



HAL
open science

Le travail d'interprétation de Érica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves du solo O que tinha de ser (2005), à Quasar Cia de Dança, à partir de leurs discours et leurs expériences : quels outils, quelles méthodes et quelles influences ?

Simone Christ Camargo

► **To cite this version:**

Simone Christ Camargo. Le travail d'interprétation de Érica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves du solo O que tinha de ser (2005), à Quasar Cia de Dança, à partir de leurs discours et leurs expériences : quels outils, quelles méthodes et quelles influences ?. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03702518

HAL Id: dumas-03702518

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03702518v1>

Submitted on 23 Jun 2022

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.

Le travail d'interprétation de Érica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves du solo *O que tinha de ser* (2005), à *Quasar Cia de Dança*, à partir de leurs discours et leurs expériences : quels outils, quelles méthodes et quelles influences ?

**Simone
CHRIST CAMARGO**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de master 2 mention Création artistique
Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2020-2021

Le travail d'interprétation de Érica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves du solo *O que tinha de ser* (2005), à *Quasar Cia de Dança*, à partir de leurs discours et leurs expériences : quels outils, quelles méthodes et quelles influences ?

**Simone
CHRIST CAMARGO**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de master 2 mention Création artistique
Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

À Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves pour la générosité, la disponibilité et la confiance.

À Gretchen Schiller pour les précieux conseils.

À mes collègues de profession et à mes professeurs, dans différentes étapes de ma vie, pour les inspirations, les réflexions et les références.

À mes parents, pour la vie.

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.

PRÉNOM : Simone

NOM : CHRIST CAMARGO

DATE : le 31 août 2021

Sommaire

Introduction	1
1. Spécificités de l'interprétation en danse	11
1.1. Définition du terme interprète et application au domaine de la danse	12
1.2. Décalages entre pratiques et reconnaissance	17
1.3. Présentation du corpus : carrières, particularités et croisements	20
1.3.1. Erica Bearlz et le rapport aux techniques somatiques	22
1.3.2. Lavinia Bizzotto et le rapport à la <i>Quasar Cia de Dança</i> depuis ses débuts dans la danse	24
1.3.3. Valeska Gonçalves et la formation aux principes de la danse contemporaine et le rapport au sensible	25
2. L'interprétation dans un contexte particulier : outils, méthodes et influences à <i>Quasar Cia de Dança</i>	28
2.1. Le contexte de la compagnie : structure, esthétique et dynamiques de travail	28
2.1.1. Bref historique de la création d'une esthétique	28
2.1.2. Structuration hiérarchique de la compagnie	36
2.1.3. Dynamiques des processus de travail	37
2.2. Le solo <i>O que tinha de ser</i> (2005) à l'intérieur du spectacle <i>Só tinha de ser com você</i> (2005)	49
2.2.1. Le spectacle <i>Só tinha de ser com você</i>	49
2.2.2. Le solo <i>O que tinha de ser</i>	50
2.3. La pratique des danseuses pour l'interprétation de <i>O que tinha de ser</i>	54
2.3.1. Processus de transmission et travail sur la technique	54
2.3.2. Application des outils pour l'expressivité	67
2.3.3. Éléments d'interprétation mis en place lors de la situation de spectacle	87
3. Processus à l'intérieur du processus : place et interférences des interprétations dans le contexte général de l'œuvre	93
3.1. Spécificités des processus de construction des interprétations	93
3.1.1. L'usage de la répétition, au sens classique du terme, et le maintien d'un "état de recherche" comme méthodes	93
3.1.2. Quelle place aux choix personnels	97
3.2. Réflexions sur les influences des contextes professionnels et des formations dans la pratique des interprètes	104
3.2.1. Considérations sur l'importance d'avoir des processus pour qu'on puisse avoir de la création	104
3.2.2. Considérations sur l'importance de la formation dans la construction du travail de l'interprète	105
3.3. La pratique des danseuses et questions sur l'auctorialité	109
3.3.1. Sur la notion d'œuvre en danse	109
3.3.2. Donner du sens à la danse	111
3.3.3. Questions sur l'auctorialité en danse	113

Conclusion	118
Bibliographie	121
Table des illustrations	128
Table des annexes	129

Introduction

Le travail de l'interprète en danse est une pratique dont la connaissance de ses processus reste encore très limitée à l'intimité du studio. Malgré le développement récent de recherches sur le sujet¹, peu de place est accordée aux spécificités du travail du danseur, surtout en ce qui concerne la qualité du geste². Cependant, l'expérience du spectateur sera beaucoup chargée sur ce qui apporte chaque danseur et danseuse à la chorégraphie. Ainsi, le travail de l'interprète en danse apporte un poids considérable au travail chorégraphique qu'on perçoit sur scène, à travers l'ajout d'une couche de sens à la totalité du spectacle³. Dans ce sens, la chorégraphie serait la base sur laquelle un niveau de communication plus profond va se construire. La présente recherche s'intéresse ainsi aux contributions que le danseur peut apporter à la chorégraphie en ce qui concerne les modulations expressives du geste⁴.

Les interrogations sur les pratiques du danseur interprète ont été développées à partir des études de cas dans un contexte spécifique. Trois danseuses qui ont été interprètes pour la *Quasar Cia de Dança*, compagnie de danse brésilienne avec une projection à l'international, ont été interrogées. Mon but était de révéler leurs modes de travail sur une partition chorégraphique spécifique, surtout en essayant de dégager les pratiques qui pourraient collaborer à l'expérience du spectateur. Ainsi Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves ont gentiment contribué à cette recherche en partageant généreusement des éléments de leurs pratiques construites au long de leurs parcours artistiques.

En étant moi-même danseuse interprète depuis une vingtaine d'années, les questionnements qui sous-tendent la présente recherche ont été construits au long de ma carrière artistique⁵. Les aspects que je trouve encore sous-développés dans les contextes des

¹ Comme représentatifs des contextes qui développent des recherches sur le sujet, je citerais les départements de danse de l'Université Paris 8, fondé en 1989 et de l'Université du Québec à Montréal.

² Christine Roquet propose le terme "modulations expressives du geste" et cite "qualité de mouvement" comme un terme employé par les danseurs. ROQUET, Christine. « De l'analyse du mouvement », postface à *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Paris : Séguier, 2009, p. 2.

