait avec certaines nuances de sa personnalité, comme son côté enfantin et maladroit. En outre, ce solo ironise sur la conception de la virtuosité du danseur, et même sur l'idée du pouvoir du chorégraphe. Sheila explique :

Cela ne veut pas dire que je reste quarante-cinq minutes sans rien faire, mais c'est que, au centre de la chorégraphie, dont je suis la chorégraphe, je devais montrer quelque chose de plus, car la chorégraphe est toujours vue comme la personne qui comprend le plus l'œuvre, j'arrive et je ne fais pas grande chose (Ribeiro, 2001).

Sheila souligne que ce moment de la pièce est l'un des moments les plus importants, car « [...] l'un des plus conceptuels » (Ribeiro, 2001). Dans ce sens, il permet de faire voir plus clairement quelques-unes de ses conceptions sur la création chorégraphique, telles que le travail sur la vulnérabilité du danseur, la rupture de l'action dansée, les changements d'énergie dans la même séquence de mouvements, l'ambiguïté et l'ironie employées dans le traitement du thème.

Pour amener les interprètes à ces états de vulnérabilité, Sheila s'est principalement inspirée d'une part, de la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète développée par Graziela Rodrigues et d'autre part, du butoh.

4.4.1.1 L'*incorporação* : une version brésilienne de l'incarnation

Comme je l'ai déjà expliqué dans les chapitres précédents, à partir de l'étude des danses brésiliennes, tout particulièrement des danses de rituels religieux afro-brésiliens, Rodrigues (1997) a dégagé des principes techniques et symboliques qui structurent ses méthodes de préparation corporelle et de création chorégraphique. Ainsi, dans un premier temps, le danseur est-il invité à faire de lui-même le sujet de sa recherche. Ce travail est associé à l'apprentissage des principes techniques et symboliques des danses brésiliennes, de même qu'à la récupération de l'histoire personnelle de l'interprète ; son but est de confronter le danseur à sa propre réalité, ce qui peut l'amener à se questionner sur ses rapports à son propre corps, à la danse et à la vie. Dans un second temps, le danseur est invité à réaliser une étude chorégraphique fondée sur l'observation d'une manifestation populaire brésilienne. Ce processus trouve son point culminant avec la création et l'incarnation d'un personnage, ce qui établit les directives pour la mise en scène de la chorégraphie.

L'une des principales notions issues de la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète et retenues par Sheila Ribeiro est justement l'idée d'incarnation. Je voudrais souligner que, dans des entretiens réalisés en portugais avec Sheila Ribeiro ainsi que dans le livre de Graziela Rodrigues, le mot utilisé pour désigner ce phénomène est *incorporação*, dont la traduction française serait, de prime abord, incorporation. Cependant, dans la langue

française, le mot incorporation se réfère plutôt à intégration, réunion, mélange et il n'est jamais utilisé dans le sens de recevoir une divinité dans le corps ou de faire pénétrer une entité dans un corps. Cette dernière action est, en effet, plutôt définie en français comme incarnation. Au contraire, en portugais, incarnation et incorporation peuvent être employés comme des synonymes. Aussi ai-je décidé d'utiliser le mot incarnation pour l'écriture en langue française. L'utilisation du mot incarnation dans cette acception renvoie ainsi à certains aspects des religions afro-brésiliennes, où des fidèles reçoivent une entité (un esprit, une divinité) dans leur corps. C'est un phénomène assez complexe, dont je vais examiner seulement quelques caractéristiques qui permettent de mieux comprendre l'incarnation dans le contexte de *Marché aux puces*.

L'une des caractéristiques devant être retenue dans cette analyse est le fait que l'incarnation d'un dieu transfigure le fidèle qui le reçoit : c'est tout son corps (son être) qui assume la forme, la posture, les gestes, les dynamiques de ce dieu. Bastide (2000) se réfère à ce phénomène comme à une transformation de la personnalité : « Le visage se transforme ; le corps tout entier devient le simulacre du dieu. » (p. 220). Rodrigues (1997), pour sa part, décrit le moment de l'entrée du dieu dans le corps du fidèle comme un moment de désorganisation corporelle apparente, ponctué par des vibrations ou tremblements du corps. Ensuite, le dieu se modèle au corps du fidèle, tout en transformant ce corps, qui acquiert alors les caractéristiques du dieu, signe que l'incarnation est accomplie. De cette façon, pendant l'incarnation, le fidèle acquiert un nouveau corps, il intègre un autre corps, le corps du dieu, dans le sien. Il me semble que cette explication justifie l'utilisation, au Brésil, du mot *incorporação* pour définir ce phénomène. Comme le fait remarquer Rodrigues (1997), cette approche de l'incarnation suppose aussi une alternance entre les états d'incarnation et de désincarnation, puisqu'il fait référence à un corps qui peut sortir de son propre axe pour matérialiser une gamme de contenus et de sens propres au dieu et à son contexte. Pendant la possession/incarnation, la réunion de plusieurs images corporelles s'accomplit en fait dans un seul corps.

Il est également intéressant de remarquer que les interprètes de la *Marché aux puces* parlent aussi de l'incorporation dans le sens d'incarnation. Maryse Richard, par exemple, raconte le début du travail avec Sheila Ribeiro. Lors des premières répétitions, Sheila proposait des activités où les danseurs étaient invités à tourner jusqu'à devenir un peu

étourdis et atteindre un état second. Dans cet état, ils étaient encouragés à incarner des images suggérées par Sheila. Dans les mots de Maryse :

C'était assez intense et je me souviens des images de Sebastião Salgado, le photographe brésilien. Je me souviens que l'on avait travaillé sur des images de ce photographe-là, donc on devait tourner et ensuite incorporer, c'est-à-dire devenir ces travailleurs des mines [...] depuis, c'était une série d'expériences comme cela, elle voulait vraiment travailler en profondeur, juste nous faire immerger un peu dans quelque chose. Elle voulait vraiment qu'on habite un univers. Pendant longtemps, c'était des choses comme cela, et tranquillement, la chorégraphie est venue, mais Sheila a pris son temps pour travailler et pour nous former. (Richard, 2001).

Maryse a pu vivre le processus de création de *Marché aux puces* depuis le début, ce qui lui a permis de comprendre la démarche de Sheila. Ainsi, sa notion d'incorporation est-elle assez proche de la façon dont Sheila Ribeiro conçoit et travaille ce concept, c'est-à-dire comme synonyme d'incarnation.

L'autre aspect important à souligner est le rôle de la danse : dans certaines religions afro-brésiliennes, en particulier dans le *candomblé*⁸¹, la danse fait partie intégrante de la liturgie. Dans un premier temps, la danse et la musique ont pour but d'appeler les dieux et de préparer l'incarnation. Selon Browning (1995), elles représentent toutes les deux des versions plus ou moins standardisées des chorégraphies des dieux. Dans un second temps, lorsque le dieu s'est incarné, il exécute l'une des danses sur la musique (chants et rythmes de tambours) qui lui sont propre. Des auteurs comme Bastide (1995, 2000), Browning (1995) et Rodrigues (1997) affirment que l'incarnation provoque des changements corporels visibles, qui sont aussi perçus dans la façon d'exécuter les danses puisque à partir du moment de l'incarnation, le fidèle se transforme en le dieu qui le possède et sa danse est animée par l'énergie divine. La danse, animée par les chants et les rythme de tambour, constitue donc l'une des principales manifestations du dieu incarné. Il est important de mettre de l'avant le fait que ces fidèles ont une longue pratique de ces danses. Comme le rapporte Browning (1995), « [...] my own mother of saints⁸² and many other of my friends who dance within the *candomblé* regard

⁸¹ Le *candomblé* est une des religions afro-brésiliennes. Il est réputé pour avoir bien conservé ses racines africaines.

⁸² *Mãe de santo*, la façon dont on appelle les prêtresses dans le *candomblé*.

themselves as highly trained. They speak often of *técnica* — technique — and use specific Yoruba terminology to describe different kinds of motion. » (p. 45).

Un autre aspect de l'incarnation doit encore être abordé : l'initiation. Comme le souligne Browning (1995), « [...] participation in candomblé dance is not passive submission to a violent force of "possession", but it involves study and commitment to an ethos » (p. 51). Des auteurs comme Bastide (1995, 2000), Ortiz (1988) et Rodrigues (1997), qui ont étudié les différentes manifestations des religions afro-brésiliennes, affirment également que les fidèles recevant les dieux passent par différentes étapes d'initiation, où ils apprennent les fondements théoriques et pratiques de leur religion. Ainsi, ce ne sont pas tous les fidèles qui peuvent recevoir les dieux, mais seulement ceux qui ont été appelés par les dieux et qui sont initiés⁸³. Rodrigues (1997) et Ortiz (1988), en se référant à l'*umbanda*⁸⁴, parlent d'un processus de raffinement de l'incarnation — qui devient moins violente et plus maîtrisée — qui se produit à mesure que le fidèle approfondit ses connaissances sur la religion et sur les caractéristiques du dieu qu'il reçoit. Dans le cas du *candomblé*, l'initiation est plus longue et le fidèle, en général une femme, passe par différentes étapes. Selon Bastide (2000), l'initiation dans le *candomblé* a pour but de façonner une nouvelle personnalité. Il est intéressant de souligner que l'auteur parle aussi d'un état de vulnérabilité :

Le corps de la *yauô* [fidèle] est, au cours de cette période, comme dans tous les états de passage où une personnalité est morte sans avoir encore été remplacée par la nouvelle, dans un état de vulnérabilité tel que toute une série d'*eho* [tabous] sont nécessaires (p.65).

Cet état de vulnérabilité est aussi présent dans les états intermédiaires qui précèdent l'incarnation ou qui lui succèdent. Il s'agit alors d'un état de faiblesse qui rappelle soit un état infantin, soit un état d'ivresse légère, qui fait tituber le fidèle.

⁸³ Bastide (2000) fait remarquer qu'il existe des cas de personnes non initiées qui peuvent être « possédées » par un dieu à un certain moment de la cérémonie. Dans ce cas, on dit que la personne est « attaquée » par un « saint sauvage » (*santo bruto*). Elle est alors conduite à l'intérieur du sanctuaire pour faire son initiation et pour devenir un fils du dieu.

⁸⁴ L'*umbanda* est l'une des religions d'origine afro-brésilienne, qui a aussi intégré des éléments du christianisme et du spiritisme.

Dans *Marché aux puces*, l'incarnation constitue une méthode de création chorégraphique, de même qu'un principe guidant le travail d'interprétation. En tant que méthode de création, l'incarnation implique une altération des états de conscience et de corps quotidiens, alors qu'elle doit également provoquer une altération des états de corps généralement associés à des styles de danse faisant partie de la formation du danseur. Il s'agit, selon Sheila, d'amener le danseur à un état de vulnérabilité lui permettant de faire émerger des énergies cachées dans son corps social, duquel font partie différentes techniques de danse. Ces énergies libérées pourront ensuite se mélanger à l'univers thématique de la pièce. Le but de ce processus est d'accéder à l'intimité du danseur, et d'amener ce dernier à transformer ces énergies en matériel pour la création chorégraphique. De cette manière, les danseurs n'incarnent pas des entités religieuses, mais des images suscitées par leur propre quotidien et par l'univers thématique propre à la chorégraphie.

De cette façon, Sheila parle de la nécessité de *creuser* l'interprète : « [...] j'aime laisser les interprètes mentalement étourdis [...] et les instiguer à atteindre d'autres états mentaux, [qui peuvent ressembler à] une crise existentielle, car ce sont ces crises qui permettent de faire émerger les énergies cachées » (Ribeiro, 2001). Ainsi, elle propose des situations où l'interprète se voit confronté à des sensations ou à des émotions, comme la frustration par exemple. Le vécu de ces situations permet la libération d'énergies qui constituent l'impulsion pour l'action dansée. Dans ses mots :

Le matériau pour la composition de la chorégraphie est l'énergie du danseur ; à travers des stimulations qui, selon moi, vont briser le corps social du danseur, je peux accéder à son noyau [centre], « à ce qui fait courir cette personne ». Mais je stimule ces énergies avec les données qui ont inspiré la pièce. [...] ce qui permet d'accéder à ces énergies et de les colorer avec d'autres dynamiques, d'autres poids. (Ribeiro, 2001b).

Je me permets de faire quelques comparaisons entre l'incarnation vue sous l'angle des religions afro-brésiliennes et celle trouvée dans *Marché aux puces*. Dans les religions afro-brésiliennes, les cérémonies, ainsi que les rites d'initiation, permettent au fidèle de sortir de la vie ordinaire et de rentrer dans le monde des dieux. Le fidèle qui reçoit un dieu passe par d'autres états de corps et de conscience éloignés des états quotidiens, aussi appelés de possession ou transe, pour pouvoir incarner le dieu. Pendant la création de *Marché aux*

puces, les interprètes ont été amenés à vivre d'autres états de corps et de conscience éloignés des états quotidiens, ce que Sheila appelle *crise*, pour donner naissance à des demi-personnages. Il est intéressant de remarquer que, à la fin de ces répétitions, Sheila se préoccupait de ramener les interprètes à un état de normalité à travers, par exemple, des conversations sur des thèmes banals. Cela me rappelle les états intermédiaires qui précèdent l'incarnation religieuse. Cependant, si Sheila ne cherche pas à façonner une nouvelle personnalité, comme c'est le cas des rites d'initiation dans le *candomblé*, il me semble plutôt qu'elle finit par façonner une nouvelle *personnalité dansante*, puisqu'elle demande — et essaie de provoquer — une transformation du danseur. Cette façon de travailler demande de la part de l'interprète un intense engagement personnel, qui d'ailleurs dépasse l'engagement purement professionnel. Pour Louis Pelchat, il s'agissait d'un travail profond sur soi, qui lui a permis de réaliser certains de ses désirs au plan professionnel. Le danseur témoigne de son expérience :

Sheila est venue me chercher par la voie du mouvement authentique pour m'amener finalement à faire du *drag queen*, quelque chose de théâtral, chanté, et elle m'a amené dans des sphères très différentes. Et ce qui me plaisait, c'est que ce n'était pas juste un travail de *drag queen*, c'était aussi un travail sur moi-même : aller sur scène et chanter, c'était quelque part quelque chose que je rêvais de faire, mais qui ne trouvait pas sa place dans mon travail, quelque chose que je n'ai jamais pu réaliser et que Sheila me permettait de faire, à travers un cadre tellement cocasse [...] et c'était dans un contexte que je trouvais très intelligent, aussi. (Pelchat, 2001).

En contrepartie, le danseur doit faire un don de soi et se consacrer à l'interprétation de l'œuvre. C'est encore Louis Pelchat qui prend la parole, en expliquant que Sheila établit avec chaque danseur une relation assez spirituelle, proche d'un rapport maître et élève :

Quelque part, je dirais qu'il y a, en amont de tout ça, une approche *spirituelle*, dont Sheila est plus ou moins consciente. [...] C'est un peu comme ça dans chaque relation qu'elle établit avec les interprètes : elle va prendre la personne et l'amener à se réaliser. Alors, elle instaure un rapport, quelque part, maître/élève et c'est à nous de signer, oui ou non, avec elle. Moralement, avec toutes les implications. [...] Elle m'a amené là où je voulais qu'elle m'amène. Mais c'est aussi un travail combiné : elle te permet de faire ça, mais il faut aussi que tu te donnes, quelque part, il faut que tu te donnes de manière aveugle, quand tu ne sais pas trop où aller. C'est pour ça que je dis que c'est une

dimension plus *spirituelle*. Cela n'a jamais été facile pour personne, dans la compagnie, quand tu fais ça pendant une longue période de temps, deux ans, trois ans, sans être rémunéré et oui, on l'a été au Théâtre la Chapelle, on l'a été plus ou moins, quelque part aussi à différents niveaux au Brésil, mais pour investir de son temps et de son énergie, il faut qu'il y ait une relation un peu tribale, communautaire. (Pelchat, 2001).

Dans les religions afro-brésiliennes, pendant l'incarnation, le fidèle se transforme en le dieu même et la danse est l'incorporation de l'énergie divine. À ce moment, il y a un effacement de soi et le fidèle est au service du dieu et de la communauté religieuse. Il est donc consacré au dieu et à la religion. Dans *Marché aux puces*, la participation du danseur comme collaborateur et interprète demande un travail profond sur soi, puisque comme le fait remarquer Louis Pelchat, le danseur fait un don de soi et doit se consacrer à l'œuvre.

4.4.1.2 Le butoh : une version japonaise de l'incarnation

L'idée d'incarnation dans *Marché aux puces* est également inspirée du butoh. Dans des entrevues réalisées avec Sheila, ainsi que lors des observations que j'ai faites des répétitions, j'ai pu noter qu'elle se réfère souvent à l'influence qu'a le butoh sur son travail. Pourtant, la chorégraphe ne définit pas sa danse comme étant du butoh, mais elle affirme : « [...] dans tout ce que je fais, il y a du butoh » (Ribeiro, 2001).

En fait, il me semble que la façon dont Sheila pense le butoh et l'intègre à son œuvre est assez particulière. Sheila compare en effet certains aspects de la culture japonaise à d'autres de la culture brésilienne et déclare que, dans la culture brésilienne, la présence d'une pensée magique, liée à la religion — particulièrement à des religions afro-brésiliennes —, permet une identification au butoh. Comme nous l'avons déjà vu, l'incarnation est au cœur de ces religions. Pour Sheila Ribeiro, cette familiarité avec la notion d'incarnation peut favoriser une meilleure compréhension du butoh.

Le butoh est une forme de danse qui s'est développée au Japon à partir des années 1960, dont les maîtres fondateurs ont été Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno. Conçu d'abord comme une danse des ténèbres par Hijikata, *ankoku butoh*, le butoh met au point une forme de mouvement et de pensée qui remonte aux sources de l'imaginaire du danseur mais, surtout,

aux sources de l'imaginaire d'un peuple, à ses origines les plus archaïques (Michel et Ginot, 1998). En outre, le butoh a été influencé par l'expérience acquise au Japon, postérieurement à la guerre. Selon Munroe (1994), les artistes de l'avant-garde japonaise, y compris Hijikata et Ohno, partagent une sensibilité particulière, calquée sur le trauma personnel et la crise sociale. À partir des années 1980, le butoh se répand en Europe et sur le continent américain, stimulé par des tournées des danseurs et des compagnies japonaises ainsi que par le départ des danseurs européens et américains au Japon pour étudier cette pratique. Il est intéressant de noter que les premiers spectacles de butoh présentés en Europe ont laissé une impression un peu stéréotypée de celui-ci. Comme le fait remarquer Ichikawa (cité par Greigner, 1998), le public était enchanté avec l'exotisme, les danseurs tout peints en blanc, les têtes rasées, en train de créer des mouvements si différents. Pourtant, plusieurs danseurs des générations précédentes essaient d'échapper à cet exotisme. Sheila se reconnaît dans cette génération qui va plutôt travailler sur la pensée et l'idéologie du butoh que sur des stéréotypes formels. Ainsi le butoh nourrit-il principalement ses démarches de création et d'interprétation. Sheila explique que l'entraînement de sa compagnie suit l'idéologie du butoh puisque l'une de ses principales caractéristiques est d'établir « [...] un rapport entre l'imaginaire et le tonus musculaire » (Ribeiro, 2001).

Le butoh ne possède pas de système codifié d'entraînement, comme le ballet ou des styles de danse moderne, par exemple. Pourtant, des principes guident cette pratique. Greigner (1998) explique à ce propos que Hijikata organisait son entraînement à partir de l'observation des organismes vivants, de la réflexion sur la vie des morts — qu'il croyait garder dans son corps — et de l'exploration des images créées à partir de certains textes. De même, pour Min Tanaka (cité par Vermeersch, 2002), l'imaginaire joue un rôle fondamental pour le danseur de butoh et l'un des défis du butoh consiste exactement à matérialiser la pensée et/ou l'imagination dans le corps. Ainsi, ne s'agit-il pas de représenter quelque chose, comme une émotion ou une sensation, mais plutôt de devenir, ou d'incarner, cette chose, émotion ou sensation. De cette façon, la pratique du butoh organise le corps afin de permettre l'exploration d'états particuliers, qui dépassent les limites de la conscience et de la non-conscience. Bref, dans le butoh, le danseur se transforme en ce qu'il veut évoquer et cette transformation s'effectue à travers l'altération des états de corps et de conscience. Il me semble que ces caractéristiques du butoh peuvent le rapprocher de la notion d'incarnation

présente dans des religions afro-brésiliennes. En outre, la conviction de pouvoir porter les morts en soi est expliquée par Hijikata (cité par Munroe, 1994) : « I keep an older sister inside my body. When I am immersed in creating a dance, she scratches away the darkness inside me, finally devouring it all. » (p. 52). Ceci me fait penser à l'idée d'*incorporação* définie par Graziela Rodrigues, selon laquelle un corps peut intégrer différents corps en lui-même.

Il est intéressant de noter que Santos (1999), dans son ethnographie sur la danse contemporaine dans la ville de Vitória, Brésil, relate que la Compagnie *Neo-Iaô* s'inspire elle aussi du *candomblé* et du *butoh*. Selon Santos (1999), les principaux aspects partagés par le *candomblé* et le *butoh* et qui sont présents dans l'œuvre de cette compagnie sont la transe ou la possession, l'improvisation et le corps rasé. L'auteure explique que la possession dans le *candomblé* a un rapport avec l'idée de devenir ou de se transformer, une caractéristique si chère au *butoh*. Dans ses mots :

The Butoh dancer does not express ideas, emotions, moods or social issues. Rather, he or she transforms them into bodily movement. For example, a Butoh dancer does not dance about a wall ; he or she transcends his or her condition and “becomes” the wall, absorbing the essence of “wall” through body postures and movements. (Santos, 1999, p. 187-188).

Dans ce sens, le critique de danse spécialisé en *butoh*, Toshimi Furusawa (voir Greigner, 1998), peut nous fournir des pistes pour réfléchir à ces questions, quoiqu'il n'aborde pas spécifiquement la question du *butoh* en Amérique latine ou au Brésil. Il écrit :

Un danseur occidental peut comprendre parfaitement ce qu'est l'*ankoku* *butoh*. L'angoisse est universelle. Mais cette possibilité de délaisser sa condition d'être humain pour se transformer en d'autres animaux ou plantes, ou même en minéraux, fait partie du *butoh*, qui envisage la dégradation du corps humain et sa possibilité d'expérimenter d'autres formes. Cette expérience est plus accessible à des bouddhistes qu'à des personnes dotées d'une formation judéo-chrétienne. Cela fait partie de la religion et de l'héritage culturel. (Furusawa, cité par Greigner, 1998, p.61).

Dans *Marché aux puces*, une scène est directement inspirée du *butoh*. C'est le solo de la princesse, interprété par Maryse Richard. Il s'agit d'un solo dansé dans la pénombre,

accompagné d'une ambiance sonore électronique dense. Dans son Mémoire de maîtrise, Sheila explique que la mise en scène de cette partie est axée sur le rapport au temps. Celui-ci correspond à un temps *intuitif*, régi par l'interprète (Ribeiro, 2003). Un autre aspect lié au *butoh* est la présence de la mort, amenée par un des personnages incarnés par Maryse Richard : la princesse Diana, décédée en 1997. Dans *Marché aux puces*, elle apparaît le torse nu, portant une couronne en plastique et chaussée d'une paire de patins à roulettes. Lors des répétitions, Sheila Ribeiro a donné des indications à l'interprète pour qu'elle improvise sur le thème de la princesse. Ces indications consistaient à porter notamment attention aux éléments suivants : a) la respiration, qui est lourde, puisque c'est une morte qui respire ; b) l'imagination du tube digestif, de la base de l'anus à la bouche, à la langue ; c) le fait que Maryse Richard ne soit pas Maryse en train de danser, afin qu'elle puisse incarner la princesse morte.

La mort et la notion du corps mort sont à la base de la pensée du *butoh*. Le corps mort n'est pas un corps immobile, mais plutôt un corps construit selon l'idée qu'il est possible de générer du mouvement au-delà du contrôle de la *volonté* ou de la *conscience*. Selon Greigner (1998), la conception du corps mort présente dans le *butoh* permet l'exploration des mouvements qui surgissent indépendamment des ordres du système nerveux central comme, par exemple, des sensations provenant des mouvements péristaltiques⁸⁵. La conception du corps mort permet également l'exploration de différents états de corps, où le corps humain peut se transformer, esthétiquement, en d'autres êtres vivants. À travers cette notion de corps mort, le *butoh* explore en fait la vulnérabilité du danseur car il demande un corps précaire, toujours poussé dans ses limites, pour personnifier l'angoisse. Comme le fait remarquer Iwabuchi (cité par Greigner, 1998) :

Le corps du *butoh* présente des convulsions qui ne finissent jamais. C'est comme si chaque fibre des muscles avait sa propre autonomie et était capable de trembler violemment. Ce n'est pas un *kata*⁸⁶ qui pleure ou qui est triste, ce sont les muscles, eux-mêmes, qui sont en train de pleurer. La volonté ne fait pas bouger les muscles, les muscles ont leur propre volonté. [...] Le tremblement des membres affecte également le regard du spectateur ; cette volonté des muscles fait appel au pouvoir de l'imagination. (p. 29).

⁸⁵ Les mouvements péristaltiques sont les mouvements du tube digestif.

⁸⁶ Le *kata*, dans ce contexte, est un terme utilisé pour décrire les mouvements théâtraux traditionnels présents dans la danse classique japonaise. Le *kata* fixe les modules de mouvement qui correspondent à de plus petites unités dramatiques signifiantes (Greigner, 1998).

Si le solo de la Princesse, décrit ci-dessus, est influencé par le butoh comme le reconnaît la chorégraphe, d'autres éléments dans cette scène perturbent cette atmosphère, comme la présence de deux danseurs sautant sur des trampolines individuelles, entourées par des cylindres de plastique transparent. Ceci est un autre exemple de la manière dont Sheila Ribeiro assimile ses influences. Celles-ci sont toujours au service d'une logique qui est propre à sa pièce. D'un autre côté, l'influence du butoh dans *Marché aux puces* ne se résume pas à cette scène car elle est diluée tout au long de la pièce. Dans la section suivante, nous verrons comment la notion d'incarnation, présente dans les religions afro-brésiliennes et dans le butoh, constitue l'un des principes qui guident l'interprétation dans *Marché aux puces*.

4.4.2 Personnifier l'abstrait : les principes qui guident l'interprétation

Dans *Marché aux puces*, l'interprétation est dans un continuum par rapport à la création. Ainsi, l'incarnation continue-t-elle à guider le travail des danseurs tout au long de la mise en scène de la pièce et ce, principalement à travers la notion de non-représentation et d'anonymat. Les tensions entre le théâtral et le non-théâtral constituent aussi des éléments pour comprendre l'interprétation dans *Marché aux puces*.

4.4.2.1 La non-représentation et l'anonymat

Lors des répétitions, Sheila disait souvent aux interprètes qu'ils ne devaient pas représenter. Elle opposait le terme représenter à « incorporer la matière chorégraphique » et à « ne pas faire comme si » (Ribeiro, 2001). Dans une séquence de *Marché aux puces*, l'interprète, Maryse Richard, doit faire une roue ou bien, elle doit *rater* une roue. Durant une répétition, Sheila explique qu'il ne faut pas faire semblant de commettre une erreur, mais qu'il faut « [...] aller dans la vraie incapacité et trouver l'énergie de l'erreur ». Sheila continue en disant qu'« [...] il y a un moment dramatique dans la réalité de l'erreur ; on est dans le pathétique et non imitant le pathétique » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). Ainsi, Sheila et Maryse essaient-elles de trouver la meilleure, ou la pire, façon de faire la roue, pour qu'elle soit ratée et non pour qu'elle paraisse ratée. La non-représentation s'oppose donc à

l'idée de représentation en tant qu'imitation ou simulacre ; son fondement est la personnification de l'énergie de l'action et elle se joue, avant tout, dans le corps. Ainsi, la recherche de la juste énergie pour réaliser des actions et des séquences de mouvement, alliée à des transformations vécues par le corps pendant la réalisation de ces actions, doit permettre au danseur « d'incorporer la matière chorégraphique » (Ribeiro, 2001), selon les termes de la chorégraphe et, de cette façon, de faire vivre l'œuvre. En général, lors des répétitions que j'ai observées, on travaillait beaucoup sur les détails de la gestuelle, et principalement sur le dynamisme, l'intensité et la qualité des mouvements à travers l'utilisation de la notion de *drive*. Or, cette notion, telle qu'elle est utilisée par Sheila, est définie comme l'énergie qui anime le mouvement dans le corps dansant. Ainsi, le *drive* constitue-t-il un concept également important pour l'interprétation. De cette façon, même les expressions du visage sont une conséquence du travail sur le corps. Plusieurs fois, Sheila demandait aux interprètes de laisser le mouvement amener des transformations du visage. Ainsi, en donnant des indications à Nancy Rivest, la chorégraphe disait que « [...] l'important pour que tu n'aies pas l'air fâché, c'est que ton corps soit relax et que tu permettes que la forme de la position [adoptée par le corps] et que le mouvement et sa séquence changent l'expression » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001).

