



HAL
open science

Anticorps dansant : la corporéité dansante dans l'œuvre Fúria , de la chorégraphe Lia Rodrigues

Roberto Luiz dos Santos Cardoso

► To cite this version:

Roberto Luiz dos Santos Cardoso. Anticorps dansant : la corporéité dansante dans l'œuvre Fúria , de la chorégraphe Lia Rodrigues. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03106883

HAL Id: dumas-03106883

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03106883>

Submitted on 12 Jan 2021

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

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



Anticorps dansant : La corporéité dansante dans l'œuvre *Fúria*, de la chorégraphe Lia Rodrigues

**Roberto
CARDOSO**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC. Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication

Département : Arts du spectacle

Mémoire de Master 1, mention Création artistique

Parcours : Arts de la scène

UGA – Université Grenoble Alpes

Année universitaire 2019-2020

Anticorps dansant :
La corporéité dansante dans
l'œuvre *Fúria*, de la chorégraphe
Lia Rodrigues

**Roberto
CARDOSO**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC. Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication

Département : Arts du spectacle

Mémoire de Master 1, mention Création artistique

Parcours Arts de la scène

UGA – Université Grenoble Alpes

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier ma directrice de mémoire Gretchen SCHILLER, pour le temps qu'elle a consacré à m'apporter les outils méthodologiques indispensables à la conduite de cette recherche. Son exigence et encouragement m'ont grandement stimulé.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire :

Lia Rodrigues pour sa disponibilité et son accueil lors de notre conversation à Aix-en-Provence. Et, surtout, pour son travail qui m'inspire à entrevoir un monde meilleur grâce aux pouvoirs de la danse et du corps. À ses artistes-danseurs pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes recherches et pour leur performance inspirante lors du spectacle *Fúria*. Je remercie tout particulièrement Karoll Silva et Valentina Fittipaldi, qui m'ont accordé un riche entretien et ont été disponibles pendant tous ces mois pour dissiper mes doutes.

Je remercie également la bourse IdEX qui a rendu possible mes études en France et toute l'équipe pédagogique du Master Création artistique parcours Arts de la scène, qui a su nourrir mes réflexions tout au long de cette année.

Un grand merci aux lecteurs français qui ont consacré du temps à lire ma recherche, en particulier à Martin GIVORS.

Finalement, je tiens à remercier Ramon LIMA pour son soutien inestimable à toutes les étapes de ce mémoire. Ses encouragements et sa confiance en moi ont également nourri cette écriture.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Roberto

NOM : Cardoso

DATE : 25 juin 2020

Table de Matières

Remerciements	2
Introduction	6
Partie 1 - Lia Rodrigues et ses approches sociopolitique et chorégraphique.....	15
Chapitre 1 - Approche sociopolitique de Lia Rodrigues.....	16
1. Danse comme instrument politique	18
1.1. ELDM – École libre de danse de <i>Maré</i>	20
Chapitre 2 - Approche chorégraphique de Lia Rodrigues	22
1. Approche chorégraphique de la « liberté structurée ».....	23
1.1. Performativité de la « liberté structurée »	24
Chapitre 3 - Performativité politique chez Lia Rodrigues	26
Partie 2 - <i>Fúria</i> et les discours implicites de la corporéité marginale dansante	30
Chapitre 4 - Description de <i>Fúria</i> [<i>Furie</i>] (2018).....	31
Chapitre 5 - Discours implicites de la corporéité dansante de <i>Fúria</i>.....	46
1. La déshumanisation	49
2. La réification.....	50
3. Le déracinement identitaire	52
4. L'impuissance.....	54
Partie 3 - <i>Anticorps dansant</i> comme ressource chorégraphique	57
Chapitre 6 - Performativité politique marginale de l'« anticorps dansant »	58
Chapitre 7 - <i>Anticorps dansant</i> comme outil d'analyse chorégraphique	61

1. <i>Anticorps dansant</i> comme outil de création chorégraphique	63
Chapitre 8 - Analyse chorégraphique de <i>Fúria</i> à partir de l'<i>anticorps dansant</i>	66
1. Sens et dramaturgie – Motivation « sociopolitique »	66
2. Mouvement – Pulsion externalisée « métissée »	69
3. Temps et flux – Déploiement « fugace »	71
4. Présence scénique – Présence « dérangeante »	73
Conclusion	76
Bibliographie	81
Table des illustrations	91
Table des annexes	92
Annexe 1 – entretien avec karoll silva	93
Annexe 2 – entretien avec valentina fittipaldi	95

Introduction

Danse malade [Dança doente] met en scène un corps infecté par le monde et dominé par des forces externes qui l'épuisent jusqu'à la ruine. [...] Approchant la danse comme la matière d'une symptomatologie moléculaire, la pathologie d'un corps en mouvement, il la rend virale, contagieuse, post-apocalyptique : le présage d'une mort certaine, brandi pour mieux réaffirmer la vie dans toute sa puissance. (Dança Doente, 2017)¹

En tant qu'artiste brésilien des arts vivants, je questionne depuis quelques années la relation entre la politique et l'art au Brésil. Depuis huit ans, je me concentre plus particulièrement sur le domaine de la danse et je suis profondément attiré par les pouvoirs politiques et performatifs du corps. Cet intérêt m'a motivé à prendre le travail engagé de la chorégraphe brésilienne **Lia Rodrigues** comme sujet de cette recherche.



Image 1. Entrée principale du CAM – Centre d'arts de Maré. ©Sammi Landweer

Il y a trois ans, j'ai eu l'occasion de découvrir son travail stimulant au CAM – Centre d'arts de Maré [*Centro de Artes da Maré*] – au sein de la communauté de la *favela* de Maré (Image 1), à Rio de Janeiro (Brésil). J'étais l'un des danseurs du spectacle *De carne e concreto – uma instalação coreográfica*² [*De chair et de béton – une installation chorégraphique*], programmé lors du *Festival Panorama*, festival de

1 Texte de présentation du spectacle *Dança Doente* [Danse Malade] (2017), du chorégraphe brésilien Marcelo Evelin. Marcelo Evelin a trouvé son inspiration pour la création de l'œuvre chez Hijikata Tatsumi, pionnier du Butoh, la « danse des ténèbres » née au Japon dans les années 1960. Source : Demolition Incorporada. *Dança doente* [Danse malade]. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.demolitionincorporada.com/danca-doente> [consulté le 11 avril 2020]

2 *De carne e concreto* est une des œuvres du répertoire de la compagnie brésilienne *Anti Status Quo Companhia de Dança* (A.S.Q.), pour laquelle je suis danseur et collaborateur artistique depuis 2015. La compagnie travaille également sur le croisement de la danse contemporaine et de la politique en s'appuyant sur une approche performative sous différents formats (danse *in situ*, intervention urbaine, performance, œuvres pour des espaces alternatifs, etc.) La compagnie est basée à Brasília et est dirigée par la chorégraphe Luciana Lara depuis 1990. Avec A.S.Q., j'ai présenté cette œuvre et d'autres dans tout le Brésil, mais aussi en Suisse, au Portugal, en Slovénie et au Mexique.

danse brésilien très renommé créé par Lia Rodrigues en 1992. Nous avons toujours présenté *De carne e concreto* dans de grands espaces scéniques, permettant une libre circulation du public. À cette occasion, notre espace d'accueil était le CAM, un immense hangar qui servait autrefois à la réparation de bateaux. Entre répétitions et présentations du spectacle, j'ai pu accompagner pendant une semaine la vie quotidienne de la communauté de *Maré*. Lors de ces présentations publiques³, j'ai pu constater qu'il y avait une grande différence de profils dans le public. Il y avait, bien sûr, le public habituel du festival, composé de programmeurs, d'artistes, de passionnés de danse contemporaine en général : un public comptant majoritairement des personnes à la peau blanche. Cependant, une grande diversité, inhabituelle dans d'autres festivals comme celui-là, caractérisait le reste du public, en grande partie originaire de la *favela*, — beaucoup de gens à peau noire issus du contexte urbain marginalisé de la région. J'ai compris alors que les motivations qui ont conduit Lia Rodrigues à rapprocher son travail chorégraphique et social de la *favela* de *Maré* semblent encore résonner :

[...] à un moment donné, je me suis posée la question : « **pour qui je fais de la danse ?** ». La danse contemporaine était vue par un public d'initiés blancs alors que l'immense partie de la population [brésilienne] est noire. J'ai alors décidé de me rapprocher des gens qui ne venaient pas voir notre travail [...] dans une des plus grandes *favelas* à Rio de Janeiro, [...] qui ne disposait d'aucun lieu culturel⁴.
(Lia Rodrigues, 2018)

À la fin de notre dernière représentation, nous étions assis sur le trottoir devant le CAM, extrêmement fatigués, et nous avons parlé du spectacle — et de la vie — avec une dame qui vendait ses pâtisseries. Nous voyant si épuisés, elle nous a proposé généreusement ses gâteaux, heureuse de nous les offrir sans rien nous facturer. Fort de ces expériences, j'ai réalisé que la présence de l'engagement politique et social de Lia Rodrigues au sein de ce quartier était très riche à de nombreux égards, que ce soit pour l'expérience de la danse, pour le public et pour les artistes. Dans le cadre de ce mémoire je souhaiterais approfondir la manière dont le travail de Lia Rodrigues incorpore les corporéités socioculturelles de ce lieu, de ce temps et de l'imaginaire qui est à la fois brésilien et chorégraphique.

3 Les présentations de *De carne e concreto* durent près de 3 heures et bouleversent les attentes les plus conventionnelles en matière de « spectacle de danse », du fait de la performance d'actions particulièrement violentes, sans établir de distinction entre l'espace de la scène et l'espace du spectateur.

4 RODRIGUES, Lia, 2018. Mouvement – magazine culturel interdisciplinaire, & DAMPNE, Christiane. « *Un May B brésilien* » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.mouvement.net/fil-de-une/un-may-b-brésilien> [consulté le 12 avril 2020]

Née à São Paulo (Brésil) en 1956, Lia Rodrigues est reconnue comme l'une des plus grandes représentantes de la danse contemporaine brésilienne. Ses spectacles ont été diffusés dans plus de 25 pays (Amérique du Sud, Europe, Amérique du Nord et Asie⁵). Forte de la création de 20 œuvres de danse dans sa carrière, et en tant que porteuse du festival *Panorama*, Lia Rodrigues joue également un rôle important en encourageant la réflexion sur la danse contemporaine au Brésil et la diffusion de la danse brésilienne à l'étranger. Elle travaille principalement à Rio de Janeiro, où elle a fondé *Lia Rodrigues Companhia de Danças* [Lia Rodrigues compagnie de danses] il y a trente ans⁶. Son fort engagement social et politique, en partenariat avec l'ONG *Redes de desenvolvimento da Maré* [Réseaux de développement de Maré], a permis de développer un travail artistique et éducatif original au *Complexo da Maré* [Complexe de Maré], l'une des plus grosses *favelas* de la ville de Rio de Janeiro, avec environ 130 000 habitants (2010). Depuis 2011, le CAM accueille également l'*ELDM – Escola Livre de Dança da Maré* [École Libre de Danse de Maré], qui propose une formation et une professionnalisation en danse aux jeunes de Maré, en étroite interaction avec la *Lia Rodrigues Companhia de Danças*⁷. Lia Rodrigues développe des créations et des actions pédagogiques en danse (cours, ateliers, conférences) au Brésil et dans le monde. Elle a été invitée pour participer en tant que professeure au programme d'études supérieures Essais à l'École supérieure du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC) en 2009 et 2012, à l'école PARTS (Belgique, 2001), à la formation avancée pour les étudiants *PEPCC* de *Fórum Dança* (Lisbonne, 2014 et 2017), pour accompagner les étudiants du Master *Exerce* de l'ICI – CCN à Montpellier (2017) et à la *Freie Universität Berlin* / Valeska Gert avec l'*Akademie der Künste Berlin* (2018)⁸.

Dans le cadre du mémoire je souhaite approfondir notre compréhension de son travail à travers la création *Fúria* [Furie] (2018). Depuis 2018, Lia Rodrigues est artiste

5 Lia Rodrigues Companhia de Danças. *Lia Rodrigues Companhia de Danças* [Lia Rodrigues compagnie de danses], 2019. [En ligne] Disponible sur : <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-2/index.php> [consulté le 03 avril 2020]

6 Lia Rodrigues Companhia de Danças. *Lia Rodrigues*, 2019. [En ligne] Disponible sur : <http://www.liarodrigues.com/page1/index.php> [consulté le 01 avril 2020]

7 Lia Rodrigues Companhia de Danças. *A Escola Livre de Dança da Maré* [L'École libre de danse de Maré], 2019. [En ligne] Disponible sur : <http://www.liarodrigues.com/styled/index.php> [consulté le 01 avril 2020]

8 Elle a été également invitée en tant que professeure pour participer au *Forum Dance* au cours de chorégraphie du « Programme *Gulbenkian* pour la créativité et la création artistique » à Lisbonne (2005) et au projet « Education Acts ! » au *Tanzquartier* (Autriche, 2006). Elle a été l'une des conseillères des artistes dans le projet de résidences de la Fondation Gulbenkian (Lisbonne, 2007), etc. Source : Lia Rodrigues Companhia de Danças, 2019. *Lia Rodrigues Companhia de Danças* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.liarodrigues.com/page1/index.php> [consulté le 26 mars 2020]

associée du Théâtre national de Chaillot et au centre culturel Le Centquatre, à Paris, coproducteurs du spectacle *Fúria*⁹. Le spectacle a également compté sur la co-réalisation du Festival d'automne, à Paris, avec le soutien de la fondation privée de l'entreprise Hermès dans le cadre de son programme *New Settings* et avec le soutien de l'*Adami*. Dans le cadre du festival *Frankfurter positionen* 2019, le spectacle est coproduit par la MA – Scène nationale – Pays de Montbéliard et le *Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main*. Mon analyse de *Fúria* est motivée par mon expérience en tant que spectateur lors de sa présentation, le 10 mars 2020, au Pavillon noir d'Aix-en-Provence — en présence des danseurs Andrey Silva, Carolina Repetto, Clara Cavalcante, Felipe Vian, Karoll Silva, Larissa Lima, Leonardo Nunes, Ricardo Xavier et Valentina Fittipaldi.

Selon l'artiste et chercheur français Richard Conte¹⁰, « 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*¹¹ ». On peut dire alors que le choix de Lia Rodrigues en tant que corpus est notamment dû à la reconnaissance de sa pratique, puisque l'aspect qui reste tout au long de ses œuvres est essentiellement politique. Elle imprègne la danse et le corps d'une performativité qui en découle. Sa pratique chorégraphique se caractérise, dans ses aspects généraux, par l'approche transartistique de la danse contemporaine — à partir des dialogues avec les arts visuels, la littérature, le théâtre, la performance, le cinéma. Elle s'inscrit dans un activisme politique de la danse par l'introduction d'une critique sociale dans les œuvres dansées¹², notamment dans la *favela* de *Maré*, et par le croisement de procédures issues de la *performance* et d'une certaine théâtralité.

9 Idem.

10 Richard Conte est artiste plasticien qui pratique à la fois la peinture, la performance, la vidéo et le bio-art. Il est aussi universitaire, professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et directeur de l'Institut ACTE (Art / Création / Théorie/ Esthétique) UMR CNRS.

11 CONTE, Richard. « Qu'est-ce qu'une pratique ? », *Æ Revue canadienne d'esthétique*, 5, Automne, 2000. [En ligne] Disponible sur <https://www.uqtr.ca> [consulté le 30 mars 2020]

12 Œuvre dansée est la façon dont le philosophe Michel Bernard (2001) se réfère à la chorégraphie présentée au public. L'auteur la classe alors comme une œuvre d'art, en précisant que sa forme est « dansée » (comme le bronze peut être la matière d'une sculpture, la danse est prise comme matière de l'œuvre dansée). Philippe Verrièle affirma também que a obra dançada é « une forme complexe et, par nature, mêlant des disciplines diverses » (VERRIÈLE, Philippe. *Qu'est ce que la danse ? : Qu'est-ce qu'une œuvre dansée ?*, « collection Regardez la danse! », v. 1. Ardèche : Nouvelles éditions Scala, 2019, p.62). Dans le cadre du mémoire, j'utiliserai souvent ce terme pour désigner l'œuvre dansée comme le « résultat » présentée au public.

Compte tenu que l'un des piliers de la pratique de Lia Rodrigues est le danseur, soit précisément la « corporéité dansante¹³ », je propose la problématique suivante : **quels sont les enjeux performatifs et politiques de la corporéité dansante dans la pratique chorégraphique de Lia Rodrigues, à travers l'exemple de l'œuvre dansée *Fúria* (2018) ?**

En danse le corps est la matière première¹⁴. Elle offre des opportunités de réflexion et d'actualisation sur la notion même de la définition du corps lui-même. D'après la danseuse et chercheuse en danse Sondra Fraleigh¹⁵ :

[...] Je m'incarne dans ma danse, je ne m'incarne pas dans ma peinture. Le tableau est séparé de moi ; il est enfin là, devant moi, mais ma danse ne peut exister sans moi : j'**existe ma danse**. [...] Tous les artistes interprètes sont incarnés dans leur art, mais le danseur représente le plus clairement notre *corps-d'-action* [*body-of-action*] expressif et son idéalisation esthétique.¹⁶ [Notre traduction]

Tenant compte de cette imbrication entre le danseur et sa danse, la constitution socioculturelle de l'interprète deviendra, dans cette recherche, la matière implicite de la composition chorégraphique de *Fúria*. Sachant que la majorité des danseurs de *Fúria* vivent et sont issus de la *favela*, cette matière implicite serait alors la responsable de la force politique de ce spectacle ? Bien que la collaboration créatrice des danseurs soit de plus en plus courante dans les processus chorégraphiques, la recherche universitaire en danse se concentre souvent plus sur les chorégraphes et moins sur les danseurs. Dans les publications sur la pratique de Lia Rodrigues, la relation entre la danse et la politique est l'une des approches les plus fréquentes, notamment dans les études des chercheuses brésiliennes Dani Lima¹⁷, Mônica Dantas¹⁸ et Nirvana Marinho¹⁹. Les trois chercheuses

13 BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, France : Centre National de la Danse, 2001.

14 DANTAS, Mônica, *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 chorégraphes brésiliennes* [Thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal. Montréal, Canada, 2008, p. 51

15 Sondra Horton Fraleigh est auteure dans le domaine de la philosophie de la danse (et de la danse somatique). Elle dirige le département de danse de la State University of New York, Brockport. Ses articles ont été publiés dans des textes sur la danse et le mouvement, la philosophie et le développement cognitif.

16 FRALEIGH, Sondra (1987) apud DANTAS, Mônica, *op. cit.*, p. 52

17 Mônica Dantas (Brésil) est la coordonnatrice du cours de danse à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul. Elle a développé son doctorat en Études et Pratiques Artistiques à l'Université du Québec à Montréal. Mônica Dantas est auteure de la thèse de doctorat *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 chorégraphes brésiliennes*.

développent une vaste étude sur les politiques du corps, s'intéressant de différentes manières à la place du danseur dans la création chorégraphique de Lia Rodrigues. Cependant, ces recherches s'appuient principalement sur la perspective de la chorégraphe brésilienne pour construire leurs analyses.

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai l'intention d'utiliser une approche différente, en utilisant principalement les danseurs et son insertion socioculturelle pour analyser les enjeux performatifs et politiques de l'œuvre dansée *Fúria*. Cette démarche est possible grâce à l'approche chorégraphique de Lia Rodrigues, qui est ancrée dans une relation de collaboration avec les danseurs pour la création de la danse. Cependant, les contextes socioculturels marginalisés qui constituent la corporéité de ses danseurs sont radicalement différents des contextes de Lia Rodrigues — puisqu'ils sont souvent issus de milieux défavorisés et sont des habitants de la *favela* de *Maré* alors que la chorégraphe se déclare femme blanche de la classe moyenne. Cette différence permet donc de s'interroger sur la manière dont ces identités socioculturelles marginalisées peuvent finir par façonner l'approche chorégraphique de Lia Rodrigues.

Pour développer cette recherche, je m'appuie d'abord sur la description de l'œuvre *Fúria*, en proposant comme méthode la description des tableaux annotés. Je m'appuie également sur le *regard kinesthésique* [*kinesthetic seeing*²⁰], terme de Hannah Kosstrin (2020), que j'ai développé en tant que danseur et à partir des contextes socioculturels qui irriguent mon expérience de brésilien. Cette empathie kinesthésique et culturelle me permet d'argumenter et de mieux comprendre certains aspects des enjeux corporels dans *Fúria*. Les principaux théoriciens sur lesquels je m'appuie sont des Brésiliens, des Français et des anglophones, dont la philosophie du Français Michel Bernard²¹ (2001) sur la corporéité et la danse, les études de l'artiste-chercheur brésilien

18 Dani Lima (Brésil, 1965) est chorégraphe et chercheuse en danse et théâtre. Elle est directrice de Cie Dani Lima et membre fondatrice du Groupe d'Études en Danse de Rio de Janeiro, avec Lia Rodrigues, depuis 1998. Dani Lima est auteure de la thèse de doctorat *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* [Corps, politique et discours dans la danse de Lia Rodrigues] (Rio de Janeiro : UniverCidade Editora, 2007).

19 Nirvana Marinho est auteure de la thèse de doctorat *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier LeRoy* [Les politiques du corps contemporain : Lia Rodrigues et Xavier LeRoy] (São Paulo : Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006).

20 KOSSTRIN, Hannah. « Kinesthetic seeing : A model for practice-in-research [Le regard kinesthésique : un modèle pour la pratique de la recherche] » in MANNING, Susan (dir.), *Futures of dance studies*, Winsconsin : University of Winsconsin Press, 2020. P. 19–35

21 Michel Bernard (France, 1927–2015) était agrégé de philosophie, professeur émérite d'esthétique théâtrale et chorégraphique à l'université de Paris–VIII où il a fondé, en 1989, le département de danse, Michel Bernard est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le corps et la danse.

Volmir Cordeiro²² (2018 et 2019) sur le corps marginal en danse. J'adopte aussi la posture de l'Américaine Ann Cooper Albright²³ (1997) sur les rapports entre la danse contemporaine et les identités culturelles. Pour compléter cet appui théorique, ma méthodologie comprend également des notions de mouvement de Rudolf Laban (John Hodgson, 2001), les définitions d'« orchésalité » de Michel Bernard (2001) et des notions de « performativité » de Richard Schechner (Josette Féral 2013). Aussi bien que l'étude de plusieurs sources (articles, entretiens et reportages de journaux et magazines, documentaires et autres vidéos) documentant la trajectoire artistique de Lia Rodrigues et son univers chorégraphique et politique. J'ai également conduit un entretien avec deux des interprètes de *Fúria*, Karoll Silva (Annexe 1) et Valentina Fittipaldi (Annexe 2). Pour mieux situer la scène de la *favela* brésilienne, je m'appuie sur des sources historiques, statistiques, techniques et sociologiques, dont le rapport *O que é uma favela afinal ?* [Qu'est-ce qu'une *favela* ?]. Celui-ci est issu du séminaire du même nom et qui s'est tenu les 19 et 20 août 2009, à Rio de Janeiro, organisé par *Observatório de Favelas*, une organisation sociale basée dans la *favela* de *Maré* qui produit des connaissances et des propositions politiques sur les *favelas*.

Certains termes ont joué un rôle essentiel dans la conduite de cette recherche, à la fois parce qu'ils ont permis d'élucider des compréhensions pertinentes sur le corps et parce qu'ils ont suscité de nouvelles questions. Les termes « corporéité » et « corporéité dansante », « anticorps » et « marginal » ont été incorporés comme vocabulaire terminologique et seront utilisés tout au long de cette recherche de la manière suivante :

J'adopte le terme « corporéité » comme des « champs d'intensités, une connexion de multiples forces hétérogènes a-signifiantes²⁴ ». Le philosophe et fondateur du département de danse à Paris 8, Michel Bernard, emploie le terme pour parler de la matérialité dynamique du corps-sujet. Sa notion de corporéité est basée sur la problématisation de cinq principes de réductionnisme dans le mot « corps²⁵ », qui

22 Volmir Cordeiro (Brésil, 1987). Danseur, chorégraphe et artiste-chercheur. Titulaire d'un doctorat en danse à l'Université Paris VIII. Il intègre la formation « Essais » en 2011 au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Il a été artiste associé à la Ménagerie de Verre en 2015, et, à partir de 2017, au CND Centre national de la danse. En 2018, il est associé aux Ateliers Médicis à Clichy-sous-bois.

23 Ann Cooper Albright (États-Unis). Danseuse et érudite, elle combine ses intérêts pour le mouvement et la théorie culturelle. Professeure de danse à l'Oberlin College et présidente de la Society of Dance History Scholars. Elle enseigne et danse le Contact Improvisation depuis plus de deux décennies.

24 BERNARD, Michel. *Op.cit.*, p. 23.

25 Les cinq réductionnismes critiqués par Michel Bernard sur l'emploi traditionnel du mot « corps » : La *perception*, qui est réduite souvent à un simple processus d'*information* au lieu d'être considéré comme un

représente une idéologie implicite « envahie par le projet technico-scientifique d'un capitalisme triomphant²⁶ ». Le terme « corporéité dansante » sera donc utilisé en opposition à ces réductionnismes, dans une perspective holistique, en prenant compte de la matérialité du corps comme synonyme de l'individu qui danse, à la fois objectif et subjectif, dynamique et hétérogène, qui établit des relations dialogiques avec son environnement.

