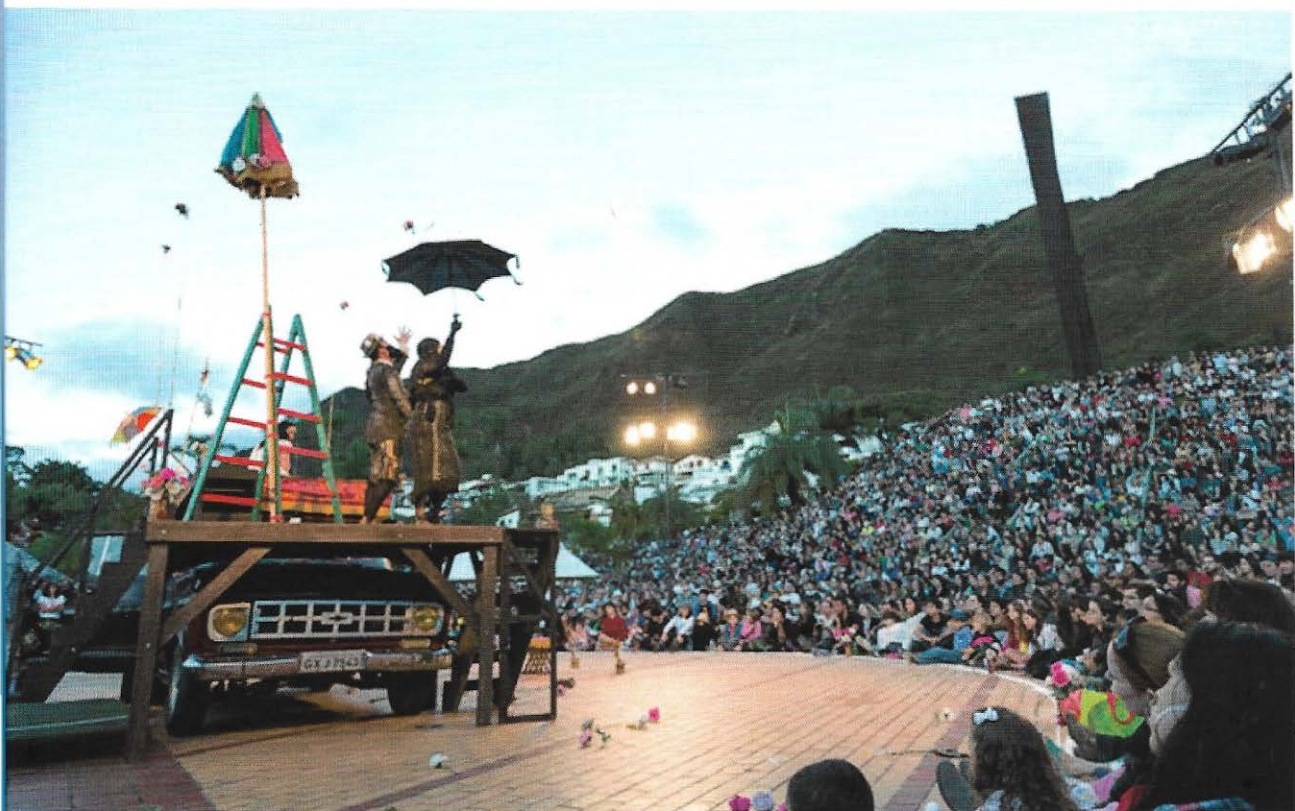


Les pratiques transcéniques brésiliennes

sous la direction de

Yannick Butel, Marta Isaacsson et Walter Lima Torres Neto



ARTS 

ARTS
série Scène

Les pratiques transcéniques brésiliennes

sous la direction de
Yannick Butel, Marta Isaacsson et Walter Lima Torres

Édition dirigée, lue, corrigée et annotée
par le Professeur Yannick Butel

2021

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

facebook.com

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Table des matières

Yannick Butel Note liminaire	7
Marta Isaacsson et Walter Lima Torres Neto Avant-propos : le « trans » comme geste poétique	11
Trans-littéraire : textes et autres textualités	25
Pedro Diniz Bennaton. (Trad. Cláudio Serra) Erro in loco et louco : Terreinamento pour la création et l'opération de stratégies d'intervention urbaine	27
Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis e Igor de Almeida Silva. (Trad. Cláudio Serra) <i>Pure ordure</i> : dramaturgie, mémoire et transgression	43
Maria Helena Werneck. (Trad. Cláudio Serra) Les nouvelles fables de pouvoir dans la dramaturgie de Grace Passô	63
Adriana Schneider Alcure (Trad. Nathalie A. M. Dessartre) Transposition, tradition et contemporanéité dans le processus de création de <i>Jongo Mamulengo</i>	75
Paulo Balardim. (Trad. Nathalie A. M. Dessartre) Les multiples boîtes de l'éléphant	87
Trans-scénique : entre espaces et esthétiques	103
Jezebel de Carli et Francisco Gick (Trad. Nathalie A. M. Dessartre) Traversée <i>BR-TRANS</i> : un manifeste scénique	105
Fernando Pinheiro Villar. (Trad. Cláudio Serra) Les <i>Serpents qui fument</i> de la Andaime Cia de teatro : trans-spatialités brésiliennes contemporaines	119

Izabella Medeiros. (Trad. Cláudio Serra) La négociation entre l'art et la ville : le travail de Berna Reale et les fissures dans la ville contemporaine	137
Evelise Felizardo Mendes De l'île vers la rue chez la <i>tribu</i> Ói Nóis Aqui Traveiz	157
Trans-dialogue	169
Entretien réalisé par Gláucia Vandeveld en collaboration avec Raysner de Paula, (Trad. Cláudio Serra) Grupo Galpão, 35 ans de vie au Théâtre	171
Interview réalisé par Clóvis Dias Massa. (Trad. Cláudio Serra) Les sens du corps : entretien avec Paulo Flores et Tânia Farias, de la tribu d'actants Ói Nóis Aqui Traveiz	187
Entretien réalisé par Duílio P. C. Lima. (Trad. Cláudio Serra) Piollin : Rencontres et divergences d'un groupe d'acteurs	201
Entretien réalisé par Marco Vasques et Rubens da Cunha (Trad. Cláudio Serra) Art, poétique et abîmes de Márcio Abreu	215
Repères et biographies	229

Le sens du corps

Entretien avec Paulo Flores et Tânia Farias, de la tribu
d'actants Ói Nóis Aqui Traveiz

CLÓVIS D. MASSA

PPGAC-Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Traducteur : Cláudio Serra

Clóvis Massa – O Ói Nóis Aqui Traveiz apparaît, à Porto Alegre, à un moment où le théâtre politique, qui se faisait à l'époque, était un théâtre dont l'accent était mis sur l'argumentation, sur l'aspect discursif ?