En outre, la non-représentation emprunte à l'incarnation — comme nous l'avons vu pour les religions afro-brésiliennes et pour le butoh — le sens de devenir ou de se transformer. Il ne s'agit donc pas de représenter des personnages, mais plutôt de matérialiser des états de corps spécifiques, élaborés pendant la création de la pièce. En effet, le processus de création de *Marché aux puces* aboutit à ce que Sheila appelle des demi-personnages ou des personnages-prétextes. Dans son Mémoire de maîtrise (Ribeiro 2003), Sheila explique que ces personnages-prétextes sont des personnages inaccomplis puisque les danseurs n'interprètent pas intégralement un personnage ni eux-même. En effet, le demi-personnage n'est pas un rôle étranger à l'interprète, mais il est issu des expériences vécues pendant la création de la pièce. Finalement, il garde et intensifie à la fois les qualités et les défauts du danseur qui l'interprète. Comme le souligne la chorégraphe, le personnage-prétexte habite l'imaginaire du danseur (Ribeiro, 2003). En même temps, le personnage-prétexte représente autre chose que l'interprète, puisqu'il a été créé et qu'il existe en fonction de la pièce ; je dirais que son existence se révèle par [à travers] l'incarnation de ces états de corps

spécifiques. De là émerge l'identification au butoh : un rapport entre l'imaginaire et le tonus musculaire. De là également apparaît l'identification à des religions afro-brésiliennes : la danse est le résultat de l'incorporation de l'énergie des personnages-prétextes.

L'anonymat, c'est-à-dire l'effacement de la notion de sujet, est une autre caractéristique du travail d'interprétation dans *Marché aux puces*. Dans la démarche de Sheila Ribeiro, la notion d'anonymat dérive du butoh, de la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète (Rodrigues, 1997), de même que des religions afro-brésiliennes.

Dans le cas du butoh, on cherche à abolir la hiérarchie entre l'être humain et les autres êtres, le danseur pouvant se transformer pour incarner d'autres êtres, comme des animaux, des plantes, des minéraux. Min Tanaka (cité par Vermeersch, 2002) parle de l'importance de l'anonymat pour le danseur de butoh : « At least once, a dancer should try to put his body there as an object, not only for himself. Being anonymous is a very important concept. » (p. 25).

Comme je l'ai déjà expliqué (voir section 4.4.1), pour les religions afro-brésiliennes, la danse constitue l'un des principaux moyens de préparation à l'incarnation du dieu. La danse constitue également l'une des plus importantes manifestations du dieu incarné : après l'incarnation du dieu dans le corps d'une fidèle, celle-ci doit exécuter sa danse caractéristique. Néanmoins, la fidèle n'est pas considérée une artiste car la danse religieuse n'est pas une création personnelle ; elle est plutôt reconnue comme une création divine et une manifestation du dieu incarné. Comme le fait remarquer Browning (1995), c'est l'énergie divine qui anime la danse religieuse, et non le talent personnel de la danseuse. Elle n'est qu'un instrument au service du dieu, son « moi » est effacé pour que le dieu puisse se matérialiser et s'exprimer.

Dans le même sens, la notion d'anonymat fait partie de la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète (Rodrigues, 1997). Dans cette conception, qui s'inspire des danses religieuses afro-brésiliennes, le corps est le réceptacle de l'inconscient collectif ; il est préparé pour incarner un personnage qui condense des valeurs, des attitudes, des répertoires dansés et chantés propres à certains groupes sociaux.

Dans *Marché aux puces*, l'anonymat est l'un des principes qui guident l'interprétation car ce ne sont pas seulement les qualités techniques et expressives du danseur qui garantissent la réussite de la mise en scène. C'est plutôt le fait que le danseur puisse se percevoir comme un

instrument au service de l'œuvre et qu'il soit capable d'amener en scène les états de vulnérabilité et de fragilité qu'il a construits en répétition. Quand j'ai demandé à Sheila quelles étaient les pistes pour récupérer sur scène les états vécus pendant la création, elle a répondu que seul le courage permettait cela :

[...] c'est comme un vœu que la personne fait ; elle doit vouloir le faire ; elle doit croire qu'elle est un instrument au service de l'art [...] c'est la passion artistique, c'est presque comme un *aveuglement artistique* qui te fait amener la matière chorégraphique du studio à la scène, c'est ta motivation, ou ta passion artistique [...] c'est un engagement, plus que tout. (Ribeiro, 2001b).

Pour continuer à analyser la dynamique de l'interprétation dans *Marché aux puces*, je fais maintenant appel à la pensée de Febvre (1995) car elle apporte des réflexions importantes sur ce sujet. Selon l'auteure, l'une des composantes majeures de l'interprétation en danse réside dans le fait que, en général :

Le danseur n'a pas de données littéraires ou psychologiques [...] extérieures à son « texte » moteur. Ce qui l'alimente pour créer sa partition, ce sont des actions, qu'il apprivoise peu à peu et qui l'affectent, lui permettant progressivement de trouver leurs sens, de les organiser intérieurement, intimement, pour enfin les reconnaître comme une contrée déjà parcourue. (p. 38).

Febvre (1995) explique également que « [...] le danseur et le chorégraphe travaillent plus sur le trajet action-émotion que sur celui de l'émotion-action. » (p. 40). Elle fait remarquer que « [...] les propositions faites aux danseurs sont rarement du domaine psychologique (une émotion à traduire, par exemple) mais bien plus souvent du domaine des conduites motrices, en elles-mêmes déjà porteuses d'affectif, pour qui veut bien le ressentir. » (p. 40).

Il me semble que dans *Marché aux puces*, les danseurs sont invités à parcourir les deux trajets suggérés par Febvre (1995) : celui de l'action-émotion et celui de l'émotion-action. À certains moments de la création de *Marché aux puces*, le mouvement dansé était la principale référence pour le travail des danseurs. À d'autres moments, on a fait appel à l'émotion du danseur. Comme je l'ai déjà fait remarquer, l'incarnation permet à Sheila Ribeiro de travailler sur la vulnérabilité du danseur, tout en intégrant des aspects de l'intimité du danseur — qui

sont donc des données aussi psychologiques — à des données thématiques de la pièce. Je ne dirais toutefois pas qu'elle demande aux interprètes de traduire des émotions en mouvements ; je dirais plutôt qu'elle essaie de faire un usage *abstrait* de ces émotions, c'est-à-dire que le vécu de ces émotions fonctionne comme prétexte pour trouver la juste énergie de l'action, la bonne organisation du corps, les qualités des mouvements. En effet, Sheila se préoccupe de mettre l'emphase sur le fait que l'émotion n'est pas une caractéristique prépondérante dans sa démarche :

Je ne travaille pas sur l'émotion, je travaille sur l'énergie. La danse que je fais, elle, n'a pas d'émotion. C'est une danse qui peut avoir de l'émotion, mais elle ne dépend pas de l'émotion ; elle ne dépend pas de l'état émotif, du sentiment : si je suis triste car j'ai eu un problème personnel, je ne dois pas interpréter ma chorégraphie d'une façon différente [...] car la matière chorégraphique, même quand je compose, n'est pas en rapport à mon émotion, à mon sentiment. [...] Je travaille d'une façon idéologique et énergétique ; ce n'est pas de la thérapie. Ce que je fais, c'est de l'art, c'est de la chorégraphie contemporaine, et j'ai besoin de la vulnérabilité de l'interprète car je travaille avec les craintes des gens, c'est-à-dire avec ce que tu n'es pas capable de faire et non avec ce que tu es capable de faire. (Ribeiro, 2001b).

Je suis d'accord avec Sheila quand elle déclare que la matière chorégraphique dans *Marché aux puces* n'est pas en rapport à un sentiment ou à une émotion personnelle. Cependant, je considère que cette matière chorégraphique est en rapport à un certain état d'être — donc, à un état de corps, de conscience et, pourquoi pas, un état émotif — qui a été élaboré par les danseurs durant la création de la pièce.

On peut prendre comme exemple une scène où une interprète porte une queue en forme de croix sur laquelle est écrite la mention *achetez-moi*. En expliquant ce solo à Nancy Rivest, qui remplaçait la danseuse figurant dans la distribution originale, Sheila disait que cette scène avait été créée à partir d'improvisations sur la pédophilie, calquée sur les idées d'exhibition, de voyeurisme et de honte, et qu'elle devait suggérer, en même temps, un certain air enfantin. Néanmoins, Sheila souligne que c'est la continuité de la gestuelle, la respiration coincée et la neutralité du visage qui constituent les points principaux pour le travail d'interprétation, plutôt que des données psychologiques ou sociales relatives à la pédophilie. Sheila et Nancy ont beaucoup travaillé sur des détails de mouvement, de même que sur l'organisation posturale. La chorégraphe donnait des indications comme celle-ci : « [...] il y a de l'abandon

du corps, le corps est lâché ; il y a toujours de l'asymétrie et le ventre respire très profondément » (Ribeiro, citée par Dantas, 2001). De plus, elle se référait souvent à la nécessité de se concentrer sur le *drive* et le tonus musculaire précis dans chaque partie de la scène. En même temps, Sheila parlait de la nécessité de travailler sur la sensation de peur et d'appréhension, pour trouver les énergies qui soutenaient le corps dans cette scène.

Dans ce sens, Febvre (1995) fait remarquer que plusieurs chorégraphes résistent au fait d'assumer le théâtral dans leur démarches, puisqu'ils le perçoivent comme « [...] désir de simulacre (le « comme si » du jeu comédien), [tandis] qu'en danse ce sont prioritairement les sensations qui mènent éventuellement à la fiction et non l'inverse » (Febvre, p. 40).

4.4.2.2 Entre le théâtral et le non-théâtral

Comme je l'ai fait déjà remarquer dans la section 4.2, Sheila revendique son appartenance à l'univers de la danse : « [...] ce que je fais, ce n'est pas du théâtre, c'est de la danse » (Ribeiro, 2001). On peut mieux comprendre la pensée de Sheila en analysant la présence de Chris Kauffman dans *Marché aux puces*. Malgré le fait que Chris soit comédien et mime et non pas danseur, sa participation à la pièce n'est pas soumise à une logique théâtrale identifiée à l'imitation du réel. D'ailleurs, il n'est pas responsable du fait d'assurer le récit ou de *coudre* les différentes sections de la chorégraphie, mais il possède sa propre partition de mouvements, créée à partir des principes mêmes qui ont guidé le travail des danseurs.

Chris raconte qu'au début, Sheila et lui cherchaient *la danse du clown* et qu'ils se demandaient : « How to make a clown dance ? Without seeming *clowny*, without trying to be funny, as a dance. » (Kauffman, 2001). Ainsi, ont-ils commencé à travailler à partir de ce que Sheila avait trouvé d'intéressant dans le clown : la sensation de vulnérabilité, l'impulsion et la relation avec le public. Ils ont alors essayé quelques exercices sous forme d'improvisation avec des musiques, où Sheila l'amenait à diriger son attention vers le mouvement. Questionné sur sa perception, ainsi que sur la perception de Sheila sur la *danse du clown*, Chris a révélé qu'il se laissait aller dans les propositions, mais qu'il ne savait jamais quand il

était en train de danser ou pas. Il explique sa difficulté à comprendre quand la danse se manifeste :

Dance is always difficult, it's always difficult for me understanding dance, when it's happening and when it isn't happening. Because for so many people, it happens at different times and it depends on the context and whatever. What the choreographer wants, and how, what kind of dance the choreographer wants. Especially when dealing with contemporary dance because it's all... Although, it's an energy thing. Something that happens is, you know, the tone, the body tone in dance is something I'm just starting to understand a little bit. I'm not even sure all the time it's happening. I may think it's happening and Sheila will be like, "it's not happening". It really depends, I'm kind of at the mercy. (Kauffman, 2001).

Chris souligne que des situations se sont avérées assez conflictuelles pour lui, car dans ces improvisations, il voulait garder certaines règles du clown, telles que la conscience aiguë de l'environnement et la complicité avec le public, ce qui ne cadrerait pas avec l'intérêt de la chorégraphe. Ces situations les ont amenés à repenser la façon d'incorporer le clown au travail de Sheila, ce qui les a alors conduits vers l'abstraction. De cette façon il y a eu une transformation des actions mimées : « because it wasn't the actions that she was going for, it was the essence of something else that she was after » (Kauffman, 2001). Ils ont donc commencé un travail détaillé sur le mouvement, qui accentuait l'énergie et l'impulsion spécifique de chaque geste. Comme l'explique Chris, « Sheila has different ideas for what to do with internal work than what I normally would bring. But as an actor, I studied a lot of inner impulses and things like that in going through, but I had just never taken it to such an abstract. » (Kauffman, 2001).

Si, pour Chris, il semble clair que Sheila ne travaille pas dans une logique théâtrale, d'autres interprètes comme Louis Pelchat et Maryse Richard reconnaissent des traits d'une certaine théâtralité dans leur travail dans *Marché aux puces*.

Selon Louis, Sheila est capable d'embrasser différentes dimensions de la danse : à la fois elle fait du mouvement sa porte d'entrée : à la fois elle utilise une approche plus théâtrale. Pour le danseur, sa participation dans la pièce emprunte beaucoup au théâtral : « Sheila m'a engagé dans la compagnie car je faisais du mouvement authentique, mais cela a dérivé complètement vers autre chose, et je fais plus du théâtre que du mouvement authentique,

d'après moi. » (Pelchat, 2001). Louis incarne une *drag queen* inaccomplie, qui transite dans l'univers clownesque des doublages des chansons pop et des plaisanteries avec le public, mais dont l'action est interrompue par une digression corporelle ressemblant à des pratiques courantes en danse contemporaine, comme le mouvement authentique. En outre, à un certain moment de la pièce, il parle au public pour annoncer l'arrivée de la princesse sur scène.

J'ai l'impression que pour Louis, le *lip synch* de la chanson *Sufoco* et la gestuelle mimétique de la *drag queen*, ainsi que l'utilisation de la parole, sont des éléments qui apportent de la théâtralité à son travail d'interprète. D'ailleurs, il explique que cela a été une occasion de découvrir son potentiel humoristique :

Moi, faire rire dans un spectacle ? Jamais... Ce n'était pas concevable pour moi, mais je l'ai fait [...] quand tu es danseur, tu ne penses pas, tu ne considères pas ton potentiel d'humoriste, de clown ; mais il est là, et j'ai pu le tester, le vérifier et c'est important d'avoir cette carte-là dans ton jeu en tant que *performer*. (Pelchat, 2001).

De même, pour Maryse Richard, son travail d'interprétation a pris un caractère plus théâtral à certains moments :

Je me souviens qu'on a travaillé [l'interprétation de] la Princesse, j'ai regardé une vidéo de Lady Di, on a vu des images et on a pris un peu de temps, juste pour travailler l'interprétation de la princesse. Ça, j'ai aimé, les fois où on passait des heures comme cela, où je faisais juste marcher comme une princesse. Oui, on a vraiment pris le temps de travailler cette interprétation, qui devient très subtile, très fine. Tu pousses vers le théâtre. (Richard, 2001).

Il est important de rappeler que, dans *Marché aux puces*, la Princesse est une référence à Diana, la princesse morte. En outre, elle a le torse nu, elle porte une couronne en plastique et des patins à roulette. Ses mouvements sont lents, il n'y a presque pas de déplacements et le corps se place dans des positions accroupies ou semi-accroupies ; la chorégraphie est principalement constituée de petites torsions du tronc, le tout étant soutenu par une respiration lourde et un flux d'énergie retenu. Ainsi, ces expériences vécues par Maryse — qui semblent se constituer comme une étude pour un personnage de princesse — n'ont pas

été directement transposées dans la chorégraphie, mais elles l'ont aidée à se *mettre dans la peau d'une princesse* et à créer des états de corps qui ont soutenu sa performance.

Autant dans le cas de Louis Pelchat que dans celui de Maryse Richard, on peut constater que ce qu'ils conçoivent comme *théâtral* se manifeste principalement quand ils travaillent avec ces espèces de personnages, ce que Sheila appelle des personnages-prétextes. Il me semble que les danseurs ne perçoivent pas de contradiction entre une approche plus théâtrale (dans leur définition) et une approche plus axée sur le corps et le mouvement. Pour eux, le théâtral n'est pas forcément de l'ordre de l'imitation du réel, il est surtout un outil pour préparer l'incarnation de ces personnages-prétextes. En outre, c'est quelque chose qui leur plaît et qui contribue à enrichir leur expérience comme interprètes.

Il est évident que les interprètes se positionnent d'une manière différente face à *Marché aux puces*. Au contraire de Sheila, ils ne ressentent peut-être pas le besoin de définir l'œuvre chorégraphique ou d'explicitier ses principes de création. En outre, il ne faut pas oublier que Sheila a écrit un Mémoire de maîtrise où elle analyse sa pièce, ce qui l'a certainement obligée à prendre des positions définies par rapport à son processus de création et sa propre démarche artistique.

4.4.2.3 La voix et la parole dans *Marché aux puces*

La voix et la parole sont présentes à quelques moments spécifiques de *Marché aux puces*. Dans *Haleine*, la première partie de la pièce, il y a un texte préenregistré, récité par une voix masculine :

- Time is money !
- Order some names and addresses.
- You will have a great time.
- Be yourself !
- What are you waiting for ?
- Let me tell you something :
- Notre client Olivier est allé en Colombie et fut étonné par son amie Maria qui lui —
prépara de délicieux petits plats typiques.
- Hey you !
- Yeah you !

— I said you, pas moi. Toi ! Qui ? Toi ! Vous êtes celui qu'on recherche.

— And the winner is...of course you know who : you !

— I know how to prepare a barbecue.

(Deux personnes parlent en même temps : une décrit les étapes pour faire un barbecue « oui, regarde, il met le charbon, il étale la viande, waw, le feu marche bien...ça brûle ! » ; et l'autre l'encourage pour qu'il réussisse : « ouaaaaaaaaaaaais, c'est vrai ! Regardez ça ! C'est vrai, il sait faire un barbecue. C'est cool ! »)

« Je parle japonais (il compte jusqu'à dix en japonais). Je suis très polyvalent. »

Nous avons toutes sortes de gens qui sont, en fait, tous les mêmes. Nous avons toutes sortes de gens. What makes them so valuable is not just their beauty... but more important, they last a long, long time. They are not bitchy and bullying. Elle est calme, soft spoken, on pourrait même dire un peu timide. She doesn't smoke or do drugs. She is an ego-boooster and not a ball-buster. Elle est jolie, charmante, elle a des dents et des os forts et de vrais cheveux. She is a PhD, she is Michael Jordan, elle est Dieu, elle est tout, elle est moi. (Ribeiro, 2003).

Ce texte, qui vante les qualités du narrateur, accompagne le solo de Chris Kauffman. Selon Chris, son solo a été inspiré par ce texte, qui lui suggérait l'univers d'un vendeur. Il dit que Sheila et lui ont cherché certains mouvements qui évoquaient des « [...] archetypal movements of power » (Kauffman, 2001), ainsi que différentes manières de séduire. Toutefois, ces situations ont été travaillées à partir de la perspective du clown, un être destiné à l'échec : « [...] so it wavers back an forth between this character who is trying to do this but not being able to, and trying, and not being able to, and then trying, and not being able to. » (Kauffman, 2001). De cette manière, les mouvements de Chris ne miment pas les paroles du texte. À certains moments, ils sont assez abstraits, tandis qu'à d'autres, ils servent à renforcer les sens de certaines phrases, ou, à l'opposé, à les contredire. De plus, à l'action de Chris s'ajoutent des interférences des danseuses qui traversent parfois la scène.

Ce texte fait également référence au catalogue de l'agence de rencontres qui proposait à des femmes latino-américaines et de l'Europe de l'Est d'épouser des Européens et des Nord-Américains. D'une certaine manière, il résume les situations vécues par les personnages-prétextes tout au long de *Marché aux puces* puisque, comme le précise Sheila, « [...] il fait allusion à la réussite dans une tentative déplacée de séduction et de publicité personnelle. Il exprime le désir de réussir dans la vie, mais son fatalisme inné penche vers la dégradation, le

ruine. » (Ribeiro, 2003, p. 43). Cependant, les caractéristiques du texte et la façon dont celui-ci est mis en scène l'empêchent de devenir une explication sur la pièce.

Par ailleurs, la voix est aussi présente dans la scène de la *drag queen*, à trois moments différents. D'abord, dans le *lip synch* de la chanson *Sufoco*, où, au lieu de faire seulement semblant de chanter, Louis Pelchat chante effectivement par-dessus la chanson et le public est alors capable d'entendre sa voix. En effet, dans un *lip synch* bien fait, on doit entendre seulement la voix originale, pas la voix de la *drag queen*. La façon dont Louis fait le *lip synch* rend la figure de la *drag queen* encore plus ambiguë : tout comme son costume (moitié costume de ville, moitié *drag queen*), son action est imparfaite et inachevée.

Ensuite, ce sont les danseuses qui font usage de la voix. Encore au son de la chanson *Sufoco*, au moment où Louis interrompt le *lip synch* pour faire le mouvement authentique, les trois danseuses, Sheila Ribeiro, Maryse Richard et Nancy Rivest, se déplacent assises sur le plancher, au fond de la scène. Elles tournent, tout en émettant de petits cris aigus, qui suggèrent une certaine euphorie. Leurs cris contrastent avec l'aspect concentré du mouvement de Louis, en même temps qu'ils renforcent le non-sens et l'absurdité de la scène. Par la suite, Louis sort de scène, la musique change et les trois femmes exécutent des enchaînements de mouvements à quatre pattes, en faisant la plupart du temps dos au spectateur. Leurs mouvements sont pressés, mais ils sont ponctués par des contractions intenses du tronc, accompagnées de vocalisations qui émergent du souffle. C'est surtout l'intensification de l'expiration qui favorise ces émissions abruptes de la voix.

Durant la deuxième partie de la pièce — *Todo mundo pega trem* — il n'y a presque pas de texte, de paroles ou de vocalisations, sauf dans deux situations spécifiques. La première survient quand Sheila Ribeiro compte de un à quatre, avant de commencer son solo. La deuxième est à la fin de *Todo mundo pega trem* : Nancy Rivest est placée à l'arrière-scène, dos au public, la tête tournée à droite, en essayant de regarder en avant. Elle frappe ses hanches et dit : « I like your style, baby. »

La troisième partie — *Princesse* — commence avec le retour de la *drag queen*. Louis Pelchat parle au public pour annoncer la présence de la princesse Diana. En effet, Louis fait une espèce de *stand up*⁸⁷, une forme d'animation de spectacle assez courante dans les

⁸⁷ Le *stand up* est une forme particulière de spectacle de *one-man-show*, apparue à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis. Il s'agit d'un spectacle de comédie au cours duquel un humoriste s'adresse

spectacles des *drag queen*. Louis improvise ses paroles à partir d'une structure définie. Il salue le public, lui offre des petits cadeaux et s'intéresse plus particulièrement à quelqu'un de l'auditoire. À la fin, il demande au public d'accueillir la princesse Diana. Dans la tournée brésilienne de *Marché aux puces*, Louis faisait un mélange de français, d'anglais et de portugais, pour communiquer avec le public brésilien, puisqu'il ne parlait vraiment pas le portugais.

Il est donc possible de dire que dans *Marché aux puces*, les vocalisations, la parole et le texte constituent des éléments de la mise en scène, tout comme la musique, les costumes et les accessoires. Quelques fois, la voix des interprètes se superpose à la musique ; à d'autres moments, la musique s'arrête et le texte prend plus de place. Néanmoins, ni les paroles ni les textes ne servent à organiser un récit cohérent ou à structurer l'action dramatique. La mise en scène des textes et des paroles suit la même logique que celle de la mise en scène des corps en mouvement : ces éléments sont présents sous forme de juxtaposition ; ils ne contribuent pas à éclaircir les intentions de la chorégraphe ou à expliciter un contenu global de la pièce. Au contraire, à plusieurs reprises, ils servent à accentuer les sensations de discontinuité et de rupture qui caractérisent *Marché aux puces*. En outre, la voix n'est pas un élément déterminant de la construction du corps dansant dans *Marché aux puces* puisque, en général, la voix, les paroles et les textes sont détachés et superposés aux corps en mouvement, comme dans le cas du texte préenregistré. L'exception, peut-être, c'est Louis Pelchat. Pour bien incarner sa *drag queen*, il devait intégrer la voix, la parole et les textes qui lui étaient caractéristiques.

4.5 Enrober de nouvelles chairs : la transformation de *Marché aux puces* en *Liquidação Total*

Dans cette section, j'analyse la transformation de *Marché aux puces* en *Liquidação Total*, la nouvelle version de la pièce présentée en tournée au Brésil. J'utilise pour cela une ancienne signification du mot incarnation, dérivée de l'utilisation médicale faite du verbe incarner

au public de manière informelle, en racontant des histoires drôles assez courtes et sans interruption. Au cours du spectacle, le comédien est à la merci de son public. Son succès dépend en particulier de ses talents en matière de spontanéité, mais aussi de ses capacités à faire face à un raté et à savoir y réagir.

jusqu'au XVI^e siècle : cicatriser, reprendre ou enrober des nouvelles chairs (Le Trésor de langue française informatisé). Je considère donc que le processus de recréation de *Marché aux puces* a produit des changements significatifs dans la pièce, ayant pour conséquence la synthèse d'une nouvelle œuvre. Ainsi, vais-je utiliser l'expression *Marché aux puces-Liquidação Total* pour me référer à cette nouvelle étape de la pièce.

L'œuvre *Marché aux puces* s'est construite petit à petit : durant deux ans et demi, Sheila a travaillé avec les interprètes pour présenter la pièce en décembre 1999 au Théâtre La Chapelle, à Montréal. Cependant, des extraits de *Marché aux puces* avaient déjà été présentés dans des projets comme *Danse Buissonnière*, à l'Espace Tangente (1998), *Projet UQAM/Concordia* (1997), ainsi qu'à la Piscine-théâtre du Département de Danse de l'UQAM (1999). Cette dernière faisait partie de la présentation de son Mémoire-crédation dans le cadre de la Maîtrise en danse de l'UQAM. Au printemps 2001, la pièce a été présentée au Brésil avec le titre *Liquidação Total : gente usada e barata*⁸⁸. Je m'intéresse donc à la compréhension de la façon dont *Marché aux puces* s'est transformé en *Liquidação Total* et comment ces transformations ont été perçues et vécues, à la fois par les interprètes et la chorégraphe. Il faut encore remarquer qu'entre les présentations au Théâtre La Chapelle et celles visant le voyage au Brésil, une année s'est écoulée tout au long de laquelle les interprètes et la chorégraphe se sont dédiés à d'autres projets, sans travailler directement sur *Marché aux puces*.

4.5.1 Retrouver l'énergie pour revivre la chorégraphie

Au terme des représentations au Théâtre La Chapelle, la chorégraphe et les interprètes avaient la sensation que la pièce était encore inachevée ou même, selon Louis Pelchat encore assez fragmentée : « Au Théâtre La Chapelle, la pièce était plus segmentée, c'était décousu, mais on sentait que les choses commençaient à prendre place, mais l'accueil [du public] était assez perplexe. » (Pelchat, 2001).

⁸⁸ Pour alléger l'écriture, j'utilise seulement *Liquidação Total* pour me référer au titre portugais de la pièce.

Une année après cette expérience au Théâtre La Chapelle, certains interprètes ont hésité à se réengager dans la compagnie pour reprendre le travail et partir en tournée au Brésil. En effet, Tara Santini n'a pas voulu se joindre au groupe et a été remplacée par Nancy Rivest. Je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer Tara, je ne connais donc pas les raisons pour lesquelles elle n'a pas voulu participer au remontage de *Marché aux puces-Liquidação Total*. De même, Maryse Richard dit quelle avait « [...] des souvenirs un peu difficiles liés au spectacle ; il y avait des choses difficiles émotivement à vivre, dans le spectacle. » (Richard, 2001). Pourtant, Maryse explique qu'elle a fini par accepter la proposition de refaire *Marché aux puces-Liquidação Total*, et à partir de ce moment, elle a décidé de se dédier entièrement à ce projet. Les autres interprètes, Louis Pelchat et Chris Kauffman, étaient contents de reprendre la pièce, de pouvoir la retravailler et de partir en tournée au Brésil.