Michel Bernard (2001) nous offre aussi la notion de l'« anticorps » comme une image métaphorique pour expliquer cet exercice épistémologique sur la « corporéité » : « Ainsi, le refus théorique du concept traditionnel de 'corps' est bien une réaction et une protection immunitaire contre la vision philosophique que ce concept véhicule, bref un véritable 'anticorps' au double sens du mot²⁷ ». S'identifiant avec l'image métaphorique de l'« anticorps », nous trouvons un potentiel politique encore plus prononcé que ceux compris dans ses notions de « corporéité ».

Pour aller plus loin et pour pouvoir enquêter ces contextes socioculturels marginalisés, je m'appuie aussi sur les études de l'ancien danseur de Lia Rodrigues, Volmir Cordeiro (2018), sur le « marginal » dans la danse. Il affirme que la marginalité « [...] est autant une condition existentielle qu'une forme de fragilité et d'absence de garantie sociale et politique²⁸ » et que le « marginal » « pose les conditions de son existence en tant que [...] décalage avec le monde dominant-oppressant²⁹ ». Donc la réflexion sur le « marginal » devient pertinente, puisque la « corporéité marginale » semble être aussi un type d'« anticorps », se manifestant comme « une réaction et une protection immunitaire³⁰ » contre le « monde dominant-oppressant ». La *favela* est elle-même une manifestation urbaine caractérisée par l'absence de garanties sociales, structurelles et, par conséquent, politiques, résultant de ce cadre de « marginalité ». Mon

phénomène complexe, issu de « l'expérience aléatoire et ambivalente (Michel Bernard, 2001, p. 19) » ; l'*expression*, réduite à un processus instrumental de *communication*, de pure émission et de transmission de signes, et pas non plus un processus dynamique; l'*action*, comme à un outil de l'adaptation biologique, ce qui rend au corps la fonction de véhicule et de support ; la *pensée*, qui est souvent séparée de ses forces imprévisibles et imaginaires pour être réduite à une « logique organisationnelle d'une programmation technocratique (Michel Bernard, 2001, p. 19) » ; et « la pragmatique matérielle de l'émission et de la poétique de la *parole* (Michel Bernard, 2001, p. 19) », qui est remplacée aussi souvent par les finalités superficielles de la communication de transmission du message.

26 BERNARD, Michel, *op. cit.*, p. 20.

27 BERNARD, Michel, *op. cit.*, p. 24

28 CORDEIRO, Volmir. *Où le marginal danse : retours sur six pièces chorégraphiques* [Thèse de doctorat]. Université Paris VIII. Paris, France, 2018, p.16

29 BERNARD, Michel, *op. cit.*, p. 24

30 *Idem.*

hypothèse donc : L'« anticorps » peut-il décrire cette corporéité dansante marginale impliquée dans la performativité politique dans *Fúria* ?

Cette recherche a été organisée en trois parties. La première partie — « **Lia Rodrigues et ses approches sociopolitique et chorégraphique** » —, focalisera sur les enjeux performatifs et politiques de la corporéité dansante de *Fúria* à partir des caractéristiques générales de la pratique de Lia Rodrigues. On s'intéressera à la perspective de la danse comme instrument politique de transformation sociale, principalement par le biais du Centre d'arts de *Maré* et de l'École libre de danse de *Maré*, créés par Lia Rodrigues. On observera que son approche chorégraphique est également irriguée par une démarche politique, issue principalement de la relation de collaboration avec les interprètes et des liens avec la *performance art*.

La deuxième partie — « **Fúria et les discours implicites de la corporéité marginale dansante** » —, se concentrera sur la manière dont la performativité politique se manifeste spécifiquement dans les corporéités dansantes de *Fúria*, notamment à partir des discours implicites de la corporéité marginale de la *favela* brésilienne. Ce raisonnement sera introduit et articulé avec une description de l'œuvre dansée *Fúria* (2018) inspirée par le format du « roman-photo », qui associe image et texte.

La troisième partie de la recherche — « **Anticorps dansant de Fúria comme ressource chorégraphique** » —, situera cette corporéité marginale de *Fúria* dans le champ philosophique de Michel Bernard, en la définissant finalement comme « anticorps dansant ». On se concentrera donc sur l'utilisation des enjeux étudiés dans les parties précédentes pour créer une sorte d'outil d'analyse et de création chorégraphique ancré dans l'*anticorps dansant* de *Fúria*. À partir de cet outil, on identifiera une structure chorégraphique qui se déroule en cycles évolutifs de quatre phases, traduite par l'image de la *spirale*. Cet outil sera ensuite utilisé pour faire l'analyse chorégraphique de *Fúria*.

PARTIE 1

*

Lia Rodrigues et ses approches sociopolitique et chorégraphique

Chapitre 1

*

Approche sociopolitique de Lia Rodrigues

Mes danseurs disent que la vie leur dit « Non » tous les jours et qu'ils doivent dire « Oui ». C'est une lutte au quotidien. Ils disent que la danse ne transforme pas la vie, mais elle change la personne³¹. (Lia Rodrigues, 2018)

En tant que chorégraphe engagée³², Lia Rodrigues s'articule précisément dans ce croisement entre danse, société et politique, entre l'art et la vie³³. L'*agentivité* [*agency*³⁴] — ou la capacité d'action et résistance sociale et politique —, de sa pratique dans la société est principalement due à son interaction avec des environnements sociaux défavorisés, et particulièrement celui de la *favela* de *Maré*.

On peut constater que le souci politique a croisé plusieurs domaines de la jeunesse de Lia Rodrigues, soit par l'engagement pédagogique de l'école de son adolescence, soit par la lutte contre la dictature brésilienne, soit par l'intérêt pour les études historiques. Elle a étudié au *Colégio Equipe*³⁵, école connue au Brésil pour sa résistance politique dans les années 60. À partir des années 70, elle a fait partie du mouvement étudiant contre la dictature militaire et a étudié l'Histoire à l'Université de São Paulo³⁶. Elle a abandonné le cours en 1977, six mois avant de le terminer, en raison de son investissement dans la danse. Ce processus de prise de conscience politique accompagne sa carrière et son développement dans la danse. Lia Rodrigues s'est d'abord formée en tant que danseuse de ballet classique à São Paulo. Néanmoins, elle

31 RODRIGUES, Lia, 2018. Mouvement – magazine culturel indisciplinaire, & DAMPNE, Christiane. *Un May B brésilien* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.mouvement.net/fil-de-une/un-may-b-bresilien> [consulté le 12 avril 2020]

32 Que faire à Paris ?. « L'Artiste et son monde / Lia Rodrigues » [en ligne]. Disponible sur : <https://quefaire.paris.fr/83228/l-artiste-et-son-monde-lia-rodrigues> [consulté 12 mai 2020]

33 LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* [Le corps, la politique et le discours dans la danse de Lia Rodrigues] [1^e éd.]. Rio de Janeiro, Brésil: UniverCidade Editora, 2007, p. 9

34 AHEARN, Laura. « Agency [Agentivité] », *Journal of linguistic anthropology*, 9, 1/2, 1999. [En ligne] Disponible sur : www.jstor.org/stable/43102414?read-now=1&refreqid=excelsior:278407061d21b56448e3f74e518fc4de&seq=2#page_scan_tab_contents [consulté le 12 mai 2020]

35 Le *Colégio Equipe* a été créé à la fin de 1968 et depuis sa fondation est un pôle de résistance culturelle, lieu de présentation d'artistes qui, pendant la période de la dictature, n'avaient pas le droit de se présenter. L'Institut *Equipe* est né de la demande des étudiants qui souhaitaient étendre l'expérience communautaire au-delà de l'espace scolaire, par l'expérience directe et engagée avec la communauté.

36 L'Université de São Paulo (USP), la plus grande université du Brésil, est une université publique créée en 1934, avec plus de 58 000 étudiants.

expérimente d'autres techniques et procédures de danse moderne dans les années 1970, telles que les approches expressives de Martha Graham et la *contraction-release*³⁷, celles plus abstraites et analytiques de Merce Cunningham et Rudolf Laban, et d'autres différentes formes de création³⁸. Contrairement à son éducation plus formelle en ballet classique, ces expériences lui ont permis d'envisager la corporéité dansante de manière plus autonome et expérimentale, à travers l'improvisation et l'introduction de mouvements quotidiens dans la création du mouvement, par exemple.

Au début des années 1980, Lia Rodrigues a rencontré et travaillé en tant que danseuse pour la chorégraphe française Maguy Marin (France, 1951), qui a joué un rôle clé pour influencer l'attitude politique de la chorégraphe brésilienne. La pratique de Maguy Marin est fortement marquée par ses convictions sociales, ce qui la caractérise également comme artiste engagée. La Française propose d'être qualifiée plutôt d'« artiste engagée³⁹ », terminologie que l'on pourrait aussi attribuer à Lia Rodrigues, surtout vis-à-vis le titre de l'œuvre *Fúria* [Furie]. La jeune Lia Rodrigues a contacté Maguy Marin en 1979 grâce à une amie brésilienne qui avait dansé avec la Française chez Maurice Béjart. Par téléphone, elle l'a invitée à suivre des cours dans sa compagnie basée à Paris. Finalement, elle est invitée à intégrer la compagnie — baptisée en 1984 Compagnie Maguy-Marin — et à participer à la création de l'emblématique *May B*⁴⁰ (1981). Les déclarations de Lia Rodrigues nous permettent de comprendre l'importance déterminante de cette période : « Participer à la création de *May B* a été pour moi, à l'époque jeune danseuse, une importante source d'apprentissage. J'ai pu comprendre comment la rigueur et la discipline pouvaient être combinées avec la créativité et l'invention⁴¹ ». Outre les affinités esthétiques, les deux chorégraphes partagent une vision de la danse comme instrument politique, utilisée comme moyen de dénonciation et d'intervention pour la transformation de la société.

37 DOBBELS, Daniel, « GRAHAM, Martha » in Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*. Paris, France : Larousse, 1999, p. 67. [En ligne] Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/> [consulté le 12 mai 2020]

38 Enciclopédia Itaú Cultural, « Lia Rodrigues » in Milú Villela (dir.), *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* [Encyclopédie Itaú culturelle de l'art et de la culture brésiliens] 2019 [en ligne]. Disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa449154/lia-rodrigues> [consulté le 01 avril 2020]

39 ADOLPHE, Jean-Marc., & Théâtre de la Ville – Paris, 2019, février 18. « Maguy Marin une artiste engagée » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/theatre-sans-frontieres/maguy-marin-une-artiste-engagee> [consulté le 7 mai 2020]

40 LIMA, Dani. *Op.cit.*, p. 16

41 Centquatre – Paris, 2018. « Lia Rodrigues avec les jeunes de la Maré / Lia Rodrigues – May B de Maguy Marin – de Ste-Foy-Les-Lyon à Rio de Janeiro – une fraternité » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.104.fr/fiche-evenement/lia-rodrigues-mayb.html> [consulté le 10 avril 2020]

1. Danse comme instrument politique

En plus d'irriguer leurs *pratiques* chorégraphiques de leurs convictions sociales, les deux chorégraphes se sont installés dans des contextes sociaux défavorisés — Maguy Marin dirige le CCN de Rillieux-la-Pape, en banlieue lyonnaise depuis 1998, tandis que Lia Rodrigues travaille toujours au CAM, au sein de la *favela* de Maré. Selon Maguy Marin, « la danse est un instrument politique, et elle doit être utilisée de cette manière, surtout aujourd'hui⁴² ». Bien que les contextes géo-socio-politiques soient complètement différents entre la banlieue de Lyon et la *favela* de Rio de Janeiro, Lia Rodrigues déclare : « Ma rencontre avec Maguy a changé mon regard, elle m'a transformée. [...] et cela a sans doute contribué à mon engagement dans cette *favela*. Je ne change pas la réalité, mais je change des petites choses dans cette réalité⁴³ ». L'on voit que cette rencontre résonne sur cette perspective de la danse comme une possibilité de transformation sociale.



Image 2. Les danseurs de Fúria avec des affiches à la fin de deux présentations. Photos d'auteurs inconnus.

42 MARIN, Maguy (2003) apud LIMA, Dani. *Op. cit.*, p. 18

43 RODRIGUES, Lia, 2018. Mouvement – magazine culturel indisciplinaire, & DAMPNE, Christiane. « Un May B brésilien » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.mouvement.net/fil-de-une/un-may-b-bresilien> [consulté le 20 mars 2020]

Envisager la danse comme instrument politique peut être clairement observé souvent à la fin des représentations de Lia Rodrigues, lorsque les interprètes reviennent sur scène sous les applaudissements avec des affiches contenant des phrases d'engagement politique, généralement sur un ton de dénonciation des faits politiques et sociaux brésiliens (Image 2). J'ai pu le constater moi-même lors de la présentation à Aix-en-Provence (le 10 mars 2020).



Image 3. CAM – Centre d'arts de Maré.
©Chrystel Jubien

En 2004, Lia Rodrigues approfondit le dialogue de sa pratique avec les projets sociaux grâce à un partenariat avec *Redes de Desenvolvimento da Maré* [Réseaux de développement de *Maré*], une ONG composée d'habitants et d'anciens habitants de *Maré* qui vise à mettre en place des projets pour le développement socio-économique de la *favela*. Lia Rodrigues transfère le siège de sa compagnie à un bâtiment au *Complexo de Maré*, qui se caractérise par de faibles indicateurs de développement social. Elle adapte progressivement le bâtiment, qui évolue jusqu'à la fondation du centre

culturel *CAM – Centro de Artes da Maré* [Centre d'Arts de *Maré*], ouvert officiellement en 2009. Le CAM (Image 3) est un hangar de 1 200 mètres carrés, un espace de référence en art et culture pour les résidents de la région et des quartiers voisins, attirant également un public de différentes parties du monde. Le CAM a été idéalisé pour la création, la formation et la diffusion des arts dans la *favela*, avec un accent sur la danse contemporaine, et est devenu une véritable référence pour « rompre avec la segmentation existant entre les différents territoires de la ville dans le domaine du droit à l'art⁴⁴ ». Le CAM a déjà accueilli des attractions du *Festival Panorama* et des ateliers et présentations avec des chorégraphes internationaux, comme la Portugaise Vera

44 Lia Rodrigues Companhia de Danças, 2019. *Lia Rodrigues Companhia de Danças* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-2/index.php> [consulté le 26 mars 2020]

Mantero (2015), la Belge Anne Teresa De Keersmaecker (2014) et le Français Jérôme Bel. Chaque année, l'espace est fréquenté par environ 3 000 personnes⁴⁵. En plus d'être le siège de sa compagnie, le CAM abrite aussi l'*ELDM – Escola Livre de Dança da Maré* [École Libre de Danse de Maré], créée par Lia Rodrigues en 2011.

À l'instar de Maguy Marin, Lia Rodrigues voit dans l'art une sorte d'instrument politique. Pour Lia Rodrigues, l'acte de créer est, en soi, politique, « révolutionnaire, libertaire » et elle « considère l'art comme un instrument de connaissance, [...] le premier pas vers le changement. [Elle] considère la culture comme un générateur de dignité et de citoyenneté⁴⁶ » [Notre traduction]. Cette perspective de la danse comme instrument politique irrigue la façon dont la chorégraphe conçoit ses œuvres et aussi la façon dont elle envisage ses danseurs. À tel point que quatre des danseurs de *Fúria* sont formés au sein même de l'*ELDM*⁴⁷.

1.1. ELDM – École libre de danse de Maré

L'*ELDM – École libre de danse de Maré* [*Escola Livre de Dança da Maré*], qui reçoit un financement de la Fondation Hermès, offre une formation gratuite en danse contemporaine aux jeunes aspirants danseurs de Maré, associant la danse à cette idée de dignité sociale et de citoyenneté⁴⁸. L'école propose une formation avec des professionnels de renom et des expériences professionnelles importantes, comme la reprise du spectacle de Maguy Marin, *May B*, en 2018. De nombreux jeunes marginalisés qui ont traversé la formation y ont trouvé le mouvement comme un moyen de se libérer du déterminisme social.

L'*ELDM* réalise un travail continu et propose des activités gratuites, articulant danse, actions de formation et actions socio-éducatives. Deux axes se déterminent : un lieu ouvert à tous les résidents de Maré, qui propose divers activités culturelles, et aussi

45 Redes da Maré, « Centro de Artes da Maré » [en ligne]. Disponible sur : <https://redesdamare.org.br/br/info/3/centro-de-artes-da-mare> [consulté le 26 mars 2020]

46 RODRIGUES, Lia (2001) apud LIMA, Dani. *Op. cit.*, p. 29

47 VENTUNA, Rafael. « Entrada franca e furiosa [Entrée libre et furieuse] », *Revista Bravo!*, 11 février 2020 [en ligne]. Disponible sur <https://medium.com/revista-bravo/entrada-franca-e-furiosa-dca235564d52> [consulté le 13 avril 2020]

48 Redes da Maré, « Escola Livre de Dança da Maré » [en ligne]. Disponible sur : <https://redesdamare.org.br/br/info/7/escola-livre-de-danca-da-mare-eldm> [consulté le 26 mars 2020]

un centre de formation en danse (pratique et théorique, 4 heures par jour, 5 fois par semaine⁴⁹) qui offre une bourse à 20 jeunes de la *favela*, sélectionnés par audition. Cette formation prend également en compte un développement qui ne se limite pas à la formation technique et expressive du danseur, mais aussi à le doter d'un arsenal théorique et critique pour s'articuler avec le marché de la danse et la société contemporaine de manière indépendante : « La danse remplit ainsi sa fonction, au-delà d'une pratique corporelle, pour s'insérer dans l'ensemble des outils d'intervention éthique, créative et solidaire dans le domaine social⁵⁰ » [Notre traduction].

Ainsi, l'ELDM prend en compte les spécificités sociopolitiques et des dégâts des inégalités sociales sur la formation technique et symbolique d'un danseur issu de la *favela*. Il est offert à ces boursiers, grâce au soutien financier, des conditions de réussite qui seraient très courants pour la plupart des étudiants en danse dans des contextes plus favorisés (une bonne alimentation, matériaux de travail, des soins du corps et l'accès aux biens culturels). Les bourses sont également liées à la fréquentation scolaire de ces boursiers, évitant le décrochage scolaire si courant dans les contextes marginalisés et établissant cela comme une condition permanente⁵¹. L'école associe à la fois la formation à la danse et l'inclusion sociale dans la *favela*, principalement en raison de la bonne réputation que l'institution a obtenue ces dernières années.

49 *Idem.*

50 *Idem.*

51 *Idem.*

Chapitre 2

*

Approche chorégraphique de Lia Rodrigues

Les enjeux politiques de la *pratique* de Lia Rodrigues ne se limitent pas au contenu engagé de ses œuvres et à son engagement social. Les procédures chorégraphiques, ainsi que sa façon d'envisager la fonction de ses danseurs, forment la base qui soutient les aspects politiques et performatifs qui lui sont propres.

Le processus de création chorégraphique de Lia Rodrigues se manifeste avant tout par la relation de collaboration que Lia Rodrigues établit avec ses interprètes, auxquels elle se réfère en tant qu'« artistes-danseurs⁵²». Lorsque la chorégraphe appelle les interprètes des « artistes-danseurs » et des collaborateurs — qualification présente aussi dans les feuillets distribués dans les salles de ses spectacles —, Lia Rodrigues semble souligner que les interprètes ne sont pas les objets de ses désirs chorégraphiques, mais des créateurs effectivement. Cette façon d'envisager la relation avec les interprètes a un effet direct sur la création chorégraphique, qui est en grande partie issue de l'improvisation, des propositions de mouvement des danseurs, de leurs expériences avec leur milieu social et de leurs réflexions critiques sur le monde et sur la création.

D'une certaine manière, en remplaçant « danseurs » par « artistes-danseurs », Lia Rodrigues semble esquisser ou alerter sur les éventuelles valeurs idéologiques cachées derrière la compréhension hégémonique du terme « danseur », qui ferait référence à la corporéité de l'interprète comme un instrument du chorégraphe, un « corps-véhicule » de la chorégraphie, doté de fonctions et de compétences présumées pour son exécution. Ce type de collaboration créatrice, en plus de représenter un processus de reconnaissance de soi, de l'autre et du monde, rappelle l'autonomie du corps du danseur, toujours ouvert à la contamination par le regard du chorégraphe, mais ne se positionnant jamais comme l'*objet* de sa création.

En discutant les possibilités d'un nouveau regard sur la pratique et l'analyse de la danse à partir de la notion de « corporéité dansante », Michel Bernard (2001) semble

52 Lia Rodrigues Companhia de Danças, 2019. *Lia Rodrigues Companhia de Danças* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-2/index.php> [consulté le 03 avril 2020]

faire écho à cette approche de Lia Rodrigues, ajoutant que au lieu de « [...] programmer une action sur un corps dont [le chorégraphe] a estimé par avance les modalités fonctionnelles, on joue [...] *sur et avec* les incertitudes et les contingences d'un vécu relationnel et donc de la **temporalité d'une expérience**⁵³ ». À partir de cette approche politique de la relation entre chorégraphe et danseur, Lia Rodrigues travaille précisément « sur et avec » l'artiste-danseur, invité à nourrir le mouvement et la chorégraphie avec l'intégralité de ses vécus. Ainsi elle configure sa poétique comme celle d'une « présence corporelle au lieu d'un corps-véhicule⁵⁴ ».

1. Approche chorégraphique de la « liberté structurée »

Lia Rodrigues dit que son approche chorégraphique a été fortement « contaminée » par le travail artistique de la Brésilienne Lygia Clark⁵⁵, ce qui « [...] a conduit la compagnie à poursuivre une nouvelle forme de travail [notamment depuis 2000], quelque chose lié à l'improvisation, un mélange de danse et de performance, qui est une sorte de *liberté structurée*⁵⁶ » [Notre traduction].

Dans le processus de création de *Fúria*, par exemple, Lia Rodrigues demande aux artiste-danseurs de rechercher des images historiques, artistiques et documentaires sur plusieurs thèmes, tels que « mère/femme, guerre, esclavage et torture, bonheur, nature/paysage, rituel, manifestation, foule, mort, fête, rage noire, artiste africain, parties du corps, images de naissance⁵⁷ ». Ces images collectées sont ensuite sélectionnées par le groupe et deviennent finalement les points de départ pour l'improvisation et la création de mouvements, de gestes et de postures corporelles, progressivement structurés par la chorégraphe. La « liberté structurée » se définit ici comme une liberté de création des interprètes associée au regard chorégraphique de Lia Rodrigues, qui problématise, approfondit et structure tout le matériel créatif issu de l'autonomie et la singularité de chaque danseur. L'artiste-danseuse Valentina Fittipaldi (2020), qui fait

53 BERNARD, Michel. *Op.cit.*, p. 24

54 LIMA, Dani. *Op. cit.*, p. 27

55 Lygia Clark (Brésil, 1920 – 1988). Artiste connue surtout pour ses travaux de peinture, performance et d'installation. Elle a souvent été associée aux mouvements constructivistes brésiliens du milieu du XXe siècle et au mouvement *Tropicália*. Tout au long de sa carrière, Clark a découvert des moyens pour les visiteurs des musées (qui seront plus tard appelés « participants ») d'interagir avec ses œuvres d'art.

56 RODRIGUES, Lia (2000) apud LIMA, Dani. *Op.cit.*, p. 65

57 Informations fournies par la danseuse Valentina Fittipaldi, tirées des archives de courrier électronique du processus de création.

partie de la compagnie de Lia Rodrigues, raconte un peu son expérience de cette relation de collaboration pendant le processus de création de *Fúria* : « L'un des aliments de cette pièce était des conversations sur notre vie personnelle, d'une manière très **intime**. Les bonnes et les mauvaises choses que nous avons **vécues**, ce que nous aimons et ce que nous n'aimons pas, nos rêves, nos peurs, *etc.*⁵⁸ ». Elle nous permet également de confirmer que cette approche dans la création façonne les résultats vus sur scène, en révélant la singularité de chaque artiste imbriquée dans la chorégraphie : « Je pense que c'est pourquoi chaque danseur, chaque personnage, est **unique et individuel**⁵⁹ ». Elle complète en disant que « cette ouverture [de Lia Rodrigues] [lui] donne plus de possibilités de s'approprier le processus et de s'identifier⁶⁰ ». La déclaration de l'artiste-danseuse révèle comment chaque interprète joue un rôle fondamental dans la génération et le façonnement du processus créatif, et montre comment l'expérience spécifique de chaque corporéité (leur vécu) enrichit l'œuvre, en y ajoutant une matérialité singulière. Cette « ouverture » dans la création permet le sentiment d'autonomie et d'engagement personnel de l'interprète. À travers sa danse, il peut se concevoir comme un acteur politique et créateur.

1.1. **Performativité de la « liberté structurée »**

L'on peut affirmer que ces « incertitudes et contingences d'un vécu » dont parle Michel Bernard (2001), au-delà du processus de création, sont des modalités qui restent toujours en action aussi pendant la présentation publique de l'œuvre dansée. Par conséquent, en assumant le rôle créateur du danseur, Lia Rodrigues semble supposer que le moment du spectacle est aussi la « temporalité d'une expérience⁶¹ », toujours vivant et quelque peu imprévisible.

En mettant l'accent sur la « matérialité du corps⁶² », Lia Rodrigues active des procédures chorégraphiques liées à la perception dynamique, ou à la présence corporelle, comme déclencheur de mouvement pour les artistes-danseurs. C'est-à-dire,

58 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, le 24 avril 2020 [Notre traduction].