Tânia Farias – Un théâtre sans corps. Je plaisante en disant que c'était un théâtre très important, mais c'était un théâtre qui n'avait pas de corps, un théâtre de cerveaux, de cerveaux qui ne se reconnaissaient pas, de têtes qui ne se reconnaissaient pas en tant que partie du corps, et je pense que Ói Nóis Aqui Traveiz, dès ses premières expérimentations, avait déjà le souci de faire un théâtre d'interférences, un théâtre qu'on pourrait appeler politique. La tribu avait l'envie de le faire avec la présence du corps. Il existe une tendance à incarner les idées. Je crois que, quand on va jouer « l'opprimé », utilisons ce langage très clair, si moi je suis l'opprimé, je vais incarner l'oppression, je ne vais pas faire le discours de l'opprimé. Alors, cette envie d'incarner l'oppression a amené Ói Nóis à expérimenter tout cela pour créer son langage. Depuis le début, le théâtre politique de Ói Nóis était un peu en contresens du théâtre politique qu'on connaissait déjà.

1 La (tribu de atadores) Ói Nóis Aqui Traveiz réalise, depuis 1978, des spectacles de salle et de rue en création collective, à partir d'une recherche scénique centrée sur la relation acteur-spectateur, de caractère rituel. Le groupe définit l'acteur comme actant (atuador), une fusion d'artistes et activistes, dont le jeu ne doit pas être limité à la scène, mais engagé dans la réalité. Précisons encore que Renato Mendonça, Marta Haas, Pedro Isaias Lucas et Caroline Vetori ont participé en tant que collaborateurs de l'entretien.

Clóvis Massa – Dans ses premières mises en scènes, la Tribu de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz avait déjà commencé à chercher le langage du théâtre rituel ?

Paulo Flores – C'est à l'origine, on améliore au fur et à mesure les questions qu'on soulève, mais cela est à l'origine du travail de Oi Nóis. Notre dévouement le plus grand serait de chercher les relations entre acteur et spectateur qui, à ce moment-là, étaient très compliquées. Il y avait une censure très stricte qui accompagnait les spectacles. On vivait cette paranoïa. Mais c'était notre intention. Je pense que la Oi Nóis a finalement eu un grand retentissement parce que la tribu est allée au-delà de ce qui se passait au théâtre de la ville. Je pense qu'on a transgressé plusieurs normes que les spectacles suivaient à l'époque parce que le politique n'était pas dans le discours verbal, mais dans et sur la scène, dans la corporalité, notamment lorsqu'on touchait les sens du spectateur. Tout cela a rapport au théâtre rituel. Le spectateur n'est plus un spectateur, il est un participant à une célébration, à un évènement. Le *happening* et la *performance* sont donc présents aussi, depuis le début. Un des premiers travail de Oi Nóis est une *performance* : *O sentido do corpo (Le sens du corps)*, organisée par un plasticien. Des questions qui sont actuellement en vogue, la Ói Nóis les discutait déjà en 79, pensant les limites du théâtre, comme la question de la scène en processus, de ne pas cristalliser le spectacle lors de sa première.

Clóvis Massa – À l'époque, plusieurs personnes se plaignaient de ne pas trouver de limites confortables, les limites entre ce qu'il y avait en scène et ce qui pouvait se passer dans le public. Quand vous étiez en train de définir la mise en scène, vous y pensiez ?

Paulo Flores – Bien sûr. De quelle manière on pourrait provoquer tous les sens du spectateur, y compris le sentiment ou la question du risque, la disparition de l'assurance ? Puisqu'on trouvait que le théâtre conventionnel s'apparentait à « regarder un film », alors à ce moment-là, on s'est mis à discuter et on a fini par se dire : « on doit rompre avec tout cela ». Il nous fallait trouver des formes pour que le spectateur ne se sente pas « certain », qu'il ne sache pas ce qui peut arriver, puisqu'il n'y avait pas une histoire qu'il regarderait tranquillement dans l'obscurité du début à la fin. Il lui fallait se connecter avec tous ses sens et ne pas savoir, vraiment, ce qui se passerait.

Clóvis Massa – Beaucoup de personnes sortaient pendant les spectacles ?

Paulo Flores – Oui. Et il faut différencier ces sorties. Par exemple, il y avait ceux qui s'organisaient, avant de sortir, pour intervenir dans le spectacle. Même des groupes de gauche qui mettaient alors notre travail participatif à l'épreuve. De notre côté, on avait nous anticipé et parfois on structurait nos spectacles pour les écourter, au cas où il y aurait une manifestation du public. Mais tout cela est une longue histoire. C'est

évident que notre pratique convoquait des idées explicites, parfois manichéennes, et l'attitude du spectateur, ses réactions, n'étaient pas sans être intégrées à nos projets. On pouvait, à partir de là, faire un spectacle de trente minutes.

Clóvis Massa – Jusqu'à quel point la confrontation physique était admise ?

Paulo Flores – On évitait ça... On travaillait le plus possible sans en avoir besoin. Notre intention n'était donc pas d'agresser. Ce que l'on tentait de mettre en place, et que l'on peut confondre avec des « forces répressives », c'était des formes d'intimidation parce qu'il s'agissait pour nous de provoquer le spectateur. Les formes de peur dans la société, que l'on vivait dans la société, c'est cela qu'on convoquait de manière différente et provocante.