Sheila Ribeiro a vécu la recréation de la pièce comme si elle était en train de créer une nouvelle œuvre et ce, pour différentes raisons. Elle explique en effet que le temps passé entre la première de la pièce et les répétitions pour les présentations au Brésil lui a donné du recul pour examiner son travail. De plus, cette tournée était très importante pour elle, puisque cela faisait déjà quatre années que la chorégraphe ne s'était plus produite dans son pays d'origine. En outre, durant ce temps, elle s'est dédiée à l'écriture de son Mémoire de maîtrise, ce qui lui a permis d'incorporer d'autres références théoriques, ainsi que d'autres points de vue sur sa propre démarche artistique. Sheila reconnaît donc qu'elle avait développé une compréhension plus aiguë de son propre langage chorégraphique, ce qui l'a beaucoup influencée lors des répétitions de la pièce. En associant ses réflexions à sa pratique, elle a pu approfondir et raffiner son approche du corps et de la danse : « J'ai perçu que l'important dans mon langage chorégraphique, c'est la façon de faire le mouvement. Ça ne fait rien si la personne fait trois pas et un petit saut. Il faut qu'elle incorpore l'énergie précise [pour réaliser les enchaînements]. » (Ribeiro, 2001). Ainsi, Sheila dit-elle qu'elle était très motivée pour répéter et présenter la pièce au Brésil et qu'elle a vécu la plupart de ces moments avec beaucoup de joie.

Les répétitions ont été organisées pour chaque danseur ou petit groupe de danseurs qui avaient des scènes en commun, suivant donc la structure de la pièce, à savoir des scènes courtes qui se succèdent sans apparente connexion entre elles. La chorégraphe dirigeait toutes les répétitions, puisqu'il n'y avait pas de répétiteur dans la compagnie.

Les cinq premières répétitions étaient centrées sur Maryse Richard et Nancy Rivest. Nancy relate que quelques jours avant la première répétition en studio, Nancy avait reçu de Sheila une cassette avec l'enregistrement vidéo d'une présentation de *Marché aux puces* au Théâtre La Chapelle. Elle devait essayer d'apprendre les enchaînements chorégraphiques à partir de cet enregistrement vidéo. Nancy explique que cela n'a pas été facile, car la piètre qualité des images ne lui permettait pas vraiment de saisir les subtilités de la gestuelle et de l'interprétation. Ainsi, les premières répétitions étaient-elles difficiles et frustrantes pour Nancy. Elle précise :

J'essayais d'apprendre la gestuelle du mieux que je pouvais, puis quand j'arrivais en répétition, c'était bizarre. Sheila me disait : montre-moi ce que tu as appris. Je faisais ce que je pensais que c'était et évidemment, ce n'était jamais ça. Et cela a commencé à être un peu frustrant. J'ai passé du temps à essayer d'apprendre et de comprendre le mouvement, de comprendre l'interprétation, de comprendre le déroulement de la pièce. Moi, j'ai fait ça chez moi, tout seule et en arrivant en répétition, il fallait tout recommencer, donc je faisais comme deux fois le travail, je trouvais que c'était un peu une perte de temps, puis d'énergie. (Rivest, 2001).

Malgré ce début un peu décevant, Nancy souligne que les répétitions devenaient de plus en plus intéressantes dans la mesure où Sheila parlait de la pièce et expliquait sa démarche. En détaillant le contexte de chaque scène, ainsi que les principes techniques et interprétatifs de sa gestuelle, Sheila lui permettait de s'intégrer à l'univers de *Marché aux puces-Liquidação Total*. « À partir d'un certain moment, explique Nancy, Sheila m'a fait travailler dans la physicalité de sa gestuelle, puis j'ai trouvé ça intéressant, parce que j'ai pu vraiment toucher rapidement à cette essence-là. » (Rivest, 2001).

En commentant la participation de Nancy à la pièce, Sheila souligne que le remplacement d'un interprète dans son œuvre est une tâche difficile. Dans le cas de *Marché aux puces*, chaque interprète a développé son personnage et sa chorégraphie avec Sheila, et une identification profonde existait entre l'interprète et son rôle. Sheila reconnaît que Nancy a été une interprète compétente, qu'elle a pu capter l'univers de la pièce, mais qu'il y aurait eu d'autres choses à intégrer, s'il y avait eu plus de temps pour travailler. Ainsi, Sheila révèle-t-elle qu'elle a travaillé avec Nancy en essayant de profiter de ce que l'interprète pourrait offrir à la pièce en si peu de temps. La chorégraphe fait remarquer que Nancy a eu de la difficulté à

comprendre certains aspects de la démarche de la compagnie, tels que l'approche idéologique et énergétique du corps en mouvement. Néanmoins, Sheila fait remarquer que Nancy voulait devenir une interprète versatile et qu'elle avait le désir sincère de comprendre la démarche de *dona orpheline danse* : « Tout était si étrange pour elle, mais elle voulait comprendre d'où ça venait, elle avait une ouverture, comme artiste, j'ai trouvé ça très beau. » (Ribeiro, 2001).

Pour Maryse Richard, la reconstruction de *Marché aux puces-Liquidação Total* a été très satisfaisante. Elle a décidé d'accorder la priorité aux répétitions et à la tournée : « Je me disais qu'il y avait beaucoup à apprendre là-dedans et j'ai dit que j'allais m'y remettre et que j'allais devenir danseuse à nouveau. » (Richard, 2001). Ainsi, cette décision signifiait-elle pour Maryse revenir à la danse, puisque depuis la fin de la saison au Théâtre La Chapelle, elle avait délaissé ses activités en danse pour s'investir dans d'autres activités, comme une formation en yoga. Lors des premières répétitions, Maryse a pu constater qu'elle se souvenait bien de la chorégraphie, qu'elle « [...] était encore dans le corps, comme si je l'avais dansée hier » (Richard, 2001). Maryse souligne encore qu'elle et Sheila ont retravaillé certaines scènes. Le solo de la princesse, par exemple, a été récupéré à partir d'improvisations où Maryse cherchait à atteindre des états de corps spécifiques à son personnage, avant de reprendre la séquence chorégraphique. Maryse révèle aussi qu'elle aurait aimé avoir plus de temps pour retravailler la pièce avant de la présenter au Brésil.

Louis Pelchat, pour sa part, a dû vraiment recréer son personnage et sa chorégraphie, puisque presque tout a changé pour lui dans la nouvelle version de *Marché aux puces-Liquidação Total*. En effet, dans la première version de la pièce, sa *drag queen* faisait le *lip synch* de la chanson *Tu m'étais destiné*, interprétée par Dalida⁸⁹. Pour *Liquidação Total*, Sheila et lui ont choisi la chanson brésilienne *Sufoco*, une samba interprétée par Alcione. De plus, quand Louis revenait sur scène pour annoncer la princesse Diana, il devait essayer de parler en portugais, qu'il mélangeait avec l'anglais et le français. Pour la chorégraphe, ces changements étaient importants, puisqu'elle voulait partager certains codes de communication avec le public brésilien. Sheila explique qu'elle a choisi Alcione car la

⁸⁹ Paroles et musique de Paul Anka et J. Plante, 1958.

Dalida est née en Égypte d'un père italien. Elle a eu beaucoup de succès en France à partir des années 1960, jusqu'à sa mort tragique (décès par suicide) en 1987.

chanteuse est une diva, une icône de la chanson populaire au Brésil, au-delà du fait qu'elle chante en portugais.

Pour Louis, ce qui pourrait paraître plus difficile — chanter et parler en portugais — est ensuite devenu plus plaisant et plus facile. Louis explique qu'au Théâtre La Chapelle, le personnage de la *drag queen* était pas mal confus : « [...] il était très mi-figue, mi-raisin, il était très peu développé, embryonnaire [...] tandis qu'avec le personnage d'Alcione, c'était plus facile pour moi. » (Pelchat, 2001). Le danseur attribue cette réussite à certains facteurs. D'abord, Louis souligne qu'il avait changé d'attitude lors des répétitions visant la tournée. En comparant avec son travail auparavant, il indique que lors de la création de *Marché aux puces*, il était plus réticent, moins généreux de son temps, plus paresseux et un peu inconfortable dans le rôle de Dalida. Au contraire, pour la recréation de la pièce, il était plus discipliné, plus disponible et faisait plus confiance à Sheila. En conséquence, le travail a été très fructueux et Louis a effectivement trouvé sa place dans *Liquidação Total*. Ensuite, il relate qu'il était excité à l'idée de relever le défi de chanter en portugais brésilien, une langue qu'il ne maîtrisait pas, mais dont il aimait les accents et la sonorité. De plus, Louis explique que l'accueil du public brésilien l'encourageait à aller plus loin chaque soir dans son incarnation d'Alcione. Il précise :

C'était plus facile pour moi, de faire Alcione, je ne saurais pas t'expliquer pourquoi, si c'est parce que j'étais dans un autre pays, si j'étais porté par des énergies différentes. Je ne sais pas pourquoi, mais c'était beaucoup plus facile. Au Théâtre La Chapelle, j'étais terrifié, premièrement, il fallait que Sheila me pousse [pour rentrer sur scène pour annoncer la princesse Diana], je voulais mourir. Et au Brésil, j'avais hâte de rentrer et dire : *oi gente, tudo bem?* C'était bien trippant, parce que je sentais que le monde était comme ahhh !, très réceptif. (Pelchat, 2001).

Du point de vue de Chris Kauffman, la préparation pour la tournée brésilienne de *Marché aux puces-Liquidação Total* a représenté une autre étape dans l'évolution de son personnage dans la pièce. En effet, Chris considère que son travail dans *Marché aux puces-Liquidação Total* ne s'est jamais fini. Il explique à ce propos qu'à chaque répétition, Sheila et lui partaient à la recherche de nouveaux éléments pour nourrir le personnage et la chorégraphie. Chris précise :

Because every time we pick it up, we're changing all the time. So, Sheila has a different sense about something that she wants to work with, or another something she wants to pull, draw out a little more or let go of something that we did before and bring something else forward. And it also has to do with how I'm doing, at that time. If I'm doing it the way it was before or if what I'm bringing to it is a little different. (Kauffman, 2001).

Chris met de l'avant le fait que lors de la première répétition de la pièce, soit un an après la saison au Théâtre La Chapelle, Sheila et lui ont essayé de récupérer son solo tel qu'il était auparavant, c'est-à-dire en reproduisant les mêmes gestes et séquences de mouvement. Peu satisfaits, ils ont alors décidé de recommencer à faire des improvisations. Comme le raconte Chris, ces improvisations avaient pour but de retrouver les énergies caractéristiques de son personnage. Dans ses mots :

And then we'd be sort of be improvising and Sheila would be, like, « That's the energy ; that one, right there ». And then I would try to remember that energy, from muscle memory or whatever, body memory. Remember that energy, where it happens, and then just try and get through it, in a certain way. So, it was like a new experience every rehearsal and even every performance, because it had to do with how prepared we were at the moment, to do what we have been asked to do. (Kauffman, 2001).

Pour Chris, les improvisations sont toujours des moments permettant de récupérer la sensation d'un mouvement et, en conséquence, de rencontrer l'impulsion et l'énergie pour revivre la chorégraphie. Cela permet d'avoir une nouvelle expérience à chaque répétition ou à chaque présentation.

I guess it's the sensation of it, or just the impulse, in improvisation, moving with the impulse. Instead of reproducing this movement that we were supposed to do before. And finding that impulse, and finding what that impulse is, every time. Before each movement, trying to find where, what that impulse is, so that it can come naturally, with what that energy is (Kauffman, 2001).

Un autre facteur ayant contribué à modifier le solo de Chris a été le changement du texte préenregistré qui accompagnait sa chorégraphie. Dans la première version de la pièce, le texte

était en français et en anglais. Pour les présentations au Brésil, ce texte a été traduit en portugais.

Au-delà de tous ces changements, Sheila a aussi décidé d'ajouter une nouvelle scène qui se passerait dans le hall de chaque théâtre où la pièce était présentée. Au son d'une chanson très connue au Brésil — puisque faisant partie d'un programme de variétés à la télévision — les interprètes défilaient un à un, jusqu'au moment de rentrer dans la salle. Chacun était habillé avec son costume dans la pièce, à l'exception de Sheila qui portait des chaussures à talon très haut, une robe de fête et une perruque. Louis portait ses chaussures de *drag queen*, Maryse glissait en patins et Nancy portait déjà la queue en forme de croix. Ils étaient accueillis par Chris, qui recevait aussi les personnes du public.

D'après les descriptions et les commentaires des interprètes et de la chorégraphe, il est possible d'établir trois moments dans la recréation de *Marché aux puces* visant sa transformation en *Liquidação Total*. Dans un premier temps, il s'agissait de récupérer ce qui était dans le corps des danseurs, à travers la réalisation des scènes selon les souvenirs des interprètes. Dans le cas de Nancy, cela voulait dire intégrer superficiellement les formes dansées à travers la visualisation de l'enregistrement vidéo de la pièce. Dans un deuxième temps, il était nécessaire de créer de nouvelles scènes ou de recréer certains extraits de la chorégraphie à travers des improvisations, tout en incorporant des nouveaux éléments, comme les chansons et les textes en portugais. Dans un troisième temps, il s'agissait d'établir une version plus ou moins définitive de chaque scène et de la pièce au complet. Ainsi, pour la chorégraphe et pour les danseurs, la transformation de *Marché aux puces* en *Liquidação Total* a-t-elle été un processus de *recréation*, plutôt que de *reproduction* de ce qui existait déjà. En outre, par rapport au corps dansant, le plus important était de retrouver l'énergie qui animait le mouvement et qui permettait d'atteindre des états de corps nécessaires à l'interprétation de cette nouvelle version de la pièce.

4.5.2 Les rencontres avec le Brésil

Selon les interprètes, la pièce a acquis de la cohésion au Brésil puisque la structure des répétitions à Montréal — centrées sur la participation de chaque danseur — n'a pas favorisé

l'intégration de tous les éléments de la pièce. Nancy Rivest souligne, pour sa part, que c'est seulement durant la semaine précédant le départ que le groupe a répété ensemble, dans un espace plus adéquat que le *loft* de Sheila, qui n'était pas assez grand. En effet, ils avaient fait une répétition générale deux semaines après la première répétition, avec tous les interprètes et les techniciens qui allaient au Brésil, Chafik Cheref et Padma Viswanathan. Cette répétition avait pour but de régler les demandes techniques, dont les éclairages, l'enregistrement et l'opération de la bande sonore, les changements de costumes et d'accessoires. La compagnie a repris les répétitions générales une semaine avant de partir en tournée, sans la participation de Chris.

C'était donc en arrivant à São Paulo, la première ville de la tournée, que les danseurs ont pu répéter ensemble dans la salle de spectacle et qu'ils ont eu la sensation que *Liquidação Total* s'achevait. Nancy, qui n'avait pas dansé la première version de *Marché aux puces*, a fait mention de la difficulté certaine qu'elle a éprouvée à assimiler toutes les parties et les éléments de la pièce. Elle indique aussi qu'elle aurait voulu que l'intégration avec les autres danseurs se fasse plus tôt lors des répétitions, car « [...] c'est important de vraiment sentir que je danse avec l'autre, car même si on n'a pas de contact physique, on danse dans le même spectacle, on a un rapport. Dans ce sens-là, cela a été assez tard dans le processus. » (Rivest, 2001). Pourtant, Nancy reconnaît que les personnes se sont vite rapprochées, que la pièce a pris sa place et que les présentations se sont bien déroulées : « [...] arrivés en salle, les gens se sont fait mutuellement confiance pour la réussite du spectacle et ça s'est bien passé » (Rivest, 2001).

Les interprètes ont évalué positivement les présentations de *Liquidação Total*. Ils notent que le fait d'avoir réalisé neuf présentations, durant trois semaines consécutives, leur a permis de sentir une évolution dans leur travail. Maryse Richard indique qu'elle a beaucoup aimé « [...] pouvoir plonger dans la pièce puis de refaire, refaire et voir ce qui émergeait de nouveau et voir comment c'était différent à chaque fois » (Richard, 2001). Ainsi, le fait de présenter plusieurs fois *Liquidação Total* a-t-il permis aux danseurs de peaufiner leur travail d'interprétation. Nancy Rivest relate qu'elle allait plus loin chaque soir, qu'elle se permettait d'expérimenter sur scène, soit en essayant des petites variations énergétiques ou rythmiques lors de la réalisation des séquences de son solo, soit en intensifiant les échanges avec le public. « Tout ça », comme l'explique Nancy, « sans perdre la pièce, évidemment, puis

l'interprétation, c'est ça » (Rivest, 2001). Louis Pelchat fait remarquer qu'il se sentait complètement à l'aise dans la pièce, puisqu'il avait bien assimilé la chorégraphie. Il avait en fait la sensation que l'œuvre le soutenait, ce qui lui permettait d'aller plus loin dans l'interprétation de son personnage. Selon lui :

À Montréal, on cherchait un cadre, un chemin d'interprétation, tandis que là, on l'avait tellement fait que nos chemins, nos balises, nos repères étaient fixes, c'était acquis, je n'avais plus besoin de me dire : « oui, là creuse, à tel moment de la musique il faut que je me trouve là » ça s'était inscrit, ça se faisait automatiquement. Ça permettait une meilleure connexion avec le support là-dedans, comprends-tu ? Quand tu es trop préoccupé par ton maquillage, n'importe quoi, tu n'es plus [en connexion] avec le monde. Et j'avais un peu cette réserve-là quand je l'ai fait à Montréal, tandis qu'au Brésil, je me donnais la permission de m'appuyer sur l'œuvre. (Pelchat, 2001).

Le groupe était unanime pour dire que les présentations à Campinas, la deuxième ville de la tournée, ont été les meilleures. En outre, les danseurs et la chorégraphe font remarquer que le public a été assez réceptif dans les trois villes, mais à Campinas les personnes étaient particulièrement accueillantes. Campinas était la ville où Sheila Ribeiro avait habité avant de partir du Brésil, où elle a fait son baccalauréat en danse et a fondé sa compagnie. Sheila fait remarquer qu'à Campinas, le groupe avait déjà dépassé l'anxiété des premières représentations et assimilé les effets de trois soirées successives. Ainsi, *Liquidação Total* était donc déjà plus mûr dans cette ville. De même, la chorégraphe souligne qu'elle était heureuse de pouvoir retourner dans cette ville et de montrer son travail à ses anciens collègues et professeurs. Elle dit que cela a été l'occasion d'un vrai échange artistique avec le public, qui était en partie constitué de professionnels en danse.

Louis Pelchat considère aussi que la pièce a trouvé sa pleine maturité à Campinas, ce qui lui a permis de vraiment saisir les qualités de cette œuvre. Il s'exprime en ces termes :

À Campinas, cela a pris plus son plein envol et c'est là que j'ai réalisé toute l'intelligence de l'œuvre, qui m'échappait même à Montréal. Parce qu'à Montréal, je n'étais pas toujours d'accord avec les choix esthétiques que faisait Sheila, parce que ça m'éloignait de ce que je suis habitué, mais en même temps je lui faisais confiance, une confiance un peu aveugle. Mais au Brésil, j'ai vraiment réalisé que je faisais partie d'un travail brillant. Brillant, bien orchestré, soigné, une œuvre professionnelle, une

œuvre serrée, une œuvre fine, travaillée, peaufinée. Avec beaucoup de portée politique, sociale, esthétique, qui embrasse tout ça ensemble. (Pelchat, 2001).

De cette manière, la réaction favorable du public dans les trois villes a été un autre facteur contribuant à la réussite de *Liquidação Total*. Ces réactions se faisaient sentir à travers le rire, les applaudissements et les discussions menées par le groupe à la fin de chaque présentation. C'est encore Louis qui le précise :

Tu as beau faire tel geste, tu dances aussi avec ta tête, il faut que ton esprit soit aiguillonné vers une compréhension globale du travail et, à force de le faire, cette compréhension-là rentrait. Mais c'est une compréhension aussi que le public me sculptait, parce que le public réagissait. On sentait vraiment une relation fine avec le public, une relation concrète. Et je me sentais soutenu par l'œuvre, je ne soutenais plus l'œuvre, je n'étais pas là pour défendre l'œuvre, mais là, je pouvais m'asseoir dedans et trouver ma place, parce que la réponse du public était très forte. Tu sais, quand les gens manifestent leur écoute avec ce qui se passe, c'est une énergie qui nous soutient. (Pelchat, 2001).

Ainsi, *Liquidação Total* a pris tout son sens lors des présentations réalisées pendant la tournée brésilienne. Le contact avec certains aspects de la réalité brésilienne a par ailleurs permis aux interprètes de mettre en contexte et de mieux assimiler les propositions de la chorégraphe. Maryse Richard et Chris Kauffman indiquent qu'à São Paulo, ils ont pu faire l'expérience du chaos et du désordre urbains dont parlait Sheila. Chris explique qu'il a mieux compris la notion d'état d'urgence maintes fois travaillé par Sheila dans la création de la pièce :

All of us, I think, in the company, I think we're starting to understand a little bit more about what Sheila's trying, what she's going for. I don't know if it's fair to describe it this way, but : there's seemed to be a sense of just going for it, of having an impulse or a mood or desire and following it, and being open about it, and not really holding back, or questioning or doubting it. [...] And so there seemed to be that kind of urgency and especially in São Paulo, there was that urgency too, in the streets of São Paulo, driving, these very congested streets, these motorcycles flying by, just going places fast and nobody really... Just like there seems to be this certain sense that something needs to be done. So I think, that's kind of how we started to see a little more clearly, what Sheila was going for, as far as bringing us out, and having us follow our own impulses and going for something ourselves. And being fuller in that way. (Kauffman, 2001).

Louis Pelchat raconte que les expériences qu'il a vécues dans le quartier de Lapa, l'un des quartiers bohèmes de Rio de Janeiro, l'ont mis en contact avec un univers hétérogène, bigarré, fonctionnant selon ses propres règles et qui ressemblait à celui de *Marché aux puces-Liquidação Total*. Il indique :

Quand je me suis retrouvé à Lapa et que j'ai vu cette foule, je me croyais vraiment dans *Marché aux puces*. À Lapa, tous les gens se rencontrent, punks, travelos, *straights*. Et dans cet éclatement, j'ai vu l'œuvre et j'ai fait des rapprochements entre cette esthétique-là et l'esthétique de Sheila, complètement éclatée, une fusion de n'importe quoi, tout ensemble et ça marche. (Pelchat, 2001).

Ainsi, le fait d'être au Brésil permettait-il aux danseurs de mieux comprendre la pièce, ce qui nourrissait leur interprétation et intensifiait leurs rapports avec l'audience. Comme l'explique Chris :

Actually, I think the show worked best down there [in Brazil], in that sense, which is why it's an interesting question about how the audiences respond differently because the show is different. I think once down there, we were in this culture and being shocked by it, being pushed around by it and that got to a sense of pushing back a little bit. And that we performed the work, and our own internal desires and motivations were better serving the work, serving the piece, and that's how it became, that's how it was different and that's how the audience responded differently. So it wasn't that the audiences were necessarily different on their own, but they might have been, I think the show was different enough that it elicited a different reaction. (Kauffman, 2001).

En outre, Louis Pelchat et Nancy Rivest font remarquer que la pièce a eu plus de résonance face au public brésilien que face au public québécois. Ils soulignent également que *Liquidação Total* était capable de bien communiquer avec le public brésilien, puisque les références étaient mieux comprises par les Brésiliens. Nancy raconte qu'elle a réalisé que les gens comprenaient assez bien la pièce au Brésil et que *Liquidação Total* ne semblait pas être aussi dérangeant pour le public brésilien que *Marché aux puces* l'avait été pour le public montréalais :

Je pense qu'ils [les Brésiliens] comprenaient beaucoup plus facilement que les Montréalais, puis je pense que c'est à cause de la présence des références culturelles qu'ils comprenaient tout de suite, alors que nous, ici à Montréal, on n'a pas compris, parce que cela ne fait pas partie de nos références culturelles. (Rivest, 2001).

Sheila Ribeiro considère aussi que l'accueil du public dans les trois villes brésiliennes a été chaleureux. De plus, elle souligne que les discussions partagées avec le public après les présentations ont été très fructueuses. À partir de ces échanges, la chorégraphe a réalisé que certains aspects de sa démarche, qui passaient inaperçus ou qui étaient mal perçus à Montréal, ont été bien assimilés par le public brésilien. Elle explique que les personnes ont mieux compris que la notion de changement énergétique est l'une des principales caractéristiques de sa chorégraphie : « Pour moi, la danse est de l'énergie et je pense qu'au Brésil, les gens ont mieux compris ça. » (Ribeiro, 2001). Elle fait aussi remarquer que dans les trois villes, une partie du public était constituée d'artistes de la danse. Lors des discussions, ils démontraient leur intérêt pour la rupture de même que pour la dysharmonie présentes dans l'œuvre : « Les gens disent souvent de mon travail qu'il est chaotique. Mais il y a une logique et cela a été la chose la plus importante que j'ai entendue de la part des danseurs qui assistaient la pièce : il y a une logique qui n'est pas la logique de l'harmonie. » (Ribeiro, 2001). De même, Sheila souligne la réaction d'Adilson Nascimento, professeur à l'UNICAMP, chorégraphe et danseur possédant une formation en butoh et qui a identifié dans *Liquidação Total* une influence marquante du butoh : « Il m'a dit qu'il était en train d'avoir les mêmes sources d'inspiration que moi et qu'il considérait mon travail comme un travail de butoh. » (Ribeiro, 2001). Pour Sheila, cela a été très satisfaisant d'entendre ce type d'opinion, qui dénote la compréhension de certains principes de sa démarche et qui renforce son propre point de vue sur son œuvre.

4.5.3 Le groupe en désaccord : assimiler l'énergie du conflit

Pendant la tournée au Brésil, le groupe est passé par des moments de tension et de conflit. Louis Pelchat souligne qu'il avait notamment de la difficulté à parler avec Sheila Ribeiro durant la tournée. Il estime que Sheila avait trop de responsabilités et pas assez de

disponibilité pour écouter et entendre certaines demandes du groupe. Selon Louis, pour garantir la sécurité du groupe, Sheila a pris des *mesures de contrôle* : les danseurs ne devaient pas sortir dans la rue tout seuls, ni parler aux gens qui n'étaient pas de l'équipe, ni manger dans d'autres endroits que ceux indiqués par Sheila. Louis ne se sentait alors pas confortable dans cette situation. Il raconte que durant la tournée, il était toujours partagé entre des sentiments comme l'euphorie et la tension, l'excitation et la fatigue. Dans ses mots :

La première semaine, on était chez le père de Sheila et dans la maison qui était à Itanhaém⁹⁰, à cinq ou huit kilomètres de la plage, on était dans son domaine, puis on était là comme enfermés. Au début, c'est le *fun*, parce qu'il fait chaud, tu as la piscine, c'est confortable, mais il se construit une tension, parce que moi, je n'ai pas l'habitude d'être enfermé, on était traité en gringo⁹¹ : *muito peligroso*⁹². Une paranoïa énorme. C'était simultanément, l'espèce d'euphorie de se retrouver au Brésil, un pays, les moineaux, les toucans, les perroquets, les gens, la chaleur, les fleurs, la mer. Nos sens étaient bombardés, c'était très excitant, puis en même temps, il y avait une tension psychologique dans laquelle tu pouvais t'embarquer. Au début, je ne me sentais pas trop frustré par le fait de dormir à quatre dans une petite pièce comme ça ou d'être enfermé tout la nuit parce que c'est bien dangereux, puis il n'y a pas d'air qui passe, puis il fait trente-cinq degrés. En même temps, j'étais content d'être au Brésil et en même temps tu ne dors pas, tu es fatigué. Alors, c'était toujours à deux niveaux. (Pelchat, 2001).

Louis Pelchat compare également les conflits vécus par le groupe au film *Rashomon*⁹³, d'Akira Kurosawa. Dans ce film, les mêmes événements sont interprétés à travers différents points de vue : « J'utilise l'expression *Rashomon* dans l'exemple de ce qui c'est passé au Brésil, parce que je peux regarder maintenant la même situation et la voir complètement autrement. » (Pelchat, 2001). Pour Louis, les conflits vécus lors de la tournée ont surgi parce que chaque personne a attribué un sens différent aux mêmes situations. J'ai donc demandé à Louis s'il accepterait de continuer à présenter la pièce à Montréal ou dans d'autres villes et il

⁹⁰ Ville touristique au bord de la mer, située à 100 kilomètres de la ville de São Paulo.

⁹¹ Manière plus ou moins péjorative de se référer à un étranger, principalement à ceux qui ont l'air d'être européens ou nord-américains.

⁹² Mélange de portugais et d'espagnol, inventée par Louis, qui signifie « trop dangereux ».