59 *Idem.*

60 *Idem.*

61 BERNARD, Michel. *Op.cit.*, p. 24

62 LIMA, Dani. *Op.cit.*, p. 50

même si la chorégraphie est déterminée par l'organisation séquentielle de mouvements préalablement écrits, la danse est entièrement ancrée dans un état d'attention de l'artiste-danseur, dans l'ici et maintenant de la danse. Ainsi, la « liberté structurée » agit sur la pratique chorégraphique comme la trame d'un tissu pleine d'*espaces vides*. C'est dans ces espaces vides que s'opèrent les improvisations et que s'insèrent l'autonomie et la singularité de chaque artiste-danseur pour créer en collaboration avec la chorégraphe. En plaçant la corporéité dansante dans l'ici et maintenant à travers la présence corporelle, Lia Rodrigues se rapproche des pratiques de la *performance*⁶³. La « liberté structurée » est donc configurée comme une approche chorégraphique qui apporte à la fois des caractéristiques politiques et performatives à la corporéité dansante.

63 COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação* [La performance comme langage : création d'un espace-temps pour l'expérimentation], « Debates collection » (2e éd), Vol. 219. São Paulo, Brésil : Editora Perspectiva, 2009.

Chapitre 3

*

Performativité politique chez Lia Rodrigues

La *performance*, comme l'affirme le chercheur et performeur brésilien Renato Cohen (2009), est ontologiquement liée au *Live Art*⁶⁴. Cette affirmation implique non seulement que la *performance* est un art réalisé en temps réel, en direct, mais aussi qu'il s'agit d'un art « vivant ». Pourtant, cette vitalité serait liée, selon l'auteur, à une tentative de désacralisation de l'art, et à une présence naturelle et spontanée, alors que des qualités liées à l'« élaboré » et au « répété » ne caractériseraient pas cet « art vivant ». Selon lui, la performance serait liée à un caractère rituel de l'art et à une « fonction modificatrice⁶⁵ ».

On peut observer cette caractéristique performative dans *Fúria* à différents moments du spectacle. Les mouvements sont souvent lâches et imprécis, donnant l'impression de quelque chose d'improvisé, de spontané, voire d'inachevé, tandis que les interprètes incarnent une présence que l'on dirait une « transe ». Cette présence nous donne l'impression que le danseur « touche le vide⁶⁶ », qu'il vit une expérience entièrement immergée dans l'ici et maintenant, animée par ses perceptions sensorielles dans la matérialité de son propre corps. Même si la chorégraphie est « élaborée » et « répétée », cette relation avec la perception dynamique pour la création du mouvement génère une présence corporelle qui touche à la pratique de la *performance*.

La *performance* elle-même est issue de l'imbrication du discours esthétique et politique. D'après l'artiste et chercheuse en arts visuels Gisele Ribeiro (2015), la *performance* ne doit pas être comprise comme un simple style ou un genre artistique — comme la peinture, la sculpture, la danse, le cirque, *etc.* Elle constitue l'imbrication

64 Le terme fait référence à des performances ou des événements mis en scène par un artiste ou un groupe d'artistes comme une œuvre d'art, généralement de nature innovante et exploratoire.

65 COHEN, Renato. *Op.cit.*, p. 38

66 COHEN, Renato. *Op.cit.*, p. 110

politique intrinsèque au *discours performatif* qui, selon l'auteure, caractérise les œuvres performatives toujours comme des « manifestations politiques⁶⁷ » en soi.

Dans *Fúria*, les danseurs incarnent de nombreuses « figures⁶⁸ » que l'on pourrait facilement appeler « personnages », ce qui éloignerait l'œuvre de la *performance*. Cependant, même si elles relèvent d'une certaine théâtralité, contrairement à ce qui se passe habituellement au Théâtre, ces figures sont, dans la plupart des scènes de *Fúria*, ancrées dans la matérialité du corps de l'interprète et non dans la construction d'un dédoublement « interprète-personnage ». Autrement dit, la matérialité du corps semble permettre aux interprètes d'assumer des figures apparemment fictives, tout en étant « plus présents en tant que personnes qu'en tant que personnages⁶⁹ ».

Il faut souligner que Lia Rodrigues s'est nourrie du même contexte français que la danse contemporaine française des années 90. Ce lien générationnel nous permet de mieux étudier la performativité chez Lia Rodrigues. Fortement irriguée par la pratique performative, ces chorégraphes français des années 90 embrassent de nombreuses expériences et approches différentes de la danse, ce qui rend difficile de la nommer comme un mouvement esthétique unique. Ainsi que la pratique de Lia Rodrigues, ses pratiques sont caractérisées par la pluralité et l'hybridité, et peuvent être décrites par plusieurs termes⁷⁰. Cependant, en France, elle a été qualifiée de « non-danse », terme employé de manière péjorative par les critiques⁷¹. La chercheuse en histoire de l'art Céline Roux (2007), reconnaissant la difficulté de regrouper tous ces chorégraphes français des années 90 sous un même mouvement esthétique, préfère les regrouper par une sorte d'« attitude performative » qui semble émerger de leur production⁷². Bien que

67 RIBEIRO, Gisele Barbosa. «A performance, o performativo, a performatividade : Linguagem e ação em práticas artísticas no limite das vanguardas [La performance, le performatif, la performativité : le langage et l'action dans les pratiques artistiques à la frontière des avant-gardes] » in 24° Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na arte: Redes e Conexões, Santa Maria, Brésil: Anais do 24° Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGAR, 2015, p. 262. [En ligne] Disponible sur : http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/gisele_barbosa_ribeiro.pdf [consulté le 25 avril 2020]

68 « Figures » est la nomenclature utilisée par l'artiste-danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, pour désigner une sorte de personnage que chaque interprète présente sur scène.

69 COHEN, Renato. *Op. cit.*, p. 110

70 BRAUNECK, Manfred. «Manifesto for a European Performance Policy [Manifeste pour une politique européenne de la performance] », in Independent Theatre in Contemporary Europe : Structures – Aesthetics – Cultural Policy [Le théâtre indépendant dans l'Europe contemporaine : Structures – Esthétique – Politique culturelle] [1e éd.], Bielefeld : ITI Germany, & International Theatre Institute, 1999, p. 173.

71 Entretien avec Rachid Ouramdane. 9 décembre 2019, à Grenoble (CCN2), France.

72 ROUX, Céline (2007) apud YOKEL, Nathalie. « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », *Journal La Terrasse.fr*, 30 novembre 2011. [En ligne] Disponible sur : <https://www.journal->

la danse post-moderne américaine ait bénéficié d'une condition similaire aux années 60-70, je crois qu'il y a une nuance importante à observer dans le terme utilisé par Céline Roux. Entre les années 60 et 90, la *performance art* a été beaucoup plus absorbée par d'autres pratiques artistiques. Autrement dit, on pourrait affirmer qu'en jouissant de cette plus grande familiarité historique avec les pratiques de la *performance*, la génération des années 90 a été beaucoup plus nourrie par une certaine « attitude » performative, comme une sorte de performativité ancrée dans « la manière de tenir son corps⁷³ », comme quelque chose qui est déjà incarné, plutôt que par la pratique de la *performance* comme expérience esthétique en soi. Cette performativité représentait déjà un « état d'être face à la création chorégraphique⁷⁴ » contemporaine, caractéristique que l'on observe également dans la performativité de la corporéité dansante chez Lia Rodrigues. L'utilisation du terme « attitude performative » nous permet en même temps de différencier la performativité chez Lia Rodrigues de la *performance art* et de reconnaître ses liens génétiques.

Dans le *Manifesto for a European Performance Policy* [Manifeste pour une politique européenne de la performance], écrit en 1999 et signé à l'origine par plusieurs artistes européens de la danse française des années 1990, ils affirment que leurs pratiques artistiques « [...] offrent de nouveaux langages, articulent de nouvelles formes de subjectivation et de présentation pour jouer avec les **influences socioculturelles qui nous informent**, pour créer de nouveaux paysages culturels⁷⁵ [Notre traduction]. Cet extrait nous permet de voir une perspective de la corporéité dansante qui définira sa performativité comme politique en soi, en raison des liens avec la *performance art*, mais aussi en raison de l'imbrication socioculturelle du corps. Les questions sur le rôle politique du corps et sur la manière et le pourquoi de sa représentation dans l'œuvre dansée ont été les principales préoccupations de ces chorégraphes des années 90, ce que l'on peut observer également chez Lia Rodrigues. La corporéité dansante devient donc le miroir d'un contexte sociopolitique⁷⁶ plus large.

laterrasse.fr/hors-serie/le-virage-des-annees-90-un-nouveau-positionnement-esthetique-et-politique/ [consulté le 20 avril 2020]

73 Dictionnaire Larousse, « Attitude » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/attitude/6295?q=attitude#6280> [consulté le 08 mai 2020]

74 ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s)*, Paris, France : L'Harmattan, 2007.

75 BRAUNECK, Manfred. *Op. cit.*, p. 173

76 Entretien avec Rachid Ouramdane. 9 décembre 2019, à Grenoble (CCN2), France.

Il y avait donc la conscience que le choix d'un corps par rapport à un autre ou même la pure présence d'un corps sur scène énonçait déjà des *discours implicites*, idéologiques, politiques, sociaux, économiques⁷⁷, comme le reflet d'un environnement incarné. Dans cette optique, la corporéité dansante n'est pas seulement une corporéité politisée, mais elle est en fait assumée comme une *corporéité politique*. Et cette compréhension est extrêmement importante pour l'enquête sur la corporéité dansante chez *Fúria*, car ces artistes-danseurs ne représentent pas une corporéité marginalisée, ils la sont. Leur identité socioculturelle (issue de la *favela*) leur confère donc sa *performativité politique*.

77 GINOT & MICHEL (2002) apud LIMA, Dani. *Op. cit.*, p. 38

PARTIE 2

*

***Fúria* et les discours implicites de la corporéité
marginale dansante**

Chapitre 4

*

Description de *Fúria* [Furie] (2018)

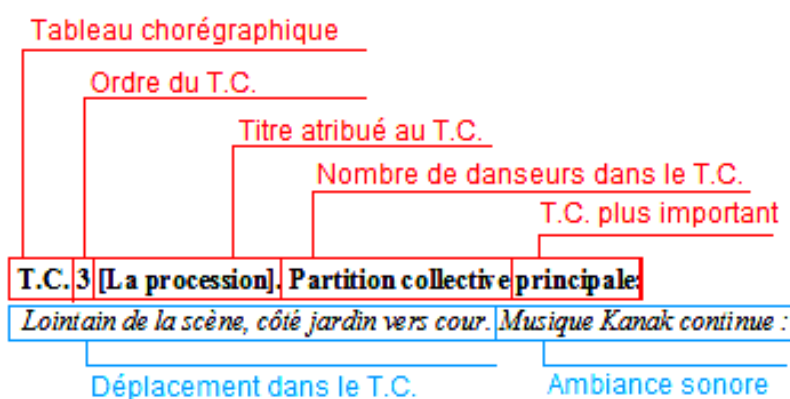
Fúria ne dispose pas d'enregistrement complet consultable en ligne. La description de l'œuvre sera reconstituée à partir du souvenir de mon expérience de spectateur lors de la présentation du 10/3/2020, au Pavillon noir, à Aix-en-Provence.

Fúria se caractérise par la succession et le chevauchement de nombreux tableaux chorégraphiques, interprétés par neuf danseurs, dans un flux presque ininterrompu. L'œuvre livre une dynamique des flux qui suit des intensités variables : vigoureuses et accélérées, violentes et chaotiques, libres et multi-directionnelles, ralenties et presque immobiles, en harmonie ou en contradiction avec les rythmes musicaux. La qualité prédominante des mouvements relève d'une certaine précarité formelle de la corporéité dansante. Apparemment inachevés, libres, lourds et multi-directionnels, liés à des actions fonctionnelles ou à une approche sensorielle de la corporéité dansante, les mouvements donnent l'impression d'être improvisés à différents moments — même si la chorégraphie semble entièrement structurée au préalable. Ces intentions se construisent au travers d'une facette fortement théâtralisée, permettant de distinguer des figures et des situations qui, dans un premier temps, évoquent l'idée de personnages et de drame — même si une analyse plus approfondie peut découvrir des couches plus complexes. Les images surgissent, disparaissent, se modifient ou sont remplacées par d'autres avec une grande fluidité, de sorte qu'il est presque impossible de percevoir le moment exact de la transformation. Les danseurs se réorganisent constamment en groupes à géométrie variable sur la scène, assurant ainsi un relais d'images toujours actif.

L'éclairage du spectacle reste sobre et plutôt froid ; il n'utilise pas d'effet spectaculaire. L'usage de la faible intensité lumineuse constitue un élément expressif marquant. Le recours à la pénombre ajoute à l'œuvre une atmosphère sombre et mystérieuse, rendant le contour des corps relativement indéfinis. L'ambiance sonore est composée d'un chant traditionnel des Kanaks de Nouvelle-Calédonie, extrêmement rythmé. Le spectacle utilise un extrait musical d'une minute et quinze secondes, qui est joué en boucle et à haut volume pendant presque toute la durée de l'œuvre (1h10). La

scénographie est fabriquée en particulier à partir de matériaux précaires, des matériaux qui semblent être réutilisés, tachés, déchirés, écrasés, cassés, usés, et différents les uns des autres, comme s'ils avaient été récupérés au hasard et placés sur la scène pour évoquer des paysages urbains de défavorisés.

L'articulation des photos et des textes propose une description des 21 tableaux chorégraphiques de *Fúria*. Pour les repérer, j'utilise un système de notation inspiré par les études sur la notation chorégraphique dans le cadre de l'enseignement « Corps en scène », mené par Gretchen Schiller, en 2019, dans le cadre du *Master 1 Création artistique, parcours Arts de la scène*. Ainsi, chaque tableau chorégraphique s'accompagne d'une première légende indiquant des informations selon l'exemple suivant : « TC 3 [La procession]. Partition collective principale : Lointain de la scène, côté jardin vers cour. Musique kanak continue ». Voir l'explication ci-dessous :



Dans certains TC, au lieu de « Partition collective principale », vous verrez « Partition simultanée, avec 'X' danseurs ». Cette variation indique que d'autres partitions de mouvement s'opèrent au même temps dans la scène.

FÚRIA (2018)

Danseurs : *Andrey Silva, Carolina Repetto, Clara Cavalcante, Felipe Vian, Karoll Silva, Larissa Lima, Leonardo Nunes, Ricardo Xavier, Valentina Fittipaldi.*

Blackout – Entrée du public : *Dans la pénombre de la scène, on perçoit un tas indistinct d'objets hétéroclites qui jonchent le sol de façon désordonnée. Le public s'installe sans pouvoir repérer que les danseurs sont déjà présents sur scène.*

TC 1 [La favela]. Partition collective principale: *Lointain de la scène, côté jardin. Silence.*

La lumière émerge dans silence et sur le vide. On distingue des matériaux plastiques et des tissus de couleurs différentes. L'ensemble évoque quelques paysages urbains de pauvreté, de désordre ou d'accumulation de déchets (Image 4). Au milieu de la pénombre, dans l'amas indistinct de déchets, quelque chose commence à bouger, de manière très discrète. Cela s'élève lentement de l'amas, en même temps que la lumière s'intensifie, révélant petit à petit la tige d'un drapeau. Presque soulevé par la tige, un corps (Ricardo Xavier) commence à émerger parmi les matériaux. Très lentement, le corps s'érige et laisse découvrir un drapeau faisant référence à un club de football brésilien populaire. Autour de ce premier corps érigé, dans le sol de déchets, des objets se mettent aussi en mouvement. On comprend que cet amas cache d'autres corps.



Image 4. Fúria [La favela]. © Sammi Landweer

TC 2 [Les corps–objet]. Partition collective principale : *Lointain de la scène, côté jardin. Musique kanak démarre :*

Même lorsque les corps sont révélés, l'incertitude demeure quant au nombre de danseurs qui composent le spectacle ou à la présence éventuelle d'une autre personne cachée sous la pile d'objets. Ricardo Xavier se tient complètement droit et place le drapeau sur une épaule tout en s'appuyant sur un bâton de l'autre main. À ce moment, une chanson commence, extrêmement rythmée. Avec la forte présence des percussions et de la voix, la musique rappelle les chants rituels indigènes. Dès les premières minutes, la répétition systématique du chant donne à l'œuvre une atmosphère de transe, suscitant l'implication sensorielle du public.

TC 3 [La procession]. Partition collective principale : *Lointain de la scène, côté jardin vers cour. Musique kanak continue :*

Ricardo Xavier marche lentement, avec le poids marqué d'une marche fatiguée. Le drapeau sur l'épaule, un bâton dans l'autre main, il offre l'image d'un prophète guidant ses fidèles sous le soleil brûlant (Images 5, 6 et 7). La composition de sept corps s'organise de façon linéaire et rappelle ainsi les processions des fêtes religieuses brésiliennes ou les cortèges funèbres. Chaque danseur effectue des actions différentes, allant de l'assemblage d'objets à la construction de costumes, masques et accessoires. Plusieurs éléments issus de l'amas initial sont traînés dans cette lente procession, transformant le groupe en un amalgame de corps et d'objets.



Image 5. Fúria [La procession]. © Sammi Landweer

TC 3 [Les cadavres et les sacs de charbon]. Partition simultanée, avec 3 danseuses : *Lointain de la scène, côté jardin vers cour. Musique kanak continue :*

La danseuse Valentina Fittipaldi incarne une « figure » avec des talons hauts et des accessoires fabriqués avec des sacs. Sa peau est entièrement peinte en or. La « figure » propose d'une façon un peu surréaliste — à cause du chapeau en sac à main — l'image des gens de la haute société. Elle tire avec difficulté deux corps inanimés en alternance. Les deux corps évoquent les gens de la classe populaire brésilienne. L'un des corps (Karoll Silva) est habillé d'une manière plus simple et plus réaliste; l'autre (Carolina Repetto) d'une manière plus étrange — le corps entièrement peint en bleu, avec un bikini sur le chemisier et des sandales brésiliennes attachées à la ceinture (Images 5, 6 et 7).

TC 3 [La folle]. Partition simultanée, avec 1 danseuse : *Lointain de la scène, côté jardin vers cour. Musique Kanak continue :*

Une autre figure (Larissa Lima) vêtue d'une simple tunique grise marche avec un tissu blanc enroulé autour de ses pieds. Elle agite ses bras et montre un visage traversé par des expressions exagérées, évoquant l'image d'un mendiant ou d'un fou (Images 5, 6 et 7).



Image 6. Fúria [La procession]. © Sammi Landweer

TC 3 [La chose et l'Européen]. Partition simultanée, avec 1 danseur : *Lointain de la scène, côté jardin vers cour. Musique kanak continue :*

La masse informelle de plastique rouge qui accompagnait le cortège depuis longtemps se révèle être un corps qui y avait été caché (Leonardo Nunes). Il construit sa nouvelle caractérisation par une grande jupe rouge ballon et dispose d'un accessoire autour du cou qui évoque les cols-fraises des portraits iconiques des Européens des XVe et XVIe siècles. À ce moment, huit danseurs composent la procession. (Images 5, 6 et 7).

TC 3 [Les trafiquants]. Partition simultanée, avec 3 danseurs : *Lointain de la scène, côté jardin vers cour. Musique kanak continue :*

Deux autres danseurs (Felipe Vian et Andrey Silva) sans chemise et bâillonnés par un tissu noué sur le visage, ne laissent apparaître que leurs yeux. Ils évoquent les personnages de l'imaginaire brésilien comme des trafiquants de drogue ou des voleurs. Ils traînent un tas de plastique noir qui, à la fin de la procession, dévoile un ultime corps (Clara Cavalcante), complétant ainsi le groupe des neuf danseurs.



Image 7. Fúria [La procession]. © Sammi Landweer

TC 4 [La sauvage à cheval]. Partition principale, avec 5 danseurs : *Lointain de la scène vers avant-scène, côté cour. Musique kanak continue :*

La procession se dirige vers l'avant-scène et s'approche du public. Dans ce nouveau tableau, la figure du mendiant se tient au-dessus de deux autres danseurs — celui qui évoque la figure du prophète et celui affublé du col ébouriffé. Le groupe marche lentement et lourdement sur la longueur de l'avant-scène, vers les deux danseurs « trafiquants » qui effectuent un mouvement en plan bas, dans un temps plus accéléré, comme s'ils étaient menacés par le mendiant fou et ses chevaux-humains (Image 8).



Image 8. Fúria [La sauvage à cheval]. © Sammi Landweer

TC 5 [La soif]. Partition principale, avec 3 danseuses : *Avant-scène, côté jardin. Musique kanak continue :*

Trois danseuses (Carolina Repetto, Valentina Fittipaldi, Karoll Silva) essaient de retirer les rares gouttes d'eau des bouteilles en plastique. Elles exécutent des mouvements répétitifs, secouant tout le corps en agitant les bouteilles d'eau, au rythme de la chanson kanak. Elles restent en contact en se servant des unes et des autres comme support corporel, ouvrant leurs larges bouches et offrant leurs langues. Au fur et à mesure qu'elles manquent d'eau, elles se dirigent vers le plan bas (Image 9).



Image 9. Fúria [La soif]. © Sammi Landweer

TC 6 [La poupée et le chien]. Partition principale, avec 3 danseurs : Centre de la scène. Musique kanak continue en boucle :

L'un des danseurs dépose le corps rigide et immobile de Larissa Lima au centre de la scène. Elle porte un balai comme ornement de tête et reste inexpressive tandis qu'un des danseurs (Ricardo Xavier) s'approche, marchant à quatre pattes, nu et avec une banane dans la bouche (Image 10).



Image 10. Fúria [La poupée et le chien]. © Sammi Landweer

TC 7 [Le maître d'esclaves]. Partition principale, avec 2 danseurs : Centre de la scène, côté jardin vers côté cour :

Larissa Lima est assise avec élégance, la colonne vertébrale droite et les jambes croisées, sur le dos de Ricardo Xavier, toujours à quatre pattes. Elle regarde fixement le public tout en mangeant une banane. Elle conserve cette même attitude tout au long de la période où Ricardo Xavier traverse la scène avec elle sur le dos (Image 11).



Image 11. Fúria [Le maître d'esclaves]. © Sammi Landweer



Image 12. Fúria [La guernica]. © Sammi Landweer

TC 8 [La Guernica]. Partition principale, avec 1 danseuse : *Avant-scène, côté jardin vers centre. Musique kanak continue :*

Un nouveau tableau prend place à l'avant-scène lorsqu'une des danseuses (Carolina Repetto) qui composait le groupe du tableau 5 [La soif]. Maintenant nue, avec son corps bleu et des plumes à la place de ses cheveux, elle s'engage dans une danse grotesque au sol, vers le public (Image 12). Des expressions faciales varient entre la douleur, l'agonie, la joie, la colère, l'ironie, tandis qu'elle louche, tire la langue, et que son corps se tord de plus en plus intensément. Les muscles deviennent de plus en plus durs et son corps s'articule dans des positions étranges.



Image 13. Fúria [La sainte blanche]. © Sammi Landweer

TC 9 [La sainte blanche]. Partition principale, avec 5 danseurs : *Lointain de la scène, côté cour vers jardin. Musique kanak continue :*

Au fond de la scène, à droite, on voit un corps noir (Ricardo Xavier) couché avec le dos tourné au public aux pieds d'une figure toute vêtue de blanc, le visage caché, évoquant l'image d'une « sainte ». Elle expulse progressivement une sorte de filet blanc par l'ouverture de sa veste, déployant un nuage au-dessus du corps de Ricardo Xavier (Images 13 et 14). Ces deux figures opèrent sur un plastique noir, tiré par trois autres danseurs (Leonardo Nunes, Felipe Vian et Andrey Silva).



Image 14. Fúria [La sainte blanche et Le Lac des cygnes]. © Sammi Landweer

TC 9 [Le Lac des cygnes]. Partition principale simultanée, avec 4 danseuses : Lointain de la scène, côté cour vers jardin :

Simultanément, quatre danseurs (Karoll Silva, Valentina Fittipaldi, Larissa Lima et Carolina Repetto) se positionnent en chœur, l'une à côté de l'autre, chacun tournant autour de son propre axe et bougeant ses hanches au rythme de la musique kanak, évoquant des danses populaires brésiliennes comme le *fórró*. Elles se tiennent ensuite la main de manière analogue à la position iconique du chœur du ballet classique du *Lac des cygnes*. Cependant, les danseuses exécutent une chorégraphie s'apparentant aux danses indigènes et populaires, avec des mouvements brusques, en frappant leurs pieds sur le sol — contrairement aux pieds pointés du *Lac des cygnes*. À certains moments, elles dansent sur une seule jambe, en prenant les genoux de la jambe fléchie d'un côté à l'autre. Elles évoquent *saci-*

pererê, personnage folklorique brésilien aux pouvoirs fantastiques, connu sous les traits d'un garçon noir facétieux et unijambiste. Les quatre danseuses développent la chorégraphie à l'unisson suivant le rythme de la musique kanak. Puis elles modifient la configuration des mains, ajoutant des mouvements forts et soudains avec le thorax. La séquence chorégraphique est répétée jusqu'à ce qu'elles atteignent l'extrémité gauche de la scène, rejointes par les quatre danseuses et le groupe qui tire la « sainte blanche » (Images 14 et 15).



Image 15. Fúria [Le Lac des cygnes]. © Sammi Landweer

TC 10 [La chasse au filet]. Partition principale, avec 2 danseurs :
Toute la scène. Musique kanak continue. :

Ce tableau laisse place à un duo entre Felipe Vian et le corps noir couché aux pieds de la « sainte blanche ». Avec des mouvements intenses, Felipe Vian entoure Ricardo Xavier avec le filet. Il le tire à travers la scène pendant que Ricardo Xavier se bat pour se libérer du cocon. Les mouvements ne sont pas exécutés avec précision, ils mettent l'accent plutôt sur l'expressivité et la violence de l'action (Image 16).