Depuis le début la Ói Nóis se pense comme un théâtre de combat, un théâtre qui mobilise. Il nous importe que les personnes quittent le théâtre avec une sorte d'encouragement et qu'elles souhaitent alors prendre une part plus active dans leur vie quotidienne. Et le quotidien, à ce moment-là, connu du monde entier, c'était la dictature militaire. Il y avait évidemment plusieurs instances sur lesquelles on aurait pu agir, disons que notre « théâtre » était l'une d'elles. Il s'agissait de développer la lutte contre la dictature militaire. Bien sûr, dans notre travail, on ne recourait pas qu'au discours politique direct. On nuancait ce discours, on en révélait les préjugés, l'aspect consumériste.

Clóvis Massa – Mais laissez-moi comprendre ce moment d'interruption du spectacle. Si le quotidien vous intéressait, peut-être aurait-il été plus intéressant d'avoir un dialogue social, plutôt que d'emprunter la narration ou une fiction racontée ?

Paulo Flores – Bon... Je vous raconte vite fait : *Ensaio Selvagem (Répétition Sauvage)* est une pièce de Zé Vicente sur une femme, une actrice qui est complètement manipulée par les intérêts étrangers. Une allégorie de Carmem Miranda ou quelque chose comme ça. Alors voilà, l'une des questions pourrait-être la suivante : par quel moyen, à travers le mythe de l'industrie culturelle, se dessine et commence la vente de produits de consommation, à compter du moment où on estampille « l'acteur » du mot « vedette » ?

La pièce mettait en discussion cet aspect, cette question de la « star » de rock à cette époque-là. C'était bien une question qui concernait le marché. Dans le process dramatique, il y avait alors un moment où on arrêta complètement le spectacle. On disait que le théâtre était mort, on éteignait les lumières. Les acteurs établissaient un contact physique avec le public, une sorte de communion, où des idées du rituel se faisaient présentes. On faisait une grande célébration commune qui menait les

gens à masser l'actrice qui était morte, pour la ramener à la vie, pour « ressusciter » cette actrice. Et, au moment où le public était déjà engagé à ressusciter l'actrice, les acteurs reprenaient leurs masques d'opresseurs et il y avait un moment d'oppression. On mettait ainsi en place les conditions pour que le public se rebelle, contre nous, et qu'ils interviennent donc directement dans l'espace de jeu qui se transformait en « lieu d'action ».

Dans ce lieu, il y avait un chapiteau fait de cordes au centre de l'espace scénique où avait lieu une grande partie des scènes. C'était presque une cage où se trouvait la protagoniste. C'est dans ce lieu même que la confrontation prenait forme et que le public réagissait ou, le plus souvent, s'éloignait. Et tout au long de cette « séquence » de mutilation de l'actrice, on mettait à vue les intérêts étrangers.

Le texte de Zé Vicente continuait donc, mais c'était un moment où on procédait à une ouverture au public et, dans certaines représentations, il y a eu une réaction du public d'une telle force... On sentait vraiment le public réagir. Alors il y avait, et on l'avait bien entendu prévu, un personnage, un brésilien, qui était enfermé derrière les barreaux, dans cet espace. Et, au moment où il sentait que le public n'acceptait pas ce que nous proposons, à travers nous autres oppresseurs ou figures de l'oppression, il commençait à taper sur un tambour. Et si la situation devenait de plus en plus tendue, alors il sortait de la cage où il était et, à un moment donné, les acteurs quittaient leurs personnages et fraternisaient avec le public. Et, ensuite, on allait dans la rue, en chantant. D'ailleurs, comme cette envie « d'aller en plein air » était présente depuis notre deuxième spectacle, la pièce se terminait toujours sur le trottoir de la rue Ramiro Barcelos. Ça traduisait, d'une certaine manière, une envie de gagner des « espaces ouverts » plutôt que de rester dans un « espace fermé ».

Clóvis Massa – Comment est-ce qu'on choisit les textes qui seront mis en scène ou repris pour une création ?

Paulo Flores – La question de la dramaturgie tient toujours à la difficulté de trouver un dramaturge. Quel est le dramaturge qui va dire ce qu'on veut ? Par exemple, même si nous avons un rapport d'affinité avec le théâtre social et politique de Brecht, même si nous recourons à ses exercices, même si nous utilisons les Pièces Didactiques de Brecht avec nos élèves, nous avons du mal avec Brecht. La Ói Nóis, toutefois, y recourt, notamment à travers le « jeu d'apprentissage » ; d'où le nom de nos projets de travail, lors des stages : « Jeux d'apprentissage ».

En fait, la Ói Nóis cherche aujourd'hui à créer sa propre dramaturgie parce qu'elle a développé son propre mode référentiel. On s'est ainsi engagé, à l'origine, dans une recherche du théâtre rituel qui nous conduit à l'idée que « nous allons travailler avec les mythes ». On a donc créé un projet, *Raízes do Teatro (Racines du Théâtre)*, où on

a travaillé Antigone, Faust, Cassandre et, maintenant, nous travaillons Médée. Nous travaillons également *Kassandra in Process* et *Medeia Vozes* (*Médée voix*), à partir d'une collaboration avec Christa Wolff. Il ne s'agit pas d'une écriture de théâtre, mais elle écrit des textes théâtraux, des romans. Ce sont des romans que la Ôi Nôis retravaille en s'emparant du texte comme d'un matériau. À partir de là, on ré-invente et on produit notre propre dramaturgie qui se nourrit de l'auteur et de ses idées. C'est un collage de plusieurs textes, dans lequel on met aussi d'autres dramaturges, d'autres poèmes. On a fait ce processus de collage dans *Kassandra in Process* et dans *Medeia Vozes*.

Clóvis Massa – À chaque fois c'est un processus de création différent ou on garde quelque chose et où des exercices se répètent ?