⁹³ *Rashomon* est un film japonais réalisé par Akira Kurosawa en 1950 d'après la nouvelle de Akutagawa Ryunosuke. Il se passe dans le Japon du VIII^e siècle, pendant une guerre civile. Quatre versions très différentes d'un crime sont présentées, d'après autant de témoins, incluant celui qui l'a perpétré et le fantôme du défunt, convoqué par un chaman.

m'a répondu que oui, que malgré les désaccords vécus par le groupe lors de la tournée, il avait envie de continuer à travailler cette pièce et de pousser plus loin son interprétation dans le rôle de la *drag queen* :

Un moment après la dissolution du groupe, au Brésil et maintenant, le recul me permet de voir aussi la situation bien différemment et je me sens aussi fautif dans mon comportement dans la dynamique de la compagnie ; et comme je vois la situation comme un partage de blâmes, je pense qu'il y aurait moyen de résoudre les différends qui étaient présents, dans la mesure où chacun a appris quelque chose de cette expérience-là. Et j'aurais le goût de dire oui, encore plus, par respect pour le travail de Sheila. Lors de la tournée, je me suis fait un honneur d'aller plus loin chaque soir et, j'aimais ça, c'était agréable, donc c'est sûr que j'aimerais refaire cette pièce-là. (Pelchat, 2001).

Pour Nancy Rivest, les moments les plus délicats du voyage ont été vécus à Rio de Janeiro. Elle raconte que certains conflits personnels se sont aggravés et qu'un climat de tension s'est installé entre les membres de la compagnie. La danseuse estime que la compagnie s'est dissoute à la fin de la tournée, ce qui a été assez difficile pour tout le monde. Toutefois, Nancy s'est déclarée satisfaite de ses attitudes face à ces problèmes :

Cela a été assez difficile au niveau émotif, cela a été assez difficile pour la majorité des membres de la compagnie. Personnellement, j'avais un rapport autre, parce que je venais d'arriver dans la compagnie, donc pour moi c'était beaucoup plus facile de gérer des émotions, pas seulement parce que ça ne faisait pas longtemps que j'étais dans la compagnie, mais aussi parce que je n'avais pas de rapports d'amitié avec Sheila, tandis que les autres avaient tous des rapports d'amitié. Moi, je regardais tout ça pas mal de l'extérieur, je disais : oui, je fais partie de la compagnie, mais moi, j'ai été engagée pour remplacer quelqu'un, puis moi, j'ai un contrat qui dure deux mois, puis c'est ce que je fais. En fait, j'étais en mesure de regarder les choses avec du recul, puis d'être plus objective que les autres et j'ai réalisé que j'ai été bien préparée, émotivement parlant, à ce genre de situation. (Rivest, 2001).

Malgré cette situation, Nancy exprime aussi le désir de continuer à travailler la pièce, puisqu'elle considère que ce serait une possibilité de raffiner son travail d'interprète et de faire évoluer la pièce : « Moi, je serais intéressée par la possibilité de continuer le travail, parce que j'aimerais vraiment voir où ça irait. » (Rivest, 2001).

Sheila Ribeiro se réfère aussi à la crise qui s'est déclenchée à Rio de Janeiro. Elle commente qu'à la fin de trois semaines de voyage, les personnes étaient fatiguées et plus sensibles aux situations malencontreuses. Sheila reconnaît qu'il n'était pas toujours facile pour les danseurs d'être dans un pays étranger, où ils ne comprenaient ni la langue ni les codes de communication. De plus, les conditions d'hébergement à Rio de Janeiro n'étaient pas si confortables qu'à São Paulo et à Campinas, puisque la compagnie s'était installée dans une maison d'artiste et non dans un hôtel, ce qui a aussi engendré des situations conflictuelles. À un certain moment, quelques personnes ont décidé de quitter cette maison et de se payer un hôtel. Ces réactions de certains membres de la compagnie ont amené Sheila à vivre son propre conflit. Elle explique qu'elle était partagée entre deux réalités différentes : celle des artistes brésiliens et celle des artistes canadiens. Sheila raconte qu'il y avait aussi des artistes brésiliens hébergés dans cette maison et que ces artistes n'avaient pas de conditions financières favorables, mais qu'ils persistaient dans leur démarches en raison de leurs convictions artistiques :

Je côtoyais ces artistes brésiliens qui vivaient dans des situations assez précaires et certaines personnes de la compagnie se plaignaient de nos conditions de travail. Ça me dérangeait. Je sais que je suis directrice d'une compagnie canadienne, que je ne peux pas exiger d'un Canadien qu'il ait les mêmes repères qu'un Brésilien, je devais donc respecter les repères des danseurs de ma compagnie, mais il y a une limite pour tout ça. (Ribeiro, 2001).

Néanmoins, Sheila considère que le fait d'avoir vécu ces difficultés a été profitable pour tous. Elle explique en effet que sa démarche artistique est fondée sur la flexibilité, l'adaptabilité et l'imprévisibilité ; elle souligne aussi que la frustration et la contradiction ont servi de leitmotiv pour la création de *Marché aux puces-Liquidação Total*. Aussi était-elle soulagée car en vivant ces conflits « [...] les danseurs vivaient plusieurs situations en même temps, ils étaient confrontés à un mode de vie où il faut être plus flexible, où il faut toujours s'adapter, c'est différent de l'Amérique du Nord, où c'est *right or wrong* » (Ribeiro, 2001). De plus, Sheila estime que les situations de conflits ont influencé l'interprétation de la pièce, puisque « [...] tout le monde était plus sensible et en conséquence l'interprétation était plus intense » (Ribeiro, 2001).

En outre, Sheila estime que durant leur séjour au Brésil, les membres de la compagnie ont eu la possibilité de dépasser la condition de simples touristes et de vivre un peu le quotidien des Brésiliens : « Ils ont pu voir comment les personnes se comportent dans la rue, les gens qui parlent fort, les personnes qui arrivent, qui nous touchent, nous embrassent, nous serrent dans leurs bras. » (Ribeiro, 2001).

4.5.4 Corporéités brésiliennes : être au cœur de l'expérience

Quand j'ai demandé aux danseurs quels étaient les aspects qui avaient attiré leur attention lors de leur séjour au Brésil, la plupart ont répondu qu'ils étaient attirés par la manière dont les Brésiliens habitent leurs corps.

Chris Kauffman, pour sa part, était frappé par la manière dont les gens bougeaient et dansaient dans les rues de Rio de Janeiro : « [...] people were dancing a lot of the time. All the time, in the streets, when there's no music : kids, men, women singing and dancing » (Kauffman, 2001). Il a eu la sensation [qu'il y avait une certaine joie de vivre et] que les gens s'amusaient avec ça : « There seemed to be more bounce, more happier. It's weird to say, I don't know, suspension in the air. It's hard to explain, it really threw me off for a while, and it's still sort of processing, in a lot of different ways. » (Kauffman, 2001).

Chris a aussi repéré que les gens étaient souvent en groupe et toujours très proches les uns des autres. « People were always around people », dit-il. Il fait donc une comparaison avec sa propre expérience en Amérique du Nord : « I'm just thinking of the last time I saw it here and in the States, in New York. I'm always alone, I'm very often alone. I guess there people are more, have a sense of just having people around, inclusiveness or group dynamic. » (Kauffman, 2001). Chris souligne également la façon dont les personnes utilisaient leurs corps pour communiquer :

I like the hand gestures, they're are like codes. And they're big. There's an expansion, I guess, of warmth, an embracing of people. The integration of the way of life, I don't know, an integration of the surroundings that I like. (Kauffman, 2001).

D'autre part, pour essayer de saisir certains aspects de ce qu'ils appellent des *corporéités brésiliennes*, Louis Pelchat et Maryse Richard empruntent l'exemple de l'atelier sur le mouvement authentique qu'ils ont animé à Rio de Janeiro. Ils racontent que le groupe qui s'est formé pour participer à cet atelier sur le mouvement authentique était très hétérogène : il était composé d'étudiants de l'école de cirque, de gens du milieu de la danse, d'un chanteur d'opéra et de personnes issues de domaines autres que le champ artistique. Selon Louis, malgré cette diversité, ces personnes avaient une caractéristique commune : la manière dont elles s'investissaient dans le mouvement. Lors de l'atelier, il raconte que les réponses à ses propositions étaient très vives, « [...] comme les Brésiliens savent l'être quand il s'agit de danser et de bouger le corps : très présents, très approfondis » (Pelchat, 2001). Louis fait une comparaison avec la pratique du mouvement authentique tel qu'il l'a vécue à Montréal : « [...] il y avait quelque chose de différent à Rio de Janeiro, il n'y avait pas de pudeur. Ici [à Montréal], quand tu fais le mouvement authentique, il y a beaucoup de pudeur, c'est très réservé. Au Brésil c'est assez enthousiaste. » (Pelchat, 2001). Maryse a aussi réfléchi sur ces différences. Elle souligne qu'elle ne voulait pas faire de caricature, mais qu'en comparant les deux expériences, elle a réalisé que lorsque les Québécois font du mouvement authentique, leur comportement est plutôt silencieux, lent et introspectif. Par contre, le comportement des Brésiliens lors de la réalisation de l'atelier en mouvement authentique était expressif, voire même dramatique, puisque quelques personnes riaient et criaient et tout le monde bougeait et se déplaçait beaucoup.

Louis a identifié une fierté dans la façon dont les Brésiliens habitent leur corps, qui s'exprime par une sensualité qui n'est pas toujours le résultat d'un jeu de séduction. Il s'agit d'une sensualité que Louis qualifie de *naturelle* ou *animale* et qui apparaît dans la manière de bouger, de danser et de parler. De plus, Louis perçoit les corps brésiliens comme sexuels et sexués : « [...] les *chakras* sont très ouverts, le bassin est ouvert et l'énergie circule beaucoup dans le corps. Ici, on est très coincé, le plancher pelvien est bloqué, l'énergie ne passe pas, on est sexuellement moins extravertis. » (Pelchat, 2001). Louis fait donc remarquer que « [...] le fait que le bassin soit ouvert, ça change tout le rapport à l'environnement, ça change le rapport à la communication, aussi » (Pelchat, 2001). Il explique en outre qu'il a identifié une spontanéité et une facilité de communication provenant de « [...] cette manière ouverte qu'ont les gens de s'afficher, de porter et de vivre leur corps » (Pelchat, 2001).

Louis établit également un lien entre la corporéité des Brésiliens et le fait qu'on y parle le portugais. Il considère en effet que la manière dont on parle le portugais au Brésil accentue le caractère affectif de la communication. Le danseur explique que c'était facile pour lui de parler le portugais, et que cette facilité était liée au fait que le portugais semblait être une langue venant du cœur :

Je trouvais ça très normal que, pendant trois semaines, j'articule, je mâchouille du portugais. Je parlais portugais, je parlais comme un enfant de deux ans, mais j'avais cette espèce de langue, d'ouverture, pour parler portugais qui venait du *coração* [cœur en portugais]. Je ne sais pas trop d'où, du cœur et du corps. Par exemple, quand je suis aux États-Unis, je n'ai pas cette facilité-là à parler l'anglais et pourtant, je parle anglais beaucoup mieux que le portugais, ça reste une langue seconde, il faut que je me mette sur le mode de parler anglais, qui est un mode cérébral. D'un autre côté, le portugais, c'est une langue du cœur, donc il faut que je me mette sur le mode du cœur et non pas sur le mode de l'intellect. (Pelchat, 2001).

Louis considère que la tournée au Brésil lui a permis de vivre des expériences qui ont dépassé le champ professionnel. Il raconte qu'il a eu un coup de cœur pour le Brésil et qu'il a pu véritablement vivre le Brésil à travers les gens qu'il a rencontrés. Louis a en effet établi des rapports avec des Brésiliens à travers le réseau de la compagnie, en particulier à travers Kléber Vallim, directeur de production et technicien en éclairage : « [...] j'étais dans sa famille et avec ses amis, [...] la convivialité des Brésiliens, qui peut rester indifférent à ça ? Moi, ça m'a charmé, j'étais vraiment très content. » (Pelchat, 2001).

De plus, Louis considère que ce voyage a eu un caractère un peu initiatique, car il avait une étrangeté, un exotisme qui l'attiraient. Il reconnaît que « [...] malgré un mode de vie très nord-américain, très occidental, de plus en plus mondialisé et de plus en plus homogène, il y avait une culture très distincte, que j'ai encore de la difficulté à embrasser » (Pelchat, 2001). Il nous parle d'une soirée passée à Lapa, à Rio de Janeiro :

[...] à Lapa, j'ai été aspiré dans une boîte. Moi, qui n'aime pas les foules, je ne sais pas comment c'est arrivé, mais je me suis retrouvé dans une petite boîte de Lapa, en train de danser. Et je dansais beaucoup, et tout le monde autour de moi dansait. Et je ne saurais pas dire s'ils étaient Blancs, Noirs, Espagnols, *gringo*, homme, femme. J'étais là-dedans, comme un cœur qui battait et j'en perdais quasiment ma propre identité. J'étais dans un état de fusion dans cette espèce de foule. C'est très permissif, quand tu

es dans une foule et que tu dances, tu es quasiment à l'état de transe. Il y avait des corps qui se touchaient, et ce n'était pas sexuel, c'était juste animal ; c'était très sensuel, mais on ne pouvait pas dire si on me touchait, si je les touchais. (Pelchat, 2001).

Louis mentionne que la manière dont les gens dansent ensemble est très éloquente : « ça m'a fasciné et quand tu fais partie de tout ça, c'est très énergisant. Quand tu goûtes à ça, quand tu es au cœur de l'expérience, c'est bien, bien, bien le *fun*. » (Pelchat, 2005). Louis nous fait remarquer que : « [...] ça m'a plu beaucoup, cette conscience corporelle des Brésiliens, je me suis reconnu dans tout ça. » (Pelchat, 2001). De cette manière, en se laissant imprégner par d'autres corps qui dansaient autour de lui et en les imprégnant de sa présence, Louis a vécu un état de communion à travers la danse.

Comme je viens de le souligner, les expériences vécues par Louis au Brésil lui ont permis d'esquisser certaines conceptions sur les *corporéités des Brésiliens*. Je veux également faire remarquer les notions de corps ouvert (un corps où l'énergie circule librement) et de corps sensuel/sexuel (un corps disponible aux rapports amoureux), car elles se rapprochent de certaines conceptions du corps dansant élaborées par Sheila Ribeiro — et qui sont aussi présentes dans *Marché aux puces-Liquidação Total*.

En fait, Sheila Ribeiro rapproche le corps dansant du corps aimant. Pour elle, la danse est, avant tout, énergie vitale, pulsion, *drive*. Elle reconnaît que cette énergie vitale qui habite la danse est la même que celle présente dans l'acte sexuel. Danser et faire l'amour demandent des alternances entre des états de conscience, d'abandon, de participation, de communication et de vulnérabilité. Cependant, dans le cas de la danse, il est nécessaire de se livrer à un travail constant de raffinement de cette énergie, qui se fait par l'apprentissage, par l'acquisition d'un savoir-faire et par l'entraînement. D'après Sheila, cette conception de la danse comme énergie vitale et du corps dansant comme corps aimant est très proche de la façon de vivre le corps et la sexualité au Brésil. La chorégraphe explique à ce titre que les Brésiliens ont en général une certaine facilité à accéder à leur propre corps et au corps de l'autre, ainsi qu'aux émotions et au plaisir : « j'ai découvert, en vivant à Montréal, que la manière dont les Brésiliens vivent leur corps et leur sexualité est, je dirais, plus ludique » (Ribeiro, 2001). L'important, pour Sheila, c'est de comprendre que le corps aimant et le corps dansant ont en commun une certaine vulnérabilité, liée à l'abandon, aux échanges

énergétiques, à la participation. Dans le même sens, la chorégraphe souligne que la chorégraphie de *Marché aux puces-Liquidação Total* est traversée par la libido. Or, la libido est définie comme « Énergie psychique vitale ayant sa source dans la sexualité au sens large, c'est-à-dire incluant génitalité et amour en général (de soi, des autres, des objets, des idées) » (*Le trésor de la langue française informatisé*⁹⁴). De même, pour Sheila, la libido n'a pas seulement un rapport avec le plaisir sexuel, mais également un rapport avec le plaisir d'être vivant. Ce plaisir imprègne aussi le corps dansant. Comme le précise Syboni (1995), « Jouir c'est être porté par quelque chose d'autre, en soi, tout en étant encore soi-même, assez pour suivre ce transport et avoir prise sur ces énergies qui émergent ; qui vous projettent. » (p. 149). De cette manière, l'auteur précise que la danse, comme métaphore de l'acte érotique, en retient l'essentiel : se donner son corps après l'avoir risqué et perdu.

En rapprochant le corps dansant du corps aimant, il est possible de comprendre que la construction du corps dansant, pour Sheila, suppose l'intégration des différentes expériences sensibles, provenant du monde de la danse et du monde ordinaire. Dans ses mots :

Je suis très, très fière d'être danseuse, car je pense qu'être danseuse, c'est saluer la vie. Je sais qu'il y a beaucoup de clichés là-dessus, mais pour moi, être danseuse c'est vraiment saluer la vie [...] car quand tu commences à faire de la danse, les choses sont à l'extérieur (sont en dehors de toi). Par exemple, tu fais une glissade, ton saut est maladroit et plus tu le répètes, plus tu comprends ce qu'il est. Et pour moi, la vie est comme ça : plus tu dances, plus tu comprends ce qu'est la vie. Parce que tu raffines, tu apportes ce qui est à l'extérieur [...] et tu [apprends] à contrôler cette énergie, d'une façon plus subtile, à chaque fois plus subtile, et ce qui était grossier devient plus raffiné [...] c'est la pratique qui permet de raffiner l'énergie et tu regardes un danseur — et peu importe si c'est un danseur de ballet ou de samba — tu vois qu'il est un danseur, car son corps laisse transparaître cette énergie de danse. (Ribeiro, 2001).

Ce point de vue me renvoie à l'idée de la continuité du corps dansant : le corps qui éprouve et qui façonne la vie est le même corps qui éprouve et façonne la danse. Bref, je me demande si la construction du corps dansant dans *Marché aux puces-Liquidação Total* fait appel à une promiscuité entre la danse et la vie.

⁹⁴ En ligne <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>. Consulté le 15 novembre 2005.

4.6 Conclusion

Tout au long de ce chapitre, j'ai tenté de montrer que la mise en œuvre chorégraphique ainsi que la construction du corps dansant dans *Marché aux puces-Liquidação Total* suivent une logique d'assimilation de techniques, de styles, de pratiques, de traditions et d'expériences variées. Ainsi, dans *Marché aux puces/Liquidação Total*, ne s'agit-il pas seulement de juxtaposer des références diverses pour la création de la chorégraphie. Je discerne dans le processus de mise en œuvre de cette pièce des traits d'assimilation car il s'agit de prendre des éléments hétéroclites, de les décomposer, d'utiliser leurs principes, de les mélanger et de les absorber pour faire naître une œuvre chorégraphique. La construction de corps dansants suit aussi la logique de l'assimilation, car les corps dansants, dans *Marché aux puces-Liquidação Total*, s'élaborent à travers la préhension, la décomposition, la transformation et l'absorption de différents éléments provenant de répertoires et des traditions divers.

Les principales références techniques présentes dans la mise en œuvre et dans la construction des corps dansants dans *Marché aux puces-Liquidação Total* ont été la danse contemporaine (en particulier la danse moderne nord-américaine et la danse-théâtre allemande), les danses afro-brésiliennes, la danse orientale égyptienne, le mouvement authentique, le butoh, le théâtre physique et le mime. La création de *Marché aux puces-Liquidação Total* a suivi comme démarche méthodologique le principe de l'incarnation, telle qu'elle est abordée dans la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète (Rodrigues, 1997), dans les religions afro-brésiliennes et dans le butoh. L'incarnation suppose une altération des états de corps et de conscience quotidiens, amenant les danseurs à un état de vulnérabilité permettant de faire émerger des énergies inhabituelles, qui seront transformées en matériel pour la création chorégraphique. L'incarnation est aussi en rapport avec la notion de devenir ou de se transformer c'est-à-dire de matérialiser des états de corps spécifiques au contexte de la pièce, au lieu de représenter des personnages.

De cette manière, je pense que la caractéristique la plus importante de la démarche de Sheila Ribeiro qui nous permet de comprendre le principe de l'assimilation est justement la façon d'utiliser ces techniques et ces procédés de création pour organiser le corps dansant et la chorégraphie. Ainsi, les principes organisateurs de la matière corporelle propres à chaque

pratique sont-ils utilisés dans la mesure où ils répondent à des nécessités créatives ; en d'autres termes, ils sont au service de l'œuvre. En outre, dans le produit final — l'œuvre chorégraphique — ces pratiques ne sont pas ou peu reconnues, puisqu'elles sont plutôt digérées et incorporées dans la chorégraphie. En outre, la digestion de ces pratiques a lieu, principalement, dans le corps des interprètes, ce qui amène à une transformation de l'interprète même. Pourtant, cette transformation ne se dirige pas vers une uniformisation. La structure de la pièce et l'organisation de la plupart des répétitions, centrées autour des solos dansés par chaque interprète, ont permis à la chorégraphe de bien profiter des expériences de chacun d'eux. En même temps, chaque interprète a pu s'approprier et digérer les propositions de la chorégraphe selon ses perspectives, ce qui a permis à chacun de réaliser ses propres synthèses et de les incorporer à la pièce.

Mon travail auprès de *dona orpheline danse* m'a permis de constater que la chorégraphe et les danseurs n'adoptaient pas un système d'entraînement collectif dans la compagnie. Ainsi, durant la période des répétitions visant la recréation de *Marché aux puces-Liquidação Total*, chaque interprète choisissait-il sa forme régulière d'entraînement. Je dirais donc que Sheila travaille vraiment les danseurs dans des processus de création, car c'est durant la création et la recréation de la pièce qu'elle instigue, déstabilise et provoque des changements chez les interprètes. De cette manière, c'est lors de la création et de la recréation de l'œuvre qu'elle apporte les principaux éléments de la construction du corps dansant, plutôt que lors d'une préparation corporelle ou d'un entraînement technique collectif.

En réfléchissant sur les formes de participation des danseurs dans la mise en œuvre de *Marché aux puces-Liquidação Total*, il est possible d'envisager au moins deux moments distincts. Vis-à-vis des premières étapes de la création, la participation des danseurs était assez limitée puisque le thème central, ainsi que les premières idées sur la mise en scène ont été pensés et développés par la chorégraphe. Les étapes suivantes de la création, qui comprennent la réalisation d'improvisations, la structuration des séquences de mouvement, l'organisation des scènes, l'insertion des textes et des chansons, ont été effectuées en collaboration avec les danseurs. Ces derniers, en effet, apportent du matériel pour les improvisations, proposent des séquences de mouvement, opinent sur les choix des chansons et des costumes. Cependant, la chorégraphe maintient le contrôle sur toutes les étapes de la

mise en œuvre de *Marché aux puces-Liquidação Total*, car la pensée qui structure l'œuvre et le regard qui organise la mise en scène lui appartiennent avant tout.

Par ailleurs, les interprètes considèrent que leur participation dans la mise en œuvre de *Marché aux puces-Liquidação Total* a contribué à leur formation et à leur perfectionnement en tant qu'artistes. Maryse Richard et Nancy Rivest notent que cela a été l'une de leurs premières expériences dans un cadre professionnel. Maryse souligne aussi qu'elle s'est personnellement investie tout au long des différents moments de la mise en œuvre de la pièce, ce qui lui a permis d'habiter la chorégraphie, de lui donner du sens et de la faire sienne. Maryse explique qu'elle a vécu cette expérience plus intensément lors de la tournée au Brésil, puisque à ce moment, toute sa vie convergeait vers cette activité : « c'était intense puis tout ce qui arrivait dans ma vie, je pourrais le mettre dans la pièce » (Richard, 2001). Nancy Rivest, pour sa part, fait remarquer qu'elle a pu réaliser le pouvoir de l'interprète en scène :

Une fois que j'étais sur scène, j'ai réalisé que j'avais le pouvoir de faire ce que je voulais [...] parce qu'il n'y a personne d'autre que moi qui a le contrôle là-dessus, donc j'ai vraiment réalisé le pouvoir de l'interprète sur scène [...] et ça m'a donné une liberté [...] et à chaque représentation, c'était comme vraiment un nouveau défi pour moi. (Rivest, 2001).

Pour Chris Kauffman, le travail dans *Marché aux puces-Liquidação Total* lui a permis d'explorer d'autres voies artistiques, au-delà de sa formation et de son expérience en théâtre. Il explique que son travail d'interprète s'est transformé. En développant, avec Sheila Ribeiro, l'attention à l'impulsion, au *drive* et à l'énergie du mouvement, il a pu ajouter à sa démarche un travail centré sur l'abstraction du geste. Chris évalue donc que cela lui a permis d'élargir ses possibilités en tant qu'interprète, soit en théâtre, soit en danse.

De son côté, Louis Pelchat fait remarquer que le travail de l'interprète dans *Marché aux puces-Liquidação Total* dépasse l'engagement purement professionnel et qu'il devient un compromis et un investissement personnels. Louis parle également d'une *approche spirituelle* que Sheila est capable d'établir avec chaque interprète, puisque la création de la pièce demande aux danseurs de se détacher de leurs habitudes créatives et interprétatives pour pouvoir répondre aux sollicitations de la chorégraphe. Louis indique que la participation de l'interprète dans la mise en œuvre de *Marché aux puces-Liquidação Total* exige qu'il se

fragilise, se déstabilise, fasse un don de soi, pour être capable de se consacrer à l'œuvre. L'interprète doit donc s'engager corporellement, affectivement, moralement, spirituellement. Dans ce sens, Louis indique avoir expérimenté et bien compris la notion de vulnérabilité du danseur, si chère à Sheila.

L'analyse des expériences de la chorégraphe et des danseurs dans *Marché aux puces-Liquidação Total* m'a permis de dégager des conceptions du corps présentes dans la pièce. Je mets ici en évidence les notions de corps hétérogène, de corps entraîné et de corps autonome. Dans *Marché aux puces-Liquidação Total*, la diversité de la formation des danseurs amène à envisager les corps dansants comme des corps hétérogènes. En outre, l'entraînement à une ou plusieurs techniques de mouvement est une condition requise par la chorégraphe pour engager des interprètes. Néanmoins, les choix des techniques et des méthodes d'entraînement appartiennent entièrement à chaque danseur, ce qui conduit à la notion de corps autonome. Je souligne également la présence du corps énergétique, du corps vulnérable et du corps aimant. Ces conceptions se dégagent des principes guidant la mise en œuvre chorégraphique et la construction de corps dansants dans cette pièce, soit le *drive* comme principe organisateur du mouvement, la vulnérabilité comme fil conducteur du travail de l'interprète, et l'incarnation comme méthode de création. fComme je l'ai fait remarquer à plusieurs reprises auparavant, le *drive* est l'énergie primordiale qui anime le mouvement dans le corps dansant ; le *drive* est donc l'énergie qui conduit à la danse. De cette notion se dégage la conception du corps dansant comme corps énergétique, un corps où l'énergie devient à la fois la source et la substance de la danse. J'ai également mis en avant le fait que, dans *Marché aux puces-Liquidação Total*, l'incarnation amène les danseurs à un état de vulnérabilité, ce qui permet l'émergence du concept du corps dansant comme corps vulnérable. Le corps vulnérable est un corps fragile, certes, mais il est aussi un corps sensible, un corps qui se laisse toucher, manipuler et qui s'offre à la transformation. C'est aussi un corps intime, qui rend disponible ses expériences les plus profondes, les plus intimes.

Les notions de corps énergétique et de corps vulnérable aboutissent à la conception du corps dansant comme corps aimant. Le corps dansant comme corps aimant est un corps ouvert aux échanges, disponible aux rapports charnels, un corps au cœur de l'expérience, comme le disait Louis Pelchat. En référence Merleau-Ponty (1945), je peux dire que le corps aimant permet de comprendre la continuité entre la chair du corps et la chair du monde, à

travers laquelle les rapports primordiaux sont établis. Cette continuité entre le corps dansant et le corps aimant permet également de songer à une promiscuité entre la danse et la vie.