Image 16. Fúria [La chasse au filet]. © Sammi Landweer

TC 11 [La cavalerie/ Le totem]. Partition collective principale :
Lointains de la scène, côté jardin, vers centre de la scène. Musique kanak continue :

L'ensemble des danseurs converge ses actions vers un autre tableau collectif. Au ralenti, avec les poitrines nues, quatre danseurs (Leonardo Nunes, Larissa Lima, Karoll Silva et Andrey Silva) grimpent sur les épaules des autres (Carolina Repetto, Felipe Vian, Clara Cavalcante et Valentina Fittipaldi). Karoll Silva tire les cols des blouses comme les rênes de chevaux. Tout en haut, trois autres danseurs lèvent le bras droit en serrant le poing. Les danseurs à la peau plus claire servent de base à la pyramide humaine. Lorsqu'elle est entièrement constituée, cette figure marche en diagonale vers le centre de la scène. Elle s'arrête et tourne lentement face au public (Images 17 et 18).



Image 17. Fúria [La cavalerie / Le totem]. © Sammi Landweer



Image 18. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer



Image 19. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer

Durée jusqu'à lors : 35 minutes.

TC 12 [La furie et le poignarder]. Partition collective principale :
Centre de la scène, centre, vers avant-scène, côté cour. Musique kanak continue :

Puis les corps d'en haut « coulent » par-dessus les autres jusqu'à ce qu'ils atteignent le sol. Le groupe de danseurs reste comme un chœur, construisant un nouveau tableau collectif (Image 19). La musique rythmée et répétitive résonne dans le mouvement saccadé de tous les danseurs, qui changent la composition collective au fur et à mesure. Leurs corps s'agitent et tremblent, tandis que le groupe se déplace subtilement. Dans cette dynamique, les actions montrent des qualités imprécises voire incontrôlées, comme si les corps étaient en transe (Image 20).



Image 20. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer



Image 21. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer

Ces mouvements irraisonnés se caractérisent par des gestes agressifs entre les danseurs — se tirer les cheveux, s’attraper et se secouer — et par des interactions sexuelles évoquant des images d’orgie ou à connotation belliqueuse, comme le viol (Image 21). Parfois, ces actions acquièrent aussi les caractéristiques des danses populaires du Brésil, ou des *raves*, établissant l’atmosphère d’une fête animale. Il arrive que le groupe effectue des actions soudaines à l’unisson, comme autant d’accents dans la dynamique temporelle répétitive du collectif. Chaque danseur exécute des gestualités symbolisant l’action de poignarder — ou d’être poignardé. La scène entière dure assez longtemps pour que nous puissions voir

l’épuisement physique des danseurs. Nous entendons des rires, des respirations haletantes et des gémissements. L’improvisation apparente essaie de masquer l’écriture chorégraphique. Cette dernière synchronise le groupe dans les moments d’accentuation (coups de poignard), mais aussi affirme les positions répétitives des danseurs et les actions qu’ils effectuent entre eux (Image 22).



Image 22. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer

TC 13 [Le puissante]. Partition principale, avec 1 danseur : Avant-scène et face. Musique kanak continue :

Le nouveau tableau présente le danseur blanc et roux (Felipe Vian). S’adressant directement au public, il fait preuve d’une attitude combative et provocatrice, démontrant au spectateur sa propre force et insinuant une hostilité physique au bord de l’incontrôlable. Son attitude contraste avec sa maigreur. Avec des mouvements brusques et

forts, il menace à plusieurs reprises de franchir la limite de la scène, bat des pieds sur le sol, se frappe la poitrine, montre ses biceps et se frappe le visage à plusieurs reprises. Il court à travers la scène, comme s'il était un animal enfermé dans une cage. Parfois, il saute hors de la scène et se dirige vers un spectateur assis au premier rang, menaçant celui-ci de le frapper. Puis il revient sur scène ; son état devient de plus en plus incontrôlable. Il se mord la main, comme s'il voulait avaler son poing, fait des gestes obscènes avec sa langue, tire ses propres cheveux, donne des coups de pied en l'air, saute et tombe au sol. Il fait un geste d'arme à feu et, toujours au rythme de la musique, il mitraille les spectateurs avec ses doigts. La colère de ce danseur progresse. Il manipule violemment son propre pénis, et s'en sert comme une arme pour menacer les autres et comme pour lutter contre lui, jusqu'à l'épuisement complet.

TC 13 [L'impuissante]. Partition simultanée, avec 1 danseuse : Pendant ce temps, la danseuse noire Larissa Lima, avec son torse nu, danse au fond de la scène, exécutant des mouvements qui alternent entre des démonstrations de force, dans lesquelles elle essaie de se lever, et des moments où elle tombe en contorsionnant son corps sur le sol.

TC 14 [La domination]. Partition principale, avec 2 danseurs : *Centre de la scène. Musique kanak continue :*

Les deux danseurs, jusqu'alors séparés, entament un duo animé dans un rapport de domination. Felipe Vian traîne, suspend, tient et piège le corps de Larissa Lima (Image 23).



Image 23. Fúria [La domination]. © Sammi Landweer

TC 15 [La promenade travestie]. Partition principale, avec 1 danseur : *Avant-scène, côté jardin, vers côté cour. Musique kanak continue :*

Andrey Silva est au centre de la scène, décrivant une promenade tout au long de l'avant-scène, vêtu de sa robe noire, fabriquée à partir d'un plastique de la scénographie (Image 24). Il marche les mains sur la taille, avec de larges pas latéraux et ciblés, mais dans le transfert du poids d'une jambe à l'autre. Le transfert au ralenti du poids d'une jambe à l'autre met l'accent sur le déhanché. Tout au long de cette promenade, tous les danseurs, un par un, deviennent immobiles au sol, sauf un. Et la musique kanak se tait finalement.



Image 24. Fúria [La promenade travestie]. © Sammi Landweer

Durée jusqu'à lors : 55 minutes (Les scènes suivantes se succèdent dans les 15 dernières minutes).

TC 16 [Trône des perdants]. Solo : *Centre de la scène, côté cour.*
Musique kanak interrompue :

Un corps à peau noire (Leonardo Nunes), sans chemise et dont la tête est cachée par un tissu rouge, utilise le corps nu des autres danseurs comme chaise. Plus loin, autour de lui, les corps des autres danseurs restent inertes sur le sol, éparpillés sur la scène entre les objets et les restes des scènes précédentes. Il commence à prononcer le nom de plusieurs pays, comme « Algérie », « Mali », « Cameroun », « Sénégal », « France, oui, oui, France ! » et « Brasil », suivi d'une langue mélangeant le portugais, le français, des rires et des passages incompréhensibles, jusqu'à ce qu'il clame

« explosion ! Boum ! » Pendant ce temps, Leonardo Nunes a le visage caché et déploie, couche par couche, l'immense tissu rouge qui s'enroule autour de sa tête.

TC 17 [Vêtu de noir] Solo : *Avant-scène, côté cour :*

Le corps blanc le plus proche du public (Felipe Vian) repose nu sur le sol. Leonardo Nunes, visage toujours caché par le tissu rouge, s'approche de lui et étend une peinture noire sur le corps inerte de Felipe Vian. En se levant de sa chaise-corps, on comprend que le tissu rouge qui bâillonne le visage de Leonardo Nunes est attaché à une corde, fixée elle-même au fond de la scène (Image 25).



Image 25. Fúria [Vêtu de noir]. © Sammi Landweer

TC 18 [L'explosion]. Solo : *Centre de la scène :*

Le danseur se déplace jusqu'à la limite que permet la corde qui lui tient la tête. Il continue à mêler des mots compréhensibles avec d'autres fragments sonores abstraits. On devine un discours sur la race, la domination, la liberté, l'identité, la mort, le sacrifice, *etc.* Soudain, Leonardo Nunes lance plusieurs petites bombes qui provoquent un millier de petites explosions sur la scène.

TC 19 [La mort]. Solo : *Centre vers avant-scène, côté jardin :*

Leonardo Nunes s'écarte du point qui tient la corde, la tirant avec la force du cou jusqu'à ce qu'elle atteigne toute la tension. La corde rouge tache son visage complètement tendu. L'écume sort de sa bouche. Il met ses mains dans son propre pantalon, vers le pubis, et en retire une sorte de viscère rouge, qu'il élève au-dessus de sa tête. Le viscère explose dans ses mains et un liquide rouge coule le long de ses bras levés, décrivant des lignes tranchées qui descendent le long de ses épaules, de sa poitrine et de son ventre, trempant son pantalon (Image 26).

TC 20 [Quelque part au-dessus de l'arc-en-ciel]. Solo : *Avant-scène, côté jardin vers la sortie du théâtre :*

Leonardo Nunes s'échappe et révèle son visage. Il s'approche du public, continue d'avancer, traverse l'espace des spectateurs et se dirige vers la sortie du théâtre, par laquelle le public est entré. Il chante *Somewhere over the rainbow* jusqu'à ce qu'il disparaisse. On entend sa voix chanter au loin, quelque part en dehors du théâtre.



Image 26. Fúria [La mort]. © Sammi Landweer

TC 21 [Champ de bataille] : *Toute la scène. Silence :*

Les corps inertes des danseurs sont parsemés sur scène, accompagnés par les reliefs des précédents tableaux : morceaux de tissu, objets, plastiques, filets, vêtements, chaussures, peinture... Tous les interprètes restent couchés au sol, faces cachées, de sorte qu'on ne distingue plus leur identité.

Blackout

Chapitre 5

*

Discours implicites de la corporéité dansante de *Fúria*

La fragilité est non seulement le moteur de la danse, mais l'essence de la danse elle-même est la fragilité. (Uno Kuniichi, 2018)⁷⁸

Sachant que *Fúria* a été intensément irriguée par un paysage d'inégalités sociales, l'étude de ces contextes socioculturels brésiliens nous permettra une compréhension plus approfondie des discours implicites de sa danse. Enquêter la manière dont le socioculturel irrigue la corporéité dansante s'avère cohérente aussi avec la théorie *corpomídia*, des chercheuses brésiliennes Cristhine Greiner⁷⁹ et Helena Katz⁸⁰, en soulignant le potentiel communicatif et en mutation permanente du corps. Helena Katz affirme que le corps, à la fois objectif et subjectif, « contamine » l'environnement ainsi que l'inverse. Par conséquent, le corps et l'environnement subissent un processus « co-évolutif⁸¹ ». Ce raisonnement est spécifiquement confirmé dans le cadre de l'étude de *Fúria*, à partir de la déclaration de Valentina Fittipaldi (2020) : « Je pense que l'histoire d'un corps est aussi l'histoire d'un peuple [...]. Je ne crois pas que la danse contemporaine puisse être isolée de la corporéité d'un individu qui a son histoire dans un collectif » [notre traduction].

Prenons donc comme point de départ le groupe de danseurs de *Fúria* (Image 27), qui possède des caractéristiques phénotypiques évoquant aisément les héritages indigènes et africains (six des neuf interprètes habitent la *favela* de *Maré*⁸²). À propos de cet aspect, l'artiste-danseuse de *Fúria*, Karoll Silva (2020) dit : « Mon corps peut avoir plusieurs lectures, comme la pièce. Mais ma nourriture, dans cette pièce en

78 KUNIICHI, Uno. *Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé*, « collection Délashiné », Dijon : Les presses du réel, 2018, p. 28

79 Christine Greiner (Brésil) est journaliste, professeure et chercheuse à la Pontificia Universidade Católica de São Paulo – PUC. Elle développe ses recherches dans le domaine de la communication, en se concentrant sur les études interdisciplinaires du corps. Elle est partenaire de travail d'Helena Katz, avec qui elle développe le concept *Theorie Corpomídia*.

80 Helena Katz (Brésil) est une philosophe, critique de danse, journaliste culturelle et enseignante au cours de Communication des Arts du Corps et au Programme de Communication et de Sémiotique à PUC–SP.

81 LIMA, Dani. *Op. cit.*, p. 56

82 RFI Brasil, « RFI Convida Lia Rodrigues » [vidéo en ligne], 10'13". *YouTube*, le 5 décembre 2018. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=l2A41aK9z9s> [consulté le 15 mai 2020]

particulier, c'est mon identité comme une femme cisgenre, noire, 'favelée'⁸³, brésilienne⁸⁴ ». Autrement dit, les contextes géo-socio-politiques de chaque corporéité irriguent la danse que nous voyons sur scène. À partir de ce constat des corporéités présentées sur la scène de *Fúria*, un portrait des identités les plus vulnérables de la société brésilienne est évoqué, à partir d'un cadre racial et socio-économique spécifique issu des contextes d'inégalité sociale et de ségrégation : les *corporéités marginales*.



Image 27. Artistes-danseurs de *Fúria*. © Sammi Landweer

L'intérêt d'enquêter sur la corporéité marginale dans la pratique de Lia Rodrigues a d'abord été motivé par les fréquentes déclarations où elle reconnaît ses privilèges par rapport aux réalités plus vulnérables de ses artistes-danseurs : « J'observe la différence dans les réalités de ma place privilégiée en tant que femme blanche de classe moyenne. À partir de la compréhension de ce privilège, nous devons forcément faire preuve d'écoute⁸⁵ » [Notre traduction]. Cette attitude révèle que la chorégraphe représente une identité socioculturelle presque totalement opposée à celle de ses danseurs, issus de contextes de marginalisation — raciaux et socio-économiques.

Pour enquêter donc sur cette identité socioculturelle marginale incarnée dans la danse, mon point de départ est la *favela*. Cette importance de la *favela* fait écho à la déclaration de l'artiste-danseuse Valentina Fittipaldi (2020), qui dit que le « *Complexo de Maré* a eu une grande influence [sur *Fúria*] ». Même les costumes et les objets de scène de l'œuvre ont été fabriqués à partir de choses trouvées dans la *favela*. Elle démontre également la grande influence des autres habitants de la *favela* et l'imbrication

83 *Favelada* (« favelée »), en portugais, c'est la façon dont on appelle populairement ceux qui vivent dans la *favela*. Le terme peut être compris de manière péjorative selon la personne qui le dit.

84 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Karoll Silva, le 29 mars 2020.

85 VENTUNA, Rafael, (2020, 11 février). « Entrada franca e furiosa », *Revista Bravo !*, 11 février 2020 [en ligne]. Disponible sur <https://medium.com/revista-bravo/entrada-franca-e-furiosa-dca235564d52> [consulté 13 avril 2020]

du travail avec son environnement, en affirmant qu'ils ont été « également nourris d'images [...] et de personnes qui ont croisé [leurs] chemins d'allée et retour vers le CAM [Centre d'arts de *Maré*], ce qui a rendu difficile la séparation entre le travail et [leur] vie⁸⁶ ». [notre traduction]

Le Brésil est le 9^e pays avec plus d'inégalités sociales et économiques du monde⁸⁷, ce qui est profondément marqué par l'héritage colonialiste et esclavagiste brésilienne, qui a isolé les descendants des Africains dans une marginalité sociale après l'abolition. Parmi la population considérée comme indigente, 70 % est composée de personnes noires ou métisses⁸⁸, tandis que 40 % de la population noire brésilienne constituent la population la plus pauvre du pays⁸⁹. Les *favelas* représentent la manifestation urbaine la plus impressionnante des inégalités sociales brésiennes, compte tenu que 11 millions de Brésiliens (6 % de la population) vivent dans 6 329 *favelas* réparties dans tout le pays⁹⁰. L'imaginaire brésilien est encore profondément marqué par le portrait de la *favela* du milieu du XX^e siècle, qui soumet encore les habitants de la *favela* à une existence stéréotypée. Au Brésil, la *favela* est devenue l'adjectif du sujet, une qualité de la corporéité (« favelée »). Ainsi, par analogie avec son environnement urbain, la corporéité marginale est souvent vue comme globalement misérable, dépourvue d'ordre, de loi, de règles, de morale⁹¹. Réfléchir à l'homogénéisation historique de la représentation de la *favela*, c'est aussi réfléchir à une homogénéisation historique des corporéités de la *favela*, stéréotypées sous l'imaginaire lié à la saleté, la méchanceté, la criminalité, le désordre⁹².

86 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, le 24 avril 2020.

87 DINIZ, Maiana. « Renda recua e Brasil se torna o 9o país mais desigual [Les revenus diminuent et le Brésil devient le 9e pays le plus inégalitaire] », *Agência Brasil*, 27 novembre 2018 [en ligne]. Disponible sur: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-11/renda-recua-e-Brasil-se-torna-o-9%C2%BA-pa%C3%ADs-mais-desigual> [consulté le 3 avril 2020]

88 Agência Estado. « Atlas racial do Brasil ressalta diferenças entre negros e brancos [L'Atlas racial du Brésil met en évidence les différences entre les noirs et les blancs] », *Estado de S. Paulo*, 1 décembre 2004 [en ligne]. Disponible sur: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,atlas-racial-do-brasil-ressalta-diferencas-entre-negros-e-brancos,20041201p33199> [consulté le 3 avril 2020]

89 *Idem*.

90 ISTOÉ. « IBGE: 6% da população brasileira mora em favelas [IBGE : 6% de la population brésilienne vit dans des *favelas*] ». *ISTOÉ*, 21 janvier 2016 [en ligne]. Disponible sur: https://istoe.com.br/183856_IBGE+6+DA+POPULACAO+BRASILEIRA+MORA+EM+FAVELAS/ [consulté le 26 avril 2020]

91 SOUZA E SILVA, Jailson de. « Introdução – O que é a *favela*, afinal? [Introduction – Qu'est-ce que la *favela* ?] », in SOUZA E SILVA, Jailson de (dir.), *O que é a *favela*, afinal?* [Qu'est-ce que la *favela* ?], Rio de Janeiro, Brésil : Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009, p. 16

92 FERNANDES, Fernando Lannes. « Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade [Les discours sur les *favelas* et les limites du droit à la ville] ». *Revista cidades*. Vol. 2, n. 3, 2005, p. 02–25

1. La déshumanisation

Ces stéréotypes découlent d'un processus de marginalisation historique imprégné toujours dans la corporéité marginale contemporaine, et qui constitue leurs discours implicites sur la scène. On peut observer dans plusieurs tableaux chorégraphiques de l'œuvre *Fúria* la critique qui découle des discours implicites des corporéités dansantes. Dans le « **TC 7 [Le maître d'esclaves]** » (p. 38), par exemple, on observe une critique de la déshumanisation historiquement construite sur la corporéité de la *favela*. L'un des artistes-danseurs (Larissa Lima), adoptant une posture qui évoque la corporéité d'une femme riche avec une espèce de couronne, assise sur le dos d'un des danseurs (Ricardo Xavier), qui est à quatre pattes et, contrairement à elle, est nu. Bien que les deux artistes-danseurs soient noirs, la différence dans leurs gestes et leur posture corporelle indique une différence sociale claire et intentionnelle. En marchant à quatre pattes, avec une banane dans la bouche (« **TC 6 [La poupée et le chien]** », p.38), Ricardo Xavier n'évoque pas seulement la corporéité d'un chien qui prend un objet à son maître, mais aussi la comparaison raciste faite entre les corporéités noires et les singes, impliquant une sorte d'animalité ou de primitivité. Ce tableau chorégraphique évoque également une image historique de l'esclavage brésilien (Image 28). Il s'agit d'un photo du XIX^e siècle, dans laquelle une jeune fille blanche est assise sur le dos d'une esclave noire ; elle joue une cavalière sur sa monture.



Image 28. Photographie datant de la fin du XIX^e siècle. Auteur inconnu.

À la fin du XIX^e siècle, Rio de Janeiro a reçu un énorme contingent d'immigrants. Les anciens esclaves, attirés par les possibilités de travail rémunéré, ont commencé à se multiplier, ce qui a doublé la population et augmenté la pauvreté dans la ville⁹³. La plupart de ces anciens esclaves « [...] constituaient à l'origine les quartiers dits *africains*, qui sont devenus les *favelas*⁹⁴ » [Notre traduction]. Le gouvernement ayant promu une réforme urbaine pour mettre fin à la pauvreté dans le centre-ville, transfère les habitants des *quartiers africains* vers les périphéries de Rio de Janeiro⁹⁵. Le sociologue brésilien Marcelo Burgos (2009) explique qu'au début du XX^e siècle, ce processus de « favelisation » a été marqué non pas juste en raison des caractéristiques précaires des habitations. Il est surtout marqué par la concrétisation d'un idéal urbain, basé sur un désir « civilisé européenisé⁹⁶ » et l'exclusion de ces groupes sociaux marginalisés, qui représentaient l'antithèse de cet idéal. On voit donc que la corporéité de *Fúria*, en plus de représenter l'imaginaire de la pauvreté et d'être héritière de la corporéité noire des esclaves, s'oppose aussi à cet idéal urbain civilisé. Par opposition à « civilisée », la corporéité de la *favela* se caractériserait comme « sauvage », « inculte », « primitive⁹⁷ », liée donc à des qualités que l'on pourrait très bien attribuer à l'animal ; une corporéité perçue comme « non-civilisée », voire « non-humaine ».

2. La réification

Les tableaux chorégraphiques de *Fúria* évoquent aussi souvent la critique de la réification historique de la corporéité marginale de la *favela*. De nombreuses scènes développent ce rapport d'une corporéité objectivée, mais à titre d'exemple je mets en évidence le « **TC 3 [La procession]** » (p. 35).

93 MAGALHÃES, João Carlos Ramos & IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. « Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro [Historique des favelas de la ville de Rio de Janeiro] ». *Revista Desafios do Desenvolvimento*, v. 7, n. 63, 19 novembre 2010.

94 RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : A formação e o sentido do Brasil* [Le peuple brésilien : La formation et la signification du Brésil] [2e éd]. São Paulo, Brésil : Companhia das Letras, 1995, p. 222

95 VALLADARES, Licia. « A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais [La genèse de la *favela carioca*. La production antérieure aux sciences sociales] ». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2000, p. 05–34.

96 BURGOS, Marcelo Baumann. « Favela e luta pela cidade: esboço de um argumento [Favela et la lutte pour la ville : aperçu d'un argument] », in SOUZA E SILVA, Jailson de (dir.), *O que é favela afinal?* [Qu'est-ce que la favela ?]. Rio de Janeiro, Brésil : Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009, p. 52–53.

97 CNRTL, « Civilisé » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/antonymie/civilis%C3%A9/1> [consulté le 15 avril 2020]



Image 29. Fúria [Les cadavres et les sacs de charbon]. © Sammi Landweer

Dans ce tableau (Image 29), l'on voit les corps des interprètes et les objets qui marchent ensemble dans une procession. Alors que certains corps sont complètement inertes, certains objets semblent bouger de manière autonome, comme si les choses avaient plus de vie que les personnes, ou comme si, en donnant « vie » à un objet, l'artiste-danseur qui le manipule était en quelque sorte la moitié d'un objet lui-même. Dans le « **TC 3 [Les cadavres et les sacs de charbon]** » (p. 35), les deux corps traînés comme des « sacs de charbon » sont habillés de manière très populaire, contrairement aux indices raffinés des accessoires de la figure de Valentina Fittipaldi, qui a le corps « en or ». La scène évoque cette idée d'une élite blanche et riche qui envisage les corporéités de la *favela* comme des objets inertes, statiques et jetables, et évoque aussi l'extermination silencieuse de ces corporéités.

Puisque la naissance des *favelas* était étroitement liée à l'abolition de l'esclavage brésilien, il est pertinent de comprendre davantage la corporéité noire brésilienne. Au Brésil, on vit toujours une extermination silencieuse des corporéités noires : toutes les 23 minutes, un jeune homme noir est assassiné, issu généralement des *favelas*⁹⁸. L'anthropologue Darcy Ribeiro⁹⁹ (1995) justifie ce cadre aussi à travers la constitution de l'élite brésilienne, héritière des maîtres d'esclaves. L'auteur explique l'idée de « jetabilité » et de réification associée par l'élite à la corporéité noire et métisse

98 CARMO, Beatriz. « A pobreza brasileira tem cor e é preta ». *Nexo Jornal*, 19 novembre 2017 [en ligne]. Disponible sur: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2017/A-pobreza-brasileira-tem-cor-e-%C3%A9-preta> [consulté le 15 avril 2020]

99 Darcy Ribeiro (Brésil, 1922 – 1997). Anthropologue brésilien connu pour son intérêt pour les populations indigènes et l'éducation dans le pays. Ses idées sur l'identité latino-américaine ont influencé plusieurs universitaires latino-américains ultérieurs.

brésilienne, en affirmant que « l’esclave noir [...] ainsi que le mulâtre, n’étaient qu’une force énergétique, comme un **sac de charbon**, qui s’use et se remplace facilement par un autre qui s’achète¹⁰⁰ » [Notre traduction]. L’on peut définir la « réification » comme un « processus par lequel on transforme quelque chose de mouvant, de dynamique en être fixe, statique¹⁰¹ ». Les élites et la structure sociale brésilienne exerceraient alors un effet d’immobilisation symbolique sur ces corporéités de la *favela*, en leur attribuant la valeur d’objet et de quelque chose « non-vivant », remplaçable, ce qui fait de l’extermination quotidienne quelque chose de silencieux et d’invisible socialement. Dans cette perspective, la danse dans *Fúria* devient symboliquement un acte de résistance politique à la corporéité de la *favela* : résistance politique matérialisée par le mouvement, par la mobilisation.