Paulo Flores – On travaille à partir de l'idée de mise en scène collective, alors il n'existe pas de figure du metteur en scène, car les personnes qui sont dans le processus sont toutes impliquées dans la création de ce travail, leurs différences et leurs cheminements nous intéressent. Il y a pêle-mêle des personnes qui débute et font leur première mise en scène, et moi, par exemple, qui fait du théâtre depuis presque quarante ans. L'intérêt d'un processus de création collectif, c'est que tous apportent des idées, des possibilités et que ça soit mis en discussion. Le processus est donc lent, et en ce sens nous n'appliquons pas des formules pour faire « fonctionner » la création collective. Mais, c'est évident aussi que pendant le déroulement du travail, on finit par créer des méthodologies.

Par exemple, l'une de ses « méthodes » s'appelle « Rituel du Personnage ». Ça consiste à ce que chacun des intégrants (ceux qui nous rejoignent donc) de la mise en scène s'engage à créer une scène pour présenter un personnage qu'il a trouvé le plus intéressant. Qu'il a trouvé intéressant ou qu'il veut jouer pour une raison quelconque. Il va ainsi créer une mise en scène pour présenter ce personnage, ou il va prendre une scène (que l'on a déjà travaillée), dans le roman, la nouvelle ou la pièce de théâtre, et il va créer un épisode qui lui est propre. En fait, c'est ça que l'on nomme « Rituel ». C'est une pratique d'interruption, un engagement dans le processus. Et ça n'a rien à voir avec l'idée que « je fais cet épisode parce que ça a du sens » ou parce que « ça va bien avec ce qui précède ou ce qui va suivre ». Ça n'est pas décoratif ou explicatif. C'est nécessaire à l'accomplissement du travail.

Clóvis Massa – Dans quelle mesure le travail est vraiment collectif, puisqu'il faut toujours quelqu'un pour coordonner le processus ?

Tânia Farias – Quelques-uns ! le pluriel est important. Je crois qu'il est indéniable que pour chaque processus il y ait ces personnes. Je crois en fait que ta question induit

autre chose. Elle induit l'idée qu'il y a le souci de rassembler et d'organiser toutes ces personnes. Mais en fait, nous pensons nous que ce qui est le plus important, c'est que tous soient pris en compte. Que celui qui débute ait la même place que celui qui est confirmé. Maintenant, c'est aussi évident que dans le groupe – moi, Marta Haas, Paulo Flores, Clélio Cardoso – on a aussi d'autres préoccupations qui concernent la liaison entre chacun, l'inclusion de chaque chose. Mais on est avant tout un « collectif ». Tu comprends ? Si on est vingt-six, peut-être qu'au début, on ne forme pas un collectif, mais tout le travail c'est qu'on arrive à être vingt-six et que chacun se sente le collectif. Et parfois, ça serait hypocrite de le nier, ça n'arrive pas. Si on devait ramener tout ça à une histoire de pronoms, on pourrait dire que le collectif c'est un pluriel. Il y a *ceux* et *celles*. Il y a *ces* personnes. Et il n'y a pas *ce* metteur en scène.

Clóvis Massa – Mais il existe une méthode de travail ?

Paulo Flores – On développe, mais on ne cristallise pas. Si bien qu'à un moment donné on ne sait trop... Ça s'explique en partie parce que nous travaillons l'improvisation. C'est une base, toujours une étude approfondie de la situation, de la pièce ou du roman. Un processus d'étude, et on cherche toujours à allier l'étude théorique à la pratique. Dans tout cela, on a travaillé un laboratoire d'actions physiques sur les figures de Jason et de Médée. Comme ils sont les personnages centraux du mythe, on a travaillé : tous les hommes, Jason ; toutes les femmes, Médée. En travaillant les actions physiques on essaie d'allier, disons, une chose qui n'existe même plus au théâtre, le travail à la table. Dès le début, une chose est importante, la relation acteur-spectateur. Cette expérience entre des possibilités de relation de l'acteur avec le spectateur est toujours présente au « Rituel du Personnage ». Dans *Medeia Vozes*, on a partagé le groupe en mettant les personnes deux par deux, homme/femme, pour faire ces expérimentations. Ensuite, on a continué mais on a renouvelé l'expérience avec la Nouvelle littéraire. On a fragmenté le récit en onze voix. L'une des voix, c'était celle de Médée. Le groupe a alors travaillé et a fait toute la mise en scène du texte (c'est issu d'un roman) en le transformant en scènes, en dialogues, en chansons... afin de faire ressortir l'idée importante de ce passage. Par la suite, un autre groupe a pris la voix d'Acamante, qui est, disons-le comme ça, l'antagoniste, le Premier Conseiller du roi, celui qui pense toute la stratégie politique de Corinthe, une sorte de politicien qui coordonne tout. On a ainsi essayé de trouver « sa » voix ». Et ainsi de suite... et tout le long de ce processus, on a fait appel à d'autres gens car, depuis quelques années déjà, la Ói Nois travaille avec un noyau dur, un groupe de travail qui s'augmente de gens. Ce sont, évidemment, des personnes qui sont déjà en train de faire des pièces et sont inscrites dans d'autres mises en scènes de Ói Nois, comme *O Amargo Santo da Purificação* (*L'amer saint de la purification*). Tous et toutes forment ainsi une sorte de

tribu avec nous, parfois depuis longtemps en continuité, parfois parce qu'ils ont suivi un stage que nous organisons. Par définition, ce n'est jamais n'importe qui, quelqu'un qui ne connaîtrait pas notre rapport au travail.

Voilà, c'est ainsi que nous travaillons à l'occasion de ce que nous appelons « Rituel du Personnage ». Ce temps-là est réservé à la possibilité d'explorer plusieurs « représentations » jusqu'au moment où, arrivé à une limite (qui peut-être la contrainte temps), on se doit « d'écrire et de créer le scénario » parce que sinon tout se perdrait et il n'y aurait pas de pièce.

Clóvis Massa – Et tous dans la « tribu » le font ?