Si la logique de l'assimilation permet de comprendre les processus de mise en œuvre chorégraphique, ainsi que la construction des corps dansants dans *Marché aux puces-Liquidação Total*, elle sert également à comprendre les rapports à une certaine *brésilité* présentes dans cette œuvre chorégraphique. Je veux ici souligner la proximité des notions d'assimilation et d'anthropophagie, si chères à la culture brésilienne. Ces deux notions supposent la décomposition d'éléments hétéroclites, leur transformation et leur absorption pour aboutir à un nouveau produit. Ainsi, dans *Marché aux puces-Liquidação Total*, mélange-t-on des références corporelles, techniques, poétiques et esthétiques appartenant à des répertoires et des traditions diverses, y compris des répertoires et des traditions brésiliennes inclus. Dans ce sens, l'influence des danses afro-brésiliennes et l'utilisation de l'incarnation comme méthode de création attestent de la présence d'éléments de la culture brésilienne dans *Marché aux puces-Liquidação Total*. Néanmoins, je dirais que l'un des traits les plus caractéristiques de la présence d'une certaine *brésilité* dans cette pièce se retrouve dans la *manière de mélanger* : la chorégraphe et les danseurs extraient en effet les principes ou les substances propres à chaque style, tradition ou répertoire, les modifient et les assimilent selon les besoins de l'œuvre. Cela dépasse donc la simple juxtaposition ou l'assemblage d'éléments divers, puisque cela suppose leur décomposition et leur recomposition pour donner vie à une œuvre chorégraphique. De plus, cette manière de métisser cherche à abolir la hiérarchie entre les répertoires appartenant à des origines diverses. Ainsi, dans *Marché aux puces-Liquidação Total*, les techniques et les procédés de création généralement étrangers à la danse contemporaine, comme la danse orientale égyptienne et la structure des shows de *drag queen*, sont-ils utilisés pour créer une œuvre chorégraphique contemporaine. En expliquant certains aspects de sa démarche, Sheila reconnaît ces traits d'assimilation et d'anthropophagie dans son œuvre. Elle déclare essayer de dépasser les mélanges strictement formels, essayer de comprendre et d'assimiler les différents systèmes, codes et techniques qu'elle s'approprie :

C'est différent de faire un amalgame de codes, de prendre des mouvements exotiques et de les mélanger avec les codes de la danse contemporaine, c'est aussi le réflexe

d'une situation de colonisation artistique, on ne fait pas de résistance. Ceci est bien différent de ce qu'Oswald de Andrade [l'auteur du *Manifeste anthropophage*] aimait dans notre culture, l'assimilation et la transformation. (Ribeiro, 2001).

Quand Sheila parle de « situation de colonisation artistique » et de « résistance », elle révèle le fait d'être consciente des rapports de pouvoirs intrinsèques à la création artistique contemporaine. Un autre aspect également présent dans la démarche de la chorégraphe, qui est aussi en rapport à cette façon brésilienne de métisser, est la conscience d'être colonisés.

Comme le fait remarquer Sheila à différentes occasions, *Marché aux puces-Liquidação Total* a une inspiration politique, c'est un art issu de la résistance, où le fait d'être vulnérable, exploité, colonisé est traité avec sarcasme et humour. Le thème de la pièce, la valeur marchande de l'être humain, est évidemment politique et son développement se nourrit en partie des expériences vécues par une femme brésilienne ayant émigré au Canada, transitant entre différents rôles sociaux : une artiste brésilienne, issue d'une famille paulistana⁹⁵ de classe moyenne/haute, ayant étudié à l'université au Brésil ; une femme du tiers monde vivant au Québec ; une étudiante de maîtrise en danse à Montréal ; le fait de ne pas trop s'identifier au cliché d'être brésilienne ; le fait de se sentir très brésilienne à l'étranger et de trouver de l'empathie avec d'autres immigrants d'origines africaine, latino-américaine, algérienne. Ces possibilités de glissement d'identité se transforment dans un jeu artistique, tout en se manifestant d'abord dans les manières de porter son corps, de se porter et de se comporter en rapport aux autres. Ainsi, révèle-t-elle que « [...] *Marché aux puces* joue sur ce que l'être humain est en tant qu'animal et ce que l'être humain est en tant qu'être social. On joue sur ces contradictions, il y a une ambiguïté dans tout cela. » (Ribeiro, 2001). Dans le même sens, dans le texte de présentation de *Marché aux puces* (cité par *dona orpheline danse*, 1999), il est écrit : « Les quatre danseurs et le comédien ont chacun leur queue personnalisée. Cette queue correspond en partie à la condition de l'animal et fait allusion au commerce du cul. » (p.11).

La chorégraphe insiste sur le fait que sa pièce n'est pas un manifeste politique, mais qu'elle porte toutefois un aspect politique, car toute manifestation artistique est intrinsèquement idéologique. Elle affirme que ses sources d'inspiration sont des thèmes

⁹⁵ Originaire de la ville de São Paulo.

sociaux qu'elle explore par souci artistique, sans intention de faire passer un message : « [...] je n'ai pas l'intérêt de dénoncer, j'ai l'intérêt de partager avec le public [...] le sentiment qu'on ne peut rien faire ou, au contraire, un sentiment de, oui, que l'on va faire quelque chose, c'est plutôt le sentiment d'être vivant et de résister » (Ribeiro, 2001). En effet, le politique et le social chez Sheila Ribeiro ne sont pas *engagés* ou *militants*, mais plutôt sous-jacents à la structure de la pièce. Dans *Marché aux puces/ Liquidação Total*, la façon dont la pièce s'organise, la façon dont la forme et le contenu se tissent, révèle un aspect politique. Je dirais que l'ironie joue un rôle fondamental dans ce processus : à différents moments, la chorégraphie sert à la fois à montrer une certaine situation, de manière paradoxale, et à jouer sur la perplexité du public.

Marché aux puces-Liquidação Total rejoint donc des aspects référant à une certaine *brésilité*, dont l'assimilation comme principe a guidé la mise en œuvre et la construction de corps dansants, la conscience d'être colonisé et le désir de résister aux formes d'oppressions sociales, économiques et politiques. Ces thèmes sont souvent traités avec beaucoup d'ironie et de sarcasme. De plus, cette œuvre, marquée par l'expérience de la migration d'une artiste brésilienne à l'étranger, s'inscrit donc dans la mouvance qui caractérise la production artistique à partir de la fin du XX^e siècle.

La diversité des modes de mise en scène des corps dansants s'accroît à partir des années 1980. Le mélange de différentes formes de danse, la transversalité entre plusieurs disciplines artistiques, la fragmentation de l'espace scénique, l'intégration de méthodes d'entraînement corporel provenant de sources variées, constituent certains éléments propres à la scène contemporaine en danse. Ce cadre est également influencé par l'augmentation du flux migratoire de danseurs et de chorégraphes de même que par l'accélération des échanges d'information à l'échelle mondiale. Ainsi, la mobilité, le déplacement, le déracinement, les rapports asymétriques de pouvoir affectent-ils intensément la création chorégraphique contemporaine.

En fait, *Marché aux puces-Liquidação Total* est la première création de Sheila Ribeiro à l'extérieur du Brésil, dans des conditions d'émigrante. Il n'est pas surprenant qu'elle soit traversée par de multiples déplacements et transpositions. Je veux d'abord souligner le fait que la chorégraphe reconnaît que sa condition d'émigrante et les situations vécues en tant que telle sont présentes en filigrane dans la pièce. Je tiens ensuite à faire remarquer que Sheila

travaille en collaboration avec des artistes canadiens, états-uniens et brésiliens et que la pièce a été dansée au Canada et au Brésil. En outre, la chorégraphe et les interprètes possèdent chacun une formation et une expérience artistique provenant de styles et de traditions divers. Les procédés de création dans *Marché aux puces-Liquidação Total* prennent en compte — et se servent de — ces différentes expériences. Ainsi, *Marché aux puces-Liquidação Total* est une œuvre qui résulte des actions de disloquer et de replacer, de décomposer et d'agglutiner des techniques, des traditions, des styles, ainsi que de certaines expériences vécues par des personnes qui transitent entre différents pays, différentes cultures et différents imaginaires. Elle s'inscrit donc dans les enjeux contemporains de la mobilité culturelle.

L'expérience de l'émigration, comme forme spécifique de déplacement, marque profondément le corps et ses formes d'expression. De ce fait, les procédés de création de *Marché aux puces-Liquidação Total* ont provoqué chez les interprètes des sensations d'être décentrés, disloqués et quelques fois à la dérive, des sensations toutes aussi présentes lors d'expériences d'émigration. De plus, plusieurs aspects de *Marché aux puces-Liquidação Total* renvoient à la formation et à la vie de Sheila Ribeiro au Brésil, en particulier à l'incarnation comme méthode de création et à la conception de la danse comme énergie vitale. *Marché aux puces-Liquidação Total* est donc une œuvre qui se localise dans un interstice et qui essaie d'exprimer cette expérience de vivre entre deux ou plusieurs cultures. Dans ce sens, nous évoquons encore Louis Pelchat, celui qui dans la pièce interprétait une *drag queen*. Ce danseur québécois a bien perçu les tensions provoquées par la diversité des répertoires utilisés pour la création de l'œuvre. Il souligne que la matière chorégraphique, c'est-à-dire les corps dansants, était nord-américaine, alors que la signature chorégraphique, autrement dit les formes d'organisation de la matière, celles de Sheila Ribeiro, était brésilienne.

CONCLUSION

Cette recherche a eu pour but d'appréhender la participation des danseurs dans la mise en œuvre chorégraphique comme un facteur de construction des corps dansants. Pour en rendre compte, j'ai proposé une étude de l'œuvre de deux chorégraphes contemporaines brésiliennes, Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro. Cette recherche a eu également pour but d'identifier des manifestations de *brésilités* présentes dans les deux œuvres chorégraphiques analysées, *Aquilo de que somos feitos* et *Marché aux puces/Liquidação Total*, tout en se demandant si ces manifestations de *brésilités* imprègnent aussi les corps dansants.

En comparant les processus de mise en œuvre des pièces chorégraphiques analysées, j'ai pu identifier certaines similitudes entre le travail de ces deux chorégraphes. Je fais remarquer que, dans les deux cas, la création chorégraphique embrasse des références techniques, poétiques et esthétiques appartenant à des styles et à des traditions variées. De même, les processus de création et de recréation chorégraphique font appel à l'intense collaboration des danseurs, chaque chorégraphe essayant de faire émerger les qualités de chaque interprète et de bien en profiter. De plus, la construction de l'œuvre et de corps dansants se fait par l'intégration, d'une part, de différents vécus provenant de l'expérience artistique et, d'autre part, d'aspects liés à la vie quotidienne et intime de chaque danseur.

De l'analyse des données recueillies auprès des danseurs et des chorégraphes, je peux dégager plusieurs conceptions de corps dansants qui révèlent certains des rapports que les interprètes ont établis avec leurs corps lorsqu'ils se sont investis dans la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* et dans celle de *Marché aux puces/Liquidação Total*.

Les conceptions du corps dansant comme corps entraîné, hétérogène et autonome concernent la formation et l'entraînement des interprètes au sein de chaque compagnie. Elles révèlent que les danseurs construisent leurs corps à partir de l'incorporation de plusieurs expériences, allant du ballet à la danse moderne, du butoh aux danses africaines et afro-brésiliennes, de l'éducation somatique aux pratiques sportives, du théâtre physique à

l'expérience de la performance. Elles reflètent donc la diversité de formations des danseurs au sein de chacune des compagnies, ainsi que les multiples références présentes dans la formation de chaque danseur. Ces conceptions indiquent également que les danseurs prennent véritablement en charge leur formation et leur entraînement et que, dans ce processus, ils sont capables de cultiver leurs caractéristiques personnelles et de prendre des décisions tout en tenant compte de leur bien-être.

Les notions du corps dansant comme corps intime, énergétique, engagé, vulnérable et aimant concernent plutôt l'implication des danseurs lors d'une mise en œuvre chorégraphique, tout en signalant les correspondances entre les œuvres chorégraphiques et les projets de corps dansants que ces œuvres finissent par susciter. Elles expriment également les rapports de continuité entre la danse et la vie, expérimentés par les danseurs et les chorégraphes lors de la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total*. Ainsi, elles révèlent que les interprètes intègrent à leur pratique artistique des expériences quotidiennes les plus ordinaires et les plus intimes, tout en faisant converger leur énergie et même leur vie au projet chorégraphique dont ils font partie. Elles montrent que les danseurs sont capables de se fragiliser, de se dépouiller et de se transformer pour bien servir l'œuvre. Ces conceptions de corps indiquent aussi que les danseurs sont capables de prendre position en vertu de leurs convictions et de leurs désirs et qu'ils sont prêts à s'investir dans une action collective. De plus, la conception du corps dansant comme corps aimant révèle que les interprètes sont ouverts aux échanges, proposant et recevant continuellement. En outre, la présence du corps aimant indique que le plaisir et le désir sont des composantes importantes de la construction de corps dansants au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, ainsi que de la compagnie *dona orpheline danse*.

En revenant aux quatre modèles de corps discutés dans la revue de littérature — le corps objet, le corps dionysiaque, le corps sujet et le corps social — je peux dire que les corps dansants élaborés par les danseurs et les chorégraphes sont plus proches des modèles du corps dionysiaque et du corps sujet. Dans le modèle du corps dionysiaque, le corps devient une source d'identification pour le danseur, puisque ce modèle permet d'envisager le corps comme puissance, comme source de la danse, et la danse comme possibilité de réinvention de l'unité corps-esprit : par la danse, le danseur vit le sentiment d'une intégration personnelle vécue à la fois comme unification et effacement du moi. Néanmoins, ces moments sont assez

éphémères ; ils sont peut-être plus proches des expériences d'états de grâce (Lesage, 1998 ; Leduc, 2006) vécues par les danseurs dans des occasions exceptionnelles. J'infère donc que le corps énergétique, le corps vulnérable et le corps aimant peuvent, dans certains moments, rejoindre le modèle du corps dionysiaque.

Le corps sujet permet d'envisager le corps comme le lieu privilégié de l'existence : en effet, le corps fonde les rapports et les actions de la personne dans le monde. Ainsi, le corps sujet permet-il de concevoir l'expérience corporelle vécue à travers la danse comme une manière d'accéder au monde. Cette expérience favorise l'élaboration des savoirs qui sont, avant tout, des savoirs corporels. J'identifie dans les conceptions du corps entraîné, hétérogène, autonome, intime, énergétique, engagé, vulnérable et aimant, des attributs de ce corps sujet, un corps qui permet d'envisager la danse comme une expérience vécue à partir de l'intensification de la présence corporelle. De cette manière, à travers l'acte de danser, le danseur se transforme dans un champ de présence, condensant alors le passé, le présent et le futur dans son corps.

Il faut encore remarquer que le corps entraîné et le corps vulnérable présentent certaines caractéristiques du corps objet, parmi lesquelles la valorisation de la maîtrise et du contrôle du corps d'un côté, et la vision du corps dansant comme un instrument d'expression de la volonté du chorégraphe d'un autre côté. Je pense que ces deux aspects font partie de certains moments de la mise en œuvre chorégraphique de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total*. Ainsi, je n'imagine pas, ni ne considère que la construction des corps dansants au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* et de *dona orpheline danse* soit un phénomène exclusivement centré sur le danseur comme sujet de la construction de son corps. En effet, je considère plutôt qu'il existe toujours des moments d'objectivation du corps dans les processus de construction de corps dansants.

En outre, le corps entraîné et le corps vulnérable s'approchent aussi du corps social. Le corps dansant comme corps social est celui qui incarne les valeurs morales, sociales et esthétiques d'un groupe ou d'une société. Ainsi, les corps dansants représentés comme des corps entraîné et vulnérable peuvent renforcer certains stéréotypes sociaux : le corps dansant est un corps beau, fort, allongé, bref, un corps idéal. Comme le font remarquer Fortin et Trudelle (2006), les danseurs intériorisent les normes de productivité et les sacrifices

nécessaires pour être capable de construire et d'offrir aux chorégraphes un corps dansant idéal.

Cependant, j'estime que dans la mise en œuvre de ces deux chorégraphies, les danseurs sont, la plupart du temps, les sujets de la construction de leurs propres corps dansants. En relation à leurs formations et entraînement, j'ai fait remarquer à plusieurs reprises que ces danseurs ont de l'autonomie en ce qui concerne les méthodes d'entraînement choisies. De plus, ils abordent leur entraînement en suivant le principe du respect envers le corps, ses possibilités et ses limites. Dans ce sens, l'entraînement est envisagé comme une forme de connaissance approfondie de soi.

En outre, à certains moments de la mise en œuvre de ces deux chorégraphies, le corps vulnérable peut être vu comme un instrument au service de la volonté des chorégraphes, mais, en général, les danseurs se réapproprient cette volonté et la transforment selon leurs désirs, tout en créant des espaces et des moyens pour exprimer leur propre volonté. Ainsi, dans le contexte de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total*, le corps vulnérable est-il un corps qui se fragilise pour pouvoir accéder à d'autres états de corps et de conscience et pour pouvoir créer de nouvelles habitudes en les incorporant à son répertoire et devenant ainsi plus puissant.

Les processus de mise en œuvre de chaque chorégraphe, ainsi que la structure de chaque compagnie, présentent aussi des différences, qui ne sont pas sans conséquence si on veut comprendre la construction de corps dansants au sein de chaque groupe.

Dans la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, les danseurs sont impliqués dès la conception de l'œuvre. La chorégraphe demande aux danseurs de collaborer depuis le début de la création en apportant des idées, des thèmes, des images, des textes qui feront partie de la genèse de la chorégraphie. Les danseurs donnent aussi leurs opinions sur les outils et les procédés de création, c'est-à-dire sur les modes d'utilisation et de transformation des matériaux apportés. Ils partagent avec la chorégraphe les responsabilités sur le processus de création ainsi que sur le produit final. En conséquence, Lia Rodrigues encourage un partage de pouvoir, qui passe par l'acceptation des suggestions des danseurs, ainsi que par des prises de décision collectives — ce qui favorise l'autonomie et l'émancipation des danseurs. D'ailleurs, dans le programme de la pièce les danseurs sont présentés comme « responsables de la collaboration chorégraphique ». Ainsi, les interprètes reconnaissent-ils que les formes

de travail dans la compagnie leur permettent de s'approprier la chorégraphie et d'imprégner celle-ci de leur présence. En outre, l'expérience de collaboration dans les différents moments de la création chorégraphique favorise également le développement de leurs propres démarches en tant que créateurs. C'est d'ailleurs le cas de plusieurs danseurs travaillant et ayant travaillé pour Lia Rodrigues.

Chez *dona orpheline danse*, le thème central de la pièce ainsi que les conceptions sur la mise en scène et les méthodes de création sont choisis et développés par la chorégraphe. Les interprètes sont appelés à collaborer aux étapes subséquentes de la création. La chorégraphe est ouverte aux suggestions des interprètes, mais ce sont les conceptions de celle-ci sur la mise en scène de la chorégraphie et sur l'œuvre elle-même qui prédominent lors des prises de décision. De cette manière, le plus important pour Sheila Ribeiro, c'est l'accomplissement de l'inspiration artistique qui est à l'origine de son projet chorégraphique. Dans ce sens, les interprètes doivent se mettre au service de l'œuvre. Ainsi, les procédés de mise en œuvre chorégraphique dans *Marché aux puces/Liquidação Total* essayaient-ils de favoriser cette attitude chez les danseurs : l'interprète doit faire un don de soi et se consacrer à l'œuvre. Par ailleurs, la chorégraphe et les danseurs reconnaissent que le travail de chaque danseur a été fondamental pour la création de la pièce et l'élaboration des personnages. Ils reconnaissent également l'identification profonde entre chaque danseur et son personnage. De cette manière, les interprètes reconnaissent unanimement que la participation à la création et à la recréation de *Marché aux puces* leur a apporté une évolution artistique et personnelle. Cependant, certains danseurs ont aussi éprouvé une certaine frustration, puisqu'ils ne se sont pas sentis assez reconnus financièrement, ou même artistiquement. D'ailleurs, les situations de conflit que le groupe a vécues lors de la tournée au Brésil, ainsi que le désir de continuer à travailler et à présenter la pièce ont aussi contribué à ce sentiment.

En ce qui concerne la structure de chaque compagnie, il y a aussi des différences qui sont importantes pour comprendre les possibilités d'investissement de chaque danseur dans la mise en œuvre chorégraphique. La *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, qui existe depuis 1990, s'affirme comme l'une des principales compagnies de danse contemporaine au Brésil. Elle paie des salaires et offre des cours de danse aux interprètes. Certains d'entre eux travaillent pour Lia Rodrigues depuis plus de cinq ans, malgré le fait qu'ils soient assez jeunes : le danseur le plus âgé avait vingt-neuf ans lors de mon travail de terrain. De plus, la

compagnie présente ses créations pendant longtemps, tout en maintenant un calendrier de présentations et de tournées assez serré. Ainsi, *Aquilo de que somos feitos* a-t-elle été présentée durant cinq ans, dans plusieurs provinces au Brésil, ainsi qu'en Amérique du Nord et en Europe, ce qui a permis aux danseurs de perfectionner leur travail d'interprétation. En conséquence, les danseurs et la chorégraphe considèrent la compagnie comme un lieu de formation et d'expérimentation, où ils peuvent approfondir leurs connaissances, avoir une continuité dans leur démarche artistique et s'expérimenter comme artistes.

Sheila Ribeiro a créé sa compagnie, *Asilo*, en 1993, à Campinas. Ayant décidé de déménager à Montréal en 1996, Sheila déclare que sa compagnie a émigré avec elle, devenant *dona orpheline danse*. La compagnie a obtenu sa première subvention du gouvernement québécois à l'occasion de la tournée au Brésil, en 2001. Plusieurs raisons, telles que le fait de ne pas réussir à décrocher de subventions, le désir de participer à des projets avec d'autres chorégraphes et d'investir dans sa carrière au Brésil, ont amené Sheila à se donner une structure plus souple pour sa compagnie. Ainsi, après la tournée de *Marché aux puces/Liquidação Total* au Brésil, la chorégraphe et les interprètes n'ont pas maintenu leurs liens professionnels et Sheila a misé sur une forme d'organisation plutôt individuelle. De plus, les interprètes de *Marché aux puces/Liquidação Total* étaient moins jeunes que ceux de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. En outre, ils menaient en parallèle d'autres projets artistiques et personnels. Ainsi, je considère qu'ils ont plutôt envisagé *dona orpheline danse* comme un lieu de passage.

Même en considérant ces différences, j'infère que la participation active des danseurs dans les processus de mise en œuvre chorégraphique est l'un des principaux aspects de la construction de corps dansants dans le contexte de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total*. En effet, l'examen de la littérature sur la formation des danseurs ainsi que l'analyse de la mise en œuvre chorégraphique chez Lia Rodrigues et chez Sheila Ribeiro m'ont permis de comprendre que la construction de corps dansants dans la scène contemporaine s'est faite, principalement, par l'apprentissage de techniques de danse, par la pratique de l'éducation somatique et par la collaboration des danseurs dans les processus de mise en œuvre chorégraphique. Néanmoins, la participation active à la mise en œuvre chorégraphique permet l'intégration de nouvelles expériences du corps en mouvement, qui

sont différentes de celles provenant de l'acquisition de techniques de danse et de la pratique de l'éducation somatique.

En utilisant les conceptions de Merleau-Ponty (1945) sur le corps habituel et le corps actuel pour envisager le corps dansant, on peut dire que la participation dans la mise en œuvre chorégraphique permet au corps dansant habituel de se recréer comme corps dansant actuel. Cela signifie que les expériences vécues lors de la mise en œuvre d'une chorégraphie permettent aux danseurs de rajouter de nouvelles perceptions et de nouveaux savoirs au corps dansant habituel. De cette manière, la collaboration dans les processus de mise en œuvre chorégraphique demande de la part des danseurs de se détacher de leurs habitudes techniques, interprétatives et créatives. Ils peuvent à ce moment-là, d'une part, répondre aux sollicitations des chorégraphes et, d'autre part, proposer du matériel et des procédés pour la création et la récréation chorégraphique. Ainsi, la collaboration à la mise en œuvre chorégraphique permet-elle aux danseurs de réinventer leurs corps en vue d'un projet chorégraphique. Dans ce sens, les danseurs qui ont fait partie de cette recherche déclarent que le fait de s'être investi dans la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* ou de *Marché aux puces/Liquidação Total* a contribué à leur formation et à leur perfectionnement sur les plans artistique et personnel. Plusieurs d'entre eux soulignent que ces expériences ont changé leur corps, leur perception de leur corps, de la danse et même de leurs vies et de leur environnement. De cette manière, la collaboration dans la mise en œuvre chorégraphique construit les danseurs sur les plans physique, émotif, social, intellectuel et spirituel.

L'analyse de la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total* a aussi eu pour but de discerner des manifestations de *brésilités* présentes dans ces deux pièces chorégraphiques, de même que vérifier si la présence de certains traits de *brésilités* contribue à la construction de corps dansants dans le contexte de ces deux œuvres.

Dans *Aquilo de que somos feitos*, les rapports aux *brésilités* apparaissent principalement dans les questions qui ont déclenché la création de la pièce. Ces questions avaient pour but de provoquer chez les danseurs des réflexions sur leurs manières de se reconnaître et de s'identifier comme Brésiliens. Tout au long de la création, ces représentations de *brésilités* se sont fusionnées à d'autres thèmes et à d'autres références et leur présence n'est pas devenue explicite dans cette pièce. Néanmoins, tout au long de la mise en œuvre, les danseurs ont

amené des éléments de la culture brésilienne comme matériel pour la création et la recréation de la pièce. Ce matériel provenait de l'histoire personnelle de chaque danseur, et faisait appel à leurs expériences les plus intimes d'une certaine *brésilité*.

J'identifie l'influence des danses afro-brésiennes et l'utilisation de l'incarnation comme méthode de création comme les traits les plus marquants de la présence de *brésilités* dans *Marché aux puces*. Les danses afro-brésiennes constituent en effet l'un des principes techniques pour la structuration des corps dansants dans *Marché aux puces* ; les notions d'enracinement et d'impulsion vitale de résistance, issues de ces formes de danses, sont par ailleurs des éléments qui contribuent à la construction de corps dansants dans cette pièce. L'incarnation comme méthode de création fait référence à certains rituels religieux afro-brésiliens où les fidèles reçoivent une divinité dans leur corps tout en incarnant ce dieu. L'incarnation fait également référence à la méthode de formation du danseur-chercheur-interprète développée par l'artiste brésilienne Graziela Rodrigues, qui s'inspire également des religions afro-brésiennes.

Cependant, au-delà des éléments qui peuvent être plus clairement discernés dans la mise en œuvre de chaque pièce, je considère que Lia Rodrigues et Sheila Ribeiro ont en commun quelques idées, références et attitudes qui se rapportent à certaines représentations de *brésilités*. Je souhaite faire remarquer que ces deux chorégraphes partagent une conscience d'être colonisées, ainsi qu'une conscience des rapports de pouvoir intrinsèques à la production artistique contemporaine ; elles considèrent donc que leurs œuvres représentent une possibilité de résistance culturelle. D'ailleurs, elles envisagent les mélanges et les métissages comme l'un des fondements de leur création artistique. Ainsi, *Aquilo de que somos feitos* et *Marché aux puces/Liquidadao Total*, n'adhèrent-ils pas à un système de référence unique. Les méthodes de création, les ressources techniques et interprétatives, ainsi que les costumes, le décor et les musiques proviennent de répertoires, de traditions et de styles multiples. Ces éléments hétéroclites sont décomposés, recombinaés, synthétisés selon les logiques de création de chaque pièce. En conséquence, ces œuvres chorégraphiques tirent leur force de l'irrévérence avec laquelle elles font ses mélanges.

Ces façons de penser et de créer me renvoient aux principes de l'anthropophagie, mouvement artistique développé au Brésil à partir des années 1920 et qui se réactualise de temps en temps dans la démarche de certains artistes contemporains brésiliens.

L'anthropophagie propose la dévoration et l'assimilation sélective des répertoires artistiques, techniques et culturels de différentes origines afin de synthétiser de nouveaux produits et de restaurer son propre patrimoine culturel. De cette manière, l'anthropophagie dépasse la distinction entre culture savante et culture populaire et réintègre les exclus de cette distinction en valorisant le métissage ethnique, le syncrétisme culturel, ainsi que le mélange des langages artistiques et des procédés techniques et créatifs. En se définissant par les principes de mélange, d'absorption, d'incorporation et d'assimilation, l'anthropophagie se montre intrinsèquement métisse. En effet, elle ne respecte aucune hiérarchie culturelle à priori ; à l'intérieur de ce mode de production culturelle tous les répertoires sont potentiellement équivalents et peuvent donc servir de ressource pour la production de sens. Grâce à cette façon de mélanger, l'anthropophagie interrompt à la fois l'opposition frontale et l'acceptation servile des autres cultures, elle suspend le mouvement qui serait exclusivement centrifuge ou exclusivement centripète. Ainsi, je pense que l'anthropophagie constitue encore une stratégie cruciale au sein d'un processus de constitution de langages artistiques autonomes dans les pays d'économie périphérique comme le Brésil.