³ Analyse réalisée à la troisième partie de ce mémoire de recherche.

⁴ Expression proposée par Christine Roquet à ROQUET, Christine. « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », in *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, « Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XXe-XXIe siècles », décembre 2016, p. 2.

⁵ J'ai été interprète principalement pour les compagnies *Balé Teatro Guaira* (2000-2007) au Brésil, *Quasar Cia de Dança* (2000-2010) au Brésil, *Balé da Cidade de São Paulo* (2011 et de 2013 à 2016) au Brésil, *Total Brutal* (2012), dans une co-production entre Brésil et Allemagne, *Staatstheater Nürnberg* (2019-2020) en Allemagne et *Forward Dance Company* (2020-2021), en Allemagne. Les compagnies brésiliennes que j'ai cité travaillent dans une relative circulation internationale des pratiques, influencés surtout par la danse scénique européenne, à travers l'exigence d'une formation

compagnies de danse pour lesquelles j'ai travaillé sont notamment le manque de compréhension des spécificités du travail du danseur, y compris de la part des professionnels, et le manque de valorisation de ce qui apporte chaque interprète à une chorégraphie donnée. La carence d'une analyse de cette pratique spécifique peut avoir la conséquence que les potentiels expressifs de chaque interprète soient sous-développés. Ces pratiques peuvent ainsi être basées sur un empirisme, ou se limiter aux aspects purement techniques, et de ce fait manquer de profondeur dans l'exploration des outils et des méthodes de travail. Les conséquences de ces usages peuvent arriver à un niveau plus large, d'avoir un impact sur les esthétiques des créations chorégraphiques dans ces compagnies, une fois qu'une partie importante de ce qui constitue la base pour l'expérience esthétique du spectateur est mise en deuxième plan.

D'un autre côté, le manque de reconnaissance sur la part de contribution des danseurs à la création en danse va avoir des impacts sur les conditions de travail. La vision du danseur facilement remplaçable, associée à une relative saturation du marché en termes de nombre des danseurs formés à la profession et le nombre des places de travail⁶, collaborent à la précarisation de la profession.

Ainsi, à partir des éléments apportés par les danseuses lors de leurs entretiens, et de mon expérience à la fois dans le métier et en partageant le studio avec ces professionnels, une fois que nous avons travaillé ensemble dans des périodes différentes, je me propose de dégager les éléments de leurs pratiques qui pourraient avoir un impact sur la qualité du geste.

Pour l'analyse des facteurs cités par les danseuses, je m'appuierai sur les recherches en danse qui traitent de l'expressivité du geste. Les départements de danse de l'Université Paris 8 et de l'Université du Québec à Montréal notamment traitent de certains de ces aspects, et réalisent des recherches qui prennent en considération la pratique du danseur. Les recherches en danse à l'Université Paris 8 prennent comme point de départ l'analyse du geste pour l'analyse esthétique des œuvres. Cette dernière se concentre sur les aspects de l'expressivité du geste, en prenant appui sur des principes des techniques somatiques, sur l'AFCMD⁷, des

en danse classique pour les danseurs, la réalisation de créations avec chorégraphes européens et des tournées en Europe. Pour cette raison, je ne traite pas dans mon analyse des différences de contextes entre le Brésil, où se situe la compagnie qui a fait partie de cette étude, et le contexte dans lequel je réalise la présente recherche.

⁶ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », in *Genèses*, vol. no57, no. 4, 2004, pp. 64-88.

⁷ L'AFCMD, ou L'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, est un courant d'analyse du mouvement fondé par Hubert Godard et Odile Rouquet en France, dans les années 1990, basée sur des principes des techniques somatiques, de l'anatomie fonctionnelle, de la

bases philosophiques, notamment dans la phénoménologie avec Merleau-Ponty et ensuite Michel Bernard, et des recherches en sciences cognitives, en ce qui concerne les aspects qui peuvent avoir des impacts dans les relations entre danseurs et spectateurs. Les recherches au département de danse de l'Université du Québec à Montréal traitent également de la relation entre l'expérience du danseur et celle du spectateur au sein de l'expérience sensible du spectacle dansé. Elles prennent également appui sur l'expérience et les discours des danseurs dans des recherches récentes⁸, et ainsi je les ai utilisées principalement comme références pour la définition des méthodes des interviews.

En partant des motivations supra-citées pour ma recherche, je voudrais interroger la pratique des interprètes en danse à partir de leur propre vécu de l'expérience d'interprétation. À partir des entretiens avec trois interprètes d'un même extrait chorégraphique, j'ai essayé de dégager la partie consciente de leurs pratiques qui pourraient avoir des impacts sur les modulations expressives du geste. La problématique qui a orienté la réalisation des entretiens, et leur postérieur analyse, est la suivante : Comment les danseuses, dans leur pratique quotidienne et individuelle, peuvent-elles construire leur travail d'interprétation d'une chorégraphie écrite ? Autrement dit : Quels sont les outils et les procédures qui peuvent être mis à l'œuvre dans la construction d'une interprétation d'un extrait chorégraphique donné ?

Ont été interrogées Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves en ce qui concerne leurs interprétations du solo *O que tinha de ser*, qui fait partie du spectacle *Só tinha de ser com você* (2005), de la *Quasar Companhia de Dança*. La chorégraphie est signée par Henrique Rodvalho.

Pour qu'on puisse avoir un cadre spécifique pour la comparaison des stratégies d'interprétation, le premier critère pour ce choix a été que plusieurs interprètes auraient eu travaillé sur le même extrait chorégraphique. Le fait que j'ai été danseuse de la compagnie a

biomécanique et de la neurophysiologie pour l'analyse qualitative du geste. ROQUET, Christine. *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2019, p. 17.

⁸ Je citerai notamment les recherches de Diane Leduc : LEDUC, Diane. *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. Thèse de doctorat. Montréal : UQAM, 2007 ; Manon Levac, danseuse interprète actuellement enseignante du département de danse à l'UQAM : LEVAC, Manon. « L'interprète créateur. » in *Jeu*, numéro 119 (2), 2006, p. 45–50 ; Johanna Bienaise, également danseuse interprète et enseignante du département de danse à l'UQAM : BIENAISE, Johanna. « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », in *Recherches en danse*, 2014, 2., et Sylvie Trudelle : TRUDELLE, Sylvie. *Possibilités et contraintes des projets de soi d'interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine*. Thèse de doctorat. Montréal : UQAM, 2017.