Paulo Flores – Oui. Tous et toutes. On les encourage à présenter des « rituels » à partir desquels diverses questions et idées naissent. On s'est ainsi livré à plusieurs expérimentations. Par exemples, à partir de *Médée. Medeia Vozes* (réécriture de Christa Wolff) déconstruit complètement le mythe qu'on connaît de *Médée*. Wolff se demandait elle-même : « comment est-ce qu'une femme si sage, pleine de connaissances » – Médée veut dire celle qui donne des bons conseils – « comment cette femme va tuer ses enfants ? »

Chez elle, avant tout, c'était une intuition. Si on devait convoquer les spécialistes de la mythologie, on comprendrait d'abord qu'à l'origine, dans le mythe de *Médée*, l'histoire du meurtre des enfants par Médée est plus compliquée. Selon les sources, les enfants de Médée ont été tués par le peuple de Corinthe qui a eu pour but de culpabiliser Médée. Wolff rentre alors dans *Médée* par cette porte et renverse toute la tragédie que l'on connaît d'Euripide. On raconte, pour en finir avec cette histoire, que la ville de Corinthe aurait payé Euripide (40 talents) pour qu'il écrive que Médée avait tué ses enfants, alors que les enfants ont été lapidés par les corinthiens. Wolff revient donc sur l'histoire « officielle », et elle va même plus loin en inventant des épisodes en prêtant à Médée un rapport au monde. Elle voit Médée comme une personne étrangère, comme une femme dans une société patriarcale qui regarde le monde autrement. Médée s'oppose ainsi aux puissants qui tenteront de la diffamer. On le comprend bien, la *Médée* de Christa Wolff, celle que la Ói Nóis va travailler, n'a rien à voir avec la *Médée* d'Euripide donc.

Clóvis Massa – As-tu constaté, dans cet exercice de « Rituel du Personnage », qu'il y a des différences pour un artiste qui vient de l'hémisphère sud, et même du sud du Brésil ? L'influence de la colonisation/décolonisation est-elle quelque chose que l'on perçoit aussi chez les acteurs, dans le mouvement de leurs corps, dans leurs pensées ? Est-ce qu'il y a un rapport critique à cette histoire qui s'incarnerait de manière organique ?

Tânia Farias – Il y a une chose qu'il fallait dire avant tout. En général, la Ói Nóis ne prend pas des textes qui sont étrangers à la question politique. À quel personnage on s'identifie ? L'opprimé ? Le pacifiste ? La femme ?

Caliban, par exemple, est le « noir » qui a été arraché à sa terre, jeté dans un autre monde où il est devenu esclave. On est conscient, en prenant des textes, de ces aspects politiques. « Le Rituel du Personnage », à partir d'un texte, d'une nouvelle, d'un texte de théâtre, n'est jamais éloigné de ces questions. Il y a chez nous un parti pris. Il y a la volonté de montrer que quelque chose, à travers le « Rituel du Personnage », se décline. L'enjeu, c'est « comment le montrer ? » C'est là que notre travail est caractéristique. Un fragment de texte sert de prémisses et fonctionne comme un thème qui est l'objet du travail d'acteur. Et à partir de ce fragment, on cherche des matériaux. On passe par l'inspiration, par l'imagination (qui sont l'un des aspects de la recherche) et parfois on connecte ça à des arômes, des couleurs, des objets... et tout cela fonctionne comme une « langue » qui pourrait être convoquée au moment du spectacle.

Clóvis Massa – Les principes pédagogiques changent beaucoup ou est-ce qu'il y a une constance dans l'approche de la Ói Nóis dans le processus de création des spectacles, dans les ateliers de théâtre que la tribu fait en banlieue et aussi dans la formation régulière proposée par l'Escola de Teatro Popular da Terra da Tribo (École de Théâtre Populaire de la Terra da Tribo) ?

Tânia Farias – Les principes ne changent pas, même si certaines choses changent, notamment quand il y a des gens plus jeunes. Un spectacle de la Ói Nóis comprend toujours Paulo Flores, qui est un des fondateurs ; Clélio Cardoso, qui est là depuis presque 30 ans, maintenant ; Tânia qui est là depuis 20 ans... Chaque fois que quelqu'un entre dans le spectacle, c'est quelqu'un qui a déjà fait plusieurs ateliers. Ce n'est jamais quelqu'un qui vient d'arriver dans la tribu. Et souvent ce sont des personnes qui font déjà des ateliers depuis longtemps. Elles ont donc une base pour se préparer, elles connaissent déjà la scène... En général, ce sont des personnes qui ont déjà une connaissance sur tout cela. Il n'y a jamais une personne égarée. Ce sont donc des personnes qui ont déjà une notion de ce qui se passe, qui ont souvent participé à un processus créatif ; parce que les exercices scéniques sont comme des spectacles, et que le processus de création et de présentation de l'exercice est une étape importante dans le processus pédagogique. C'est peut-être même le plus intense, puisque c'est là que tu discutes et que tu te disputes sur les enjeux de ce que tu fais, sur la réception de ce que tu feras, sur les regards en somme. C'est aussi là que tu apprends beaucoup sur le théâtre. Par ailleurs, les gens ne sont pas ignorants de comment on travaille en « interne » à la Ói Nóis ; comment on est dans le défi, dans la mise en difficulté de soi-même (parce que c'est la seule façon d'apprendre encore). Conduire un atelier,

c'est à la fois donner à apprendre et apprendre pour soi. Ça, c'est quelque chose qui ne change pas. La condition d'apprenti, c'est ça notre vie et la Ói Nóis insiste sur ça. Et c'est quelque chose, en définitive, que je trouve très beau chez Ói Nóis.

Clóvis Massa – D'accord, mais les processus pédagogiques ont des buts différents. Dans un cas, il y a l'objectif de la formation et dans l'autre, il y a la construction d'un langage, d'une expérience artistique. Comment est-ce que ça marche ?

Tânia Farias – Je pense que si tu suis un cours et que tu participes à la création d'un spectacle, ce que tu ressens c'est une responsabilité plus importante. Dans la création d'un spectacle, tu collabores à la mise en scène, alors tu n'attends pas qu'on te donne. Y compris dans un atelier, qui est un temps de formation, où tu es provoqué afin que tu deviennes créateur. On doit tout le temps faire des recherches et apporter des choses. Quand on arrive au spectacle, alors c'est là que les choses apparaissent comme un besoin pour la création.

Par exemple, « Nous voulons apprendre, je ne sais pas, à jouer de la capoeira. À faire de la danse afro, d'accord ? ».