Je pense également, en accord avec Herkenhoff (1998), que l'anthropophagie est encore aujourd'hui un concept dynamique, capable d'inspirer des réflexions sur notre temps — un temps de flux culturels accélérés et de consumérisme global, ainsi qu'un moment d'intenses questionnements sur les différences et les possibilités d'articulations entre cultures, identités et subjectivités. Dans ce sens, l'anthropophagie est encore utile pour comprendre les rapports à l'altérité. Comme le soulignent Laplantine et Nouss (2001), l'anthropophagie introduit de la flexibilité dans la pensée, pulvérisant ainsi toute notion de fixité. Les auteurs expliquent que la métaphore anthropophagique

[...] rend secondaires pour ne pas dire dérisoires les deux notions aquatiques de « source » et d'« influence » (et avec cette dernière la notion d'acculturation), ainsi que les notions d'emprunt (impliquant la réception de quelque chose qu'il conviendrait de « rendre »), d'élément et de pureté (notamment européenne). Elle nous ouvre à une pensée de la transformation et de la transmutation d'un langage (d'une culture, d'un texte) dans un(e) autre. (p. 83).

De cette manière, je considère que l'anthropophagie peut être envisagée comme une métaphore des représentations de *brésilités* présentes dans *Aquilo de que somos feitos* et *Marché aux puces/Liquidação Total*. En outre, en croisant les principes de l'anthropophagie avec les conceptions de corps dansants élaborés par les danseurs et les chorégraphes lors de la mise en œuvre de ces chorégraphies, je propose d'envisager le corps dansant comme un corps anthropophage. Ce dernier devient donc une figure féconde pour comprendre la construction de corps dansants dans la démarche de Lia Rodrigues et de Sheila Ribeiro, tout en considérant que se manifestent certains traits des *brésilités* dans leurs créations.

Pour comprendre le corps dansant en tant que corps anthropophage, j'utilise certains principes issus de la métaphore de l'anthropophagie tels que la dévoration d'éléments hétéroclites, leur transformation et leur assimilation pour aboutir à de nouvelles synthèses. Ainsi, le corps dansant en tant que corps anthropophage se nourrit-il d'une variété de techniques, de pratiques et d'expériences liées à l'univers de la danse. De cette façon, l'apprentissage des différentes techniques et pratiques de mouvement, la participation à la mise en œuvre chorégraphique, ainsi que les situations vécues comme spectateur de danse peuvent constituer des éléments à ingérer et digérer. En même temps, ce corps s'alimente d'expériences diverses qui, en apparence, n'ont aucun rapport avec la danse. Ainsi, les pratiques artistiques autres que la danse, les activités sportives et de loisir, la pratique de la méditation, les vécus religieux, l'expérience amoureuse, entre autres, peuvent-elles constituer de la nourriture pour le corps anthropophage. Dans ce corps, ces pratiques sont transformées, puis assimilées.

Le corps anthropophage sert aussi à comprendre les rapports établis entre chorégraphes et danseurs lors de la mise en œuvre de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total*. Je dirais même que le corps anthropophage peut contribuer à comprendre ces mêmes rapports entre chorégraphes et danseurs dans une portion considérable de la production chorégraphique contemporaine, puisque cette dernière peut être conçue comme un double processus d'appropriation, d'assimilation et de transformation des corps et des sensibilités. Lors de la mise en œuvre d'une chorégraphie contemporaine, les danseurs peuvent être encouragés à assimiler d'autres corps et d'autres mouvements dans leur propre corps. En outre, le chorégraphe assimile et s'approprie les corps des danseurs pour faire vivre son œuvre. D'ailleurs, les danseurs sont appelés à collaborer à la création et à la

recréation chorégraphique, tout en apportant leurs propres matériaux et en suggérant des procédés pour leur utilisation et leur transformation. Ces suggestions sont réappropriées par le chorégraphe, transformées et renvoyées aux danseurs, retravaillées ensemble, dans un processus où danseurs et chorégraphe se mettent dans des modes de création. Par conséquent, chacun s'imprègne de plus en plus de l'autre. Dans ce sens, les rapports entre danseurs et chorégraphes peuvent être considérés d'un point de vue anthropophage. Ainsi, ces rapports se caractérisent comme une « entre-dévoration » créative, puisqu'ils mènent à l'élaboration d'un nouveau produit. En considérant ces perspectives, on peut dire que les corps intimes, énergétiques, engagés, vulnérables et aimants se rapprochent du corps anthropophage.

Une autre caractéristique présente dans l'anthropophagie est la logique carnavalesque. Celle-ci sert à comprendre le corps anthropophage tout en le rapprochant du corps aimant. L'anthropophagie offre une idée de culture en tant que festin, en tant que carnaval. Le carnaval, la fête de la chair, est un rite païen récupéré par la liturgie catholique. Bakhtine (1970) explique que par opposition aux fêtes officielles, il représentait à l'époque médiévale l'affranchissement provisoire de la vérité dominante, l'abolition temporaire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. Le carnaval a été introduit au Brésil par les Portugais vers 1600 et se rapprochait alors des fêtes médiévales européennes. Encore de nos jours, c'est une célébration marquée par la rencontre et la dissolution des différences, où le corps en mouvement s'offre à l'exposition et à la rencontre. La logique carnavalesque est celle de la fusion, du désordre et du plaisir. Or, elle peut être envisagée comme une composante du corps anthropophage. Dans ce cas, elle permet au corps dansant, conçu comme corps anthropophage, d'être relié à la danse par le plaisir : le plaisir de bouger, mais aussi le plaisir de fusionner avec l'autre. Ainsi, le corps anthropophage est-il un corps désirant. Selon Rolnik (1998), l'anthropophagie s'affirme aussi par différentes stratégies de désir, notamment par un désir d'altérité. Comme l'indique l'auteure,

[...] to discover and desire the singularity of the other, without feeling shame in discovering and desiring, without feeling shame about expressing that desire, without fear of contaminating oneself, because it is through that contamination that the vital powers expand, where the batteries of desire are charged, where a series of becomings of subjectivity incarnates—the Tupi formula. (Rolnik, 1998, p. 10).

Les corps dansants conçus comme des corps anthropophages s'affirment en affirmant les pouvoirs du corps : c'est le corps qui réunit et qui unifie les expériences. Dans ce sens, je suis d'accord avec Rolnik (1998), qui prône comme l'une des caractéristiques du mode anthropophage « [...]the nomadism of desire that goes its way making its connections, guided predominantly by the point of view of the vibratility of the body and its will to power. An ethical criterion for making choices—again, the Tupi formula. » (p. 9). Par ailleurs, le corps anthropophage revendique une continuité entre le corps quotidien et le corps dansant : le corps dansant est un corps entraîné, qui maîtrise des techniques de mouvement et d'interprétation et qui doit être disponible pour la création. Ce même corps, qui s'offre à la manipulation du chorégraphe pour alimenter la création et pour faire vivre l'œuvre, est le corps qui dort, qui mange : c'est le corps qui ressent, c'est aussi le corps aimant. Il existe donc une promiscuité entre la vie et la danse. Cette promiscuité passe par le corps : le corps qui éprouve et façonne la vie quotidienne est le même corps qui éprouve et façonne la danse.

Le corps anthropophage est également un corps engagé, puisque le corps anthropophage incarne ses contextes sociaux. Mais cette incarnation, comme le fait remarquer Jeudi (1999), se fait à travers une contagion de signes créatrice d'autres signes et non à travers l'usage objectivable du contexte social. C'est toujours à travers la dévoration, la transformation et l'assimilation sélective d'habitudes, de rites, de symboles, de valeurs que le corps anthropophage peut se réactualiser comme le fondement existentiel d'une culture, pour reprendre une expression de Csordas (1994, p. 4). Ce processus n'est pas la conséquence d'une volonté de rationalisation, il demeure potentiel et indéterminé puisqu'il est orienté par le nomadisme du désir, comme le souligne Rolnik (1998). Ainsi, à travers la création chorégraphique, les corps anthropophages qui habitent *Aquilo de que somos feitos* et *Marché aux puces/Liquidação Total* incarnent-ils aussi des utopies de résistance et de transgression. Les corps anthropophages essaient de résister à l'exotisme, tout en manipulant avec ironie des stéréotypes tels que la nudité, la sensualité, l'oisiveté et la permissivité. De même, les corps anthropophages essaient de transgresser les limites entre la danse et la vie et ce, à travers la transfiguration du corps dans l'œuvre, de l'œuvre dans la vie, de la vie dans l'art. De cette manière, les danseurs et les chorégraphes de *Aquilo de que somos feitos* et de *Marché aux puces/Liquidação Total* font de leurs pratiques chorégraphiques l'une des principales, sinon la principale manière de se positionner dans la vie et de communiquer avec les autres. Je

considère ainsi que la conscience critique est aussi l'une des composantes du corps anthropophage. En paraphrasant Fortin, Vieira et Tremblay (2008), je dirais que la participation active dans la mise en œuvre chorégraphique peut contribuer au « développement d'une autorité interne et l'agir vers un bien-être corporel, encourageant ainsi un processus de subjectivation qui aide à être moins vulnérable aux effets du discours dominant. » (p. 121). Le corps dansant comme corps anthropophage se construit également à travers l'exposition à la différence, à l'altérité. Ce fût le cas des danseurs des deux compagnies, confrontés à d'autres cultures, à d'autres visions du monde, dans leur propre pays et dans les voyages à l'étranger. Comme le souligne Henri (2002), « l'anthropophagie est le désir de l'autre en tant qu'autre, sur la voie de l'interdépendance, de la relation. Ouverture dévoratrice, mais dévoration critique, car soumise à la sélection : ne pas manger n'importe quoi ! » (p. 94).

Je voudrais aussi souligner le fait que *Aquilo de que somos feitos* et *Marché aux puces/Liquidação Total*, ne représentent pas une actualisation du programme anthropophage tel qu'il a été conçu par les artistes brésiliens au début du XX^e siècle. Néanmoins, en considérant le contexte de ma recherche, je considère pertinent de rapprocher les travaux de Lia Rodrigues et de Sheila Ribeiro de l'anthropophagie, car je décèle une posture anthropophage dans leur démarche, même si cela ne constitue pas leur objectif.

Détenir une posture anthropophage implique d'assumer qu'il n'existe pas de possibilité de pureté des traditions : les contaminations, les métissages, les hybridations sont inévitables. Mais, en même temps, c'est proposer une inversion au sein de ce processus, c'est l'assumer, c'est transformer la violence de l'invasion en une possibilité de recreation. Les métaphores de consommation de la chair humaine sont des métaphores violentes, peut-être choquantes. Mais elles peuvent constituer l'une des stratégies d'affirmations culturelle, artistique et politique dans les pays d'économies périphériques. En outre, l'anthropophagie se particularise en tant que puissante forme de métissage puisqu'elle offre précisément l'expérience d'une violence transformée.

Par ailleurs, j'infère que le corps dansant comme corps anthropophage n'est pas une exclusivité des chorégraphes et des danseurs brésiliens. Il s'agit d'une reconstruction du corps, guidée par le désir de s'approprier sélectivement des répertoires les plus divers, de les mélanger avec joie et d'aboutir à de nouveaux produits artistiques, en considérant toujours les

implications politiques et utopiques de cette action. La notion de corps dansant comme corps anthropophage est peut-être présente dans plusieurs créations chorégraphiques contemporaines, mais je la discerne clairement dans les deux œuvres chorégraphiques analysées.

ANNEXE A

**SOURCES DE DONNÉES POUR L'ÉTUDE RÉALISÉE AVEC LA COMPAGNIE
*DONA ORPHELINE DANSE***

1. Notes du terrain réalisé avec *dona orpheline danse*. Prise de notes réalisée durant l'observation de trente répétitions, totalisant cent cinquante heures d'observation.
2. Entrevues réalisées avec chaque interprète de la compagnie (Chris Kauffman, Louis Pelchat, Maryse Richard et Nancy Rivest). Chaque entrevue a une durée d'une heure à une heure et demie.
3. Deux entrevues réalisées avec la chorégraphe. Chaque entrevue a une durée d'une heure et demie.
4. Enregistrements vidéos des répétitions de la pièce *Marché aux puces*.
5. Notes prises lors de la visualisation et de la transcription des enregistrements vidéos des répétitions de la pièce *Marché aux puces*.
6. *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers*, vidéo-danse réalisé par Sophie Déraspé.
7. Website de la compagnie *dona orpheline danse* (www.donaorpheline.com)
8. Dépliant promotionnel de la compagnie *dona orpheline danse* (Montréal, 2001)
9. Dossier de presse de la compagnie *dona orpheline danse*
10. Programme de la pièce *Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers* (Montréal, 1999)
11. Programme de la pièce *Liquidação Total : gente usada e barata* (São Paulo, 2001)

ANNEXE B

**SOURCES DE DONNÉES POUR L'ÉTUDE RÉALISÉE AVEC LA *LIA RODRIGUES*
*COMPANHIA DE DANÇAS***

1. Notes du terrain réalisé avec *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. Prise de notes réalisée durant l'observation de onze séances de répétitions, totalisant quarante huit heures d'observation.
2. Entrevues réalisées avec chaque interprète de la compagnie, dans un total de neuf entrevues. Chaque entrevue a une durée d'une heure à une heure et demie.
3. Une entrevue réalisée avec la chorégraphe, d'une durée d'une heure.
4. Conférence proférée par Lia Rodrigues lors du *Festival Internacional de Dança*, tenu à Belo Horizonte, Brésil, le 30 novembre 2001.
5. Conférence proférée par Lia Rodrigues lors du *Congresso da Dança*, tenu à Porto Alegre, Brésil, le 11 juin 2004.
6. Dossier de presse de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*.
7. Enregistrement vidéo d'une présentation de *Aquilo de que somos feitos* à l'Espace Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2000.
8. Programme de l'exposition *Anos 70 : Trajetórias* (São Paulo, 2001).
9. Programme de la pièce *Aquilo de que somos feitos* (Rio de Janeiro, 2003).

ANNEXE C

**NOTES DE TERRAIN PRISES LORS D'UNE OBSERVATION D'UNE
RÉPÉTITION DE LA COMPAGNIE *DONA ORPHELINE DANSE***

01/02 – jeudi

J'arrive vers 2h15. S. est à l'ordinateur, elle me dit qu'elle travaille sur sa thèse à la maîtrise. Elle me pose des questions sur mon travail.

Je me mets à sa disposition par rapport à sa thèse, je dis que je peux la lire, enfin, lui rendre service... Elle me montre ce qu'elle a déjà écrit... Je lui pose quelques questions, c'est plus ou moins fluide notre dialogue, je parle trop, je me suis rendu compte de ça après...

S. dit aussi que son travail est brésilien, est latin, elle dit qu'il a du sarcasme, de l'ironie, de l'humeur, de la critique sociale ; il est sur le drive, sur des pulsions... elle parle des mégapoles, des grands villes du tiers monde, c'est dans ce contexte qu'elle développe son travail. Je lui dit que son travail est brésilien aussi dans le mouvement, dans la façon de bouger. Elle me dit que oui, mais qu'elle ne pense pas à ça quand elle fait la chorégraphie, ces choses sont là et forment la logique interne du travail.

On parle aussi de sa formation : ballet, la formation avec Graziela (elle parle de ça), baladi (je dis que je trouve ce mélange très intéressant). Elle m'a dit qu'elle voit l'influence du baladi dans la façon dont elle gère le climax de la pièce : c'est comme dans la baladi, le climax est toujours renvoyé à plus tard... je dit qu'il doit avoir de l'influence aussi dans la façon dont elle bouge, dont elle organise son corps et son mouvement... Elle me dit que oui, bien sûr...

Elle parle aussi d'être brésilien, une façon de bouger, une «malandragement» : on ne peut pas s'arrêter, quelqu'un vient et « prend ta queue... ». Elle dit que quand elle a fait la demande pour la maîtrise, elle voulait confronter son travail, son langage chorégraphique à des corps différents... Elle dit que c'était très difficile de travailler sa chorégraphie dans un corps « du premier monde » ; elle parle d'un corps et d'une posture de colonisateur (les gens qui font du yoga, qui vont chercher de l'exotisme dans d'autres cultures)... Je lui demande si elle pense ça aussi par rapport au Québec, eux qui revendiquent le fait d'être colonisés... Elle m'a dit que l'histoire peut être un peu différente, mais dans le corps ça ne change pas beaucoup... Il y a une différence, quand on est brésilien on se réveille le matin et on a un sens d'urgence, on a besoin de faire quelque chose, les gens doivent se débrouiller pour manger, par exemple. Ici, les gens se réveillent et ne savent pas ce qu'elles feront, elles vont penser...

Elle dit qu'au Brésil, du plus pauvre au plus riche, il y a cette sensation d'avoir besoin de faire quelque chose... Ici elle dit qu'il a une certaine apathie ...

Je la questionne sur la mégalopole, si elle situe quelle mégalopole et si Montréal fait partie ou non de ce contexte. Elle me dit qu'elle ne situe aucune mégalopole spécialement, mais qu'elle se réfère à des grands villes du tiers monde et que Montréal, bien sûr, ne fait pas partie de ces villes. Et que dans son travail, le contexte est donné par Sao Paulo.

Je lui dit que je viens de Porto Alegre, une ville de la même dimension que Montréal, mais ce qui me manque ici, ce sont des gens. Je ne vois pas de monde, d'accumulation de personnes dans les rues, comme je le vois à Porto Alegre. Je lui demande si ça lui manque aussi. Elle me raconte que quand elle est arrivée à Montréal elle a habité à Snowdon, un quartier tranquille, où habitent des familles. Elle m'a dit que, dans un certain moment, elle a commencé à déprimer et elle n'avait jamais eu de problèmes de dépression. Elle m'a dit que c'était à cause du silence. Donc, elle a décidé de déménager. Elle est allée rue Chateaubriand, une rue avec du trafic, où circulent des autobus et des voitures. Ainsi, elle n'a plus eu de dépression !

Pendant qu'on bavarde, M. répète seule. Elle fait des petits bruits avec sa respiration et dans des moments de pose, M. chante. Elle chante beaucoup, elle semble toujours tranquille, toujours disponible...

Vers 3h, S. dit à M. que la répétition va commencer. Elle propose de faire une fois leur séquence entière : *on va faire toute pour le plaisir...* . Elles repassent verbalement la chorégraphie, avec des petits gestes (un truc beaucoup utilisé en danse).

S. propose à M. de passer à son solo, le «samourai », comme elles l'appellent. (c'est une séquence de mouvements au sol, très exigeant, composé de mouvements secs et précis, réalisés dans un temps rapide).

ANNEXE D

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET
SHEILA RIBEIRO**

Mônica Dantas, candidate au doctorat
Programme « Études et pratiques des arts »
Université du Québec à Montréal

ENTENTE

Dans le cadre de sa thèse de doctorat, qui a pour but de réfléchir sur des articulations entre la danse contemporaine et les traditions populaires dans le contexte brésilien et leurs conséquences dans la formation/construction du corps dansant, Mônica Dantas fait une étude ethnographique de la préparation de la tournée brésilienne de la compagnie *dona orpheline danse* en mars et avril 2001. Cette étude a pour objectifs de : a) comprendre l'univers chorégraphique de Sheila Ribeiro et les différents éléments (conceptions, styles, techniques et pratiques) qui l'influencent ; b) saisir les rapports établis entre la chorégraphe et les interprètes pour comprendre comment les danseuses/danseur assimilent, s'approprient et interprètent l'œuvre chorégraphique de Sheila Ribeiro.

Afin de réaliser cette étude ethnographique, Mônica Dantas sera présente au sein de la compagnie *dona orpheline danse* à raison de 4 à 5 fois par semaine pendant les horaires de répétition. Elle fera de l'observation avec discrétion, prendra des notes et posera quelques fois des questions. Elle fera aussi des enregistrements sur rubans vidéocassette de quelques répétitions, ainsi que des entrevues approfondies d'une durée de 30 à 60 minutes au moins une fois avec chaque membre de la compagnie. Les enregistrements des répétitions feront l'objet d'une analyse privée. Les entrevues seront enregistrées sur ruban, transcrites et divulguées par la suite aux personnes interrogées qui en feront la correction et apporteront leurs commentaires. Elle va aussi consulter les archives de la compagnie et amasser tout autre type de matériaux et d'images pertinentes pour la recherche.

Les résultats écrits de cette recherche comprendront des informations recueillies par le biais des observations réalisées lors des répétitions, lors des entrevues enregistrées sur rubans (en citation) et lors des répétitions enregistrées sur ruban vidéocassette (en citation). Lors de son séjour au sein de la compagnie *dona orpheline danse*, Mônica Dantas se soumettra au protocole suivant :

- 1 Un horaire de visites sera accordé avec la directrice de la compagnie.
- 2 Elle s'engage à quitter les lieux sur demande et/ou à arrêter l'enregistrement sur ruban vidéocassette.
- 3 Elle s'engage à préserver la confidentialité de toute information de nature privée, divulguée par la compagnie.
- 4 Le crédit artistique sera attribué aux créateurs et aux sujets d'un texte, d'une image ou de tout document rendu public.
- 5 Les données de recherche (prise de notes, images sur ruban vidéocassette, etc). seront disponibles sur demande pour consultation par la compagnie. Toutes les citations directes qui devront être incluses dans la thèse de doctorat (y compris tout document public) seront présentées à la personne citée en vue d'obtenir son approbation. Finalement, les transcriptions des entrevues réalisées et la copie du document final de recherche à publier seront offertes aux sujets concernés pour révision et commentaires.
- 6 Toutes les dépenses encourues au cours du processus de recherche seront entièrement pris en charge de Mônica Dantas.
- 7 La compagnie peut choisir en tout temps de mettre fin à sa participation à ce projet de recherche. De plus, ce contrat sera révisé au besoin par la candidate au doctorat et par la compagnie, au fur et à mesure que le projet évoluera.

Mônica Dantas, qui fera cette recherche, ainsi que Sheila Ribeiro, la directrice de la compagnie *donna orpheline danse*, acceptent mutuellement d'entreprendre ce projet de recherche selon les conditions et circonstances présentées dans cette entente.

.....

Signature de Mônica Dantas

.....

Signature de Sheila Ribeiro

.....

Date

ANNEXE E

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET LIA
RODRIGUES**

Mônica Dantas, candidate au doctorat
Programme « Études et pratiques des arts »
Université du Québec à Montréal

ENTENTE

Dans le cadre de sa thèse de doctorat, qui a pour but de réfléchir sur des articulations entre la danse contemporaine et les traditions populaires dans le contexte brésilien et leurs conséquences dans la formation/construction du corps dansant, Mônica Dantas fait une étude ethnographique de la mise en œuvre chorégraphique au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças* en novembre 2001. Cette étude a pour objectifs de : a) comprendre l'univers chorégraphique de Lia Rodrigues et les différents éléments (conceptions, styles, techniques et pratiques) qui l'influencent ; b) saisir les rapports établis entre la chorégraphe et les interprètes pour comprendre comment les danseuses/danseur assimilent, s'approprient et interprètent l'œuvre chorégraphique de Lia Rodrigues.

Afin de réaliser cette étude ethnographique, Mônica Dantas sera présente au sein de la compagnie *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, à raison de 4 à 5 fois par semaine pendant les horaires de répétition. Elle fera de l'observation avec discrétion, prendra des notes et posera quelques fois des questions. Elle assistera aussi aux présentations de la pièce dans le Centre Itaú Culturel. Elle n'est pas autorisée à faire d'enregistrements vidéos des répétitions. Elle fera des entrevues approfondies d'une durée de 30 à 60 minutes au moins une fois avec chaque membre de la compagnie. Les entrevues seront enregistrées sur ruban, transcrites et divulguées par la suite aux personnes interrogées qui en feront la correction et apporteront leurs commentaires. Elle va aussi consulter les archives de la compagnie et amasser tout autre type de matériaux et d'images pertinentes pour la recherche.

Les résultats écrits de cette recherche comprendront des informations recueillies par le biais des observations réalisées lors des répétitions, lors des entrevues enregistrées sur rubans (en citation) et lors des répétitions enregistrées sur ruban vidéocassette (en citation).

Lors de son séjour au sein de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, Mônica Dantas se soumettra au protocole suivant :

1. Un horaire de visites sera accordé avec la directrice de la compagnie.
2. Elle s'engage à quitter les lieux sur demande.
3. Elle s'engage à préserver la confidentialité de toute information de nature privée, divulguée par la compagnie.
4. Le crédit artistique sera attribué aux créateurs et aux sujets d'un texte, d'une image ou de tout document rendu public.
5. Les données de recherche (prise de notes, images en ruban vidéocassette, etc.) seront disponibles sur demande pour consultation par la compagnie. Finalement, les transcriptions des entrevues réalisées et la copie du document final de recherche à publier seront offertes aux sujets concernés pour révision et commentaires.
6. Toutes les dépenses encourues au cours du processus de recherche seront entièrement pris en charge de Mônica Dantas.
7. La compagnie peut choisir en tout temps de mettre fin à sa participation à ce projet de recherche. De plus, ce contrat sera révisé au besoin pour la candidate au doctorat et par la compagnie, au fur et à mesure que le projet évoluera.

Mônica Dantas, qui fera cette recherche, ainsi que Lia Rodrigues, la directrice de la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, acceptent mutuellement d'entreprendre ce projet de recherche selon les conditions et circonstances présentées dans cette entente.

.....

Signature de Mônica Dantas

.....

Signature de Lia Rodrigues

.....

Date

ANNEXE F

RÉSUMÉ DU PROJET DE RECHERCHE PRÉSENTÉ À LIA RODRIGUES

A CONSTRUÇÃO DO CORPO DANÇANTE NO CONTEXTO DA OBRA DE COREÓGRAFOS
BRASILEIROS

Resumo do Projeto de Pesquisa

Mônica Dantas

Novembro de 2001

APRESENTAÇÃO

Quel corps est en jeu ? Cette question primordiale est essentielle à poser en amont de toute lecture d'un projet chorégraphique. (...) c'est ce corps considéré comme sous-jacent qui fait tout le projet chorégraphique (Louppe, 1997 ; 70)

Minha pesquisa tem como tema da o estudo da obra de coreógrafos brasileiros cujas criações se articulam à cultura brasileira⁹⁶. Eu procuro compreender, a partir destas obras, os processos de construção do corpo dançante num contexto de criação artística específico, onde certos aspectos da cultura brasileira podem constituir uma das referências para a elaboração das coreografias. Em outras palavras, interessa-me tanto o processo de criação coreográfica quanto a dinâmica de ensaios e apresentações, assim como os mecanismos de assimilação e incorporação das coreografias pelos bailarinos.

A partir desta problemática, a questão que guia as minhas investigações é a seguinte :

⁹⁶ Meu projeto de pesquisa tinha como objetivo inicial discutir a obra de coreógrafos brasileiros cujas criações se articulavam à determinadas manifestações da cultura popular brasileira. Depois de um período de reflexão e de longas discussões com minha orientadora e co-orientadora, decidimos optar pelo termo cultura brasileira. Neste momento, ainda estou precisando as palavras-chaves da minha pesquisa e não estou completamente convicta da justeza deste termo – cultura brasileira. Por enquanto, ele me parece adequado, porque abrangente. Acredito que, a partir o estudo da obra de cada coreógrafo, poderei especificar que elementos e que manifestações da cultura brasileira serão postos em evidência.

Como a utilização de elementos da cultura brasileira nos processos de criação coreográfica contribui para a construção do corpo dançante ?

Esta questão foi formulada a partir de algumas premissas⁹⁷. Assim, a exemplo de diferentes autores⁹⁸, eu postulo que o corpo em movimento é a matéria da dança. Assim, a dança como atividade artística se realiza a partir de transformações de uma matéria-prima – o movimento humano – através de diferentes procedimentos técnicos, formativos e poéticos que dão origem a obras coreográficas.

O corpo dançante é um corpo construído, elaborado, trabalhado. Construído, na sua vida cotidiana, em processos de socialização, de educação, de repressão, de transgressão. Elaborado através de diferentes experiências e práticas de movimento. Trabalhado por técnicas específicas de dança, que imprimem no corpo tradições de movimento. O corpo dançante se constitui também a partir da participação em processos de criação coreográfica, bem como em ensaios e em apresentações. Do mesmo modo, os conhecimentos objetivos e subjetivos sobre o corpo e sobre a dança, bem como as situações vividas como espectador de espetáculos de dança também podem influenciar neste processo. Na verdade, acredito que o corpo dançante se constrói através da assimilação de uma variedade de experiências vividas pelo bailarino, que se expandem para além das vivências profissionais ou artísticas. Trata-se de um processo que se instaura no cotidiano. E que não tem fim.

⁹⁷ Essas premissas foram desenvolvidas na minha dissertação de Mestrado, publicada em 1999 sob o título de Dança, o enigma do movimento. Neste trabalho, eu procuro compreender a dança como forma, técnica e poesia do movimento. A dança enquanto forma é entendida como configuração de uma matéria-prima – o movimento corporal ; enquanto técnica é compreendida como processo de transformação do movimento cotidiano em movimento de dança ; enquanto poesia é concebida como ato de criação através dos movimentos do corpo.