3. Le déracinement identitaire



Image 30. *Fúria* [La sainte blanche et La chasse au filet]. © Sammi Landweer

Dans *Fúria*, on peut observer la critique d’une sorte de déracinement identitaire, qui s’est opéré par la négation historique de la peau noire. Le « **TC 9 [La sainte blanche]** » (p. 39), présente une figure complètement blanche qui semble protéger ou accueillir un danseur noir (Ricardo Xavier). Celui-là se rétrécit à ses pieds, lorsque la figure blanche (« sainte blanche ») le recouvre d’une sorte de nuage (un filet en fait)

100 RIBEIRO, Darcy. *Op. cit.*, p. 221, 222

101 Dictionnaire Larousse, « Réification » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r/%C3%A9ification/67739> [consulté le 15 avril 2020]

tout aussi blanc, qui tombe sur Ricardo Xavier en le rendant au fur et à mesure « moins noir ». Cependant, ce même filet blanc devient un outil de chasse dans les tableaux suivants (« **TC 10 [La chasse au filet]** », p. 41), piégeant Ricardo Xavier comme s'il était un poisson, une proie piégée par la « blancheur » et par les blancs (Image 30). De plus, la « sainte blanche », (de manière informelle, les artistes-danseurs appellent cette scène « mère blanche »¹⁰², ce qui démontre également la relation paradoxale et intentionnelle avec la couleur dans ce tableau) évoque l'imposition d'une culture chrétienne, les dieux blancs, donc au détriment de la religiosité africaine et des dieux noirs. Un passé culturel anéanti au forceps.

Compte tenu que l'esclavage au Brésil a duré environ 350 ans, les siècles de métissage avec les peuples africains et les peuples autochtones ont apporté des caractéristiques phénotypiques aux Brésiliens qui ne contribuaient aux idéaux « civilisés européens » des élites. Au début du XX^e siècle, cela a entraîné un processus d'adaptation des théories raciales classiques¹⁰³ : le « **blanchiment [branqueamento]**¹⁰⁴ », à l'inverse des théories classiques, ne condamnait pas le métissage. Il visait précisément rendre la population brésilienne moins noire par l'incitation au métissage avec les immigrants blancs européens¹⁰⁵. Cette campagne de « blanchiment » a généré des marques profondes sur l'identité raciale et culturelle brésilienne, en particulier en ce qui concerne le refus d'identifier ou de reconnaître ses origines noires et indigènes. Bien que les statistiques montrent que 54 %¹⁰⁶ de la population brésilienne est noire et métisse, on estime que cette proportion est extrêmement plus élevée dans la réalité, puisque de nombreux Brésiliens métis, indigènes ou noirs se déclarent blancs¹⁰⁷. On voit que le processus de « blanchiment » brésilien, associé aux idéaux européens, attribuait au corps des anciens esclaves survivants une sorte de « non-identité ». La corporéité dansante de *Fúria* est aussi héritière de cette corporéité déracinée ; à la fois noire et « non-noire ».

102 Informations fournies par l'artiste-danseuse Valentina Fittipaldi.

103 HOFBAUER, Andreas. « O conceito de "raça" e o ideário do "branqueamento" no século XIX – Bases ideológicas do racismo brasileiro [Le concept de « race » et l'idéologie du « blanchiment » au XIXe siècle – Les bases idéologiques du racisme brésilien] ». *Revista Teoria e Pesquisa*, v. 1, n. 42, 2003, p. 91.

104 DÁVILA, Jerry. « Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917–1945) [Diplôme de blancheur : politique sociale et raciale au Brésil (1917–1945)] ». *Revista História (São Paulo)*, v. 27, n. 2, 2008, p. 281–287. DOI 10.1590/s0101-90742008000200013

105 HOFBAUER, Andreas. *Op. cit.*, p. 68,69.

106 CARMO, Beatriz. « A pobreza brasileira tem cor e é preta ». *Nexo Jornal*, 19 novembre 2017 [en ligne]. Disponible sur: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2017/A-pobreza-brasileira-tem-cor-e-%C3%A9-preta> [consulté le 15 avril 2020]

107 HOFBAUER, Andreas. *Op. cit.*, P.90,91.

4. L'impuissance

Dans *Fúria*, la plupart des scènes présentent des relations de pouvoir comme des conducteurs dramaturgiques. Cependant, en plus du rapport homme-femme, qui est tout aussi important, les tableaux chorégraphiques « TC 13 [Le puissante] », « TC 13 [L'impuissante] » et « TC 14 [La domination] » (p. 43 et 44) reflètent très clairement ce rapport de domination exercé par le colonialisme européen au Brésil. Cette violence est représentée dans la pièce par la peau blanche de Felipe Vian, et l'impuissance de la corporéité de la *favela*, issue de la corporéité noire et indigène, représentée par la peau noire de Larissa Lima (Image 31). Dans la scène, Larissa Lima est souvent manipulée par Felipe Vian, alors qu'il se tient toujours debout, dans une attitude active et elle à terre sans pouvoir se lever — même si elle a toujours une attitude de résistance à la violence qu'elle subit.



Image 31. *Fúria* [La domination]. © Sammi Landweer

Ce rapport de domination remonte à la colonisation brésilienne, dont les peuples autochtones ont été presque complètement exterminés et remplacée par la culture européenne des envahisseurs en moins de deux siècles¹⁰⁸, condamnée comme

108 SÁ, Lúcia (2012). « Textos tupis-guaranis [Textes tupis-guaranis] » in *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* [Littératures de la forêt : textes amazoniens et culture latino-américaine], Rio de Janeiro, Brésil : EdUERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012, p. 147–156.

« inventions démoniaques¹⁰⁹ » par la religion chrétienne. Comme nous l'avons observé avec les peuples africains amenés de force, ces corporéités indigènes ont été également privées de leur autonomie et de leurs pouvoirs par l'hégémonie des idéologies européennes, ce qui est prouvé, par exemple, dans l'étude génétique de la population brésilienne : la plupart des ancêtres amérindiens et africains est issue de la lignée maternelle¹¹⁰, c'est-à-dire des siècles de femmes noires et indigènes souvent violées ou prises pour concubines par les colonisateurs et les maîtres d'esclaves¹¹¹. En analysant les stratégies de domination colonialiste au Brésil, on comprend que sa plus puissante arme demeure dans la destruction des structures de pouvoir des peuples autochtones, en les remplaçant par le pouvoir étranger, refusant toute autre corporéité que celle du blanc européen¹¹².



Image 32. Fúria [Le lac des cygnes]. © Sammi Landweer

Le tableau chorégraphique « **TC 9 [Le lac des cygnes]** » (p. 49) est aussi une critique des effets du colonialisme sur la corporéité de la *favela* (Image 32). Les quatre artistes-danseuses (Karoll Silva, Valentina Fittipaldi, Larissa Lima et Carolina Repetto) traduisent à leur manière une des images les plus emblématiques du ballet classique.

109 PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, *Sobre o Brasil* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/countryinfo.html> [consulté le 03 avril 2020]

110 ALVES-SILVA, J.; da SILVA SANTOS, M.; GUIMARÃES, P. E. M.; FERREIRA, A. C. S.; BANDELT, H.-J.; PENA, S. D. J. & PRADO, V. F. « The Ancestry of Brazilian mtDNA Lineages [L'ascendance des lignées d'ADNmt brésiliennes] », *The American Journal of Human Genetics*, v. 67, n. 2, 2000, p. 444–461. DOI 10.1086/303004

111 *Idem.*

112 Dictionnaire Larousse, « Colonialisme » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/colonialisme/35273> [consulté le 29 mars 2020]

Issu des valeurs aristocratiques et nobles de l'Europe du XVII^e siècle¹¹³, la corporéité légère, virtuose, sobre et belle du ballet classique¹¹⁴ est radicalement opposée à celle exercée dans ce tableau. Les danseuses introduisent dans cette représentation du *pas-de- quatre* du *Lac des cygnes* une gestualité et une qualité de mouvement liées à la corporéité indigène et africaine, aux danses populaires brésiliennes fortement liées aux milieux marginalisés (comme le *forró* et le *funk*, héritier des cultures africaines). En faisant cette relecture, les danseuses affirment la puissance de leurs racines culturelles tout en négociant avec la structure d'impuissance représentée par le *pas-de-quatre*.

Après cette analyse sociohistorique de la corporéité marginale, on voit que la *favela* est issue de ce processus brésilien de marginalisation qui a commencé dès le XVI^e siècle. Les discours implicites de la corporéité dansante dans *Fúria* (déshumanisation, réification, déracinement identitaire et impuissance) découlent donc également de ce contexte, héritière de siècles de destruction des pouvoirs de la corporéité non-européenne. La corporéité de la *favela* est une corporéité historiquement définie, en général, plus par ce qu'elle n'a pas ou ce qu'elle n'est pas, que par ce qu'elle a et ce qu'elle est. À la base de ses discours implicites il y a une sorte d'antithèse de l'identité : une corporéité à la fois civilisée et « non-civilisée », humaine et « non-humaine », vivante et « non-vivante », noire et « non-noire », puissante et « impuissante », bref, une sorte de *présence-absence*.

113 ROUCHER, Eugénia, « Belle danse » in Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*. Paris, France : Larousse, 1999, p. 533. [En ligne] Disponible sur: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/> [consulté le 12 mai 2020]

114 ROUCHER, Eugénia, & LECOMTE, Nathalie, « Classique (danse) » in Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*. Paris, France : Larousse, 1999, P. 546, 547. [En ligne] Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/> [consulté le 12 mai 2020]

PARTIE 3

Anticorps dansant comme ressource chorégraphique

Chapitre 6

*

Performativité politique marginale de l'« anticorps dansant »

Il fallait d'abord aiguïser le corps avec la danse et le transformer en une arme. (Uno Kuniichi, 2018)¹¹⁵

Dans *Fúria*, ces discours implicites de la corporéité marginale sont les déclencheurs de discours explicites, transformant la danse en critique sociale et politique. Autrement dit, la corporéité marginale dansante de *Fúria* déconstruit les idéologies qui lui ont été imposées historiquement en même temps qu'elle est aussi construite par elles. De cette manière, la corporéité marginale dansante de *Fúria* semble intégrer l'ambition critique de Michel Bernard sur l'emploi traditionnel du mot « corps ». Le philosophe interroge si choisir le mot « corps » ne serait pas « s'enfermer dans un parfait cercle vicieux ?¹¹⁶ ». En rendant leurs discours implicites dans discours explicites et incarnés sur la scène, les corporéités marginales dansantes de *Fúria* rompent précisément ce cercle vicieux d'objectivation et homogénéisation du « corps » marginal. Elles affrontent les pressions hégémoniques qui l'oppriment, et arment sa danse de sa force politique (agentivité) pour constituer sa *performativité politique marginale*.

Elles non seulement critiquent un « concept traditionnel de corps¹¹⁷ », mais elles incarnent effectivement cette critique. D'après Michel Bernard, cette critique « [...] est bien **une réaction et une protection immunitaire** contre la vision philosophique que ce concept [traditionnel de 'corps'] véhicule, bref un véritable 'anticorps' au double sens du mot¹¹⁸ ». Vis-à-vis cette connotation également politique de l'« anticorps », la corporéité marginale dansante ne deviendrait-elle pas aussi une sorte d'« *anticorps dansant* » ? Exerçant également un potentiel de « protection immunitaire » politique à travers sa performativité propre ? La performativité politique marginale de l'*anticorps dansant* dégage donc un potentiel de transformation politique et sociale à travers sa danse.

115 KUNIICHI, Uno. *Op.cit.*, p. 26

116 BERNARD, Michel. *Op. cit.*, p. 17

117 BERNARD, Michel. *Op. cit.*, p. 24

118 *Idem.*

On peut conclure que la métaphore de l'« anticorps » proposée par Michel Bernard sert bien à décrire la corporéité dansante observée dans *Fúria*. Cette performativité politique marginale est garantie aussi grâce à la « Liberté structurée » de Lia Rodrigues, dont la relation avec la *performance* et l'improvisation préserve une certaine autonomie des artistes-danseurs et les amène à expliciter leurs discours implicites à travers la danse.

Dans *Fúria*, le « **TC 19 [La mort]** » (p. 46) traduit de manière évidente cette thèse de l'*anticorps dansant*. Le tableau aborde les questions de race et de préjugés tout en présentant une corporéité noire (Leonardo Nunes) comme énonciatrice du discours (Image 33). Il est évident que regarder la même scène avec un danseur blanc n'aurait pas le même effet et n'aurait probablement pas la même force politique. Dans ce tableau, l'artiste-danseur incarne les discours explicites de race superposés aux discours implicites et intrinsèques de sa corporéité noire, dont on comprend instinctivement la couche de non-fiction sur scène, liée à la *performance*.



Image 33. *Fúria* [La mort]. © Sammi Landweer

L'artiste-danseuse de *Fúria*, Karoll Silva (2020) déclare : « Je pense que [mon corps] est ma matière première, mon combat¹¹⁹ ». De cette affirmation, on observe que l'*anticorps dansant* est un acteur politique, combatif, à la fois l'arme et le champ de bataille même. Il est surtout motivé par la réaction de révolte aux contextes d'inégalité

sociale et aux processus historiques de marginalisation : il refuse la présence-absence. En s'inspirant de l'œuvre *Incorporo a revolta*¹²⁰ [J'incarne la révolte] (1967), de l'artiste brésilien Hélio Oiticica¹²¹, on pourrait dire que l'*anticorps dansant* réalise exactement l'« incarnation de la révolte ». Valentina Fittipaldi (2020) résonne cette affirmation en disant que la « furie [*fúria*] n'est pas seulement lié à la colère, mais à la révolte, au changement¹²² » [notre traduction]. C'est cette furie que l'*anticorps dansant* de *Fúria* entraîne vers la scène pour danser, elle est la base de sa performativité politique marginale (et furieuse).

120 « *Parangolé P15, Cape 11, Incorporo a Revolta* [J'incarne la révolte] » (1967), Hélio Oiticica. Technique mixte. Brésil. Fruit des expériences d'Hélio Oiticica (1937–1980) avec la communauté de la *favela de Mangueira*, à Rio de Janeiro. Les *Parangolés* sont fabriquées à partir de couches de tissus colorés et sont mises en action dans la danse, fondamentale pour sa véritable réalisation : seul le mouvement du public permet de révéler leurs structures. *Parangolé* exprime la complicité de l'artiste avec ceux qui vivent en marge de la société.

121 Hélio Oiticica (Brésil, 1937 – 1980). Artiste plasticien, sculpteur, peintre, performer et théoricien, surtout connu pour sa participation au mouvement néoconcret, pour son utilisation novatrice de la couleur et pour ce qu'il a appelé plus tard « l'art environnemental », qui comprenait les *Parangolés* et les Pénétrables, comme le célèbre *Tropicália*. Il est considéré comme l'un des artistes les plus importants de l'histoire brésilienne.

122 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, le 24 avril 2020.

Chapitre 7

*

Anticorps dansant comme outil d'analyse chorégraphique

Dans *Choreographing difference*, Ann Cooper Albright (1997) dit : « Ce livre est né de la conviction que la danse contemporaine pourrait éclairer les débats actuels sur la manière dont les identités culturelles sont négociées et incarnées¹²³ » [Notre traduction]. Elle affirme que les identités culturelles sont mises en évidence de manière unique à travers la corporéité dansante lorsqu'elles s'articulent autour d'*axes de différence*¹²⁴ [*axes of difference*] tels que la race, le genre, la sexualité. L'auteure conclut en disant : « C'est par l'acte de chorégraphier ces différences que les danses dont je parle dans ce livre mobilisent les identités culturelles, les libérant de leurs amarres trop déterministes tout en révélant leur terrain somatique » [Notre traduction]. Motivé par cette déclaration, je m'intéresse à la manière dont ces discours implicites de la *favela* peuvent être exprimés (et lus) à travers l'*anticorps dansant* de *Fúria*. De plus, cette déclaration d'Ann C. Albright nous permet de relier les *axes de différence* avec les aspects qui rendent la corporéité marginale unique, générant une danse tout aussi unique. Les *axes de différence* de l'auteure dialoguent directement avec le « marginal » en ce qui concerne son incompatibilité avec les valeurs hégémoniques (raciales, économiques, culturelles, sexuelles, etc.). À la lumière de ses déclarations, on peut conclure que chorégraphier la corporéité marginale est aussi un acte politique qui permet la libération de ces « amarres trop déterministes ». Mais c'est aussi une voie pour façonner la danse d'une manière unique. À partir de ce principe, je propose de prendre l'*anticorps dansant* non seulement pour traduire la corporéité marginale dansante de *Fúria*, mais aussi comme un outil d'analyse et de création chorégraphique.

D'après Volmir Cordeiro (2018), la « marginalité — mot voisin de la précarité — soulève des problèmes chorégraphiques qui se réfèrent surtout à la façon dont les œuvres fabriquent les conditions permettant qu'un marginal danse avec consistance et

123 ALBRIGHT, Ann Cooper (1997) apud DANTAS, Mônica. *Op. cit.*, p. 5

124 ALBRIGHT, Ann Cooper (1997) apud CHATTERJEA, Ananya. « Reviewed Work: *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* by Ann Cooper Albright [Travail révisé : Chorégraphier la différence : Le corps et l'identité dans la danse contemporaine de Ann Cooper Albright] ». *Dance Research Journal*, v. 31, n. 1, 1999, p. 118–120. [En ligne] Disponible sur: www.jstor.org/stable/1478318 [consulté le 15 mai 2020].

force critique¹²⁵ ». Inspiré aussi par cette affirmation de Volmir Cordeiro et sur la base de la performativité politique marginale, je prends cet outil comme un moyen de découvrir comment les *axes de différence* spécifiques de l'*anticorps dansant* de *Fúria* génèrent des problèmes et des solutions chorégraphiques tout aussi spécifiques. Quelles conditions chorégraphiques peuvent être fabriquées pour que l'*anticorps* danse avec « consistance et force critique » ?

La démarche de création de cet outil chorégraphique de l'*anticorps dansant* vise à placer la corporéité dansante au centre de cette étude chorégraphique, souvent faite à partir du chorégraphe. Bien que Lia Rodrigues soit la personne qui a le « dernier mot » dans la composition de l'œuvre, les éléments étudiés jusqu'à présent nous permettent d'attribuer également à l'*anticorps dansant* des caractéristiques qui façonnent les aspects formels et poétiques de *Fúria*. Je propose donc quatre catégories générales pour procéder l'analyse chorégraphique de *Fúria* : le sens (y compris la motivation pour la danse et la dramaturgie elle-même), le mouvement (y compris le ou les corps dans l'espace), le temps et le flux, et la présence scénique. Ces éléments ont été inspirés par les études de Rudolf Laban, par les exercices de partition dans le cadre du cours *Corps en scène* — animé par Gretchen Schiller dans ce Master 1 — et aussi par mon expérience en tant qu'artiste chorégraphique.

Je propose également d'approfondir chacune de ces quatre catégories avec des qualités dérivées d'autres notions. Donc, pour caractériser effectivement l'*anticorps* comme une corporéité dansante, je prends les caractéristiques de l'acte de danser, « orchésalité » (Michel Bernard, 2001) et, pour situer cet « anticorps dansant » dans les notions de *performativité* (Josette Féral, 2013), je croiserai les caractéristiques mises en évidence par Richard Schechner à cet égard. Michel Bernard (2001) définit l'acte de danser — orchésalité¹²⁶ — à partir de quatre caractéristiques. Je propose associer la « pulsion auto-affective ou auto-réflexive¹²⁷ » à la catégorie du sens, le « dialogue avec la pesanteur¹²⁸ » au mouvement, la « construction et destruction permanentes¹²⁹ » au temps et au flux, et la « métamorphose indéfinie¹³⁰ » à la présence scénique. En

125 CORDEIRO, Volmir (2018), *op. cit.*, p.21

126 BERNARD, Michel, *op. cit.*, p. 82

127 *Idem.*

128 *Idem.*

129 *Idem.*

130 *Idem.*

analysant les notions de « performativité » de Richard Schechner, Josette Féral (2013) souligne aussi d'autres quatre caractéristiques qui révéleraient le potentiel performatif d'un événement, d'un objet ou d'une action : « être, faire, montrer le faire et l'expliquer¹³¹ ». Je propose donc le sens comme ce qui explique le « faire », le mouvement comme le « faire », le temps et le flux comme le « montrer le faire », et la présence scénique comme l'« être ».

Ces deux notions sont également divisées en quatre catégories par leurs auteurs respectifs. Ainsi, à partir des connaissances acquises jusqu'à présent et à partir du spectacle *Fúria*, je définis également quatre caractéristiques de l'*anticorps dansant* afin de le transformer en un outil chorégraphique singulier. Compte tenu de sa politique intrinsèque, je qualifie son sens (sa motivation et/ou sa dramaturgie) de « **sociopolitique**¹³² ». Vis-à-vis de l'hétérogénéité de son mouvement (ou de son corps dans l'espace), je propose de le qualifier de « **métissé**¹³³ ». Son temps et son flux instables et imprévisibles, je les qualifie de « **fugaces**¹³⁴ ». Enfin, en raison des critiques qu'il incarne, je propose de qualifier de « **dérangeante**¹³⁵ » la présence scénique de l'*anticorps dansant*. Chacune de ces quatre catégories compose donc une « strate » pour l'analyse chorégraphique de *Fúria*.

1. *Anticorps dansant* comme outil de création chorégraphique

Lia Rodrigues emploie la « Liberté structurée » pour chorégrapier et donner de la voix à l'*anticorps dansant* de ses danseurs-artistes. En observant la force politique de la danse qui se dégage de cette relation de collaboration entre chorégraphe et *anticorps*

131 FÉRAL, Josette. « De la performance à la performativité ». *Communications*, v. 15, n. 1., 2013, p. 05–34.

132 « Sociopolitique » : ce qui « concerne la société dans ses rapports avec la politique ». Source : CNRTL, « Sociopolitique » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/sociopolitique> [consulté le 15 juin 2020]

133 « Métissée » : ce qui « qui résulte du mélange de choses différentes ». Source : CNRTL, « Métisse » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9tisse> [consulté le 30 juin 2020]

134 « Fugace » : ce qui est « changeant, instable [et] qui apparaît brièvement, dure très peu ». Source : CNRTL, « Fugace » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/fugace> [consulté le 15 juin 2020]

135 « Dérangeant » : ce qui « déplace ce qui était rangé », qui « quitte une trajectoire prévue », qui « trouble dans sa façon d'être, de penser ». Source : CNRTL, « Déranger » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9ranger> [consulté le 30 juin 2020]

dansant, je me demande si l'*anticorps dansant* peut servir non seulement comme outil d'analyse chorégraphique de *Fúria*, mais aussi comme outil de création. En d'autres termes, l'*anticorps dansant* peut-il servir d'outil pour mettre en place une démarche chorégraphique qui relèvent de cette performativité politique marginale de *Fúria* ?

Lors de mes expériences antérieures de pratique chorégraphique, j'ai pu observer un effet récurrent dans divers processus de création chorégraphique¹³⁶ : les *cycles*. Ces derniers sont parfois responsables de la sensation de « blocage » dans un processus, d'un sentiment que la création « tourne en rond ». Cependant, à chaque fois, je pouvais reconnaître que nous (les autres créateurs et moi-même) ne revenions jamais au même point de départ, même si nous le ressentions ainsi. En effet, dès que nous retrouvions le point de départ, nous le percevions sous un angle nouveau, rendu possible uniquement par le chemin parcouru. On comprend donc que les cycles se déroulent non pas en cercles, mais plutôt en *spirales*. Celles-ci permettent à la maturation du processus de création de façonner et de montrer de nouvelles possibilités sur tout le matériel créé. Ainsi un nouveau cycle peut recommencer, à partir d'un point plus profond et plus intime avec l'œuvre.

Ce processus en spirale se produit particulièrement grâce au processus à double sens [*two-way process*¹³⁷] de Rudolf Laban, dans lequel le mouvement est informé par la motivation intérieure (consciente ou inconsciente) autant que la motivation intérieure est motivée par le mouvement. Par conséquent, lorsque la présence scénique de l'*anticorps dansant* atteint un certain degré de maturité avec la chorégraphie, de nouvelles questions intérieures seront déclenchées, provoquant le début d'un nouveau cycle, mais pas à partir du même point. Un effet domino est établi en approfondissant et en complexifiant toutes les « phases » suivantes.

136 J'étais danseur ou chorégraphe dans les processus suivants : En tant que chorégraphe : « *Boca seca* [Bouche sèche] » (2019). En tant que co-chorégraphe : « *Isto também passará, antes que eu morra* [Cela passera aussi, avant que je ne meure] » (2017). En tant que danseur dans la compagnie de danse contemporaine *Anti Status Quo Companhia de Dança*, de la chorégraphe brésilienne Luciana Lara : « *Microutopias cotidianas aglutinantes do lugar* [Microutopies quotidiennes reliant le lieu] » (2019), « *Camaleões* [Caméléons] » (2017), « *De carne e concreto – uma instalação coreográfica* [De chair et de béton – une installation chorégraphique] » (2016), « *Sacolas na cabeça* [Sacs sur la tête] » (2015). En tant que danseur dans la compagnie *Vestigios*, de la chorégraphe brésilienne Vancleia Porath : « *Onde nasce um curso d'água* [Où naît un cours d'eau] » (2012).

137 HODGSON, John. « Context and content of main works in English [Contexte et contenu des principaux ouvrages en anglais] » [p. 135–163] in *Mastering movement : the life and work of Rudolf Laban* [La maîtrise du mouvement : la vie et l'œuvre de Rudolf Laban], New York, États-Unis : Routledge, 2001, p.160

Le développement des catégories de l'*anticorps dansant* (sociopolitique, métissé, fugace et dérangeant) me permet donc d'identifier chacun des quatre groupes comme une phase spécifique du processus de création chorégraphique en *spirale*. Ces phases se déroulent dans l'ordre suivant, qui seront justifiées plus en détail ultérieurement : Premièrement, le « sociopolitique », comme générateur de motivation intérieure, de sens et/ou de dramaturgie pour l'*anticorps dansant* ; ensuite, le « métissé », comme *pulsion externalisée* [*externalized drives*¹³⁸] de la motivation intérieure, sous forme de mouvement, de corps dans l'espace ; puis le « fugace », comme flux du développement des *pulsions externalisées* dans le temps ; et finalement, la présence scénique « dérangeante », issue des phases précédentes.