également favorisé le choix, une fois que j'aurais une connaissance préalable de quelques caractéristiques du travail, tant de la compagnie comme du spectacle, et également de l'extrait chorégraphique en question⁹. Ainsi, j'avais également une idée du contexte et de la pertinence du corpus des danseuses relativement à ma problématique de la recherche : à *Quasar*, la recherche individuelle sur la qualité du mouvement était une pratique courante des danseurs¹⁰.

Ces critères ont également déterminé la réalisation des entretiens à distance, par visioconférence. L'exécution des extraits chorégraphiques pendant la réalisation des entretiens avait été envisagée. Cependant, l'accès à des studios de danse étant aussi difficile dû au contexte de la pandémie de Covid-19, les danseuses ont parlé depuis leurs habitations. Ainsi, le recours à la gestualité pendant leurs discours correspond plutôt à un support à leur parole, lors de la description des exemples précis des gestes réalisés. Par conséquent, ils n'incluent pas la globalité du corps et dans ce sens ils ne correspondent pas à un essai de reproduction de ce qui aurait été réalisé dans le passé. Toutefois, malgré l'absence de cette ressource, j'ai considéré l'accent sur leurs discours encore pertinent comme méthode pour l'enquête, une fois que l'intérêt principal de la recherche se trouvait dans leur vécu, et non dans les éléments descriptibles des gestes spécifiques de la chorégraphie. Le cœur de mon analyse reste ainsi dans les aspects de leurs pratiques qui peuvent être partagés par leurs discours.

Les entretiens ont été organisés en trois occurrences pour chaque danseuses, divisés dans des thèmes qui suivaient un approfondissement progressif dans les questions liées aux vécus personnels des danseuses au sujet de leur travail d'interprétation. Le premier a traité du rapport général des danseuses à la pratique de l'interprétation dans leurs formations et dans leurs carrières. Le deuxième, de la pratique d'interprétation spécifique à l'esthétique de la *Quasar Cia de Dança* e au solo *O que tinha de ser* (2005). Et le troisième du travail d'interprétation du solo à partir des exemples précis sur l'application de leurs outils et méthodes de travail, ainsi que sur les éléments qui pourraient modifier leur expérience lors des représentations publiques du spectacle.

⁹ J'ai été interprète de la pièce *Só Tinha de ser com Você* (2005) de 2007 à 2009. J'ai commencé à travailler sur la chorégraphie du solo *O que Tinha de Ser* pour un remplacement de rôle en 2010. Cependant, j'ai quitté la compagnie ensuite, et ainsi je ne suis pas arrivé au travail détaillé sur la la qualité du mouvement et je n'ai pas été interprète de ce solo dans des représentations publiques. Pour cette raison, je n'inclut pas dans la présente recherche mon expérience d'interprète sur l'extrait chorégraphique en question.

¹⁰ Je traiterai également de ces pratiques dans la partie 2, lors de la présentation du contexte de la compagnie.

La méthode principale utilisée dans le premier entretien a été celle dite semi-directive. Selon De Ketele et Rogiers¹¹, la méthode semi-directive, appelée aussi semi-dirigée, permet d'avoir des informations de meilleure qualité et orientées vers le but poursuivi, en comparaison à la méthode dirigée, dans laquelle à travers l'application des questions préparées au préalable, la tendance serait d'avoir de l'information partielle et réduite. L'usage de cette méthode pourrait ainsi favoriser, grâce à la liberté d'interprétation et de construction du discours de l'interlocutrice par rapport aux thèmes que leur seront proposés, le surgissement des informations qui ne font pas partie de mes hypothèses sur les procédures qui peuvent être mises en place pour la construction du travail d'interprétation personnel.

À partir des thèmes principaux définis au préalable, le premier entretien a été centré sur des questions générales par rapport au parcours des interprètes, en lien avec le développement des pratiques individuelles de travail sur l'interprétation en studio et en scène dans de différents contextes. Le but de ce premier entretien serait d'avoir des informations sur les modes de travail de chaque danseuse, et éventuellement de pistes sur l'usage des pratiques liées à la sensorialité, au travail à partir de l'imaginaire, ainsi qu'à des éléments qui pourraient influencer leur organisation posturale en ce qui concerne le rapport avec la gravité et la construction de la relation du corps à l'espace¹².

La *Quasar Companhia de Dança* est reconnue pour avoir développé une esthétique particulière de danse à travers ses années d'existence depuis 1988. Le chorégraphe fondateur et résident, Henrique Rodovalho, a développé l'esthétique qualifiée par certains chercheurs¹³ comme une spécialisation du mouvement¹⁴, qui se caractérise par une fragmentation du geste à partir de l'idée de fragmentation de l'identité de l'être humain contemporain. Cette idée de spécialisation demandait, par exemple, à chaque danseur et danseuse nouveau arrivant au groupe, un temps d'apprentissage avant de comprendre les caractéristiques esthétiques des chorégraphies de la compagnie¹⁵. Ainsi, j'ai voulu inclure, parmi les thèmes du deuxième entretien, le processus d'apprentissage de l'esthétique de la *Quasar Cia de Dança* et les

¹¹ DE KETELE et ROGIERS. *Méthodologie du recueil d'informations. Fondements des méthodes d'observations, de questionnaires, d'interviews et d'études de documents*. Méthodes en sciences humaines. (3e édition). Paris : De Boeck Université, 1996.

¹² Hypothèses des outils qui peuvent être utilisés lors du travail de construction d'une interprétation personnelle d'une chorégraphie pré-définie, à partir de mon expérience d'interprète et de recherches en l'analyse qualitative du geste, notamment celles de Christine Roquet et Hubert Godard.

¹³ ROCHELLE, Henrique; DE CASTRO, Cássia Navas Alves. « Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança. » in *Anais ABRACE*, 2012, 13.1.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵ À partir de mon expérience dans la compagnie de danse *Quasar*, de 2007 à 2010.

possibilités éventuelles de développement d'un travail d'interprétation personnel dans ce contexte. Ensuite, le thème principal du deuxième entretien serait les mémoires des danseuses de leurs situations de répétition de *O que tinha de ser*, en ce qui concerne le travail gestuel. J'ai voulu approfondir les interrogations sur des éléments particuliers de leur pratique qui ont été cités lors des premiers entretiens avec chaque danseuse.