⁹⁸ Ver, por exemplo Hanna (1979), Katz (1994) ou Louppe (1997) -Hanna. (1979) *To dance is human : a theory of nonverbal communication*. Austin/London : University of Texas Press ; Katz (1994). *1,2,3 A dança é o pensamento do corpo*. (La danse est la pensée du corps). Thèse de doctorat, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1979; Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Se o corpo em movimento é a matéria-prima da dança – a matéria sobre a qual a criação em dança se elabora – pode-se dizer que o estilo e a poética de cada coreógrafo ganham vida nos corpos dos bailarinos. Assim, cada projeto coreográfico supõe um – ou vários – projetos de corpo dançante. Este projeto de corpo dançante se realiza a partir de um acordo mais ou menos tácito entre os bailarinos e o coreógrafo : o coreógrafo manipula, intervém, modula os corpos dos bailarinos para fazer existir a coreografia. Os bailarinos, para que a coreografia exista, transformam seus corpos. Mas estes corpos também se impõem ao coreógrafo e eles acabam por impregnar a obra coreográfica. Existe, então, uma íntima relação entre a criação de uma coreografia e a construção, desconstrução e reconstrução do corpo dançante.

A fim de compreender os processos de construção do corpo dançante num contexto de criação onde diferentes referências artísticas e culturais se misturam e onde a cultura brasileira constitui uma das referências para a criação coreográfica, examinarei a obra de três choreógrafos brasileiros : Lia Rodrigues, Sheila Ribeiro e Newton Moraes.

À partir desta paisagem se descolam outras questões de pesquisa :

1. Como se constituem os processos de criação, ensaio e apresentação das obras coreográficas ?
2. Quais são os elementos da cultura brasileira e como eles estão presentes na obra dos coreógrafos brasileiros ?
3. Qual é a formação dos coreógrafos e dos bailarinos e quais são os métodos de preparação específicos à cada obra ?
4. Quais são as práticas, as experiências e as informações mais importantes que permitem aos bailarinos compreender e incorporar as obras coreográficas ? Quais são as práticas, as experiências e as informação mais importantes que permitem aos coreógrafos criar e compartilhar suas obras com os bailarinos ?

A fim de responder a estas questões, adoto como principais instrumentos de pesquisa a observação participante e a entrevista. Assim, minhas principais ações junto aos coreógrafos e companhias estudadas são :

- consulta aos arquivos da companhia, para examinar documentação pertinente, como crítica e programa de espetáculos, dossiê de imprensa, publicações, etc.
- entrevistas com o coreógrafo, com os bailarinos, com ensaiadores, com professores de dança e de outras práticas realizadas pela companhia.
- observação de ensaios e de apresentações realizadas pela companhia.

Essas entrevistas, assim como as anotações realizadas nas observações serão utilizadas como material para a redação da tese e de artigos científicos, com o consentimento por escrito dos entrevistados.

Minhas escolhas metodológicas, que privilegiam uma abordagem indutiva e o estudo dos fenômenos *in vivo*, realizado através do trabalho de campo, foram feitas em função de minhas questões de pesquisa. No entanto, há um outro aspecto desta metodologia que me atrai enormemente : o trabalho de campo permite a emergência de temas que irão nurrir a elaboração de perspectivas teóricas. Neste tipo de pesquisa, os conceitos que se constróem a partir da reflexão ao em torno de uma certa bibliografia são constantemente confrontados e enriquecidos por informações obtidas junto aos coreógrafos e bailarinos. Em consequência, as referências conceituais estão se refazendo a todo momento.

Assim como o coreógrafo, que trabalha em colaboração com os bailarinos para criar e realizar suas obras coreográficas, o pesquisador trabalha em colaboração com os sujeitos pesquisados. Na minha pesquisa, considero que os coreógrafos e os bailarinos são colaboradores ativos. Na verdade, ele são os co-autores deste projeto.

ANNEXE G

**NOTES PRISES LORS DE LA VISUALISATION ET DE LA TRANSCRIPTION DES
ENREGISTREMENTS VIDÉOS DES RÉPÉTITIONS DE LA COMPAGNIE *DONA*
*ORPHELINE DANSE***

VIDÉO – transcription de la répétition générale du 14/02, pour compléter les notes de terrain de la répétition, enregistrées aux pages 45-48 de cette archive.

Quand la musique commence, L. fait comme si il allait danser la musique (comme une blague)... Les mouvements du réchauffement individuel ne sont pas trop dynamiques, ils sont plus concentrés dans certains parties du corps, à l'exception de N.

Pendant le réchauffement individuel, N. essaie la pose du début.

Le réchauffement ensemble (transcription : 5/3/01)

(idée : vérifier les mouvements de réchauffement de S., des autres danseurs et ce qu'elle propose comme réchauffement collectif. Voir les rapport qui peuvent exister avec la chorégraphie...)

1. de cocoras, bounce et remonté

S. : quand on va à haut on inspire, quand on va en bas on laisse l'air sortir
développer jusqu'à la position debout

2. grandir et diminuer

S. : big, big, big and small, small, small
lentement, chacun à son rythme. Après, vite et ensemble...

3. débout, position neutre, pieds parallèles, demi-piés, comme des baunces

S. : try to feel (?) (elle montre le coccyx) and the verticality behind the neck and feel free the head and just to the very vertical relationship between the coccyx and the head and the neck (...) and the body... every time you go down, there is a reverberation in the back that puts you really more vertical, more up... it goes to the shoulders and we jump down... now we go...

ils commencent à sauter d'un pied à l'autre

ANNEXE H

GUIDE D'ENTREVUE POUR LES DANSEURS

1 Formation et parcours en danse

- 1.1 Je voudrais que tu me racontes ton parcours en danse (formation, professeurs, écoles, styles de danse ; les expériences les plus significatives pour toi).
- 1.2 Je voudrais que tu me racontes tes expériences comme interprète (chorégraphes, groupes, compagnies, spectacles ; les expériences les plus significatives pour toi).
- 1.3 As-tu une formation dans d'autres domaines artistiques ? Parle-moi de ces expériences.
- 1.4 As-tu une formation dans d'autres domaines scientifiques, techniques, etc. ? Parle-moi de ces expériences.

2 La rencontre avec la chorégraphe

- 2.1 Comment as-tu fait la connaissance de cette chorégraphe et de sa démarche ?
- 2.2 Quand et comment as-tu commencé à travailler avec cette chorégraphe ?
- 2.3 Qu'est-ce qui t'a amené(e) à travailler avec cette chorégraphe ?
- 2.4 Identifies-tu des caractéristiques particulières, différentes dans la démarche de cette chorégraphe ? Comment qualifies-tu la gestuelle proposée par cette chorégraphe ?

3 La création de la chorégraphie

- 3.1 Je voudrais que tu me racontes comment s'est déroulé le travail de la création de cette chorégraphie (les thèmes, les stratégies, les modes de travail — l'improvisation, la composition, le rôle des interprètes).
- 3.2 Est-ce que la chorégraphe a demandé ta collaboration dans la création ? Comment cela se passait-il ? Avais-tu des tâches spécifiques à accomplir ? Est-ce que tes idées, tes suggestions étaient bien accueillies par la chorégraphe ?
- 3.3 Quelles activités utilisais-tu (cours, exercices d'échauffement, stratégie de concentration) pour te préparer lors des séances dédiées à la création de la pièce ?
- 3.4 Quelles furent les expériences les plus marquantes pour toi ? Et les plus faciles, les plus difficiles, les plus agréables, les plus désagréables ?

4 Les premières présentations

4.1 Comment se sont déroulées les premières présentations de la chorégraphie ? Comment cela s'est-il passé pour toi ? Comment t'es-tu senti(e) par rapport aux autres danseurs et la chorégraphe ?

4.2 Quelles furent les expériences les plus significatives pour toi ?

4.3 Comment te préparais-tu pour rentrer en scène ?

4.4 Est-ce que tu te souviens de la réaction du public ?

5. Reprendre le travail

5.1 Comment la reprise des répétitions de la chorégraphie s'est-elle passée après ce temps d'arrêt ?

5.2 Quelles activités utilises-tu (cours, exercices d'échauffement, stratégie de concentration) pour te préparer en vue des répétitions ?

5.3 Quelle est la différence entre le travail réalisé maintenant et celui réalisé avant les premières présentations de la pièce ?

5.3 Quels sont tes choix d'entraînement en danse maintenant ?

6 Les présentations

6.1 Comment se sont déroulées les présentations de la pièce lors de cette dernière saison ? Comment cela s'est-il passé pour toi ? Comment t'es-tu senti(e) par rapport aux autres danseurs et la chorégraphe ?

6.2 Est-ce que tu as des préférences par rapport à la chorégraphie ? Est-ce qu'il y a un moment de la chorégraphie que tu aimes plus que les autres ? Explique-moi.

6.2 Comment le public réagit-il face à la chorégraphie ?

6.3 Est-ce qu'il y a des différences entre présenter la chorégraphie au Brésil et la présenter dans d'autres pays ?

7 Évaluation de son travail

7.1 Je voudrais que tu fasses une évaluation de ton travail dans la compagnie, durant les différents moments de mise en œuvre de cette chorégraphie.

7.2 Participer à ce processus a-t-il changé quelque chose pour toi ? Explique-moi.

8. Activités de loisir

8.1 Qu'est-ce que tu aimes faire dans tes moments de loisir ? Qu'est-ce que tu fais ?

8.2 Que fais-tu quand tu veux t'amuser ?

9. Veux-tu encore parler de quelque chose de plus ?

ANNEXE I

TERMES DE CONSENTEMENT DES ENTREVUES

Mônica Dantas, candidate au doctorat
Programme « Études et pratiques des arts »
Université du Québec à Montréal

AUTORISATION D'ENTREVUE

Je consens à participer aux entrevues avec Mônica Dantas, aux fins de son projet de doctorat. Les questions d'entrevue portent principalement sur mes démarches comme danseur/danseuse, sur ma participation dans le spectacle *Marché aux Puces* avec la compagnie *dona orpheline danse* et sur la tournée réalisée au Brésil en 2001. Je suis conscient (e) que mes propos sont enregistrés sur bande magnétique.

Avec mon accord, et après avoir lu les citations, ces propos pourront être utilisés lors de la rédaction des rapports de recherche, des communications, des articles et d'un livre.

Signature :

Date :

ANNEXE J

**EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC UNE DANSEUSE DE LA
COMPAGNIE *DONA ORPHELINE DANSE***

M. Je voudrais que tu me racontes ton parcours en danse

Ma. Ok, j'étais jeune, j'aimais bien danser et j'ai pris des cours de ballet-jazz un petit peu, mais après j'ai arrêté, puis j'ai commencé à étudier la psychologie et j'avais envie de danser encore, puis peut-être à 18 ans j'ai commencé avec Zab, j'ai commencé à prendre des cours avec Zab... c'est là que la danse s'est révélée (ou réveillée ?) comme très forte dans ma vie... c'est bien, parce que maintenant je suis en danse-thérapie, donc ç'a été vraiment très fort...

M. et le travail avec Zab ?

Ma. Je pense que cela a à voir avec la technique de danse qu'elle enseigne, qui est super pour le corps, avec le rythme, la profondeur de comment le rythme nous affecte, nous influence, mais certainement comment Zab l'enseigne, je pense pas que j'aurais accroché à la danse africaine autant s'il n'y avait pas un enseignement comme Zab le donne... très précis, puis philosophique aussi ; les choses qu'elle dit sur la vie, sur la danse... pour moi, à 18 ans, c'était, c'était!!!

M. oui... combien de temps tu as fait des cours avec Zab ?

Ma. Je jamais vraiment... 5 ans, peut-être ? 5 ou 6 ans... j'ai commencé avec elle et, vu que j'aimais tellement la danse, puis je suis allée à l'UQAM, je suis rentrée au bac en danse à l'UQAM ; j'ai fait un an, un an et demi, puis après j'ai laissé tombé... donc j'ai beaucoup aimée... j'ai eu un entraînement intensif, en tout, pas mal 1 an, 1 an et demie dans ma vie, pas beaucoup, mais... j'ai aimé, j'ai appris beaucoup, mais j'ai vu que la danse moderne, ça ne m'intéressait pas plus qu'il faut, ce n'était pas ça... donc j'ai laissé...

M. et c'était dans ce moment là que tu as rencontré Sheila ?

Ma. Oui [on rit]

ANNEXE K

**EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC UNE DANSEUSE DE LA *LIA*
*RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS***

M. Pra gente começar, eu gostaria que tu me contasses um pouco da tua trajetória como bailarina, como intérprete... pode ser desde o começo...

Ma. Não tem desde o começo...pq, não sei, eu vejo de outra forma... eu tenho dificuldade, mas não só dificuldade, mas emoção de não ser e não me nomear bailarino... é uma coisa, na verdade, a dança começou quase por acaso pra mim... pq eu sou uma menina que nunca fiz ballet clássico desde criança, jamais... sempre fiz alguma coisa ligada ao corpo muito mais ligada ao esporte, por exemplo, eu fiz natação muitos anos, eu fiz ginástica olímpica quando pequena, bem pequena... e na minha família não tem história nenhuma em relação a movimento, à arte... paradoxalmente, meus pais são médicos, os dois, e eu tenho dois irmãos : eu fui fazer dança, meu irmão foi fazer música e minha irmã foi fazer teatro... é engraçado, diante de pais que não tem nada a ver com a arte, 3 filhos e sem nenhum encaminhamento, nada, foi uma coisa que foi acontecendo... eu comecei a fazer alguma ligada ao movimento pq meu pai começou a fazer começou a fazer uma aula de expressão corporal...nisso eu tinha 17 anos e ele falou : vai lá ver como é... com uma professora chamada Rossela Terra Nova, que trabalha agora mais com teatro, no Rio de Janeiro, e eu comecei a fazer aula e um ano depois eu estava completamente envolvida pela coisa... e ela tinha uma escola chamada Petit Studio, lá em Ipanema e eu fiquei dois anos fazendo aula, e eu acabei fazendo aula todos os dias com ela...

M. o que era mais ou menos o trabalho dela ?

Ma. Expressão corporal, basicamente... só que ela montava uns trabalhos e umas performances que a gente fazia na rua... era uma coisa... e eu ficando totalmente desejosa da coisa... e aí fechou...

M. em que foi, mais ou menos, pra eu poder me situar...

Ma. Isso foi há 12 anos atrás... é... eu tenho 28 anos agora... e aí eu fui fazer... a Rossela trabalhou muito tempo com a Angel, aí eu fui fazer a escola da Angel... tem uns 9 anos que

eu fui fazer escola da Angel... aí que a coisa começa a mudar completamente, pq era aula todo dia... mas só que sempre foi uma coisa completamente adolescente e ligada... nunca fiz ligando a uma profissao... e nunca tive vontade e desejei : ah, vou ser bailarina, vou trabalhar com dança... a coisa foi acontecendo e de repente, eu fui fazer aula com a Duda, que na época era da cia. da Lia e ela falou : a Lia está precisando de gente, vc quer ir lá ? Eu disse : vou... e a cia. tinha outro perfil, isso foi em 96 ou 95, eram 3 pessoas só : Denise Stutz, a Duda Maia e a Renata Maciel... aí eu fiquei lá um tempo, nao tinha audiçao, nao tinha nada, fui ficando... e na verdade foi uma grande escola pra mim, desde o início... hoje em dia, é muito diferente a estrutura da cia, extremamente diferente ... na época tinha as 3 tinham muito mais experiência do que eu, hoje em dia tem pessoas bem mais inexperientes do que eu na cia. ; e é uma mudança, pq a Lia tinha um rigor, entre aspas, bem maior em relação à experiência, hoje em dia ela diz que ela tem uma maleabilidade maior com relação a essa falta de técnica, as pessoas começando... e uma estrutura maior na cia., pra receber essas pessoas... e as pessoas acabam que vao ficando e fazendo poucas coisas e pequenas coisas e tem esse espaço... e aí foi isso, eu fui começando e eu aprendi um ballet antigo, chamado Katar, foi a primeira coisa que eu dancei... depois eu aprendi o Ma... e a primeira criação que eu participei foi Folia...e aí já foi mais legal, pq eu já pude colocar um pouco do meu movimento... pq eu aprendi a dançar de uma forma muito pouco externa, muito mais, assim, pouco estética, pouco de fora pra dentro... nunca eu tive o olho de copiar uma dança e sim, que eu acho que é uma das coisas mais preciosas que eu aprendi, que é olhar aquilo e pegar a sensação do que eu estava vendo e tentar fazer com o meu corpo aquela sensação... e nao estéticamente... isso foi uma coisa que eu sempre tive muito espaço na Lia...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adshead-Lansdale, Janet (dir. publ.). 1999. *Dancing Texts : Intertextuality in Intepretation*. London : Dance Books, 255 p.
- Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. New England : Wesleyan University Press, 216 p.
- Albright, Ann Cooper. 2001. «À corps ouverts. Changement et échange d'identités dans la capoeira et le contact improvisation». *Protée*, vol. 29, no 2, p. 39-49.
- Alvesson, Mats et Kaj Sköldbberg. 2001. *Reflexive Methodology : New Vistas for Qualitative Research*. London : Sage, 319 p.
- Andrade, Mário. 1959. *Danças dramáticas do Brasil* (Les danses dramatiques du Brésil). 3 t. Belo Horizonte : Itatiaia.
- Andrade, Mário. 1979. *Macounaïma ou le héros sans aucun caractère*. Paris : Flammarion, 246 p.
- Andrade, Mário. 1991. *Aspectos da música brasileira* (Aspects de la musique brésilienne). Belo Horizonte : Villa Rica, 195 p.
- Andrade, Oswald. 1982. *Anthropophagies*. Paris : Flammarion, 307 p.
- Arbour, Rose Marie. 1999. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal: Éditions Prendre Parole, 158 p.
- Avancini, José Augusto. 1998. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade* (Expression plastique et conscience nationale dans la critique de Mário de Andrade). Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS

Ballet international, tanz aktuell. 2000. n. 4, 56 p.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 471 p.

Bakka, Egil. 1999. «Or Shortly They Would be Lost Forever : Documenting for Revival and Research». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 71-82, London : MacMillan.

Banes, Sally. 1987. *Terspsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*. Hanover : Wesleyan University Press, 271 p.

Bastide, Roger. 2000. *Le candomblé de Bahia*. Paris : Plon, 441 p.

Bastide, Roger. 1995. *Les religions africaines au Brésil : contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation*. Paris : Presses universitaires de France, 578 p.

Bernard, Michel. 1990. «Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine». In *La danse, art du 20^{ème} siècle ?*, sous la dir. J. Y. Pidoux, p. 68-76. Lausanne : Payot.

Bernard, Michel. 2001. *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre national de la danse, 272 p.

Bernd, Zilá. 1995. *Littérature brésilienne et identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 159 p.

Blumenfeld-Jones, Donald. 1995. «Dance as a Mode of Research Representation». *Qualitative Inquiry*, no 1, 391-401.

Bogosian, Eric. 1994. «Richard Foreman». *Bomb, Quarterly Arts and Culture Magazine*, no 47. En ligne <<http://www.bombsite.com/issues/47/articles/1768>>. Consulté le 7 août 2004.

Boisvert, Yves. 1995. *Le Postmodernisme*. Montréal : Boréal, 123 p.

- Bouchon, Marie-Françoise. 1998. «La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres». In *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*, p. 85-106. Paris: Cité de la musique.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 671 p.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 277 p.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner*. Paris : Éditions de l'Aube, 56 p.
- Boutin, Gérald. 1997. *L'entretien de recherche qualitatif*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 169 p.
- Braga, Paula. 2007. «Seguindo fios soltos». In *Seguindo fios soltos : caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (Chemins de la recherche sur Hélio Oiticica), sous la dir. de P. Braga. En ligne <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/apresentacao_pbraga>. Consulté le 15 avril 2007.
- Brandão, Renata. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 28 novembre.
- Brohm, Jean-Marie. 1998. «Corpus symbolicum». *Quel corps*, no. 34/35, p. 22-40.
- Browning, Barbara. 1995. *Samba : resistance in motion*. Indianapolis: Indiana University Press, 189 p.
- Buchmann, Sabeth. 2007. «Da antropofagia ao conceitualismo». In *Seguindo fios soltos : caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (Chemins de la recherche sur Hélio Oiticica), sous la dir. de P. Braga. En ligne <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_buchmann>. Consulté le 15 avril 2007.
- Butler, Judith. 2004. «Faire et défaire le genre». *Conférence de Judith Butler à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'École Doctorale Connaissance et Culture*. En ligne <<http://www.univ-lille3.fr/set/cadrebutter.html>>. Consulté le 13 juillet 2007.

Canclini, Néstor Garcia. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (Cultures hybrides : des stratégies pour rentrer et sortir de la modernité). São Paulo: EDUSP, 385 p.

Cambridge Dictionaries Online. S.d. En ligne < <http://dictionary.cambridge.org>>. Consulté le 15 juin 2002.

Cardoso, Haydée. 1990. O gesto, o canto, o riso : história viva na memória (Le geste, le chant, le rire : histoire vive dans la mémoire). Thèse de doctorat. São Paulo : Universidade de São Paulo, 124 p.

Cardoso, Jamil. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 29 novembre.

Clark, Lygia. 2005. Lettre à Hélio Oiticica. In *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement*, sous la dir. de S. Rolnik et C. Diserer, p. 68. Nantes : Musée des Beaux-Arts de Nantes.

Cloutier, Cécile. 2000. «La 'faisance' du poème selon 'poïétique' de Valéry». *Æ Revue canadienne d'esthétique*. En ligne. Automne, v. 5. <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_5/Cloutier/Cloutier.htm>. Consulté le 15 janvier 2005.

Chartier, R. 1988. «L'habitus est un système de virtualité qui ne se révèle qu'en situation». *Entretien avec Pierre Bourdieu diffusé dans « Les chemins de la connaissance », partie 4*. <<http://www.sociotoile.net/article23.html>>. Consulté le 12 décembre 2005.

Chauí, Marilena de Souza. 2002. *Experiência do pensamento : ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo : Martins Fontes, 326 p.

Conte, Richard. 2000. «Qu'est-ce qu'une pratique ?» *Æ Revue canadienne d'esthétique*. En ligne. Automne, v. 5. <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_5/Conte/Conte.htm>. Consulté le 15 juin 2006.

Conte, Richard. 2000. «Création et recherche». In *À propos de la recherche en arts plastiques*, sous la dir. de R. Conte. En ligne. <http://cerap.univ-paris1.fr/cerap/dea_doctorat/>

Recherches_Aplastiques.htm>. Consulté le 22 juin 2006.

Copeland, Roger. 2000. «Ballet, modern dance, and modernity». *Dance Theatre Journal*, vol. 16, no 2, p. 42-47.

Costa, Tiago Bartolomeu. 2006. «Na primeira pessoa (II) : Luiz de Abreu» (À la première personne : Luiz de Abreu). In *O melhor anjo*. En ligne <<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/06/na-primeira-pessoa-ii-luiz-de-abreu.html>>. Consulté le 13 septembre 2006.

Coulin-Praud, Dominique. 1999. «L'atelier en danse: une pratique utopique?» In *Danse et Utopie, Mobiles 1*, sous la dir. de I. Ginot, p. 149-157. Paris: L'Hartmann.

Crossley, Nick. 2001. «The Phenomenological Habitus and its Construction». *Theory and Society*, no 30, p. 81-120.

Csordas, Thomas J. 1990. «Embodiment as a Paradigm for Anthropology». *Ethos*, no 18, p. 5-47.

Csordas, Thomas J. 1993. «Somatic Modes of Attention». *Cultural Anthropology*, vol. 8, no 1, p. 135-155.

Csordas, Thomas J. 1994. «Introduction: the Body as Representation and Being-in-the-World ». In *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, sous la dir. de Csordas, T. J., p. 1-24. Cambridge : Cambridge University Press.

Dantas, Mônica. 1998. «A memória da dança em Porto Alegre: um projeto em andamento (La mémoire de la danse à Porto Alegre) ». In *Coletânea do VI Encontro de História do Esporte, Lazer e Educação Física*. Universidade Gama Filho: Rio de Janeiro, p. 177-185.

Dantas, Mônica. 1999. *Dança, o enigma do movimento* (La danse, l'énigme du mouvement). Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS, 126 p.

Dantas, Mônica. 2001. *Journal de bord avec dona orpheline danse*. Montréal, février/mars.

- Dantas, Mônica. 2001. *Journal de bord avec Lia Rodrigues Companhia de Danças*. Rio de Janeiro/São Paulo, novembre/décembre.
- Danto, Isabelle. 2004. Entretien avec Lia Rodrigues. *Centre national de la danse*. En ligne. <endincarnat.pdf>, consulté le 3 avril 2007.
- Davida, Dena. 1993. «Le corps éclectique». In *Les vendredis du corps*, sous la dir. d'A. Gélinas, p. 19-33. Montréal : Cahiers du théâtre jeu/Find.
- Davida, Dena. 2001. «Kealiinohomoku's Legacy : Watching dance as cultural practice through the 'dance event framework'». In *Danse : langage propre et métissage culturel*, sous la dir. de C. Pontbriand, p.73-88. Montréal : Parachute.
- Davida, Dena. « Luna révélée : une étude ethnographique sur la signification d'un événement de « Nouvelle Danse » montréalaise ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 566 p.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 445 p.
- Dempster, Elizabeth. 1993. «Women writing the body : Let's watch a little how she dances». In *Grafts : Feminist Cultural Criticism*, sous la dir. de S. Sheridan, p. 35-54, Londres : Verso.
- Denzin, Norman K. 2001. «The Reflexive Interview and a Performative Social Science». *Qualitative Research*, vol. 1, no 1, p. 23-46.
- Deschamps, Chantal. 1993. *L'approche phénoménologique en recherche*. Montréal: Guérin Universitaire, 111 p.
- Desprès, Aurore. 2000. «Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique». Thèse de doctorat. Paris, Université Paris VIII, 557 p.
- Dias, Linneu. 1992. «As companhias estáveis». In *Dança moderna (Danse moderne)*, sous la dir. de L. Dias et C. Navas, p. 81-117. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura.
- Dias, Linneu. 1992. «A experiência do teatro de dança no Galpão». In *Dança moderna (Danse moderne)*, sous la dir. de L. Dias et C. Navas, p. 119-163. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura.

dona orpheline danse. S.d. *Website de la compagnie dona orpheline danse*. En ligne: <<http://www.donaorpheline.com/ingles/donaorpheline/entrada.asp>>. Consulté le 7 septembre 2005.

dona orpheline danse. 1999. *Dépliant promotionnel de la compagnie dona orpheline danse*. Montréal, 16 p.

Douglas, Mary. 1971. *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : Maspero, 193 p.

Dufrayer, Sílvio. 2005. «Aulas de ballet». In *Café Cultural*. En ligne. <http://www.espacocagecultural.com.br/CafeCultural.nsf/paginas/CafeCultural&Reciclagem_Profissio_n_de_Danca&Manutencao_em_Danca>. Consulté le 15 mars 2005.

Dunder, Karla. 2001. «Lia Rodrigues mostra sua dança de várias faces» (Lia Rodrigues montre sa danse à plusieurs facettes). *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1^{er} septembre. Caderno 2, p. 3.

Duret, Pascal, et Peggy Roussel. 2003. *Le corps et ses sociologies*. Paris : Nathan, 128 p.

Faculdade/Escola Angel Vianna. 2003. En ligne. <<http://www.escolaangelvianna.com.br/>>. Consulté le 12 février 2005.

Elliot, David. 1998. «Quem come quem ? (Who is eating whom ?) ». In *XXIV Bienal de São Paulo : Representações Nacionais* (XXIV Biennale de São Paulo – National Representations). En ligne. <http://www.uol.com.br/bienal/24bienal/nac /txt_port_elliot.htm>. Consulté le 12 février 2001.

Favaretto, Celso. 2000. *A invenção de Hélio Oiticica* (L'invention de Hélio Oiticica). São Paulo: EDUSP, 255 p.

Faure, Sylvie. 2000. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La dispute, 279 p.