On décide alors ensemble que nous devons intégrer des personnes pour nous apprendre. Tout le monde s'y met pour suivre cet atelier et apprendre ce qu'on a décidé pour réaliser le spectacle. Bon, ça n'est qu'un exemple bien entendu. Mais, dans cet exemple, c'est la personne qu'on a sollicité qui nous guide parce qu'il sait comment faire, il comprend ce que l'on cherche et, par exemple, comment on devra être préparé pour entrer en scène. Et là, ce qui se met en place, alors que nous recourons à une personne extérieure au groupe, c'est un mode de fonctionnement où chacun va gérer son temps pour se préparer et être disponible physiquement, spirituellement, pour chaque répétition. Ça nous inscrit dans une forme de responsabilité qui est aussi corporelle puisque notre outil de travail c'est le corps, son autonomie.

Clóvis Massa – Autonomie ?

Tânia Farias – Autonomie et responsabilité. Selon moi, avoir de « l'autonomie » signifie avoir beaucoup plus de responsabilité. Ce serait à peu près ça.

Clóvis Massa – Quelle est la durée moyenne du processus pour monter chaque pièce ?

Paulo Flores – Actuellement, on met un an ou deux, mais on a déjà fait des spectacles dans un temps moins long. Par exemple, quand on a été expulsé, nous avons eu sept mois pour réaliser *Hamlet Machine*. Ça s'est fait dans l'urgence. Mais en règle générale, si des contraintes peuvent s'exercer sur nous (ce qui va à contre-courant de nos projets), la Ói Nóis cherche à échapper à ces contraintes et on réussit, bien souvent, à échapper

et à survivre à celles-ci. Par ailleurs, comme on postule à tous les appels publics à projets, quand on gagne des subventions, on les utilise pour ce qu'on veut, sur le temps que l'on veut. Bien sûr, il y a toujours des déterminismes qui nous obligent – comme à l'époque de la censure – mais on a mis en place, depuis toujours, des modes de travail qui nous permettent de déborder ces formes de contrôle. On lutte donc, comme par le passé, contre diverses formes de bureaucratie qui s'exercent sur l'artistique.

Clóvis Massa – À propos du théâtre rituel, Grotowski explique que lorsqu'il a abandonné l'idée de pratiquer le théâtre rituel, c'est quand malgré son travail sur la voie négative, le spectateur (son rôle) continuait de procéder par clichés. Qu'en est-il du spectateur de chair et d'os pendant les représentations des spectacles de la Ói Nóis ?

Paulo Flores – Je pense que chaque spectateur est Un et que ses réactions sont singulières et tellement diverses. L'acteur cherche donc une relation directe avec lui et ça explique en partie la versatilité de l'acteur qui s'inscrit ainsi dans une ouverture permanente devant et pour le spectateur. Ce qui induit également que la création doit être ouverte. Et ça explique pourquoi le travail de la Ói Nóis est plus performatif. Tout le travail, dans le temps de la représentation, repose sur cette ouverture qui intègre les réactions du public. Mais ce qu'il faut souligner, et c'est ça notre rapport à Grotowski, c'est que la participation du public tient à l'idée que le spectateur est un témoin. Et que ce « nouvel état » l'inscrit dans une forme de participation. En définitive, quand Grotowski a réalisé et conceptualisé cet aspect de la relation acteur/spectateur, la notion de public est entamée et on lui substitue celle de personne qui fait une expérience. Quand la Ói Nóis réfléchit à ces aspects, que les membres du collectif pensent à la relation entre acteur/spectateur, on mesure alors que la relation peut se faire à différents niveaux dans un spectacle. Ça peut se mettre en place de manière lointaine (le regard, par exemple) ou de manière très proche (la proximité physique), jusqu'à la suggestion qui invite le spectateur à réaliser une action précise et déterminée.

Clóvis Massa – Mais cette participation du spectateur, comment peut-on en connaître les limites et les effets ? Comment ça se traduit sur le spectacle ?

Paulo Flores – Tu veux parler de ce que l'on recherche et de ce qui nous échappe ? Tu t'inquiètes de ce phénomène de rupture (avec le spectateur) et de son effet sur le spectacle ? Si, par exemple, la rupture peut « nuire » au spectacle ? Si, au contraire, le spectacle peut s'accomplir à travers ces ruptures ? C'est tout l'enjeu des interférences. Par exemple, dans *O Amargo Santo da Purificação*, qui est un spectacle de rue où l'on racontait une histoire de répression, on entretenait une tension avec les personnes qui assistaient au travail. Et ça, on le travaillait, on l'entretenait. Et puis, à certains moments du spectacle, on développait des scènes plus légères : des scènes de clown,

des scènes d'amour aussi, et on invitait les gens à rejoindre le spectacle. L'improvisation nous permettait de jouer comme ça. Et selon moi, enfin il me semble, la rue permet ce type d'expérience. Elle permet à l'acteur de jouer et elle permet aussi d'intégrer les gens.

Clóvis Massa – Autre chose si tu veux bien. Au plan institutionnel, la Escola de Teatro Popular da Terceira da Tribo relève d'un statut privé ou d'un statut public ? Elle a le soutien de l'institution avec des subventions reconduites ?

Tânia Farias – En fait, la Escola de Teatro Popular da Terceira da Tribo est une école indépendante. Si on pense à son fonctionnement, elle ressemble davantage à un studio d'acteurs qu'à une école, et cela parce que nous nous concentrons sur le travail de l'acteur. Il y a, à travers le pays, plusieurs écoles où l'on traite des différents aspects du théâtre, mais pour la Ói Nóis, la formation de l'acteur est sa racine principale. Et, ce travail centré sur l'acteur fait que la Ói Nóis veut au moins « planter une graine » ou « contribuer » à une réflexion sur ce métier. Dit autrement : « Je fait du théâtre pourquoi ? Pour qui ? »

Clóvis Massa – Et ça, la mairie n'est pas intéressée ? Elle ne vous soutient pas ? L'école, ce travail sur le public, sur l'acteur... rien n'est retenu ?