Chapitre 8

*

Analyse chorégraphique de *Fúria* à partir de l'*anticorps dansant*

Bien que les quatre phases / strates chorégraphiques de l'*anticorps dansant* (1 - Sociopolitique, 2 - Métissée, 3 - Fugace, 4 - Dérangeante) se produisent aussi simultanément lors du spectacle ou même lors de la création, à titre d'étude plus détaillée, je vais les séparer selon la séquentialité mentionnée précédemment.

1. Sens et dramaturgie – Motivation « sociopolitique »

Cette phase semble être la première et l'une des plus importantes pour chorégrapier l'*anticorps dansant*. Dans le « sociopolitique » est ancré l'engagement de l'interprète pour la réflexion sur le processus créatif, la proposition de mouvement et la (re)création de la chorégraphie. Dans cet aspect se trouve ce que Rudolf Laban appelle les « questions intérieures » [*inner questions*¹³⁹], qui caractérisent le danseur en tant qu'individu ou caractérisent les intentions d'un rôle ou d'un personnage, composant la motivation intérieure du danseur.

C'est dans ce processus que l'*anticorps dansant* de la *favela* prend conscience de questions sociopolitiques de marginalisation qui l'entourent (et des discours implicites) et des relations qu'il établit avec ces questions (des critiques et discours explicites). Rudolf Laban suggère ces interrogations pour illustrer ces « questions intérieures » : « Qu'est-ce que je veux dans la vie ? Qu'est-ce que je veux dans la pièce ? Qu'est-ce que je veux dans la scène ? À qui ou à quoi ?¹⁴⁰ » [Notre traduction]. Ces questions établissent une base de motivation intérieure qui va irriguer la danse à venir, et qui aidera à tisser les sens et/ou la dramaturgie. Selon Rudolf Laban, la confrontation de ces questions avec des obstacles intérieurs et externes ou des résistances [*inner and outer obstacles* ou *resistances*¹⁴¹] serait précisément le déclencheur de l'action, du

139 *Ibid.*, p.159

140 *Ibid.*, p.160

141 *Idem.*

mouvement, de cette danse de l'*anticorps dansant*. Ces obstacles ne peuvent être perçus qu'à travers la prise de position critique de l'interprète par rapport aux réponses qu'il trouve à ses « questions intérieures ». Toujours selon Rudolf Laban, ce positionnement critique susciterait de nouvelles questions telles que : « Comment (y faire face) ? Quels moyens utiliser ? Quand (l'affronter) ? Où ? Pourquoi ? Qui suis-je et qu'est-ce que je veux faire apparaître ?¹⁴² » [Notre traduction], qui déclencherait la nécessité d'agir (agentivité), de se mettre en mouvement. Cette prise de conscience, composée de facteurs conscients et subconscients, générerait des « pulsions externalisées », traduites par le mouvement et la danse. Ce processus de prise de conscience attribue une autonomie à l'interprète, lui permettant de s'approprier du matériel chorégraphique et d'occuper les *espaces vides* de la chorégraphie avec son attitude critique, toujours en cours, qui garantit le caractère performatif de sa présence scénique.

Dans *Fúria*, cet aspect « sociopolitique » s'exprime dans tous les domaines de l'œuvre : mouvement, espace, temps, scénographie, costumes, atmosphère sonore, présence. Cependant, on peut souligner sa manifestation la plus évidente dans sa dramaturgie. L'aspect « sociopolitique » de l'*anticorps dansant* est ce qui « explique le faire¹⁴³ » (Josette Féral 2013), la pulsion auto-affective ou auto-réflexive du sens, de la motivation et/ou de la dramaturgie. Le sens, ou la dramaturgie, de *Fúria* se manifeste principalement par les interrelations entre les interprètes et les « figures¹⁴⁴ » que chacun incarne à différents moments de l'œuvre. De plus, la performativité politique marginale de chaque interprète ajoute une couche de sens non fictionnel.

Fúria évoque plusieurs « situations » sur scène, tels que l'orgie, le sexe, le meurtre, le viol, le carnaval, la fête, le travail et l'esclavage, la violence, la consommation, la religion, la faim, la guerre, le combat, la pauvreté. La plupart des « situations » peuvent être regroupées sous un seul stimulus thématique qui semble être les *relations de pouvoir*, par le biais d'actions corporelles qui émergent du conflit « dominer et être dominé », révélant une critique des inégalités sociales. Pour que ces *relations de pouvoir* soient présentées sur scène, on envisage la marginalité comme l'axe qui les façonne. La manière dont les relations de pouvoir s'expriment dans la scène indiquent que l'œuvre n'a pas l'intention de dresser un portrait impartial du

142 *Idem.*

143 FÉRAL, Josette. *Op. cit.*

144 Nomenclature utilisée par Valentina Fittipaldi.

pouvoir, mais d'établir un regard critique sur la place du dominateur. Parmi les façons dont ce thème fait sens dans l'œuvre, l'on peut citer la fonction de ces figures incarnées par les artistes-danseurs. Celles-ci font référence à des archétypes reconnaissables (Image 34), tels que le « criminel », le « trafiquant », l'« assassin », l'« indigène », le « colonisateur », l'« esclave », le « maître d'esclaves », la « prostituée », le « fou », la « sainte » et le « prophète », le « malade », l'« animal ». Chacune de ces figures est attestée par un vocabulaire de gestes, de postures et d'actions qui renvoient aux références réelles. Par exemple : le danseur qui marche à quatre pattes avec un objet dans la bouche ressemble à un chien. Ces figures nous permettent d'identifier et nuancer les relations de pouvoir vues sur scène.



Image 34. Fúria [Les trafiquants]. ©Sammi Landweer

2. Mouvement – Pulsion externalisée « métissée »

L'aspect « sociopolitique » représente donc une sorte de prise de conscience critique du danseur, et est responsable de la constitution de sa motivation intérieure. Cette phase « sociopolitique » semble être suivie par la création de mouvement, aspect déclenché par les réponses trouvées dans la première phase. Dans *Fúria*, cet aspect est extrêmement remarquable en ce qui concerne l'action, le mouvement, car il correspondrait exactement à ce que Rudolf Laban appelle les « pulsions externalisées », « motivées par les attitudes intérieures subconscientes et qui nous activent dans les actions conscientes¹⁴⁵ » [Notre traduction]. À la lumière des discours implicites précédemment étudiés, on peut supposer que cette attitude intérieure de la corporéité marginale est pleine de paradoxes sociohistoriques comme la *favela* elle-même. Par conséquent, ses pulsions externalisées refléteront également ce système « métissé » de paradoxes comme une forme d'agentivité kinéssthésique. On peut donc supposer que les premières créations de mouvement de l'*anticorps dansant* découlent souvent d'une démarche d'affirmation identitaire.

Ces actions peuvent être caractérisées dans le processus de création, par exemple, comme les premières cellules et partitions de mouvement qui serviront de base à la chorégraphie. Dans le processus créatif de *Fúria* ces actions de base ont généré les « kits ». Selon l'artiste-danseuse Karoll Silva (2020), chaque interprète avait un *kit*, « qui était composé d'une petite séquence chorégraphique, d'objets, de verbes d'action, de cris, de hurlements, d'une langue étrange et d'un insecte¹⁴⁶ ». Elle explique : « Avec notre *kit*, nous avons construit de petits fragments à travailler par Lia et par les danseurs¹⁴⁷ » [notre traduction]. Ces premières cellules donneront naissance à de nouvelles cellules et à de nouvelles structures chorégraphiques plus complexes, composant plusieurs moments de cette phase. Si cette « action » (« faire », Josette Féral 2013) de l'*anticorps dansant* est caractérisée pour être « métissée » dans son « dialogue avec la pesanteur » (le mouvement dans l'espace), par conséquent, le chorégraphe est de mettre l'accent sur la polyphonie et l'hybridation de son mouvement. Comme la motivation de l'*anticorps dansant* est avant tout la réflexion critique sur le monde et l'action critique par la danse, le purisme technique et l'esthétisme semblent céder leur

145 HODGSON, John. *Op. cit.*, p.160

146 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Karoll Silva, le 29 mars 2020

147 *Idem.*

place à la multiplicité des façons d'incarner cette révolte ou cette furie. Ainsi, une technique de danse claire, qui conduit ces corporéités de manière unique et cohérente du début à la fin, est remplacée par un mélange de techniques, de figures et d'esthétiques : un mouvement « métissé ».

Dans *Fúria*, par exemple, cela se manifeste par le mélange d'extraits de ballet classique, avec des qualités de mouvement qui évoquent des rituels indigènes et du *candomblé*¹⁴⁸, et des danses populaires brésiliennes, souvent traversé aussi par un mouvement précaire, ou quotidien, voire fonctionnel. L'hybridité et la polyphonie se manifestent aussi à travers une démarche transartistique, mêlant principalement la danse, le théâtre, les arts plastiques et la *performance*. Ainsi les artistes-danseurs ré-élaborent constamment les logiques de la scène. Parfois ils incluent dans leur mouvement l'interaction avec des matériaux apportant une perspective plastique à la danse et des extensions au mouvement, comme l'utilisation de la peinture et des objets. Parfois ils interagissent avec des logiques plus expressives et théâtrales, utilisant le mot sur scène et négociant avec les notions de personnage. Son mouvement est donc également constitué de voix, c'est une corporéité qui danse aussi avec des pensées et des discours. Sa performativité « métissée » se manifeste également par la négociation avec ces différentes logiques que la perspective transartistique impose à sa performance, par les différents univers esthétiques et techniques que sa danse métisse exige.

Dans les *anticorps dansants* de *Fúria*, ces « pulsions externalisées » semblent s'aboutir dans l'invocation des figures. Elles permettent de matérialiser dans le corps les « personnages » de ces relations de domination : l'esclave et le maître d'esclaves, le colonisateur et le colonisé, l'homme et la femme, le blanc et le noir. Ces figures qui se matérialisent dans *Fúria* sont appelées par Volmir Cordeiro (2018) la « puissance de la métamorphose », que façonne la corporéité dansante « en tant que corps en action, disponible et mobilisé par différents états¹⁴⁹ ». Autrement dit, les différentes figures agissent également comme un grand kaléidoscope de qualités de mouvement, puisque chaque figure nécessite un façonnement corporel spécifique. Les figures sont donc conductrices à la fois de la dramaturgie « sociopolitique » explicite (thème engagé, discours apparent) et de la variation « métissée » des mouvements, postures et gestes.

148 Religion polythéiste d'origine africaine pratiquée au Brésil. Les rituels du *candomblé* sont fortement marqués par la présence de la musique (instruments de percussion et chant) et de la danse.

149 CORDEIRO, Volmir (2019). *Op. cit.*, p. 27

3. Temps et flux – Déploiement « fugace »

On a vu que l'aspect « sociopolitique » est le terreau d'une motivation intérieure engagée de l'*anticorps dansant*, qui irrigue ensuite les pulsions externalisées, génératrices du mouvement. La phase chorégraphique suivante serait la façon dont ces figures se développent dans le temps, comment elles s'installent dans la scène et comment elles se produisent. Cette troisième phase de l'écriture se manifeste comme l'organisation des cellules et partitions de mouvement au sein d'une structure de temps. Autrement dit, il faut « montrer le faire » (Josette Féral 2013), qui se manifeste par l'*anticorps dansant* pour la qualité « fugace » de sa « construction et destruction permanentes » dans le temps et le flux. Cette fugacité peut être incitée dans la création chorégraphique, par exemple, en expérimentant des états corporels moins rationnels pendant de longues périodes. Dans ces occasions, les artistes-danseurs peuvent en fait observer comment les cellules de mouvement se développent et changent au fil du temps, atteignant une espèce de pulsion changeante incontrôlable et ininterrompue.

Dans *Fúria*, l'aspect « fugace » semble trouver sa manifestation plus évidente dans les corps individuels et dans le groupe d'artistes-danseurs qui, étant visibles en permanence sur scène, deviennent une sorte de *corps dansant collectif*, un corps fragmenté en neuf parties à la fois autonomes et interdépendantes. Valentina Fittipaldi (2020) renforce cette idée du corps dansant collectif comme élément de composition chorégraphique de *Fúria* en disant : « Nous comprenons les solos comme faisant partie du groupe, n'ayant aucune signification sans tout ce qui les soutient et les complète, tout ce qui est passé ou passe par là¹⁵⁰ » [notre traduction]. Ce qui caractérise les deux manifestations corporelles (individuelle et collective) dans le temps est la métamorphose. Non seulement les figures se succèdent, se remplacent et se superposent, mais les codes du spectacle changent aussi. Tout au long du spectacle, ce flux de transformation est intense et ininterrompu, excepté quelques moments où l'ensemble du groupe se stabilise dans une composition collective unique pratiquement immobile. On observe que l'*anticorps dansant* se caractérise ici par sa fugacité et se manifeste dans la chorégraphie par cette métamorphose systématique.

Individuellement, les danseurs glissent en permanence dans leurs différentes figures. Si certains interprètes semblent n'avoir qu'une seule figure car ils

150 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, le 24 avril 2020.

sont caractérisés de façon presque identique du début à la fin (comme la danseuse peinte en bleu), le corps collectif est en constante métamorphose. Les principales ressources chorégraphiques pour maintenir la fugacité du collectif utilisent la simultanéité et le chevauchement des partitions (Image 35).



Image 35. Fúria. Trois partitions simultanées sur scène. ©Sammi Landweer

Cela permet que, même si les figures restent individuellement plus longtemps, pour le spectateur, elles cessent d'exister lorsque son attention est dirigée vers une autre partition simultanée. C'est-à-dire que, même si à certains moments le corps individuel se présente de manière moins fugace, le corps collectif est avant tout fugace, éphémère, s'appuyant sur la multiplicité et le métissage pour se construire comme une métamorphose rapide et continue dans le temps du spectacle. Grâce à la structure du corps collectif, ces transformations s'opèrent en flux libre, montrant une extrême fluidité dans les transitions, comme si la simultanéité et la superposition des scènes provoquaient un effet similaire à un montage vidéo pour le spectateur. Cela signifie qu'en faisant passer son attention d'une partition à l'autre, le spectateur perd les transitions individuelles, tout en gardant la sensation que le corps collectif opère sa métamorphose de manière autonome, permettant ainsi les ellipses. En raison de cet effet chorégraphique, cette métamorphose infinie de *Fúria* semble être issue d'une pulsion « naturelle », comme si elle n'était pas le fruit d'une décision consciente et rationnelle, mais d'une spontanéité « sauvage », instinctive, incontrôlable, issue d'une sorte de passion, la furie.

4. Présence scénique – Présence « dérangement »

Comme l'aspect « sociopolitique », l'aspect « dérangement » semble être l'un des plus importants pour chorégrapier l'*anticorps dansant* de *Fúria*, puisque c'est lui qui permet à l'artiste-danseur d'établir l'œuvre comme un événement politique, poreux au dialogue avec le public, permettant la génération de nouvelles subjectivités politiques (y compris pour soi-même) et l'affectation sensible. Cette présence « dérangement » maintient l'interprète dans une tension attentive pour que les *espaces vides* de la chorégraphie soient constamment mis à jour et complexifiés, et aussi pour que la chorégraphie ne perde pas sa vitalité et soit prise par l'automatisme avec le temps. Cette présence « dérangement » permettra que aux figures, aussi claires et illustratives qu'elles puissent paraître, de conserver une ambiguïté importante, constituée par la maturité des réflexions de l'interprète sur l'univers de sa corporéité, de sa danse et de l'œuvre. Ainsi, l'œuvre façonne la danse de l'interprète qui façonne l'œuvre en retour par sa danse.

Cette présence s'appuie sur la métamorphose systématique infinie, pour constituer la manière d'« être » (Josette Féral 2013) de l'*anticorps dansant* sur scène. Elle résulte de la maturation de tout le matériel chorégraphique construit dans les trois autres phases. À partir du *processus à double sens* de Rudolf Laban, l'expérience de l'interprète avec la danse établira nécessairement de nouvelles « questions intérieures », générant une nouvelle relation sociopolitique de l'*anticorps dansant* et relançant tout le processus. Cela rend plus complexe l'attitude intérieure de l'artiste-danseur et lui fournit cette présence scénique irriguée par une prise de position critique de plus en plus précise. Cette présence critique est l'une des responsables de l'effet « dérangement », puisqu'elle irrigue la danse avec un esprit combatif, avec une capacité de « déplacer ce qui était rangé¹⁵¹ ». Cet effet domino de ce processus chorégraphique avec l'*anticorps dansant* assure que l'œuvre est toujours « vivante », façonnant constamment la danse à partir de la présence. Ce processus de transformation progressive de la présence de l'artiste-danseur à partir du *processus à double sens* peut être identifié dans une déclaration de Valentina Fittipaldi (2020). Elle observe un changement dans sa propre subjectivité à l'appui de la réflexion critique générée par *Fúria* et à partir de son expérience de la danse elle-même :

151 CNRTL, « Déranger » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* – CNRTL [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9ranger> [consulté le 30 juin 2020]

Pendant le processus de création, j'ai vraiment réalisé à quel point le débat sur les races au Brésil est sérieux. Et combien j'étais en retard et décalée par rapport à ça. **En regardant la couleur de ma peau**, je ne m'identifiais pas comme noire ou blanche, mais **je ne comprenais pas la race et ses relations sociales**. [...] J'ai passé beaucoup de temps **perturbée**, avec **une identité perdue**, avec **des angoisses existentielles** [...]. Dans la pièce, ma peau était peinte en or, sans motif très conscient, plutôt pour avoir une variété de couleurs. **Au fil des présentations, je me suis rendu compte** que l'or est la luminosité de mon teint. J'ai commencé à avoir des **difficultés à me peindre** et à **enlever la peinture** de mon corps, parce que je ne pouvais pas identifier ce qui était de la **peau** et ce qui était de la **peinture**¹⁵² [notre traduction].

Le discours de Valentina Fittipaldi met en évidence un processus de mise à jour de la corporéité dansante à mesure que de nouvelles « questions intérieures » surgissent de l'expérience de la danse. Ces nouvelles attitudes intérieures finissent par générer de nouveaux rapports avec la matérialité de la chorégraphie, comme la façon de (re)produire un mouvement, ou la façon dont un certain élément scénique (comme la peinture corporelle) peut irriguer la danse et générer de nouveaux sens à partir de cette maturation progressive.

Dans *Fúria*, cette présence « dérangeante » reflète de manière polysémique les relations de pouvoir et de domination à travers sa danse marginale (motivation, sens et dramaturgie « sociopolitiques »), son mouvement est hybride et polyphonique à travers sa danse « métissée » (corps dans l'espace) et se déploie en métamorphose infinie dans une danse sauvage (temps et flux « fugaces »). La présence informée par ces caractéristiques se présente au spectateur d'une manière ambiguë, imprévisible et « dérangeante ».

Elle est ambiguë, par exemple, en ne rendant pas au spectateur un jugement clair sur les différentes figures qui traversent sa danse. Elle incarne à la fois l'esclave et le maître d'esclaves, à la fois le meurtrier ou le violeur et la victime, parfois l'un après l'autre. Pourtant, elle ne révèle presque jamais un jugement de valeur, fondant la voix de chacune de ces figures sur la matérialité du corps, rompant avec la logique narrative ou dramatique qui pourrait résoudre le conflit. Le conflit est laissé ouvert au spectateur. Cette ambiguïté est également garantie par le mélange de fiction et de non-fiction dans l'œuvre qui place les interprètes comme des individus politiquement engagés tout en les « protégeant » derrière ces figures, comme si le discours personnel de chacun des

152 Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, le 24 avril 2020.

interprètes était dit à travers ces autres voix. Elle est imprévisible, par exemple, dans la mesure où son flux changeant ne répond pas aux attentes de la progression chorégraphique conventionnelle (comme l'accélération et la décélération), du climax, de la cohésion technique ou expressive. Cela contribue à transmettre le sentiment que la danse qui se construit sur scène est le résultat d'un univers de pure force, de pure énergie incontrôlable, car elle semble être mue par des instincts et des désirs soudains et inconscients. Cela lui donne un caractère parfois presque incohérent, ce qui contribue à son imprévisibilité. Ann Cooper Albright affirme que ce type de danse, qui refuse de rentrer dans des catégories identifiables, « provoque délibérément un glissement des notions d'identité, un processus de **négociation constante** alors que le corps dansant se fraye un chemin à travers le spectacle¹⁵³ » [Notre traduction]. Cette présence « dérangeante » résulte donc aussi de cette instabilité, plaçant l'artiste-danseur dans cette négociation dans l'ici et maintenant du spectacle.

Ces caractéristiques de la présence scénique de l'*anticorps dansant* lui attribuent par conséquent cet effet dérangeant, une présence scénique qui ne peut être mesurée exactement, qui ne peut être classée immédiatement, et qui reste en constante mutation et en fréquentes contradictions, la rendant extrêmement impalpable même si elle est extrêmement concrète. Ce qui reste c'est une sorte d'impulsion urgente d'affirmer qu'elle est vivante — voire d'un besoin urgent de survivre. L'*anticorps dansant* de *Fúria* se revendique en tant que présence-*présente*, et non comme *présence-absence*. La présence « dérangeante » de l'*anticorps dansant* guidée le plaisir d'incarner la **furie**.

153 ALBRIGHT, Ann Cooper (1997) apud CHATTERJEA, Ananya. *Art. cit.*, p. 119.

Conclusion

[Le corps] est un champ de bataille où s'entrecroisent les forces visibles, invisibles, la vie et la mort, et où s'enchaînent les réseaux, les pouvoirs, les traffics.(Uno Kuniichi, 2018)¹⁵⁴

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai analysé des enjeux performatifs et politiques de la corporéité dansante dans *Fúria*, de Lia Rodrigues. Cette démarche a été motivée par la force politique et performative qui se dégage de la danse vue sur scène et aussi par la puissance découverte dans le partenariat entre la danse de Lia Rodrigues et la *favela* de Maré. Cette force semblait particulièrement ancrée dans l'identité socioculturelle de chaque danseur, incarnée dans leur danse.

À partir de cette hypothèse et pour amorcer la recherche, j'ai choisi d'utiliser le terme de « corporéité », de Michel Bernard (2001), comme stratégie terminologique pour aborder le danseur dans sa complexité dès le début. Cela m'a permis de prendre sa danse comme une matérialité à la fois objective et subjective, irriguée par ses contextes sociopolitiques, notamment par la *favela*. Cela m'a également permis de m'éloigner des conceptions fonctionnelles de la corporéité dansante, c'est-à-dire de m'éloigner des notions de corps-véhicule si souvent associées au corps du danseur.

Pour approcher la performativité politique de la corporéité dansante de *Fúria*, j'ai choisi d'aborder premièrement la structure la plus évidente où s'insère cette corporéité : la pratique chorégraphique engagée de Lia Rodrigues. Sa pratique offre déjà un cadre politique et performatif qui lui est propre, qui façonne à la fois l'œuvre dansée et la corporéité dansante de manière reconnaissable à travers plusieurs œuvres différentes, y compris *Fúria*. Cette pratique est caractérisée par le choix de thèmes clairement politiques, qui façonnent la dramaturgie la plus reconnaissable de l'œuvre dansée et guident le processus de création à partir de cette prémisse critique. Sa pratique est caractérisée aussi par une approche transartistique de la danse, qui ajoute à la composition chorégraphique des éléments des arts visuels, de la littérature, du cinéma, et par le principe de performativité, telle qu'elle découle des pratiques de la *performance*, qui lie fondamentalement la danse à l'interprète en tant qu'individu.

154 KUNIICHI, Uno. *Op.cit.*, p. 66

Finalement, elle est aussi caractérisée par la relation de collaboration avec ses artistes-danseurs, qui sont envisagés effectivement comme des créateurs tout au long du processus de création, voire dans le moment même des présentations publiques du spectacle. Cette dernière caractéristique est déterminante pour que l'on puisse reconnaître la singularité de l'interprète dans l'œuvre dansée.

En outre, la chorégraphe envisage la danse comme un instrument politique pour la transformation sociale. Son engagement maintient sa pratique artistique en lien étroit avec les problématiques des milieux défavorisés comme la *favela*. Les initiatives éducatives et culturelles — telles que la CAM et l'ELDM — irriguent la danse de valeurs dérivées de la citoyenneté et de la dignité sociale.

D'après les mots de la chorégraphe elle-même, j'ai proposé la « liberté structurée » comme une sorte de méthodologie chorégraphique basée sur cette relation de collaboration avec l'artiste-danseur, mélangeant la danse, la *performance* et l'improvisation. Ce lien avec la *performance*, configure la « liberté structurée » comme une approche intrinsèquement politique. À partir du constat du rôle politique de la corporéité dansante — confirmé par les liens générationnels avec les chorégraphes de la « non-danse » —, j'ai engagé l'étude des discours sociopolitiques implicites qui se dégagent de la *performativité politique* de *Fúria*. Cette étude a porté sur l'insertion géo-socio-politique des danseurs, issus en grande partie de la *favela* ou représentants des identités socioculturelles tout aussi marginalisées. Grâce à une étude sociohistorique — de la *favela* contemporaine à la colonisation brésilienne —, j'ai pu constater que les corporéités marginales de la *favela* ont été historiquement soumises à une sorte de « non-identité », imprégnées de force d'une *présence-absence*. En tant qu'artiste chorégraphique brésilien, je vois dans cet aspect une donnée fondamentale pour approfondir la compréhension et la lecture de la performativité politique de cette œuvre de Lia Rodrigues. Car, si Lia Rodrigues façonne la corporéité dansante à travers son approche chorégraphique, cette corporéité dansante marginale façonne aussi la pratique chorégraphique, justifiant et renforçant les relations de collaboration de la « liberté structurée ».