- Faure, Sylvie. 2000. «Les formes d'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur». In *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*. Tome 2 : Arts, sociologie, anthropologie, sous la dir. de C. Fintz, p. 73-92. Paris : L'Harmattan.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, 163 p.
- Felföldi, László. 1999. «Folk Dance Research in Hungary : Relations among Theory, Fieldwork and the Archive». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 55-70, London : MacMillan.
- Ferrari, Florencia. 1999. «Palavras do corpo na companhia de Rodrigo Pederneiras» (Les paroles du corps en compagnie de Rodrigo Pederneiras). *Sexta-feira*, no 4, p. 168-177.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1999. *Novo Aurélio século XXI : o dicionário da língua portuguesa* (Dictionnaire de la langue portugaise). Cédérom. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- Fortin, Sylvie. 1993. «When dance science and somatics enter the dance technique class». *Kinesiology and Medicine for Dance*. vol 15, no 2, p. 88-106.
- Fortin, Sylvie. 1994. La recherche qualitative dans le studio de danse: une relation dialogique de corps à corps. *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, vol. 10, p. 75-85.
- Fortin, Sylvie. 1999. «Enseignement de la danse dans une perspective féministe : trois études de cas». *Recherches Qualitatives*, no 19, p. 23-39.
- Fortin, Sylvie. 1996. «L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse». *Nouvelles de danse*, no 28, p. 15-30.
- Fortin, Sylvie. 2002. « Du corps docile à l'autorité de la chair ». *Les Cahiers de l'IREF*, no 10, juin, p. 69-75
- Fortin, Sylvie. 2003. «Dancing on the Mobius Band». In *New Connectivity, Somatics and Creative Practices in Dance Education*, sous la dir. de M. Hargreaves, p. 3-10, London : Laban Center.

- Fortin, Sylvie. 2004. *Collecte et analyse de données qualitatives*. Document non publié. Université du Québec à Montréal, 4 p.
- Fortin, Sylvie. 2006. «Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pur la recherche en pratique artistique». In *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Gosselin, P. et E. Le Coguiec, p. 97-109, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, Sylvie et Daryl Siedentop. 1995. «The interplay of knowledge and practice in dance teaching : what we can learn from a non-traditional dance teacher». *Dance Research Journal*, no 27/2, p. 3-15.
- Fortin, Sylvie, Warwick Long et Madeleine Lord. 2002. «Three Voices : Researching how Somatic Education Informs Contemporary Dance Technique Classes». *Research in Dance Education*, vol. 3, no 2, p. 155-179.
- Fortin, Sylvie, Catherine Cyr et Martyne Tremblay. 2005. The Act of Listening to the Art of Giving Voice: Creative Alternative Practices in Writing About Health in Dance. *Dance Research Journal*, vol. 2, no 37, p. 11-24.
- Fortin, Sylvie et Sylvie Trudelle. 2006. « Danseur au travail : j'aime... j'ai mal... beaucoup, passionnément ». *Cahiers du théâtre-jeu*, no 119, p. 25-32.
- Fortin, S., Vieira, A. et Tremblay, M. (2008). Expériences corporelles des discours de la danse et de l'éducation somatique danse. In *Danse et santé : Du corps intime au corps social*, sous la dir. de Sylvie Fortin, p. 115-139, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley : University of California Press, 307 p.
- Foster, Susan Leigh. 1997. «Dancing Bodies» In *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*, sous la dir. de J.C. Desmond, p. 235-257. Durham : Duke University Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 310 p.

- Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance and Lived Body*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 284 p.
- Fraleigh, Sondra Horton. 1996. «The Spiral Dance : Toward a Phenomenology of Somatics». *Somatics*, vol. 4 no 10 (printemps/été), p. 14-19.
- Fraleigh, Sondra Horton. 1999. «Witnessing the Frog Pond». In *Researching dance: Evolving Modes of Inquiry*, sous la dir. de S. Fraleigh et P. Hanstein, p. 188-224. Pittsburg : University of Pittsburgh Press.
- Frétard, Dominique. 2001. « Le plaidoyer pour le corps de Lia Rodrigues ». *Le monde*, 29 septembre, p. 26.
- Frétard, Dominique. 2004. *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*. Paris : Cercle d'art, 174 p. Freyre, Gilberto. 1978. *Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne*. Paris : Gallimard, 550 p.
- Frosch, Joan D. 1999. «Dance Ethnography : Tracing the Wave of Dance». In *Researching Dancing : Evolving Modes of Inquiry*, sous la dir. de S. Fraleigh et P. Hanstein, p. 249-280. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- George, Tammy et Geneviève Rail. 2006. *Positionality and cultural "performance": Methodological issues in the study of South Asian Canadian women's constructions of health*. Document non publié, Université d'Ottawa, 30 p.
- Gil, José. *Movimento total : o corpo e a dança*. (Le mouvement total : le corps et la danse). São Paulo : Iluminuras, 223 p.
- Giddens, Anthony. 1991. *As conseqüências da modernidade* (The Consequences of Modernity). São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista. 177 p.
- Giorgi, Amedeo. 1997. «De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Poupart, J., L.H. Groulx, J. P. Deslauriers et A. Laperrière, p. 341-364. Montréal : Gaëtan Morin.

- Giurchescu, Anca. 1999. «Past and Present in Field Research : a Critical History of Personal Experience». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 41-54, London : MacMillan.
- Godard, Hubert. 1990. «A propos des théories sur le mouvement». *Marsyas*, no 16, p. 19-23.
- Godard, Hubert. 1998. «Le geste et sa perception». In *La Danse au XXe siècle*, sous la dir. de M. Marcelle et I. Ginot, p.224-229, Paris : Bordas.
- Godelier, Maurice. 1995. «Le corps, venriloque du réel». In *La danse dans le monde*, sous la dir. de L. Niela, p. 61-63, Paris : Les Belles Lettres.
- Godelier, 2002. «Sexualité et société : propos d'un anthropologue». *Bulletin d'histoire politique*, vol. 10, no 2, p. 21-32.
- Gore, Georgiana. 1998. «The beat goes on : transe, danse et tribalisme dans la culture rave». *Nouvelles de danse*, no34/35, p. 86-106.
- Gosselin, Pierre. 2006. «La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies». In *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Gosselin, P. et E. Le Coguiec, p. 21-31, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Grau, Andrée. 1998. «L'acquisition de connaissances : l'apprentissage, par le corps, des liens de parenté chez les Tiwi d'Australie du Nord». *Nouvelles de danse*, no 34/35, p. 68-85.
- Grau, Andrée. 2005. «When the Landscape becomes Flesh : An Investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet». *Body & Society*, vol. 11, no 4, p. 141-163.
- Green, Jill. 1996. «Choreographing a Postmodern Turn : The Creative Process and Somatics». *Impulse*, no 4, p. 267-275.
- Green, Jill et Susan W. Stinson. 1999. «Postpositivist Research in Dance». In *Researching Dance : Evolving Modes of Inquiry*, sous la dir. de S. H. Fraleigh et P. Hanstein, p. 91-123, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

- Greigner, Christine. 1998. *Butô : pensamento em evolução* (Butoh, la pensée en évolution). São Paulo : Escrituras, 135 p.
- Gruzinski, Serge. 1999. *La pensée métisse*. Paris : Fayard, 345 p.
- Guelton, Bernard. 2000. «Manifeste pour la recherche en art». In *À propos de la recherche en arts plastiques*, sous la dir. de R. Conte. En ligne. <http://cerap.univ-paris1.fr/cerap/dea_doctorat/Recherches_Aplastiques.htm>. Consulté le 22 juin 2006.
- Guigou, Muriel. 2000. « Corps et société : mise en perspective d'une sociologie du corps ». In *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*. Tome 2 : Arts, sociologie, anthropologie, sous la dir. de C. Fintz, p. 177-193. Paris : L'Harmattan
- Guigou, Muriel. 2004. *La nouvelle danse française*. Paris : L'Harmattan, 321 p.
- Habermas, Jürgen. 1981. La modernité : un projet inachevé. *Critique*, n. 413, p. 950-967.
- Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade* (The Question of Cultural Identity). Rio de Janeiro : DP&A Editora, 104 p.
- Hanna, Judith Lynne. 1979. *To dance is human : a theory of nonverbal communication*. Austin : University of Texas Press, 327 p.
- Hanna, Thomas. 1986. «What is Somatics ?». *Somatics*, vol.5, no 4, p. 4-9.
- Hanstein, Penelope. 1999. «From Idea to Research Proposal : Balancing the Systematic and Serendipitous». In *Researching Dance : Evolving Modes of Inquiry*, sous la dir. de S. H. Fraleigh et P. Hanstein, p. 62-88, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Henri, Hugues. 2002. « Anthropophagies et hybridation ». In *Vers une esthétique du métissage ?* sous la dir. de D. Berthet, p. 91-106, Paris : Harmattan.
- Herkenhoff, Paulo. 1998. « Ir e vir ». In *XXIV Bienal de São Paulo – Roteiros*. En ligne. <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/txt_port_ensherk.htm>. Consulté le 10 septembre 2006.

- Hong, Sung- Min. 1999. *Habitus, corps, domination*. Paris : l'Harmattan, 266 p.
- Huesca, Roland. 2005. «Les différents corps de la technique». *Quant à la danse*, no 2, juin, p. 30-40.
- Jaccoud, Mylène et Robert Mayer. 1997. «L'observation en situation et la recherche qualitative». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Poupart, J., L.H. Groulx, J.P. Deslauriers et A. Laperrière, p. 211-249. Montréal : Gaëtan Morin.
- Japiassu, Hilton. 1994. *Introdução às ciências humanas* (Introduction aux sciences humaines). São Paulo : Letras e Letras, 150 p.
- Jeudi, Henri Pierre. 1999. *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé, 187 p.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris : Gallimard, 448 p.
- Kaeppler, Adrienne L. 1985. «Structured movement system in Tonga». In *Society and the Dance*, sous la dir. de P. Spencer. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaeppler, Adrienne L. 1999. «Les critères de scientificité des méthodes qualitatives». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 13-25, London : MacMillan.
- Kauffman, Chris. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 27 juin.
- Katz, Helena. 1994. «A dança é o pensamento do corpo» (La danse est la pensée du corps). Thèse de doctorat, São Paulo, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 191 p.
- Katz, Helena. 1995. «Em dança, materialidade do corpo é o limite» (En danse, la matérialité du corps est la limite). *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 avril. Caderno 2, p. D7.
- Katz, Helena, 1996. «Lia Rodrigues prepara Folia para Lyon» (Lia Rodrigues amène Folia à Lyon). *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 février. Caderno 2, p. 4.

- Kealiinohomoku, Joann W. 1976. «A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negroes. Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance». *Congress On Research in Dance*, no 7, p. 1-179.
- Kealiinohomoku, Joann W. 1998. «Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique». *Nouvelles de danse*, no 34/35, p. 47-67.
- Koutsuba, Maria. 1999. «Outsider and Insider World, or Dance Ethnography at Home». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 186-189, London : MacMillan.
- Kurath, Gertrude P. et A. Garcia. 1970. *Music and Dance of the Tewa Pueblos*. Santa Fe : New Mexico Press.
- Laban, Rudolf von. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Paris : Actes Sud, 275 p.
- Laberge, Suzanne et Joanne Kay. 2002. «Pierre Bourdieu's Sociocultural Theory and Sport Practice». In *Theory, Sport & Society*, sous la dir. de J. Maguire et K. Young, p. 239-266, Amsterdam : Elsevier.
- Lancri, Jean. 2002. «Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade». In *O meio como ponto zero : metodologia da pesquisa em artes plásticas* (Méthodologie de la recherche en arts plastiques), sous la dir. de B. Brittes et E. Tessler, p. 17-33, Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS.
- Laperrière, Anne. 1997. «La théorisation ancrée (grounded theory) : démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Poupart, J., L.H. Groulx, J.P. Deslauriers et A. Laperrière, p. 309-340. Montréal : Gaëtan Morin.
- Laperrière, Anne. 1997. «Les critères de scientificité des méthodes qualitatives». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Poupart, J., L.H. Groulx, J.P. Deslauriers et A. Laperrière, p. 365-389. Montréal : Gaëtan Morin.
- Laplantine, François. 2000. *La description ethnographique*. Paris : Nathan Université, 127 p.

- Laplantine, François et Alexis Nouss. 2001. *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*. Paris : Pauvert, 633 p.
- Launay, Isabelle. 1996. *À la recherche de la danse moderne*. Paris : Chiron, 288 p.
- Launay, Isabelle. 2001. «Le don du geste». *Protée*, vol. 29, no 2, p. 85-96.
- Launay, Isabelle et Boris Charmatz. 2002. *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse. 192 p.
- Le Breton, David. 1997. «Le corps surnuméraire. Imaginaire du corps dans la technoscience». In *Usages culturels du corps*, sous la dir. de C. Méchin, p. 147-164. Paris : L'Harmattan.
- Le Breton, David. 1998. «Le corps entre anthropologie et danse». In *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*, p. 11-24. Paris: Cité de la musique.
- LeCompte, Margaret, Judith Preissle et Renata Tesch. 1993. *Ethnography and Qualitative Design in Educational Research*. Toronto : Academic Press, 425 p.
- Leduc, Diane. 2006. «Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine». Thèse de doctorat. Montréal, Université du Québec à Montréal, 300 p.
- Lefort, Claude. 1990. «Le corps, la chair». In *L'arc : Merleau-Ponty*, sous la dir. de S. Cordier, p. 5-18. Paris : Duponchelle.
- Lepecki, André. 1998. «Rien, pas même le corps». *Nouvelles de danse*, no 34/35, p. 114-122.
- Lepecki, André. 1998. «Par le biais de la présence». *Nouvelles de danse*, no 36/37, p. 183-193.

- Lepecki, Andre. 1999. «Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography». *TDR: The Drama Review*, vo. 43, no 4, p. 129-140.
- Lesage, Benoit. 1992. « Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant ». Thèse de doctorat, Reims, Université de Reims, 567 p.
- Lesage, Benoit. 1998. «À corps se crée/accord secret; de la construction du corps en danse ». In *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*, p. 61-83. Paris: Cité de la musique.
- Lessard-Hébert, Michelle, Gabriel Goyette, Gérald Boutin. 1995. *La recherche qualitative, fondements et pratiques*. Montréal : Éditions nouvelles, 124 p.
- Le trésor de la langue française informatisée*. 2004. En ligne <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>. Consulté le 11 novembre 2006.
- Levi, Marcela. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 1^{er} décembre.
- Lippe, Rudolf Zur. 1983. «Une unité problématique : éléments pour une histoire des conceptions du corps». In *Le corps et ses fictions*, sous la dir. de I. Almeida et C. Reichler, p. 29-41. Paris : Minuit.
- Lima, Amália. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 26 novembre.
- López, Nayse. 2000. «A coreógrafa Lia Rodrigues estréia espetáculo-manifesto que discute as desigualdades sociais» (La chorégraphe Lia Rodrigues fait sa première du spectacle-manifeste). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 juin, p. 12.
- Loupe, Laurence. 1996. «Corps hybrides». *Art Press*, no 209, p. 54-59.
- Loupe, Laurence. 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 351 p.
- Liotard, Jean François. 1982. «Réponse à la question : qu'est-ce que le Postmoderne ?» *Critique*, no 419, p. 357-367.

- Maffesoli, Michel. 1992. *La transfiguration du politique : la tribalisation du monde*. Paris : B. Grasset, 307 p.
- Maia, Rodrigo. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 29 novembre.
- Malysse, Stéphane. 2002. «Em busca dos (H)alteres-ego : olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca». In *Nu & vestido : dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca* (Nu et habillé : dix anthropologues révèlent la culture du corps carioca), sous la dir. de M. Goldenberg, p. 79-137. Rio de Janeiro : Record.
- Mansilla, H. C. F. 2000. «La crisis de la identidad nacional en tercer mundo». In *Olhares Cruzados* (Regards croisés), sous la dir. de Z. Bernd, p. 22- 35. Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS.
- Marcus, George. 2002. «Au-delà de Malinowski et après Writing Culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie». *Ethnographiques.org*, no 1, avril. En ligne. <<http://www.ethnographiques.org/2002/Marcus.html>>. Consulté le 4 juin 2006.
- Marques, Isabel. 1999. *Ensino de Dança Hoje – textos e contextos*. (L'enseignement de la danse aujourd'hui - textes et contextes). São Paulo: Cortez.
- Martin, Andrée. 2004. «Danser, le miracle du corps». *Vie des arts*, no 197, p. 48-50.
- Marzano-Parisoli, Maria Michela. 2002. *Penser le corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 182 p.
- Matta, Roberto. 1983. *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*. Paris : Seuil, 310 p.
- Matta, Roberto. 1984. *O que faz o brasil, Brasil ?* (Qu'est-ce le Brésil?). Rio de Janeiro : Rocco. 126 p.
- Mauss, Marcel. 2003. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, 482 p.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 92 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 360 p.
- Michel, Marcelle, et Isabelle Ginot. 1998. *La danse au 20^{ème} siècle*. Paris : Larousse-Bordas, 272 p.
- Morin, Edgar. 1975. *L'esprit du temps 2 : nécrose*. Paris : Bernard Grasset, 271 p.
- Munroe, Alexandra. 1994. *Japanese Art after 1945*. New York : Harry Abrams, 416 p.
- Newell, Pamela. 2003. « Credit: Who Takes It? Defining the Dancer's Role in the Creative Process ». *The Dance Current*, novembre, p. 18-21.
- Nietzsche, Friedrich. 1971. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 544 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *La naissance de la tragédie*. Paris : Librairie Générale Française, 219 p.
- Nóbrega, Antônio. 2005. *Website oficial de Antônio Nóbrega : o artista*. En ligne <<http://www.antonionobrega.com.br/indexbr.htm>>. Consulté le 15 juillet 2006.
- Norman, Sally Jane. 1993. « Le corps qui se conte : quelques recherches d'une ontologie corporelle au 20^{ème} siècle ». In *Danse et pensée : une autre scène pour la danse*, sous la dir. de C. Bruni, p. 193-202. Paris : Germs.
- Nouvelles de Danse*. 1998. Danse nomade. Regards d'anthropologues et d'artistes. n. 34/35, 182 p.
- Novack, Cynthia Jean. 1990. *Sharing the dance : contact improvisation and American culture*. Madison : University of Madison Press, 258 p.

- Oliven, Ruben George. «O nacional e o estrangeiro na construção da identidade brasileira». In *Olhares Cruzados* (Regards croisés), sous la dir. de Z. Bernd, p. 59-75. Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS.
- Ortiz, Renato. 1988. *A morte branca do feiticeiro negro : umbanda e sociedade brasileira*. (La mort blanche du sorcier noir : l'umbanda et la société brésilienne). São Paulo : Brasiliense, 229 p.
- Ortiz, Renato. 1995. *A Moderna Tradição Brasileira* (La moderne tradition brésilienne). São Paulo : Brasiliense, 223 p.
- Ortiz, Renato. 1998. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (La culture brésilienne et l'identité nationale). São Paulo : Brasiliense, 149 p.
- Otero, Décio. 1999. *Stagium, as paixões da dança* (Stagium, les passions de la danse). São Paulo: Hucitec, 179 p.
- Paillé, Pierre. 1994. «L'analyse par théorisation ancrée». *Cahiers de recherche sociologique*, no 23, p. 147-181.
- Pareyson, Luigi. 1993. *Estética : teoria da formatividade* (Esthétique: une théorie de la formativité). Petrópolis: Vozes, 326 p.
- Passeron, René. (1974). «La poïétique». In *Recherches poïétiques*, sous la dir. de R. Betlour, p. 11-23. Paris: Klincksieck.
- Patton, Michel Q. 2002. *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Thousand Oaks : Sage Publications, 598 p.
- Pelchat, Louis. 2001. *Entrevue avec l'auteur*. Montréal, le 22 mai 2001.
- Pereira, Roberto. 2003. *A formação do balé brasileiro*. (La formation du ballet brésilien). Rio de Janeiro : Editora FGV, 315 p.

- Pires, Alvaro P. 1997. «De quelques enjeux épistémologiques d'une méthode générale pour les sciences sociales». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Poupart, J., L.H. Groulx, J.P. Deslauriers et A. Laperrière, p. 3-54. Montréal : Gaëtan Morin.
- Ploebst, Helmut. 2001. *No Wind, No Word. New Choreography in the Society of the Spectacle*. Munich : K. Kiesur, 255 p.
- Ponzio, Ana Francisca. 1996. «Nóbrega leva Tonheta a Lyon» (Nóbrega amène Tonheta à Lyon). *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 août, p. 4.
- Ponzio, Ana Francisca. 1997. Grupo Corpo. *Bravo*, no 4, p. 6-4.
- Poupart, Jean. «L'entretien de type qualitatif : considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Poupart, J., L.H. Groulx, J.P. Deslauriers et A. Laperrière, p. 173-209. Montréal : Gaëtan Morin.
- Quaroni, Grazia. 1998. «Prière de toucher : le sens en éveil dans l'œuvre de Lygia Clark». *Synesthésie* no 7. En ligne. <<http://www.synesthesie.com/syn07/clark/clark.html>>, consulté le 15 mars 2005.
- Raymond, Didier. 2000. «Nietzsche est le philosophe de la vie». *Magazine littéraire*, no 383. En ligne. <http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/dos_383.htm>. Consulté le 15 décembre 2005.
- Rianni, Mônica. 2000. «Movimento em busca de espaço». *Gazeta Mercantil*. Rio de Janeiro, 6 juillet, p. 5.
- Ribeiro, Sheila. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 27 juin et le 17 juillet.
- Ribeiro, Sheila. 2003. «Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers : la mégapole et sa chorégraphie contemporaine». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 80 p.
- Richard, Maryse. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 15 juillet.

- Rivest, Nancy. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 11 mai.
- Rodrigues, Ana Carolina. 2001a. *Entrevue à l'auteure*. São Paulo, le 28 novembre.
- Rodrigues, Graziela. 1997. *Bailarino, Pesquisador, Interpreté : Processo de Formação* (Le danseur-chercheur-interprète : le processus de formation). Rio de Janeiro : Funart, 182 p.
- Rodrigues, Lia. 2001. *Entrevue à l'auteure*. São Paulo, le 25 novembre.
- Rodrigues, Lia. 2001. *Conférence proférée au Festival Interacional de Dança*, document non publié, Belo Horizonte, le 30 novembre.
- Rodrigues, Lia. 2004. *Conférence proférée au Congresso da Dança*. Document non publié, Porto Alegre, le 11 juin.
- Rolnik, Suely. 1998. « Anthropophagic Subjectivity ». In *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, sous la dir. de Paulo Herkenhoff et Adriano Pedrosa. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1998. En ligne. <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/Anthropophagic.doc>>. Consulté le 5 octobre 2006.
- Rolnik, Sueli. 2005. « Enfin qu'y a-t-il derrière la chose corporelle ? » In *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement*, sous la dir. de S. Rolnik et C. Diserer, p. 13. Nantes : Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- Sampaio, Marcelle. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 30 novembre.
- Santiago, Silvano. 1987. « Permanência do discurso da tradição no modernismo ». In *Cultura brasileira, tradição e contradição* (Culture brésilienne, tradition et contradiction), sous la dir. de G. Borheim, p. 111-145). Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.
- Santos, Eluza Maria. 1999. « The Dancing Voice of Culture: An Ethnography of Contemporary Dance in Vitória, Brazil ». Thèse de doctorat, Denton, Texas Woman's University, 234 p.

- Saraiva, Maria do Carmo. 2006. «O sentido da dança : arte, símbolo, experiência vivida e representação» (Le sens de la danse : art, symbole, expérience vécue et représentation). *Revista Movimento*, vol. 11, no 3, septembre/décembre, p. 219-241.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the political economy of passion*. Boulder : Westview Press, 289 p.
- Schwartz, Roberto. 1987. «Nacional por subtração». In *Cultura brasileira, tradição e contradição* (Culture brésilienne, tradition et contradiction), sous la dir. de G. Borheim, p. 91-110. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.
- Schwartz, Roberto. 2000. *Ao vencedor as batatas*. (Voilà, les patates). São Paulo : Duas Cidades/ Ed. 34, 240 p.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 1980. *The phenomenology of dance*. New York: Books for Librarians, 158 p.
- Shusterman, Richard. 1999. *La fin de l'expérience esthétique*. Pau : Publications de l'Université de Pau, 128 p.
- Silva, Suzanne Weber. 2005. *Le jeu des chaises musicales : entre le corps social et le corps vécu, entre l'habitus et le schéma corporel, entre l'incorporation de la théorie et la réflexion sur la danse*, document non publié, Département de danse, Université du Québec à Montréal.
- Simon, Sherry. 1999. *Hybridité culturelle*. Montréal : L'Île de la tortue, 63 p.
- Sklar, Deidre. 1991. «On Dance Ethnography». *Dance Research Journal*, no 23, p. 6-9.
- Snelling, L. 2001. «Breathing Room». *Liberté*, vol. 43, no 4, novembre, p. 53-58.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2004. «Être danseuse contemporaine : une carrière "Corps et âme"». *Travail, genre et société*, no 12, p. 33-53.
- Soulières, Daniel. 2001. «Un parrainage important». In *Dépliant des spectacles Du pareil au même et Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers, au Théâtre La Chapelle*. Montréal, 4 p.

- Souquet, Annie. 2005. «Le corps dansant : un laboratoire de la perception». In *Histoire du corps*, sous la dir. de A. Corbin, J. Courtine et G. Vigarello, p. 394-415. Paris : Seuil.
- Stam, Robert. 1999. «Palimpsestic Aesthetics: a Meditation on Hybridity and Garbage». In *Performing Hybridity*, sous la dir. de M. Joseph et N. Fink, p. 59-78. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sterlac. 1995. «Design et adaptation du corps dans l'univers cybernétique». In *Esthétique des arts médiatiques*, sous la dir. de L. Poissant, p. 383-389. Québec : Presses de l'Université de Québec.
- Stewart, Nigel. 1998. «Re-Languaging the Body : Phenomenological Description and the Dance Image». *Performance Research*, vol. 2, no 3, p. 42-53.
- Stinson, Suzan W. 1993. «A Place Called Dance in School : Reflecting on What the Students Say». *Impulse*, no 1, p. 90-114.
- Sztutman, Renato, Silvana Nascimento et Stélio Marras. 1999. «Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro». *Sexta-feira*, no 4, p. 56-67.
- Tessler, Elida. 2000. «Cosmococa - Apocalipopótese - Parangolés: Le suprasensoriel dans l'expérience d'Hélio Oiticica». In *L'art au xx siècle et l'utopie*, sous la dir de R. Barbanti et C. Fagnart. Paris: L'Harmattan. En ligne <http://www.elidatessler.com.br/textos_pdf/textos_artista/cosmococa.pdf>
- Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Hampshire : Plagrave Macmillan, 262 p.
- Torres, Micheline. 2001. *Entrevue avec l'auteure*. São Paulo, le 24 novembre.
- Turner, Bryan S. et Steven P. Wainwright. 2003. «Corps de Ballet: The Case of the Injured Ballet Dancer». *Sociology of Health and Illness*. vol. 25, no 4, p. 269-288
- Turner, Bryan S. 2005. «Introduction - Bodily Performance : On Aura and Reproducibility». *Body & Society*, vol. 11, no 4, p. 1-17.
- Valéry, Paul. 1936. «La philosophie de la danse». In *Les classiques des sciences sociales*, sous la dir. de J.M. Tremblay. En ligne < <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>

Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/philosophie_de_la_danse.html>

Valéry, Paul. 1937. «Première leçon du cours de poétique». In *Les classiques des sciences sociales*, sous la dir. de J.M. Tremblay. En ligne < http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Valery_paul/varietes/Lecon_1_esthetique_Var_V/lecon_1_esthetique.html >

Vermeersch, Pétra. 2002. «About Butoh : in research for its origin and actual meaning. An interview with Min Tanaka». *Contact Quarterly*, vol. 27, no 1, p. 22-33.

Vernay, Marie-Christine. 2001. «Un spectacle mi-nu, mi-vêtu, parmi les spectateurs. Lia Rodrigues va vous toucher». *Libération*, 25 septembre, p. 34.

Vicenzia, Ida. 1997. *A dança no Brasil* (La danse au Brésil). Rio de Janeiro : Funart, 286 p.

Victoria, Ceres. 1992. «Corpo e representações» (Corps et représentations). *Cadernos de Antropologia*, no 6, p. 33-53.

Voisin, Anne-Sophie. 2004. «Entrevue avec Lia Rodrigues». *Centre national de la danse*. En ligne. <[liarodriguesdossierpresse.pdf](#)>, consulté le 11 mars 2007.

Wacquant, Loïc J. D. 2000. *Corps & âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Montréal : Comeau & Nadeau, 268 p.

Wilcox, Emily E. 2005. Dance as «L'intervention». : Health and Aesthetics of Experience in French Contemporary Dance. *Body & Society*, vol. 11, no 14, p. 109-139.

Wulff, Helena. 1998. *Ballet across borders : career and culture in the world of dancers*. New York : Berg, 185 p.

Young, K. « The Memory of the Flesh : The Family Body in Somatic Psychology ». *Body & Society*, vol. 8, no 3, p. 25-47.