Une fois qu'il serait évoqué la mémoire de chaque danseuse et leur capacité de description de l'expérience, lors du deuxième entretien j'avais prévu de considérer des principes de la méthode d'explicitation d'après Pierre Vermersch¹⁶. Cependant, lors de leur réalisation je me suis confrontée à une question d'ordre pratique : les interprétations se construisaient par un processus, et non comme une occurrence singulière dans le passé. Comme les techniques proposées par Vermersch s'appliquent à des événements isolés, en vue de dégager des aspects liés à un vécu singulier, j'ai dû adapter ma conduite. Je suis ainsi passée à une posture beaucoup plus interactive. Pour pouvoir m'approfondir dans les aspects pertinents à ma recherche, j'ai dû ainsi reposer des questions sur des éléments spécifiques de leurs pratiques à la mesure qu'ils étaient cités par les danseuses.

Le troisième entretien aurait pour objectif l'approfondissement dans des gestes spécifiques de la chorégraphie, dans le but d'avoir des descriptions les plus précises possible sur le travail réalisé. Cependant, et pour la même raison que j'ai dû adapter la planification du deuxième entretien, leur pratique d'interprète se construisait sur une logique qui a été employée tout au long du solo. Il y avait ainsi plutôt une pensée qui soutenait leur travail et des éléments employés à l'ensemble de l'extrait chorégraphique. Par conséquent, la description précise basée sur des moments spécifiques de la chorégraphie s'est montrée plutôt réductrice relativement à la complexité des éléments qui correspondaient à leur travail sur la totalité du solo¹⁷. La prise en compte des éléments travaillés dans sa totalité a permis un approfondissement plus important dans la connaissance de leurs pratiques.

¹⁶ VERMERSCH, Pierre. *L'entretien d'explicitation. Nouvelle édition enrichie d'un glossaire*. Issy-les-Moulineaux: ESF éditeur, 2004.

¹⁷ J'ai réalisé partie du troisième entretien avec Valeska Gonçalves en partant d'un enregistrement vidéo de son interprétation, pour essayer de dégager sa mémoire sur son vécu des gestes de la chorégraphie. Cependant, les informations révélées par cette procédure se sont limitées à des descriptions principalement des aspects mécaniques de la réalisation des gestes. Avec cet éloignement des aspects sensibles, j'ai changé la procédure lors de la réalisation du troisième entretien avec les deux autres danseuses. Nous nous sommes ainsi approfondies sur les éléments déjà cités dans les entretiens précédents et dans l'expérience de l'interprétation de la chorégraphie dans des situations de représentations publiques.

Semblablement, lors des entretiens nous ne sommes pas concentrées sur une seule des occurrences de répétition, car un seul événement ne serait pas représentatif de leurs vécus des gestes du solo. Comme il sera cité lors de la description de leurs processus de travail, ils ont plutôt suivi des chemins de mémorisation. La mécanique des gestes et quelques éléments d'expressivité ont été travaillés de façon à devenir accessibles de façon plus automatique¹⁸. Ainsi, une partie du contenu à laquelle j'ai eu accès à travers la réalisation des entretiens se situait plus proche des registres de la mémoire implicite.

Thomas Fuchs expose des aspects sur la difficulté à accéder à ce qu'il appelle mémoire implicite, quand il parle de l'opposition entre mémoire explicite et mémoire implicite. La verbalisation des événements singuliers serait plus simple que celle des habitudes, car les habitudes continuent à évoluer au fil du temps, ne pouvant donc pas être accédées par le mécanisme d'un simple rappel :

La mémoire explicite contient des souvenirs ou des informations uniques qui peuvent être rapportées et décrites ; on peut également l'appeler un *savoir que*. En revanche, les situations ou actions répétées ont pour ainsi dire fusionné dans la mémoire implicite, ce qui signifie qu'elles se sont superposées les unes aux autres et ne peuvent plus être retrouvées comme des événements passés uniques. Elles sont devenues un savoir-faire tacite qu'il est difficile de verbaliser - nous aurions du mal à décrire, par exemple, comment valser. Ainsi, la remémoration explicite est dirigée du présent vers le passé, alors que la mémoire implicite ne représente pas le passé, mais le reconstitue à travers la performance actuelle du corps. Ce que nous avons acquis autrefois sous forme de compétences, d'habitudes et d'expériences est devenu ce que nous pouvons faire aujourd'hui ; la mémoire corporelle est donc notre passé vécu.¹⁹

¹⁸ Par exemple la procédure citée par Valeska Gonçalves, qui consistait à répéter les gestes avec et l'image métaphorique de faire que le mouvement arrive jusqu'à sa peau.

¹⁹ « *Explicit memory contains single recollections or information that can be reported and described; it may also be called a knowing that. By contrast, repeated situations or actions have merged in implicit memory, as it were, which means they have become superimposed on each other and can no longer be retrieved as single past events. They have become a tacit know-how that is difficult to verbalize - we would have some difficulty describing, for example, how to waltz. Thus, explicit recollection is directed from the present back to the past, whereas implicit memory does not represent the past, but re-enacts it through the body's present performance. What we once had acquired as skills, habits, and experience have become what we can do today; hence, body memory is our lived past.* »
FUCHS, Thomas. « The phenomenology of body memory. » in KOCH, Sabine C., et al. (ed.). *Body memory, metaphor and movement*. Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2012, p. 11. Traduction personnelle.

Une fois que la mémoire implicite suit un chemin inverse à l'occurrence de l'événement, du présent vers le passé, une des caractéristiques des moments dans lesquels je demandais aux danseuses de décrire le plus exactement possible ce qu'elles faisaient, c'est qu'elles se sont mises à mouvoir leur corps en même temps qu'elles réalisaient l'exercice de la verbalisation, même si la situation de l'entretien n'était pas idéale, et que l'ampleur des gestes était réduite, comme je l'ai cité précédemment.