La corporéité dansante de *Fúria* est donc irriguée par les discours implicites découlant de cette présence-absence. Cependant, elle se met en scène en transformant ces discours implicites en discours critiques explicites, en s'opposant à cette « absence »

et en se revendiquant comme une présence « dérangeante ». Sa *performativité politique marginale* est ancrée dans cet esprit de combat, de révolte et de furie.

Cette corporéité dansante, qui soulève cette performativité et qui est à la fois façonnée par la pratique du chorégraphe et énonciatrice de son propre discours sociopolitique marginal, j'ai proposé l'appeler « *anticorps dansant* ». Cet exercice épistémologique a permis de vérifier l'hypothèse que l'image métaphorique mentionnée par Michel Bernard (« anticorps ») sert aussi à désigner la performativité politique de la corporéité dansante de *Fúria*.

Compte tenu que l'*anticorps dansant* de *Fúria* dégage une manière propre de se présenter sur scène, je me suis demandé quelles conditions chorégraphiques peuvent être fabriquées pour que l'*anticorps* danse avec « consistance et force critique¹⁵⁵ ». Pour attaquer cette question, j'ai proposé un outil d'analyse et de création chorégraphique basé sur quatre caractéristiques de l'*anticorps dansant* de *Fúria* — la motivation « sociopolitique », le mouvement « métissé », le déploiement « fugace » et la présence « dérangeante ». Cette approche m'a permis de proposer une structure d'analyse et de création chorégraphique qui se produit de manière cyclique et évolutive, comme une *spirale*. Grâce au *processus à double sens*, de Rudolf Laban, cette spirale commence un nouveau cycle à chaque fois que l'*anticorps dansant* renouvelle ses motivations « sociopolitiques », soit afin de créer la danse, soit afin de la (re)créer au moment de la présentation de l'œuvre dansée.

Cette recherche s'est donc articulée autour de trois axes principaux : l'approche sociopolitique et chorégraphique de Lia Rodrigues, les contextes géo-sociopolitiques de ses artistes-danseurs et l'analyse chorégraphique de *Fúria* à partir de l'*anticorps dansant*. Les résultats trouvés, ainsi que les limites de ce mémoire, indiquent de nombreuses pistes pour l'avenir. Afin de mieux enquêter sur les questions performatives et politiques de l'*anticorps dansant*, il serait également intéressant d'approfondir d'autres aspects dans une future étude, comme d'autres types d'*anticorps dansants*, issus d'autres identités marginales, voire d'autres définitions de marginale, comme les identités de genre, sexuelles, les immigrants, les handicapés, les peuples indigènes. Il serait également intéressant de porter sur les études décoloniales et

155 CORDEIRO, Volmir (2018). *Op. cit.*, p.21

postcoloniales dans la pratique chorégraphique, ou encore des enjeux politiques dans la réception d'une œuvre comme *Fúria* et les rapports entre le marché de la danse et les enjeux performatifs politiques de l'*anticorps dansant*.

En tant qu'artiste chorégraphique, je suis particulièrement stimulé par l'une de ces pistes. Comment l'*anticorps dansant* peut-il façonner trois axes de la pratique chorégraphique : la relation entre chorégraphe et danseur, la relation entre danseur et sa danse et la relation entre spectateur et œuvre dansée ? Ces trois perspectives — artiste, danse et spectateur, ou « créer, performer et apprécier [*making, performing and appreciating*]¹⁵⁶ » — peuvent être interdépendantes dans la production contemporaine, composant ce que l'on appelle la *perspective triangulaire*¹⁵⁷. L'imbrication de ces trois perspectives permet à l'œuvre dansée de se présenter effectivement comme un événement politique, stimulant une attitude d'*agentivité* — ou la capacité d'action et résistance sociale et politique — avec un potentiel de transformation sociale. Face à ces trois perspectives, l'*anticorps dansant* semble présenter un potentiel pour façonner de manière intéressante la manière dont la danse elle-même est perçue. Sa performativité est tellement métissée que la danse qui se dégage de l'*anticorps dansant* pourrait être configurée comme une pratique artistique libre de toute définition, même si elle est basée sur le corps.

Dans le cadre de la « liberté structurée », Lia Rodrigues structure la liberté de ses artistes-danseurs. Pourtant, il serait intéressant d'étudier des collaborations créatives où le danseur et le chorégraphe se structurent mutuellement. La performativité politique de l'*anticorps dansant* nous permet d'entrevoir une relation de collaboration entre la figure du chorégraphe et le danseur qui est encore plus radicale que celle de la pratique spécifique de Lia Rodrigues. Dans cette perspective, il me semble intéressant d'analyser les démarches chorégraphiques contemporaines qui envisagent cette relation comme étant effectivement une « rencontre » de contamination mutuelle.

La performativité de l'*anticorps dansant* permet également une autonomie plus radicale de l'interprète dans la présentation de l'œuvre dansée. En tant que cocréateur, l'interprète disposerait d'une plus grande liberté d'action et décision pour continuer à

156 PRESTON-DUNLOP, Valerie. M., & SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the performative: A Choreological Perspective – Laban and Beyond* [La danse et le performative: Une perspective choréologique – Laban et au-delà]. London : Verve Publishing, 2002, p. 14

157 *Idem.*

expérimenter sur scène, en se basant sur son intuition et sa perception dynamique du moment de la présentation. Cela permettrait d'approfondir les valeurs d'improvisation et d'interprétation déjà établies dans la « liberté structurée » de Lia Rodrigues et d'irriguer l'œuvre dansée d'une valeur de risque encore plus grande.

La performativité de l'*anticorps dansant* aurait donc le potentiel de modifier de manière significative la relation entre le spectateur et l'œuvre dansée. Si le spectateur sait que l'œuvre présente ce caractère de risque, ancré dans cette autonomie expérimentale de l'interprète, l'œuvre acquiert le potentiel de distancer les produits culturels de la logique des produits de consommation. En d'autres termes, l'*anticorps dansant* peut s'avérer être une alternative puissante pour mettre en valeur l'œuvre dansée beaucoup plus comme une expérience sensible, et non comme un produit destiné au divertissement du « client », le spectateur. En ce sens, cette expérience sensible s'éloignerait du jugement simpliste (« c'est bien » ou « ce n'est pas bien ») et se configurerait effectivement comme un espace de dialogue et de génération de nouvelles subjectivités.

L'*anticorps dansant* semble représenter donc un riche potentiel pour l'étude et la pratique de la danse comme moyen à la fois chorégraphique et politique dans le monde contemporain. En suivant le raisonnement à l'égard du double sens du mot « anticorps », nous pouvons penser à la danse qu'en dégage, non pas comme une sorte de cure, mais plutôt comme la manifestation chronique de la maladie dans le corps, de la fièvre (de la furie) la plus élevée, des convulsions et du délire, qui, paradoxalement, représentent le processus de guérison, la pleine lutte du corps contre le virus, la production d'*anticorps*. Comme chez la « danseuse malade¹⁵⁸ », la maladie fait danser le corps, qui reconnaît ses contextes de contamination à travers la réflexion critique sur la société et qui purge le virus sous forme de mouvement et de danse. Le spectateur, au contact du corps contaminé du danseur, connaît le même processus. La danse peut alors devenir l'épicentre d'une épidémie de « protection immunitaire ».

158 « Yameru Maihime [Danseuse Malade], le dernier ouvrage de [Tatsumi] Hijikata, peut être défini comme une anti-autobiographie, car il ne raconte pas correctement les histoires et les événements du passé, mais construit un flux de perceptions [...] et de réflexions sur un corps épuisé. [...] Un mouvement chaotique se crée et de nombreux déplacements entre gestes et voix, c'est-à-dire qu'Hijikata suit dans le texte, la même anti-méthode de ses danses, renversant la grammaire habituelle des mots et des mouvements. » [Notre traduction] (GREINER, Christine, 2017). Disponible sur : <https://www.demolitionincorporada.com/danca-doente> [Consulté le 11 avril 2020]

Bibliographie

1. Sources sur Lia Rodrigues :

Sites internet :

Lia Rodrigues Companhia de Danças [Lia Rodrigues compagnie de danses], 2019 [en ligne]. Disponible sur : www.liarodrigues.com [consulté le 03 avril 2020]

Redes da Maré, « Centro de Artes da Maré [Centre d'arts de Maré] » [en ligne]. Disponible sur : <https://redesdamare.org.br/br/info/3/centro-de-artes-da-mare> [consulté le 26 mars 2020]

Vidéos en ligne :

Fondation d'entreprise Hermès, « Artists in community – 'Faire danser le monde', l'École Libre de Danse de Maré » [vidéo en ligne], 9'30''. *YouTube*, le 22 juin 2018. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=SMvm41_x79g [consulté le 21 avril 2020]

Idançanet, « Idança.Doc com Lia Rodrigues [Idança.Doc avec Lia Rodrigues] » [vidéo en ligne], 31'47''. *YouTube*, le 28 avril 2012. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bigkn-p7Q-Y&feature=youtu.be> [consulté le 11 avril 2020]

TV 247, « Estação Sabiá/ TV 247 – Regina Zappa entrevista a coreógrafa Lia Rodrigues (23.9.19) [Estação Sabiá/ TV 247 – Regina Zappa interviewe la chorégraphe Lia Rodrigues (23.9.19)] » [vidéo en ligne], 55'20'', *YouTube*, le 23 septembre 2019. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SiRMqbz3qoM&feature=youtu.be> [consulté le 10 avril 2020]

Livre :

LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* [Le corps, la politique et le discours dans la danse de Lia Rodrigues] [1^e éd.]. Rio de Janeiro : UniverCidade Editora, 2007.

Thèses de doctorat :

DANTAS, Mônica. *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 chorégraphes brésiliennes [Thèse de doctorat]. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2008

MARINHO, Nirvana. *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier LeRoy* [Les politiques du corps contemporain : Lia Rodrigues et Xavier LeRoy] [Thèse de doctorat]. São Paulo : Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

Articles de journal :

BIDERMAN, Iara. « A dança política de Lia Rodrigues [La danse politique de Lia Rodrigues] », *Folha de São Paulo*, 12 mars 2017 [en ligne]. Disponible sur : <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1865377-a-danca-politica-de-lia-rodrigues.shtml> [consulté le 21 avril 2020]

Article en ligne :

ADOLPHE, Jean-Marc., & Théâtre de la Ville – Paris, 2019, février 18. « Maguy Marin une artiste engagée » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/theatre-sans-frontieres/maguy-marin-une-artiste-engagee> [consulté 18 avril 2020]

BEAUVALLET, Ève. « Lia Rodrigues, l'informelle ». *Libération.fr*, 29 novembre 2018 [en ligne]. Disponible sur : http://archive.wikiwix.com/cache/?url=https%3A%2F%2Fnext.liberation.fr%2Ftheatre%2F2018%2F11%2F29%2Flia-rodrigues-l-informelle_1695036 [consulté le 21 mars 2020]

BOISSEAU, Rosita. « Danse : le grand bain du tous en scène ». *Le Monde*, 20 février 2020 [en ligne]. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2017/02/20/danse-le-grand-bain-du-tous-en-scene_5082321_3232.html [consulté le 21 mars 2020]

Centquatre – Paris, 2018. « Lia Rodrigues avec les jeunes de la Maré / Lia Rodrigues – May B de Maguy Marin – de Ste-Foy-Les-Lyon à Rio de Janeiro – une fraternité » [en ligne]. Disponible sur : www.104.fr/fiche-evenement/lia-rodrigues-mayb.html [consulté le 18 avril 2020]

Mouvement – magazine culturel indisciplinaire, & DAMPNE, Christiane. « *Un May B brésilien* », 2018 [en ligne]. Disponible sur : www.mouvement.net/fil-de-une/un-may-b-bresilien [consulté le 12 avril 2020]

Que faire à Paris ?. « L'Artiste et son monde / Lia Rodrigues » [en ligne]. Disponible sur : <https://quefaire.paris.fr/83228/l-artiste-et-son-monde-lia-rodrigues> [consulté 12 mai 2020]

2. Fúria :

Représentation vue :

- *Fúria*, Pavillon Noir en Aix-en-Provence, le 10 mars 2020.

Entretiens conduits :

- Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Karoll Silva, le 29 mars 2020.
- Entretien avec la danseuse de *Fúria*, Valentina Fittipaldi, le 24 avril 2020.

Vidéo en ligne :

RFI Brasil, « RFI Convida Lia Rodrigues [RFI invite Lia Rodrigues] » [vidéo en ligne], 10'13''. *YouTube*, le 5 décembre 2018. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=l2A41aK9z9s [consulté le 15 mai 2020]

Articles de journal :

BAVELIER, Ariane. « Lia Rodrigues: beaucoup de bruit pour beaucoup de bien », *Le Figaro*, 29 novembre 2018 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/11/29/03004-20181129ARTFIG00234-lia-rodrigues-beaucoup-de-bruit-pour-beaucoup-de-bien.php> [consulté 13 avril 2020]

VENTUNA, Rafael. « Entrada franca e furiosa [Entrée libre et furieuse] », *Revista Bravo !*, 11 février 2020 [en ligne]. Disponible sur : <https://medium.com/revista-bravo/entrada-franca-e-furiosa-dca235564d52> [consulté 13 avril 2020]

3. Performance et performativité :

Livres :

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação* [La performance comme langage : création d'un espace-temps pour l'expérimentation], « Debates collection » [2^e Ed], v. 219. São Paulo : Editora Perspectiva, 2009.

ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s)*, Paris, France : L'Harmattan, 2007.

Articles de revue :

FÉRAL, Josette. « De la performance à la performativité ». *Communications*, v. 15, n. 1., 2013, p. 05–34.

COTTON, Nicholas. « Du performatif à la performance : la ‘performativité’ dans tous ses états », *Sens public*, 2016. [En ligne] Disponible sur : www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1044398ar/ [consulté le 30 mars 2020]

RIBEIRO, Gisele Barbosa. «A performance, o peformativo, a performatividade : Linguagem e ação em práticas artísticas no limite das vanguardas [La performance, le performatif, la performativité : le langage et l’action dans les pratiques artistiques à la frontière des avant-gardes] » in 24° Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na arte: Redes e Conexões, Santa Maria, Brésil: Anais do 24° Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGAR, 2015, p. 255–271. [En ligne] Disponible sur : http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/gisele_barbosa_ribeiro.pdf [consulté le 25 avril 2020]

4. Sociologie et politique :**Livre :**

PÉQUIGNOT, Bruno. *Sociologie des arts*, « collection Domaines et approches » [2^e éd.]. Paris : Armand Colin, 2013.

Articles de revue:

AHEARN, Laura. « Agency [Agentivité] », *Journal of linguistic anthropology*, 9, 1/2, 1999. [En ligne] Disponible sur : www.jstor.org/stable/43102414?read-now=1&refreqid=excelsior:278407061d21b56448e3f74e518fc4de&seq=2#page_scan_t ab_contents [consulté le 12 mai 2020]

RANCIÈRE, Jacques. « Onze thèses sur la politique ». *Filozofski vestnik*, v. XVIII, n. 2, 1997, p. 91–106

Entretien en ligne :

Mediapart, « Le partage du sensible: Interview (Multitude, 2007) », 2019 [en ligne]. Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/segesta3756/blog/150915/jacques-ranciere-le-partage-du-sensible-interview-multitude-2007> [consulté le 15 avril 2020]

5. Culture brésilienne :

Livres :

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : A formação e o sentido do Brasil* [Le peuple brésilien : La formation et la signification du Brésil] [2^e éd]. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

SÁ, Lúcia. « Textos tupis-guaranis [Textes Tupis-guaranis] » in *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* [Littératures de la forêt : textes amazoniens et culture latino-américaine], Rio de Janeiro: EdUERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012, p. 147–156.

Articles de revue :

ALVES–SILVA, J.; da SILVA SANTOS, M.; GUIMARÃES, P. E. M.; FERREIRA, A. C. S.; BANDELT, H.–J.; PENA, S. D. J. & PRADO, V. F. « The Ancestry of Brazilian mtDNA Lineages [L’ascendance des lignées d’ADNmt brésiliennes] », *The American Journal of Human Genetics*, v. 67, n. 2, 2000, p. 444–461.

DÁVILA, Jerry. « Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917–1945) [Diplôme de blancheur : politique sociale et raciale au Brésil (1917–1945)] ». *Revista História (São Paulo)*, v. 27, n. 2, 2008, p. 281–287.

HOFBAUER, Andreas. « O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX – Bases ideológicas do racismo brasileiro [Le concept de « race » et l’idéologie du « blanchiment » au XIX^e siècle – Les bases idéologiques du racisme brésilien] ». *Revista Teoria e Pesquisa*, v. 1, n. 42, 2003.

Articles de journal :

Agência Estado. « Atlas racial do Brasil ressalta diferenças entre negros e brancos [L’Atlas racial du Brésil met en évidence les différences entre les noirs et les blancs] », *Estado de S. Paulo*, 1 décembre 2004 [en ligne]. Disponible sur : <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,atlas-racial-do-brasil-ressalta-diferencas-entre-negros-e-brancos,20041201p33199> [consulté le 3 avril 2020]

CARMO, Beatriz. « A pobreza brasileira tem cor e é preta [La pauvreté brésilienne a de la couleur et elle est noire] ». *Nexo Jornal*, 19 novembre 2017 [en ligne].

Disponível sur : www.nexojournal.com.br/ensaio/2017/A-pobreza-brasileira-tem-cor-e-C3%A9-preta [consulté le 15 avri 2020]

DINIZ, Maiana. « Renda recua e Brasil se torna o 9º país mais desigual [Les revenus diminuent et le Brésil devient le 9^{ème} pays le plus inégalitaire] ». *Agência Brasil*, 27 novembre 2018 [en ligne]. Disponible sur : <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-11/renda-recua-e-Brasil-se-torna-o-9-C2%BA-pa-C3%ADs-mais-desigual> [consulté le 3 avril 2020]

Article en ligne :

World Population Review. « *GDP Ranked by Country 2020* [Classement du PIB par pays en 2020] », 2020 [en ligne]. Disponible sur : <https://worldpopulationreview.com/countries/countries-by-gdp/> [consulté le 3 avril 2020]

6. Favela :

Ouvrage collectif :

BURGOS, Marcelo Baumann. « Favela e luta pela cidade: esboço de um argumento [Favela et la lutte pour la ville : aperçu d'un argument] », in SOUZA E SILVA, Jailson de (dir.), *O que é favela afinal?* [Qu'est-ce que la favela ?]. Rio de Janeiro : Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009, p. 52-53.

DUARTE, Cristóvão. « A “reinvenção” das cidades a partir dos espaços populares [La « réinvention » des villes à partir des espaces populaires] », in SOUZA E SILVA, Jailson de (dir.), *O que é favela afinal?* [Qu'est-ce que la favela ?]. Rio de Janeiro : Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009, p. 59-61.

SOUZA E SILVA, Jailson de. « Introdução – *O que é a favela, afinal?* [Introduction – Qu'est-ce que la favela ?] », in SOUZA E SILVA, Jailson de (dir.), *O que é a favela, afinal?* [Qu'est-ce que la favela ?], Rio de Janeiro : Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009.

Articles de revue :

FERNANDES, Fernando Lannes. « Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade [Les discours sur les favelas et les limites du droit à la ville] ». *Revista cidades*. Vol. 2, n. 3, 2005, p. 02-25.

MAGALHÃES, João Carlos Ramos & IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. « Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro [Historique des favelas de la ville de Rio de Janeiro] ». *Revista Desafios do Desenvolvimento*, v. 7, n. 63, 19 novembre 2010.

VALLADARES, Licia. « A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais [La genèse de la *favela carioca*. La production antérieure aux sciences sociales] ». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2000, p. 05–34.

Article de journal :

ISTOÉ. « IBGE: 6% da população brasileira mora em favelas [IBGE : 6% de la population brésilienne vit dans des *favelas*] ». *ISTOÉ*, 21 janvier 2016 [en ligne]. Disponible sur : https://istoe.com.br/183856_IBGE+6+DA+POPULACAO+BRASILEIRA+MORA+EM+FAVELAS/ [consulté le 26 avril 2020]

7. Corps :

Livres :

BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris : Seuil, 1995.

BRITTO, Fabiana D. & JACQUES, Paola B. « Corpographia : A processual concept of the Urban Body » in SCHILLER, Gretchen & RUBIDGE, Sarah (dir.), *Choreographic dwellings : Practising place*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014.

GIL, José. *Métamorphoses du Corps*, « Essais », Paris : La Différence, 1985.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* [Le corps : des pistes pour des études indisciplinées] [3^e éd.], São Paulo : Annablume Editora, 2008.

KUNIICHI, Uno. *Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé*, « collection Délashiné », Dijon : Les presses du réel, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção* [La phénoménologie de la perception], « Tópicos collection » [2^e éd.]. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

Autre œuvre dansée :

Demolition Incorporada. *Dança doente* [Danse malade] [en ligne]. Disponible sur : <https://www.demolitionincorporada.com/danca-doente> [consulté le 11 avril 2020]

8. Corporéité dansante et marginale :

Livre :

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

CORDEIRO, Volmir. *Ex-corporo*, « collection Carnets ». Pantim : Centre National de la Danse – CND, 2019.

Thèse de doctorat :

CORDEIRO, Volmir. *Où le marginal danse : retours sur six pièces chorégraphiques* [Thèse de doctorat], Paris : Université Paris VIII, 2018.

Article de revue :

CHATTERJEA, Ananya. « Reviewed Work: *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* by Ann Cooper Albright [Travail révisé : Chorégrapheur la différence : Le corps et l'identité dans la danse contemporaine de Ann Cooper Albright] ». *Dance Research Journal*, v. 31, n. 1, 1999, p. 118–120. [En ligne] Disponible sur : www.jstor.org/stable/1478318 [consulté le 15 mai 2020]

9. Pratique artistique et de recherche :

Article de revue :

CONTE, Richard. « Qu'est-ce qu'une pratique ? », *Æ Revue canadienne d'esthétique*, 5, Automne, 2000. [En ligne] Disponible sur : <https://www.uqtr.ca> [consulté le 30 mars 2020]

KOSSTRIN, Hannah. « Kinesthetic seeing : A model for practice-in-research [Le regard kinesthésique : un modèle pour la pratique de la recherche] » in MANNING, Susan (dir.), *Futures of dance studies*, Winsconsin : University of Winsconsin Press, 2020. P. 19–35

10. Pratique chorégraphique :

Livres :

CAUX, Jacqueline, & RASPAIL, Thierry. *Anna Halprin à l'origine de la performance*, « collection Panamamusées ». Lyon : Éditions du Panama – Musée d'art contemporain, 2006.

HODGSON, John. « Context and content of main works in English [Contexte et contenu des principaux ouvrages en anglais] » [p. 135–163] in *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban* [La maîtrise du mouvement : la vie et l'œuvre de Rudolf Laban], New York : Routledge, 2001.

PRESTON–DUNLOP, Valerie. M., & Sanchez–Colberg, Ana. *Dance and the performative: A Choreological Perspective – Laban and Beyond* [La danse et le performative: Une perspective choréologique – Laban et au-delà]. London : Verve Publishing, 2002

VERRIÈLE, Philippe. *Qu'est ce qu'un chorégraphe ? : Comment représenter l'œuvre dansée ?*, « collection Regardez la danse! », v. 2. Ardèche : Nouvelles éditions Scala, 2019.

VERRIÈLE, Philippe. *Qu'est ce que la danse ? : Qu'est-ce qu'une œuvre dansée ?*, « collection Regardez la danse! », v. 1. Ardèche : Nouvelles éditions Scala, 2019.

11. Histoire de la danse :

Livres :

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant–garde performance and the effervescent body* [Greenwich Village 1963 : performance d'avant–garde et corps effervescent]. Durham : Duke University Press, 1993.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post–modern dance* [Terpsichore en baskets: Danse post–moderne]. Connecticut : Wesleyan University Press, 1987.

BRAUNECK, Manfred. « Manifesto for a European Performance Policy » [Manifeste pour une politique européenne de la performance], in *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy* [Le théâtre indépendant dans l'Europe contemporaine : Structures – Esthétique – Politique culturelle] [1^e éd.], Bielefeld : ITI Germany, & International Theatre Institute, 1999.