Tânia Farias – Non. Aucun soutien institutionnel. Ni la mairie, ni l'État, ni l'État fédéral ! L'école ne reçoit aucun soutien des pouvoirs publics. Quant au privé, son soutien n'est pas continu ou permanent, pas même en s'appuyant sur la loi d'incitation fiscale... Rien donc. L'école est néanmoins gratuite. Les élèves ne paient pas. Tout repose sur l'engagement des membres du collectif, sur les « actuels ».

Clóvis Massa – J'ai une autre question, qui concerne, le travail des actrices. Comment s'organisent les séquences d'actions physiques ?

Tânia Farias – En fait, dans les premiers ateliers conduits par Paulo Flores, Paulo introduisait la question des partitions. Notamment, à l'occasion d'un laboratoire pour la création de *Na Selva das Cidades* (*Dans la jungle des villes* de Brecht) où on faisait l'expérience de beaucoup de personnages. C'était ce que l'on appelait un temps de travail consacré à la création de partitions. Ensuite, on affinait les partitions, avec Beatriz Britto. Bia conduisait une série de laboratoires avec différentes personnes. On passait énormément de temps à faire ça. Plus tard, en 1997, j'ai fait *A Morte e a Donzela* (*La jeune fille et la mort*), et j'ai travaillé comme ça. C'était la première fois, et je reprenais cette méthode de créer un personnage et de développer des actions. Ensuite, il y a eu *Hamlet Máquina*, où j'ai suivi ce travail. Entre *A Morte e a Donzela* et

Hamlet Máquina, pendant *Na Selva das Cidades*, on a continuellement travaillé sur ces partitions. Et depuis, j'ai toujours observé cette méthode, y compris pour *Kassandra in Process*. Dans cette méthode, créer des actions extra-quotidiennes, afin de faire apparaître un personnage, me semble la méthode adéquate au cours des laboratoires. C'est un processus, depuis *Kassandra in process*, que j'organise par moi-même et que je propose aux gens qui travaillent avec moi. Et je crois que j'ai compris comment cela fonctionnait pour moi. Qu'est-ce qui se passe avec mon pied ? Qu'est-ce qui arrive à mon ventre, avec mon épaule, avec la tête, avec la tension qu'il y a dans le bras ? J'ai commencé ainsi à me poser ce genre de question. J'ai commencé à affiner ma perception et cela me permettait de travailler l'idée de personnage. Et tout cela, sans séparer les « actions extra-quotidiennes » de cette recherche plus « esthétique ». Je mettais ainsi en relation ce qui se passe dans le pied et le monde des sensations et des émotions que je travaille si j'éveille mon pied. Pareils pour le ventre, le cou, la tête, la poitrine, les mains... Comprends moi bien. Il ne s'agissait pas d'obtenir des réponses, mais plutôt d'explorer des voies qui me permettaient de formuler de nouveaux questionnements. Et ces questionnements sont une manière de renouveler le travail, de favoriser l'apparition de nouvelles méthodes. Communiquer cela aux gens avec qui je travaillais était parfois amusant. Ça se voyait dans le regard des gens, et c'est aussi dans ce regard qu'il y avait un échange qui fondait une sorte d'apprentissage et d'approfondissement. Et il faut dire, bien entendu, que dans tout ce qui arrivait, il restait une part d'opacité, car tout ne s'explique pas, même si tout se ressent. Ce qui me semble certain, c'est que ce travail est un travail de recherche. Je suis, en cela, une chercheuse qui essaie de comprendre, qui invente pour essayer de comprendre, qui veut comprendre. Dans *Kassandra in process*, je pense qu'on est, d'une certaine manière, au maximum de cette recherche.

Clóvis Massa – *J'aimerais que ce travail soit précisé. Quelle est la source de ce processus ? Est-ce que ça a à voir avec la méthode des actions physiques de Stanislavski ou avec les partitions corporelles de l'anthropologie théâtrale ? Y a-t-il une influence de Lecoq ou de Decroux ? Vous reconnaissez un héritage chez eux ?*

Tânia Farias – Stanislavski n'est pas à proprement parler notre référence immédiate. En revanche, je pense que Grotowski, et plus généralement l'anthropologie théâtrale, n'auraient pas la même importance s'il n'y avait pas eu au commencement Stanislavski. Dans ce sens-là, on peut donc dire que nous sommes redevable à Stanislavski. Sa pensée sur l'acteur, une pensée organisée, est donc une influence. Mais on ne peut pas dire que c'est seulement lui. L'héritage procède donc de Stanislavski, mais aussi Grotowski, Barba et tout simplement l'anthropologie.

Clóvis Massa – Cette proximité envisageable, elle passe par la création d'un geste plus quotidien dans vos travaux les plus récents ?

Tânia Farias – Sans doute, oui. Il y a ça. Mais surtout, quand je pense à ma trajectoire, c'est ce qui me constitue en tant qu'acteur. C'est ce qui fonde ma présence scénique. Tout ce travail sur le corps et son fonctionnement, cette étude/recherche sur la musculature/affective – comme le suggère Antonin Artaud quand il parle de l'acteur, de l'acteur comme athlète affectif – est la tentative de comprendre ce qui arrive à l'acteur, aussi bien ce qui se construit dans ses pensées que dans son corps afin de saisir et de percevoir ce qui, en lui, opère. Comprendre, donc, que les idées passent par le corps, la chair, les muscles. À la Ói Nóis, depuis la création de l'école, depuis 2000, Paulo a aussi développé sa discipline *Interpretação A*. C'est une manière, chez lui, de traverser toutes les techniques de nombreuses méthodes proposées par les écoles. Alors oui, il commence avec Stanislavski, il travaille la création du personnage, mais il le fait aussi à la manière de la Ói Nóis, avec des actions ouvertes et proches du théâtre rituel. Créer un personnage, c'est un processus parfois long, un an, un an et demi est parfois nécessaire pour un seul personnage. On commence toujours par une phase naturaliste. Dans mon cas, quand j'étais déjà professeur à l'école et que préalablement j'avais suivi cet entraînement dispensé par Paulo, j'ai présenté un séminaire sur Stanislavski aux élèves, et en tant qu'élève moi-même, je faisais des exercices de naturalisme parce que je voulais m'entraîner. Très souvent je me suis mise dans cette position de faire des exercices de naturalisme. Selon moi, c'était la meilleure façon de prendre conscience de ma trajectoire. Partir du naturalisme pour arriver ailleurs... comprendre le processus déclencheur, passer du naturalisme à la création de personnage via les actions extra-quotidiennes... D'une certaine manière, c'était trouver son chemin. C'est ce que je peux mesurer dans *Médée* par exemple. C'est que je mesure dans *Kassandra in process* où, par moment, j'étais très « *staccato* » parce que j'observais une liste de petites actions (vibrations, ondulations...) jusqu'au moment où je m'arrêtais devant le public. Cette liberté était intrinsèquement liée à une partition qui précisait ainsi les moindres détails et je savais précisément tout ce que je devais faire sur scène. C'était pareil dans *A Missão (La mission)*, peut-être avec un peu moins de rigueur ou un peu plus de liberté, où je me permettais de m'amuser avec les personnes. Jusqu'à *Medéia Vozes* où, parce que j'ai vieilli, parce que je suis plus âgée, plus mûre, je passe d'un langage à l'autre.