Les danseuses ont travaillé sur la chorégraphie pour la dernière fois il y a entre huit et 16 ans. Elles ont beaucoup répété les gestes de façon à créer un registre de mémoire en ce qui concerne les aspects techniques et quelques éléments de leur expressivité. Cependant, malgré les caractéristiques de leurs processus de mémorisation et l'écart dans le temps, les danseuses continuent actives dans le métier et ont continué à développer leurs compétences qui étaient également en lien avec les outils et méthodes qu'elles ont cités au cours des entretiens. De ce fait, j'ai eu également accès à une partie de leurs réflexions sur leurs pratiques, et je ne me suis pas totalement confrontée aux difficultés d'accès à la mémoire implicite.

Aux difficultés d'avoir l'accès à des pratiques à travers la mémoire, j'ajouterai d'autres défis de mon sujet de recherche. Le discours des danseurs n'a pas été pratiquement considéré dans l'histoire de la danse, peu de recherches se penchent sur le sujet, et un mythe sur l'impossibilité d'un discours sur la pratique des danseurs se trouve encore répandu parmi les professionnels²⁰. J'ajouterai également à ces facteurs les difficultés de mettre en mots les expériences sensibles, sur lesquelles se construit la pratique en question²¹.

Ainsi, on trouve peu de descriptions sur comment le travail sur l'expressivité du geste se construit, et pratiquement pas de systématisations possibles pour ce travail. La formation en danse se limite le plus souvent à l'acquis des outils techniques, et ils sont rares les formations dans lesquelles les danseurs sont amenés à un développement de ces capacités expressives. La compréhension même de l'expressivité en danse se trouve dans certains milieux beaucoup confondue avec l'expressivité au théâtre, qui fait usage des outils orientés à

²⁰ Philippe Guisgand cite le discours de Sylvie Guillem en ce qui concerne un refus au partage des spécificités de sa pratique d'interprète à travers le langage verbal : « Je fais ce métier pour avoir à éviter de dire le comment, le pourquoi. On peut trouver les mots, avoir un côté intellectuel, ça reste très superficiel. » GUISGAND, Philippe. « A propos de l'interprétation en danse. » in *Revue DEMéter*, 2002, 2: 16, p. 1.

²¹ Christine Roquet parle d'une "inculture du geste", caractérisée par le fait que dans les sociétés occidentales nous n'avons pas développé des concepts dans le langage verbal qui seraient capables de rendre compte de l'expérience sensible. ROQUET, Christine. *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*, *Op. cit.*, p. 13.

un objectif divers de celui de la danse, et qui ainsi ne sont pas totalement convenables à cette dernière.

Cependant, partir du discours comme base pour mon analyse vient à la rencontre du désir de placer la parole de celui qui pratique, ici l'interprète, au coeur de la recherche. Par conséquent, malgré les difficultés qu'on trouve lors qu'on veut utiliser le langage verbal pour rendre compte d'un vécu, plus spécifiquement d'un vécu des sensations, dans le cas de la danse et plus profondément dans le cas du travail sur la qualité du mouvement qui se réalise aussi sur la base des sensations, le discours serait notre outil possible de dialogue et de partage. Ainsi, avec ce travail de recherche, je voudrais interroger cette pratique spécifique, même si le langage serait incapable de rendre compte de toute la complexité de ce qui réalisent ces danseuses. De ce fait, je reste conscient de ces limites, mais je prend les risques de partager ce qui peut être verbalisé, malgré les probabilités d'imprécision et des écarts entre leurs expériences et les verbalisations correspondantes.

Dans la première partie de ce mémoire, je traite des définitions du terme d'interprète en lien avec des décalages entre la pratique du métier de danseur et le manque de reconnaissance de ces derniers de leurs contributions à la création chorégraphique. J'introduis également les parcours des danseuses de façon résumée, en essayant de dégager les facteurs qui peuvent avoir influencé leur travail au sein de la *Quasar Cia de Dança*.

Dans la deuxième partie, j'introduis les caractéristiques du contexte de la compagnie, pertinentes aux questionnements de cette recherche. Les aspects traités à ce sujet sont notamment le rapport à la création d'une esthétique spécifique dans le contexte de la compagnie avec les influences possibles des danseuses, en prenant appui également dans des recherches préalables sur la *Quasar Cia de Dança*. Ensuite, j'expose les éléments des pratiques des danseuses explicités par leurs discours en ce qui concerne les étapes de travail sur l'interprétation. Pour essayer de rendre compte de leur approfondissement graduel de leur travail dans des étapes spécifiques, je propose une division des contenus entre travail sur la technique, travail sur l'expressivité et spécificités de la situation de représentation publique.

Dans la troisième partie, je travaille sur l'analyse des contenus obtenus à travers la réalisation des entretiens à partir des théories en danse, basées sur l'analyse du mouvement, sur les sciences cognitives et sur la philosophie. Ces réflexions sont réalisées dans le but

d'analyser les impacts possibles des procédures et outils cités par les danseuses qui peuvent avoir des influences sur l'expérience du spectateur. À partir des spécificités que nous avons pu dégager de leurs pratiques, je pose des questionnements sur les enjeux et la notion de l'auctorialité en danse et je finalise avec des réflexions sur des possibilités de se considérer un changement de statut du danseur interprète vers celui de coauteur.

1. Spécificités de l'interprétation en danse

Afin de pouvoir analyser les pratiques de danseuses en ce qui concerne leur travail d'interprétation d'un extrait chorégraphique spécifique, dans le contexte d'une compagnie de danse particulière, je voudrais commencer par élucider le concept principal d'interprétation. Dans l'analyse du concept, je voudrais considérer les spécificités de son application au contexte de la danse, en incluant des questions de la pratique professionnelle surtout en ce qui concerne la question de la reconnaissance des particularités du métier d'interprète.