FRETARD, Dominique. *Danse contemporaine : Danse et non–Danse, vingt–cinq ans d'histoires*, « collection Le cercle choréographique contemporain. Paris : Cercle d'art, 2004

Article en ligne :

ROUX, Céline (2007) apud YOKEL, Nathalie. « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », *Journal La Terrasse.fr*, 30 novembre 2011. [En ligne] Disponible sur : www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-virage-des-annees-90-un-nouveau-positionnement-esthetique-et-politique/ [consulté le 20 avril 2020]

12. Pensée décoloniale :**Article de revue :**

BERTIN-ELISABETH, Cécile, & MENCE-CASTER, Corinne. « Approches de la pensée décoloniale », *Archipélies*, v. 5, 2018 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.archipelies.org/189> [consulté le 8 mars 2020]

13. Dictionnaires et encyclopédies :

CNRTL – Centre national de ressources textuelles et lexicales [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/> [consulté le 20 juin 2020]

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras [Encyclopédie Itaú culturelle de l'art et de la culture brésiliens], 2019 [en ligne]. Disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br> [consulté le 12 mai 2020]

Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur : <https://www.larousse.fr/> [consulté le 20 juin 2020]

MOAL, Philippe Le (dir.), *Dictionnaire de la danse*. Paris, France : Larousse, 1999. [En ligne] Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/> [consulté le 25 mai 2020]

Table des illustrations

Image 1. Entrée principale du CAM – Centre d’arts de Maré. ©Sammi Landweer	6
Image 2. Les danseurs de Fúria avec des affiches à la fin de deux présentations. Photos d’auteurs inconnus.....	18
Image 3. CAM – Centre d’arts de Maré.	19
Image 4. Fúria [La favela]. © Sammi Landweer.....	33
Image 5. Fúria [La procession]. © Sammi Landweer	34
Image 6. Fúria [La procession]. © Sammi Landweer	35
Image 7. Fúria [La procession]. © Sammi Landweer	35
Image 8. Fúria [La sauvage à cheval]. © Sammi Landweer	36
Image 9. Fúria [La soif]. © Sammi Landweer	36
Image 10. Fúria [La poupée et le chien]. © Sammi Landweer	37
Image 11. Fúria [Le maître d’esclaves]. © Sammi Landweer.....	37
Image 12. Fúria [La guernica]. © Sammi Landweer.....	38
Image 13. Fúria [La sainte blanche]. © Sammi Landweer.....	38
Image 14. Fúria [La sainte blanche et Le Lac des cygnes]. © Sammi Landweer	39
Image 15. Fúria [Le Lac des cygnes]. © Sammi Landweer	39
Image 16. Fúria [La chasse au filet]. © Sammi Landweer.....	40
Image 17. Fúria [La cavalerie / Le totem]. © Sammi Landweer.....	40
Image 18. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer.....	41
Image 19. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer.....	41
Image 20. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer.....	41
Image 21. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer.....	42
Image 22. Fúria [La furie et le poignarder]. © Sammi Landweer.....	42
Image 23. Fúria [La domination]. © Sammi Landweer	43
Image 24. Fúria [La promenade travestie]. © Sammi Landweer	44
Image 25. Fúria [Vêtu de noir]. © Sammi Landweer.....	44
Image 26. Fúria [La mort]. © Sammi Landweer	45
Image 27. Artistes-danseurs de Fúria. © Sammi Landweer.....	47
Image 28. Photographie datant de la fin du XIXe siècle. Auteur inconnu.	49
Image 29. Fúria [Les cadavres et les sacs de charbon]. © Sammi Landweer	51
Image 30. Fúria [La sainte blanche et La chasse au filet]. © Sammi Landweer	52
Image 31. Fúria [La domination]. © Sammi Landweer	54
Image 32. Fúria [Le llac des cygnes]. © Sammi Landweer	55
Image 33. Fúria [La mort]. © Sammi Landweer	59
Image 34. Fúria [Les trafiquants]. ©Sammi Landweer.....	68
Image 35. Fúria. Trois partitions simultanées sur scène. ©Sammi Landweer	72

Table des annexes

ANNEXE 1 – Entretien avec Karoll Silva.....	94
ANNEXE 2 – Entretien avec Valentina Fittipaldi.....	96

Annexe 1 – ENTRETIEN AVEC KAROLL SILVA [Notre traduction]

27 ans. Née au Rio de Janeiro, Brésil

Interprète de *Lia Rodrigues Companhia de Danças* depuis 2017.

Formation : Licence en danse à l'UFRJ (Université Fédérale du Rio de Janeiro) et Núcleo 2 – Formation en danse contemporaine à l'École libre de danse de Maré.



Roberto Cardoso : Qu'est-ce que le corps pour vous et comment cette définition s'inscrit-elle et alimente-t-elle votre travail de danseuse ?

Karoll Silva : *Je pense que c'est ma matière première, mon combat, ma maison, ma façon de communiquer avec le monde. Le corps, c'est le sentiment, c'est la production de sens, mon corps, c'est moi. Je me nourris de la réalité, je me nourris en me provoquant chaque fois que je me sens trop à l'aise, je me nourris en lisant, en dansant librement. Je me sens renforcer mon corps chaque fois que je me réalise sur scène, chaque fois que je me sens provoqué par des pensées critiques, en moi, en ceux qui me regardent et en ceux qui m'entourent. Ma stratégie pour rendre cela plus puissant est d'essayer de ne pas rester dans ma zone de confort, en apprenant que à chaque jour que l'on est trop à l'aise, il est peut-être temps de changer. Une tentative constante de ne pas rester seule dans ma bulle, sans affecter les autres corps.*

RC : Comment définiriez-vous la corporéité brésilienne selon votre

perception actuelle ? Pouvez-vous identifier cette corporéité dans la production de danse contemporaine brésilienne ?

Karoll Silva : *Je vois le Brésil dans la production de chaleur générée dans la scène, je vois dans les corps pulsants et vibrants, dans chaque image de soumission ou d'exaltation, dans les ironies et les parties où nous choquons le public.*

Fúria est entièrement formée par des images, des images qui se transforment et des images statiques. Ces images, pour moi, parlent beaucoup de notre construction colonisée et de tout ce qui a transformé le Brésil depuis lors.

RC : Qu'est-ce que la furie [*Fúria*] selon vous ? Et, toujours selon vous, quel corps présentez-vous, ou voudriez-vous présenter, aux spectateurs dans l'œuvre ?

Karoll Silva : *Fúria est pour moi une révolution en cours. La pièce fait partie des combats quotidiens vécus et morts chaque jour. Fúria parle de peau, de couleur de peau, de corps, de corps nu, de transformation*

constante, de beauté, de torture, de blancheur, de sexualité, de personnes, de souffrance, d'aveuglement social, d'attaque, de construction et de déconstruction, d'histoire, de temps non mesuré, de mantra, de batouques, d'ascendance, de racisme structurel, de respiration ou de manque de respiration, de résistance, de provocation à la compréhension, de continuation, de générosité, de machisme, de religiosité, de folklore, de féminicide, de relation entre.

Mon corps peut avoir plusieurs lectures, comme la pièce. Mais ma nourriture, dans cette pièce particulière, est comme une femme cis, noire, favelée [favelada], brésilienne. Un corps de force et de fragilité, avec ses beautés stéréotypées et ses autres formes d'être beau.

RC : Pouvez-vous nous dire comment s'est déroulé le processus de création, d'expérimentation et de sélection des images et des figures que vous avez dansées dans *Fúria* ?

Karoll Silva : Lia a un peu parlé de l'idée et a rempli l'univers d'images, de vidéos, d'extraits de livres, etc. Nous avons donc commencé à échanger des contenus en général, des images aux témoignages personnels. Après nous sommes partis pour

reproduire les images apportées par tout le groupe, d'abord de manière littérale, jusqu'à ce que nous arrivions en grandes images ou dans la partie où tout le monde tremble sans s'arrêter. Chaque danseur avait ce que nous appelions un « kit », qui était composé d'une petite séquence chorégraphique, d'objets, de verbes d'action, de cris, de hurlements, d'une langue étrange et d'un monstre. Avec notre kit, nous avons construit de petits fragments à travailler par Lia et par les danseurs. Lia nous a apporté la musique de la pièce, entre autres, jusqu'à ce que le travail a choisi cette musique. La musique qui jusqu'alors n'avait qu'une minute était collée en boucle jusqu'à ce qu'elle tourne une heure. Musique d'origine indigène.

RC : Quelles sont vos réflexions sur la « création partagée » entre chorégraphe et interprète en danse contemporaine et comment cela s'est-il produit dans la création de *Fúria* ?

Karoll Silva : Je pense que partager une création avec les danseurs ne fait qu'enrichir le processus et le matériel de conclusion. Ce sont de différents points de vue que le chorégraphe ne penserait peut-être pas seul, donc peut-être qu'il n'atteindrait pas le point culminant que l'œuvre est arrivée. Lia a été

très généreuse dans sa création, nous laissant libres de créer et de lui proposer des choses, en comprenant bien sûr ce qui était un désir en tant que danseur/créateur et ce qui s'inscrivait vraiment dans la proposition de la pièce. Nous avons eu le privilège de travailler pendant sept mois jusqu'à la première, ce qui est très rare au Brésil. Et avec un espace incroyable, qui est le siège de la compagnie dans la favela de Maré.

RC : Quelle.s partie.s aimez-vous le plus danser dans *Fúria* ?

Karoll Silva : J'aime particulièrement le début, où la lumière s'allume lentement et où le drapeau commence à être hissé, comme si nous étions un navire et que peu à peu nous devenions des morts vivants ou tout ce à quoi l'imagination du spectateur peut accéder.

J'aime aussi la partie que nous appelons « tremedeira » [tremblement], où nous secouons tous ensemble. J'aime aussi la partie où les quatre filles se tiennent la main en arrière-plan, dansant une petite déconstruction du ballet. D'une manière générale, je me sens bien en dansant *Fúria*. J'accès à d'autres muscles, à d'autres respirations et à d'autre endurance physique. Outre le fait d'être passionné par le travail de Lia Rodrigues.

Annexe 2 – ENTRETIEN AVEC VALENTINA FITTIPALDI [Notre traduction]

24 ans. Née au Rio de Janeiro, Brésil

Interprète de *Lia Rodrigues Companhia de Danças* depuis 2017.

Formation : Licence en danse à l'UFRJ (Université Fédérale du Rio de Janeiro) et Núcleo 2 – Formation en danse contemporaine à l'ELDM.



Roberto Cardoso : Qu'est-ce que la danse pour vous aujourd'hui ? Quels facteurs vous amènent à cette réflexion ?

Valentina Fittipaldi : *Il est très difficile de définir la danse comme un concept, car pour moi, elle dépend de trois éléments : le créateur, ce qui est créé et ce qui perçoit ce qui est créé. Je pense qu'il y a plusieurs façons de penser et de faire de la danse. Il existe des danses rituelles, destinées à une certaine divinité ou au corps lui-même. Il y a aussi la danse « de scène », faite par des professionnels ou des aspirants, qui peut raconter une histoire, exprimer des émotions, dialoguer, communiquer, etc. Il y a aussi la danse qui implique notre corps lorsque nous écoutons de la bonne musique et que nous nous laissons prendre par le rythme, ce qui nous donne du plaisir. Cependant, il y a aussi la danse quand l'observateur le désire, transformant un geste ou un mouvement qui part d'un autre corps en une danse pour ses sens.*

RC : Qu'est-ce que le corps pour vous et comment cette définition s'inscrit-elle et

alimente-t-elle spécifiquement votre travail en tant que danseuse ?

Valentina Fittipaldi : *Le corps est au-delà des bras et des jambes, de la tête et du tronc, des pieds et des mains. Le corps est tout ce que nous ne voyons pas, ce que nous cachons et un peu plus. Le corps est constitué de viscères, de trous, d'excréments, de déchets, de sons, de textures, de couleurs et de saveurs. Le corps est changeant, il est malléable. Le corps est un tissu, il est une structure, il est singulier.*

Penser le corps de cette façon me nourrit de qualités et de possibilités de mouvement. Cela me remplit d'images, me nourrit de sensations. Cela m'apporte le dégoût, le plaisir, la force, la peur et la volonté. Cela me met au défi et me renouvelle. De cette façon, j'essaie de travailler dur pour être à l'écoute, en me rendant attentive à mon corps, à ce que je connais et à ce que je ne connais pas. Je travaille dur sur la conscience corporelle, mon allié dans la vie.

Aujourd'hui, je me rends compte que tout ce que je mets dedans, se manifeste, de quelque manière que ce soit. C'est pourquoi j'ai beaucoup changé mon alimentation. Je recherche également une routine d'exercices

de différentes natures pour augmenter et pousser mon vocabulaire de mouvement, car j'ai l'objectif suivant : je ne peux pas arrêter de faire quelque chose parce que mon corps ne le peut pas, mais parce que je choisis de ne pas le faire.

RC : La danse a modifié votre relation avec votre propre corps ? Comment ?

Valentina Fittipaldi : *La danse modifie constamment ma relation avec mon corps. Quand je regarde en arrière, et je vois toute la trajectoire que j'ai déjà parcourue, je suis plus sûr de ce que j'ai changé et de ce que je vais encore changer. Je remarque également que le changement ne se produit pas seulement en moi, mais aussi dans mon entourage, comme ma mère et mon frère.*

Le travail de la conscience corporelle est très précieux pour moi. J'ai commencé mes études de danse à l'âge de 9 ans, à l'école Angel Vianna, à Rio de Janeiro. J'y ai été en contact avec des pratiques somatiques depuis très tôt, ouvrant mes sens et ma conscience à mon corps. Angel a dit que notre corps est notre première maison, nous devons donc en prendre soin.

En grandissant et en approfondissant mes études de danse, j'ai progressivement absorbé et approprié ces connaissances et ces

stimuli si divers que j'ai reçus. J'ai d'abord découvert les os, ma structure. Puis les muscles, qui me font bouger et me font chair. Puis la peau, qui me concerne. Jusqu'à ce que je découvre la voix. Oui, la voix est le corps. Et j'ai atteint les trous et les profondeurs de ce qui est caché. Jusqu'à ce que, dernièrement, j'atteigne le sang qui me baigne et me transforme à chaque cycle lunaire.

Mais ce n'est pas seulement la danse qui a changé ma façon de comprendre mon corps. L'inverse est également puissant et significatif. Ma compréhension du corps modifie et améliore ma danse, en me nourrissant constamment de questions et de réflexions. C'est pourquoi je crois que les réflexions du corps et de la danse sont tellement interconnectées qu'elles forment une seule et même chose. Dans mon cas, penser la danse, c'est penser le corps et penser le corps, c'est aussi penser la danse.

RC : Comment définiriez-vous la corporéité brésilienne ? Pouvez-vous identifier cette corporéité dans la production de danse contemporaine brésilienne ?

Valentina Fittipaldi : *Il est très difficile de définir une corporéité brésilienne car nous sommes très pluriels, mais je crois que l'environnement et le contexte dans lequel*

nous vivons interfèrent directement dans la recherche en danse contemporaine. J'ai vu beaucoup d'œuvres qui passent par le folklore brésilien, en apportant des danses, des façons de bouger et des musiques régionales. J'en vois d'autres qui se rapportent aussi à l'ascendance, voyageant à travers des rituels divers et originaux. J'identifie aussi beaucoup la recherche d'un corps marginalisé, apportant de nombreux débats de politique sociale.

Je pense que l'histoire d'un corps est aussi l'histoire d'un peuple, comme une langue, qui a été importée, mélangée, oubliée, ajoutée, renouvelée. Je ne crois pas que la danse contemporaine puisse être isolée de la corporéité d'un individu qui a son histoire dans un collectif.

RC : Comment voyez-vous le Brésil dans les choix (intentionnels ou non), les matérialités, les corporéités et les thèmes de Fúria ?

Valentina Fittipaldi : *Je pense que Fúria soulève des questions qui sont très présentes dans le monde occidental, des rapports de force que l'on peut observer dans de nombreuses nations, même si c'est à des degrés différents ou avec des caractéristiques différentes. Cependant, nous sommes des*

artistes brésiliens et nous voyons ces relations d'une certaine manière : comme cela se passe au Brésil. C'est notre « objectif », ce sont nos histoires. L'un des éléments de cette pièce était des conversations sur notre vie personnelle, d'une manière très intime. Les bonnes et les mauvaises choses que nous vivons, ce que nous aimons et ce que nous n'aimons pas, nos rêves, nos peurs, etc. Je pense que c'est pourquoi chaque danseur, chaque personnage, est unique et individuel. Nous parlons du Brésil, parce que nous parlons de nous. Nous montrons ce que nous comprenons du Brésil et du monde. Ce que nous comprenons des relations humaines, de la diversité, des points de vue.

Peut-être que si l'œuvre avait été créée ailleurs, en Europe par exemple, elle aurait été différente. Car la Nova Holanda, qui fait partie du Complexo de Maré, y a eu une grande influence. Tous nos costumes et objets de scène ont été construits avec des objets trouvés au Centre d'Arts de Maré – CAM (notre lieu de travail). Nous nous sommes également nourris d'images et de figures, de personnes qui ont croisé notre chemin vers et depuis le CAM, ce qui a rendu difficile la séparation entre le travail et notre vie.

RC : Ayant récemment présenté en France, pourriez-vous identifier les différences possibles entre le public de Fúria au Brésil et en France ?

Valentina Fittipaldi : Au Brésil, nous avons présenté Fúria à Curitiba, São Paulo et Fortaleza. En France, nous avons présenté dans 13 villes depuis la première (30 novembre 2018, Chaillot – Paris).

Les réactions du public, tant au Brésil qu'en France, ont été variées, mais généralement positives. Nous avons eu, après quelques spectacles, des conversations avec le public, pour parler un peu de l'œuvre et être ouverts aux questions et commentaires. J'ai remarqué une grande curiosité de la part du public européen concernant le racisme au Brésil, la question de la nudité dans la pièce, le choix de la musique et certains des solos, tels qu'ils ont été créés. Certaines questions ont été répétées à chaque fois, comme par exemple pourquoi la nudité et comment nous la ressentons. J'ai senti que certaines conversations se dirigeaient vers un lieu d'information, sur la façon dont les choses se passent au Brésil. Comment se déroule le racisme, comment se déroule la vie dans la favela, comment se déroule la vie des gens dans la favela, etc.

Au Brésil, même si beaucoup de gens n'avaient pas la connaissance et l'expérience de ce que c'est que de vivre dans une favela ou d'être noir, la communication était plus directe, parlant littéralement la même langue. Mais même ainsi, avec de nombreuses questions sur les relations raciales.

RC : Pourquoi Fúria ? Et, pour vous, quel corps présentez-vous aux spectateurs dans l'œuvre ?

Valentina Fittipaldi : Lorsque nous avons commencé la création, la pièce s'appelait déjà Fúria. Mais je pense que c'est un mot qui apporte un sentiment très latent à notre corps aujourd'hui. Une sensation de forte intensité, qui transforme les situations en quelques secondes. Et que ce n'est pas seulement lié à la colère, mais à la révolte, au changement. C'est pendant le processus de création que j'ai vraiment réalisé le sérieux du débat sur la race au Brésil. Et combien j'étais en retard et décalé par rapport à cela. En regardant la couleur de ma peau, je ne m'identifiais pas comme noire ou blanche, mais je ne comprenais pas la race et ses relations sociales. J'ai passé beaucoup de temps confuse, avec une identité perdue, avec des angoisses existentielles, à réaliser de plus en

plus la bulle dans laquelle je vivais et ce qui en est en dehors.

Dans la pièce, ma peau était peinte en or, sans motif très conscient, mais en cherchant une variété de couleurs. Au fil des présentations, je me suis rendu compte que l'or est la luminosité de mon teint. J'ai commencé à avoir des difficultés à me peindre et à enlever la peinture de mon corps, parce que je ne pouvais pas identifier ce qui était de la peau et ce qui était de la peinture. Par les spectateurs, j'ai gagné un nom : je suis « Dourada » [femme en or].

RC : À Fúria, comme dans d'autres œuvres de Lia Rodrigues Companhia de Danças, on voit clairement l'importance de la construction de l'image dans la composition de l'œuvre. Quelle importance accordez-vous à l'image dans la production de la compagnie ? Et comment les images s'articulent-elles avec votre singularité, en particulier dans Fúria ?

Valentina Fittipaldi : Bien que j'aie commencé à travailler à la Compagnie en 2017, Fúria a été ma première création. Les images étaient en fait une source directe de nourriture pour le processus. Nous avons constitué une collection de photos et de figures que nous avons trouvées sur Internet sur

différents sujets tels que : la violence avec une arme à feu, la violence sans arme, la femme, la mère, la fête, l'enfant, le paysage, les vêtements, les animaux, la nature, etc. À partir de ces images, nous avons fait des exercices allant de la tentative de copier fidèlement la figure avec le corps, à la recherche de l'essence même de celle-ci. Nous avons aussi parlé de Fúria comme d'un film, mais de manière analogique. Construire et déconstruire des images avec des effets faits par nous-même. L'image est si importante, que si nous échangeons les personnages entre nous, ce ne serait pas le même travail. Les relations entre nous se sont construites au dessus de nos figures, faisant une différence totale dans le genre, la couleur, la hauteur, le costume qui caractérise notre image sur scène.

RC : Pouvez-vous nous dire comment se déroule le processus de création, d'expérimentation et de sélection des images vues dans Fúria ?

Valentina Fittipaldi : Comme mentionné précédemment, nous avons sélectionné des images de divers thèmes et sujets et avons fait plusieurs exercices à partir de celles-ci. Elles ont également intégré ce que nous appelons un « kit personnel », c'est-à-dire des collections individuelles contenant de la

musique, des sons, des images, une langue, un être ou un monstre, une danse, etc. Tout ce qui a été produit à partir de ces kits, a été intégré dans la grande toile qu'est Fúria. Nous avons testé chaque élément de différentes manières. Parfois, nous restions en un seul morceau pendant des jours, les choses prenaient du temps à prendre un sens, mais parfois elles s'emboîtaient parfaitement comme les pièces d'un puzzle. Nous avons beaucoup parlé de procession, de passage d'images et de personnages. Nous avons parlé des antécédents. On a parlé de construire des voitures et des carrosses, d'avoir une reine et des chevaux. Nous avons parlé de Guernica. Nous avons travaillé sur les images séparées qui se sont progressivement assemblées en grands morceaux. Nous avons construit une danse collective qui a duré 20 minutes, réduite à une seule. Nous avons compris les solos comme faisant partie du groupe, n'ayant aucun sens sans tout ce qui le soutient et le complète, tout ce qui est passé ou qui passe. L'espace est calculé millimétriquement pour que les images se présentent telles que nous les avons créées. Chaque élément a sa place dans l'instant déterminé, rendant ainsi possible Fúria.

RC : Quelles sont vos réflexions sur la « création partagée » entre chorégraphe et interprète en danse contemporaine et comment cela s'est-il produit dans la création de *Fúria* ?

Valentina Fittipaldi : *Je trouve la possibilité de créer ensemble très intéressante. Avec Lia, nous avons une grande ouverture d'esprit pour la création et la recherche, mais c'est elle qui a le dernier mot. Cette ouverture me donne plus de possibilités de m'approprier le processus et de m'identifier, me fait comprendre un peu mieux les choix qu'elle fait. Cela fait du processus une période de maturation ardue, étant un moment très viscéral, où nous entrons en contact avec les profondeurs de notre être. La seule expérience que j'ai de ce genre de processus vient de ma*

collaboration avec Lia, mais j'aime beaucoup l'idée.

RC : Vous sentez-vous individuellement représentée dans *Fúria* ? Comment cela se reflète-t-il dans la façon dont vous dansez le spectacle ?

Valentina Fittipaldi : *Je ne sais pas si « représentée » est le mot, mais j'ai créé une façon d'être dans *Fúria*. Bien que la Valentina de *Fúria* ait des caractéristiques de la vie personnelle, elle reste un personnage qui traite de situations spécifiques. Mais ce personnage influence directement la façon dont je danse le spectacle. Elle y vit une vie et chaque fois elle vit d'une certaine manière. Les choses sont maintenues, les choses sont*

renouvelées, ainsi que la maturation d'une personne.

RC : Quelles sont les caractéristiques que vous considérez comme les plus importantes, voire essentielles, pour l'interprète de *Fúria* ? Pourquoi ?

Valentina Fittipaldi : *Je crois que chaque danseur a trouvé sa voie pour être au travail. Mais ce qui fait vraiment la pièce, c'est le collectif et le lien qui existe entre nous. Lorsque nous ne sommes pas aussi connectés et attentifs les uns aux autres, l'œuvre devient fragile. Mais lorsque la toile est très tendue et présente, nous sommes des géants.*

Table de Matières

Remerciements	2
Introduction	6
Partie 1 - Lia Rodrigues et ses approches sociopolitique et chorégraphique.....	15
Chapitre 1 - Approche sociopolitique de Lia Rodrigues.....	16
1. Danse comme instrument politique	18
1.1. ELDM – École libre de danse de <i>Maré</i>	20
Chapitre 2 - Approche chorégraphique de Lia Rodrigues	22
1. Approche chorégraphique de la « liberté structurée ».....	23
1.1. Performativité de la « liberté structurée ».....	24
Chapitre 3 - Performativité politique chez Lia Rodrigues	26
Partie 2 - <i>Fúria</i> et les discours implicites de la corporéité marginale dansante	30
Chapitre 4 - Description de <i>Fúria</i> [<i>Furie</i>] (2018).....	31
Chapitre 5 - Discours implicites de la corporéité dansante de <i>Fúria</i>.....	46
1. La déshumanisation	49
2. La réification.....	50
3. Le déracinement identitaire	52
4. L’impuissance.....	54
Partie 3 - <i>Anticorps dansant</i> comme ressource chorégraphique	57
Chapitre 6 - Performativité politique marginale de l’« anticorps dansant »	58
Chapitre 7 - <i>Anticorps dansant</i> comme outil d’analyse chorégraphique.....	61

1. <i>Anticorps dansant</i> comme outil de création chorégraphique	63
Chapitre 8 - Analyse chorégraphique de <i>Fúria</i> à partir de l'<i>anticorps dansant</i>	66
1. Sens et dramaturgie – Motivation « sociopolitique »	66
2. Mouvement – Pulsion externalisée « métissée »	69
3. Temps et flux – Déploiement « fugace »	71
4. Présence scénique – Présence « dérangeante »	73
Conclusion	76
Bibliographie	81
Table des illustrations	91
Table des annexes	92
Annexe 1 – entretien avec karoll silva	93
Annexe 2 – entretien avec valentina fittipaldi	95