Clóvis Massa – En tant qu'actrice, qu'est-ce qui est spécifique dans votre travail auprès de la Ói Nóis ?

Tânia Farias – D'une manière générale, je crois que je me suis comprise dans le monde à partir de mon contact avec le théâtre, surtout dans mon contact avec la

Ói Nóis. Je pense que j'ai compris où est ma place : ma place d'artiste, ma place de femme. Je pense donc que j'ai eu beaucoup de chance d'être dans ce groupe, en particulier, et non pas dans un groupe au hasard. Être dans ce groupe, spécifiquement, avoir vécu avec ce groupe, avoir pu proposer quelques textes à la Ói Nóis, dans lesquels cette question du féminin était le centre de la discussion, le centre de la réflexion. J'ai ainsi eu la chance que la Ói Nóis a toujours été attentive à ce thème, et qu'elle l'ait toujours accueilli.

Aujourd'hui on parle de féminisme, mais à mon époque on n'en parlait pas. Ce n'était pas à la mode et personne n'en parlait. Quand on faisait des recherches pour *Medéia Vozes*, tout le groupe était en plein questionnement. À l'époque, il y avait la Somalie : le pays où les mutilations sur le sexe des femmes étaient rituelles et les femmes avaient eu le courage de se rebeller contre l'excision. Si on a travaillé pour créer *Medéia Vozes*, c'était aussi pour parler de ça. Et sans doute qu'à cette histoire universelle qui concerne la condition de la femme, il s'y ajoutait mon histoire plus personnelle de femme violée. Tout se mêle donc et je sais bien que ce ne sont jamais les hommes qui se font battre par les femmes. Aujourd'hui encore, dans les banlieues, les femmes sont battues. Dans le travail de *Medéia Vozes*, je pense que je me suis trouvée. Je me suis comprise en tant que femme dans ce récit. Et je pense, donc, que si je suis une citoyenne, c'est aussi parce que j'appartiens à ce groupe de la Ói Nóis. À travers cette histoire collective, je pense que je comprends en tant que personne. Je comprends également que d'autres devoirs m'incombent, au-delà de mes devoirs personnels. Tout ça, je l'ai compris en faisant du théâtre dans ce groupe, en découvrant avec eux des choses et des textes, des références qui ont fait le groupe. Tout cela, je l'ai compris à travers ce que le groupe apportait, en rencontrant des gens, d'autres gens qui avaient le même questionnement, les mêmes préoccupations. Toute mon histoire, en fait, elle s'est construite à travers un processus de dévoilement qui portait sur la réalité, entre autres la réalité de la femme que je suis, et de l'artiste qui est née de cette réalité, de cette aventure avec et par le groupe.

LES PRATIQUES TRANSCÉNIQUES BRÉSILIENNES

ARTS

rassemble des ouvrages de recherche sur l'histoire des arts et sur la théorie et la pratique des arts contemporains.

Dans le prolongement de deux premiers ouvrages *Antonio Araújo et Le Teatro da Vertigem*, 2016, et *Théâtres brésiliens: manifestes, mise en scène, dispositifs*, 2015 (publiés aux PUP, série « Scène » de la collection « Arts »), cette nouvelle contribution revient sur une diversité et une pluralité de pratiques et de formes contemporaines qui font du Brésil un immense champ d'expériences. Un livre qui met également en évidence une culture théâtrale hybride en raison des matrices afro-amérindiennes et ibériques, ainsi que ses racines dans des formes lettrées et eurocentriques, assimilées via de nombreuses formes d'appropriation liées au mouvement anthropophagique. En jeu, dans cet ouvrage consacré aux théâtralités, dont le préfixe « trans » problématise les pratiques, différentes études sur les formes urbaines, dites encore « pratiques urbaines » ou « théâtres de rue ». Formes libres et performatives qui s'écartent des formats théâtraux plus classiques et bourgeois, et qui mettent l'accent sur un autre rapport au monde social, à ses formes d'organisation hiérarchique.

En couverture

Grupo Galpão, Romeu e Julieta, mise en scène de Gabriel Villela. Praça do Papa. Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte FIT-BH, 2012. © Guto Muniz.

Yannick Butel est dramaturge, professeur en Arts de la scène et en médiation culturelle des arts à l'université d'Aix-Marseille.

Marta Isaacsson est professeure à l'universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Walter Lima Torres Neto est professeur d'études théâtrales à l'universidade Federal do Paraná (UFPR) et dans le Programme de Doctorat de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Création graphique de la couverture Hokus Pokus (Rennes)
Réalisation de la couverture Valérie Julia – PUP (Aix-en-Provence)
Mise en page Margaret Bertrand – PUP (Aix-en-Provence)

Imprimé en France

sur les presses de l'imprimerie SEPEC Numérique – Peronnas

Dépôt légal 2^e trimestre 2021
ISBN 979-10-320-0307-7
ISSN 2431-9686