En ce qui concerne le développement d'un parcours artistique, contrairement à d'autres domaines artistiques, dans lesquels l'artiste au long de sa vie serait valorisé pour le mûrissement de son art, le danseur interprète aurait la tendance à se voir plutôt dévalorisé au fil des années. Un exemple illustratif de cette dévalorisation sont les programmes de reconversion professionnelle des danseurs en France¹. Ces programmes portent une utilité incontestable auprès de professionnels qui sont particulièrement touchés par le fonctionnement l'économie de la danse². Cependant, ils dénoncent également le rejet des professionnels quand ils se trouvent dans un âge qui serait considéré comme encore jeune si on pense à des artistes dans d'autres domaines³. La qualité de leur performance, une fois qu'ils se trouvent dans un âge un peu plus avancé, dans certaines compagnies proche de la quarantaine⁴, serait remise en question. Avec ce constat, je voudrais mettre l'accent sur la considération des habiletés techniques, souvent associées à une virtuosité, comme primant sur les capacités expressives du danseur, au long de sa carrière et depuis sa formation. Ces enjeux seraient ainsi un reflet de la tendance à considérer comme primordiales les capacités performatives associées à des corps jeunes et vertueux, et donc à des corps producteurs

¹ Le CND, Centre National de la Danse offre, parmi les services dédiés aux professionnels un programme d'accompagnement des danseurs en voie de reconversion vers une nouvelle profession après leurs carrières d'interprètes. Source : Site du CND : <https://www.cnd.fr/fr/page/46-reconversion>, consultée le 19 juillet 2021.

² Isabelle Ginot et Isabelle Launay considèrent la reconversion professionnelle du danseur comme un problème du modèle « académique, disciplinaire et soucieux de rentabilité », sur lequel se pense la formation des danseurs en danse contemporaine. Les auteures critiquent également l'organisation du marché de travail en danse qui fonctionne conformément à ce modèle. GINOT, Isabelle, LAUNAY, Isabelle. « L'école, une fabrique d'anti-corps ? Autre «terrain» nouveau débat. » in *Art Press Spécial* 23, 2002, p. 4.

³ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », in *Sociétés contemporaines*, 2004/4 (no 56), p. 111-132.

⁴ JULHE, Samuel, et BOURNETON-SOULÉ, Florence. « « Mis à la retraite à 42 ans ! ». Gestion du vieillissement des danseuses et danseurs dans les maisons d'opéra en France », in *Sociétés contemporaines*, vol. 112, no. 4, 2018, pp. 119-142.

capables de répondre à une certaine économie du spectacle, au détriment des capacités expressives, lesquelles la production des discours sur la danse ne prend pas encore en compte de façon très répandue, y compris dans la critique et dans des milieux professionnels⁵.

1.1. Définition du terme interprète et application au domaine de la danse

La langue française porte une spécificité à la compréhension du travail du danseur, à travers l'emploi du terme d'interprète. La notion d'interprétation, dans son sens étymologique, suggère la préexistence des intentions d'autrui, lesquelles l'interprète serait chargé de communiquer ou de traduire, en même temps qu'il ou elle ajouterait sa propre lecture de ces intentions. Perrin et Vellet⁶ mentionnent ce double jeu dans l'étymologie du terme interprète, qui « convoque le passage, la relation, le sens. Être interprète : devenir le signe d'une écriture chorégraphique, créer le sens pour l'autre, et dans le même temps rester signe d'un soi propre, individualité, singularité... »⁷. Les définitions données par le dictionnaire du Centre de National de Ressources Textuelles et Lexicales⁸, présentent des références explicites à la pensée d'autrui : « Personne chargée de faire connaître les intentions, les désirs d'une autre », et spécifiquement par rapport au contexte artistique : « Artiste qui joue un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien. »⁹. En anglais, le terme *performer* est préféré par rapport à celui d'*interpreter*. Ce terme prend en compte l'action de manière préférable au référent antérieur à l'action à travers également l'emploi du verbe *to perform*. En portugais du Brésil, contexte linguistique dans lequel j'ai travaillé la plupart de ma carrière et dans lequel les danseuses qui font partie de cette étude travaillent, un terme équivalent, *intérprete*, est aussi utilisé, avec quelques variations censées rendre compte du décalage entre la pratique et la reconnaissance, comme

⁵ Isabelle Launay et Pierre-Emmanuel Sorignet sont parmi les critiques de la tendance à la valorisation des corps producteurs capables de répondre à une certaine économie du spectacle, au détriment des capacités expressives. LAUNAY, Isabelle. « Le don du geste », in *Protée*, 2001, 29.2: 85-96, et SORIGNET, *Op. cit.*

⁶ PERRIN Julie et VELLETT, Joëlle. « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 19 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/490> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.490>

⁷ *Ibid.*

⁸ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/> consulté le 23 juin 2021.

⁹ *Ibid.*

le terme *intérprete-criador*. Cependant, comme le remarque Alexandre Ferreira¹⁰, ce terme spécifique peut s'avérer également trompeur par rapport à la considération effective de la part de contribution des danseurs à la création¹¹. Selon Diane Leduc¹², dans le contexte québécois, l'usage du terme interprète peut apporter plus de reconnaissance artistique, en comparaison avec celui de danseur¹³. La question qui poserait problème par rapport à l'emploi du terme d'interprète est liée au manque de reconnaissance de la part de création que le danseur apporte à l'œuvre dansée¹⁴. En ce qui concerne le rapport au référent antérieur, souvent associé à l'existence d'une écriture chorégraphique, le contexte professionnel en France porte encore une caractéristique de rapport à un référent textuel, éloigné du corps, et ainsi lié à une vision cartésienne des processus de création en danse, lorsqu'on parle d'*écriture chorégraphique*. Julie Perrin nous rappelle le pléonasmisme du terme, et mentionne le fait que la littérature et la critique auraient servi des modèles pour la recherche en danse dans les années 1990¹⁵, ce qui aurait pu influencer l'emploi du terme dans le milieu artistique. Le rapport du chorégraphe à une supposé écriture lui rapprocherait du texte et ainsi d'un côté un plus intellectualisé que ceux et celles qui vont réaliser la danse sur scène. Christine Roquet cite l'origine du terme interprète en danse comme un emprunt de la musique et du théâtre¹⁶. Dans ces deux domaines, des référents stables et antérieurs à la manifestation artistique peuvent exister, comme c'est le cas de la partition musicale et du texte¹⁷.

Par rapport à la possibilité de faire référence, en danse, à un matériel existant antérieurement à l'interprétation, Christine Roquet nous rappelle que : « Le danseur n'est jamais un traducteur fidèle et transparent de ce qui serait la "vérité" d'une œuvre, celle-ci ne pouvant être identifiée par l'inscription de sa forme en amont de sa représentation. »¹⁸.

L'incapacité des systèmes de notation en danse de rendre compte de la complexité du mouvement humain est également illustrative du problème du rapport au référent antérieur

¹⁰ FERREIRA, Alexandre. « Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor ». In: *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança—ANDA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança*. 2012.

¹¹ *Ibid.*

¹² LEDUC, Diane. *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. Montréal, Thèse de doctorat : UQAM, 2007.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ VINANT, Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », in *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 1 janvier 2014, consulté le 28 novembre 2020.

¹⁵ CHAPUIS, Yvane, GOURFINK, Myriam et PERRIN, Julie. *Composer en Danse. Un Vocabulaire des Opérations et des Pratiques*. Dijon: Presses du Réel, 2020, p. 14.

¹⁶ ROQUET, Christine. *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

pour l'interprète en danse. À ce titre, Simon Hecquet et Sabine Prokhoris considèrent la notation chorégraphique comme une création à part entière, car le notateur devra forcément effectuer des choix sur quoi noter face à la complexité du mouvement humain.¹⁹

Aux facteurs qui viennent troubler la notion de référent antérieur supra-cités, j'ajouterai également les spécificités des processus de création en danse, surtout en danse contemporaine. L'échange entre danseurs et chorégraphe mis en place au moment de la création en studio fait que le matériel chorégraphique soit souvent créé de cette situation d'échange. Dans le cas de la *Quasar Cia de Dança*, par exemple, ce sont les allers-retours entre chorégraphe et danseurs en studio qui donnent souvent origine à la chorégraphie²⁰. Ce mode de travail correspondrait à un certain degré de ce que Manon Levac appelle approche incitative²¹. Dans cette approche, la naissance de ce qui pourrait être considéré comme référent antérieur se fait déjà dans un contexte d'échange. La chercheuse considère un autre type d'approche pour la création chorégraphique, celui qu'elle appelle comme directive²², dans lesquels le chorégraphe apporte le matériel chorégraphique défini au préalable, et dans la situation de studio ce matériel sera transmis au danseur-interprète²³. Mais même dans ces contextes, la manifestation du geste dansé comporte des éléments complexes qui ne peuvent pas être définis par le chorégraphe au préalable, comme la gestion du rapport à la gravité, la façon du danseur de fictionner son geste et ses modes de fonctionnement sensoriels²⁴. Les éléments apportés par chacun dans une approche directive, chorégraphe et danseur, donc forme et interprétation, ne sont pas perçus de façon séparée par le spectateur.

¹⁹ HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*. Paris: PUF, 2007.

²⁰ Henrique Rodovalho, chorégraphe résident et fondateur de la *Quasar Cia de Dança*, demandait souvent aux danseurs des solutions de mouvement à partir d'une trajectoire imaginée pour une certaine partie du corps. Par exemple, passer un bras par-dessus de la tête, après avoir complété un mouvement de jambe. À cette consigne, il serait à la charge du danseur de compléter les informations manquantes, comme la direction, les flexions des articulations, entre autres. Ensuite, Rodovalho pourrait donner des retours sur les choix des danseurs, en effectuant des changements sur la séquence. Cela a été le cas des créations de la compagnie auxquelles j'ai participé en tant que danseuse : *Por Instantes de Felicidade* (2007), et *Céu na Boca* (2009).

²¹ LEVAC, Manon. « L'interprète créateur. » in *Jeu*, numéro 119 (2), 2006, p. 45–50, p. 47.

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ L'extrait chorégraphique à partir duquel cette recherche sera menée a été créé avant la rencontre avec les danseuses qui l'ont interprétée. Ce choix a pour but d'essayer de se concentrer sur le travail sur la qualité du geste comme la part de collaboration des danseuses à la création de l'œuvre, sans analyser dans la présente recherche leur collaboration possible des danseuses à la création des extraits chorégraphiques à proprement parler, même si, comme on va le voir, on pourrait dire qu'il a eu des influences des danseuses qui ont participé à la reprise, surtout Lavinia Bizzotto et Erica Bearlz.

²⁴ GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception », in MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle. *La danse au XXe siècle*. Paris : Bordas, 1995, p. 224-229.

Dans un effort de rendre compte des complexités des échanges dans les processus de création en danse, au Brésil, comme j'ai cité précédemment, il y a également l'emploi du terme *interprète-créateur*. Alexandre Ferreira²⁵ réalise une analyse des différents termes employés pour nommer le danseur, dont celui d'interprète, dans la création contemporaine en prenant en compte la complexité des contextes et des processus de création en danse, ainsi que quelques implications politiques de l'usage de ces termes. Le chercheur analyse également le terme *intérprete-criador*, qui serait destiné à rendre compte de la participation du danseur dans le processus de génération de la matière chorégraphique, mais qui se montre aussi trompeur par ces usages pratiques et les présupposés de participation qui ne prennent que des formes spécifiques. La participation des danseurs dans la création des aspects formels de la chorégraphie est un des aspects que ce terme englobe. Toutefois, je voudrais considérer dans cette analyse des aspects principalement liés au travail sur la qualité du mouvement, en tant que facteur qui peut modifier l'expérience du spectateur. Ainsi, en partant d'une chorégraphie dont les formes ont été déterminées en amont par le chorégraphe, le danseur serait aussi créateur, car il ajouterait des éléments qui viendraient influencer la perception du public face à un spectacle de danse, à travers les modulations expressives du geste.

La notion d'interprétation peut prendre de nombreux sens pour les artistes de la danse, selon les contextes et les professionnels qui en parlent, avec leurs formations, expériences, et connaissances sur les implications de leurs pratiques. Les entretiens de la *New York Public Library* pour le projet *Speaking of Dance*²⁶ est assez illustratif de ces variations. Ce projet se propose de traiter de la notion d'interprétation avec différents professionnels de la danse. Sans partir d'une prédéfini-tion de la part de l'interviewer de la notion avant les entretiens, le terme peut prendre des définitions assez variables et éloignées. Les exemples peuvent varier entre interprétation critique, donc réalisée du côté de la réception²⁷, de l'interprétation théâtrale²⁸,

²⁵ FERREIRA, Alexandre. *Op. cit.*

²⁶ « *The Speaking of Dance project is a special interview project within the Jerome Robbins Dance Division's ongoing Oral History Project. For this project, interviews are unified by a thematic focus on the role of interpretation in dancing.* ». *Projet Speaking of Dance*, sur le site de la *New York Public Library*, disponible à l'adresse suivante : <https://www.nypl.org/speaking-dance>, consultée le 3 décembre 2020.

²⁷ « *Interview with Alastair Macaulay, chief dance critic of the New York Times, conducted by Brian Seibert on July 19, 2012 at the New York Public Library for the Performing Arts in New York City, as part of the Speaking of Dancing Oral History Project* ». Disponible à l'adresse suivante : <https://catalog.nypl.org/record=b19805948~S1>, consultée le 3 décembre 2020.

²⁸ « *Interview with Julie Kent conducted by Rose Anne Thom on Oct. 26, 2011 at the New York Public Library for the Performing Arts in New York City, as part of the Speaking of Dancing Oral History Project.* » Disponible à l'adresse suivante : <https://digitalcollections.nypl.org/items/3964b8c0-f874-0130-cb8d-3c075448cc4b>, consultée le 3 décembre 2020.

en allant jusqu'au sens que je voudrais considérer dans cette recherche, le travail sur la qualité du mouvement²⁹. Dans les entretiens que j'ai réalisés avec les danseuses, j'ai remarqué qu'il y avait également des différences de compréhension sur le terme interpréter. Avec la connaissance de l'exemple du projet *Speaking of Dance*, dans le but d'orienter leurs réflexions aux questions pertinentes à cette recherche, au cours des entretiens que j'ai réalisés avec les danseuses, j'ai essayé de définir le sens du terme d'interprétation que je voudrais considérer dans le cadre de cette recherche, comme le travail sur les modulations expressives du geste³⁰, ou sur la qualité de mouvement.

Ces modulations expressives ne sont pas forcément descriptibles par le langage verbal, mais elles sont perceptibles. Selon Hubert Godard, ce sont ces modulations mêmes qui vont être porteuses du sens à la danse, de façon indépendante de la forme que les danseurs sont en train de reproduire. Godard déclare que l'expérience du spectateur peut être modifiée selon le danseur qui interprète la partition dansée. Il parle d'un danseur unique pour un spectateur unique, et sur les facteurs sur la responsabilité du danseur, qui collaborent pour que ce dialogue construit, à chaque représentation, une expérience unique³¹ :

La moindre variation de la partie du corps qui initie le mouvement, les flux d'intensités qui l'organisent, la manière qu'a le danseur d'anticiper et de visualiser le mouvement qu'il va produire, tout cela fait qu'une même figure ne produira pas pour autant le même sens. Ainsi la figure, la forme d'un geste nous aide peu à comprendre son exécution et encore moins sur sa perception pour le danseur et pour le spectateur.³²

Christine Roquet considère que le spectateur perçoit le geste dansé nom comme « signe isolé, aux contours définis, reproductible et compréhensible d'emblée », et que dans la réalisation d'un geste par le danseur, il restera « de l'illisible, de l'indéchiffrable, un en deçà du signe qui fait que ce geste, quelle que soit sa rigueur formelle, sera différent chez chaque

²⁹ « Interview with Karole Armitage conducted by Deborah Jowitt on Sept. 24, 2011 at The New York Public Library for the Performing Arts in New York City, as part of the *Speaking of Dancing Oral History Project*. » Disponible à l'adresse suivante : <https://catalog.nypl.org/record=b19538322~S1>, consultée le 3 décembre 2020.

³⁰ ROQUET, Christine. « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, « Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XXe-XXIe siècles », décembre 2016, [En ligne : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=783> (consulté le 21 juin 2021).]

³¹ GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception », *Op. cit.*

³² ROQUET, Christine. « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Op. cit.*, p. 2.

danseur qui l'exécute »³³. Roquet propose également l'usage du terme geste comme apte à rendre compte des modulations expressives qui apporte le danseur à la chorégraphie :

Le terme de geste a été choisi délibérément en tant qu'il engage l'aspect expressif du mouvement; le geste est pensé ici comme un événement qui engage certes un mouvement dessiné par un corps humain (mouvement dont l'on peut faire éventuellement une description biomécanique) mais un mouvement aussi et toujours coloré par un fond(s) (une réserve, un potentiel) posturo-tonico-émotionnel non conscient, mettant en jeu la fonction imaginaire proprement humaine et s'élaborant dans l'intercorporité.³⁴

1.2. Décalages entre pratiques et reconnaissance

Malgré sa présence et la prévalence de son image et de son expression dans les œuvres dansées, pour quelles raisons le danseur interprète reste-t-il encore assez souvent anonymisé ? En revenant sur la question de la référence, dans le terme d'interprète, à une matière créée au préalable, souvent liée à des capacités situées d'un côté intellectuel, et ainsi supposé supérieur, serait-elle liée à la question de la reconnaissance du travail de l'interprète ?

À ce titre, Julie Perrin et Joëlle Vellet ouvrent le numéro de la revue Recherches en danse dédié à « L'interprète en danse »³⁵, avec la citation de la danseuse Valérie Castan, qui traite du manque de reconnaissance de ce qui serait l'importance juste de son travail pour la création chorégraphique :

En presque 20 ans d'activité, je n'ai jamais eu ma photo dans aucun livre. Je n'ai eu ma photo dans aucun magazine spécialisé, je n'ai eu ma photo dans aucun article de presse national ou international. Je n'ai été sur aucune affiche de spectacle. Je n'ai jamais été sur aucune photo de programme de théâtre, sauf peut-être une fois de dos. Mon nom n'a jamais été cité dans un article de presse national, dans aucun livre de critique. Aucun chorégraphe ne m'a citée pendant une interview à laquelle je n'assistais pas. Les seuls autographes que j'ai signés, j'étais tenue de le faire par mon contrat de travail. Lorsque je me présente en tant qu'artiste chorégraphique, je dois me reprendre et ajouter danseuse.³⁶

Surtout en danse contemporaine, ils sont rares les cas dans lesquels on verrait une interprétation spécifique valorisée auprès du public. Comme Valérie Castan le remarque, ils

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ PERRIN Julie et VELLETT, Joëlle. *Op. cit.*

³⁶ Julie Perrin et Joëlle Vellet citent Valéry Castan, « interprète pour différents chorégraphes en France et en Europe depuis les années 1980 ». *Ibid.*, p. 1.

sont nombreux les exemples dans lesquels les noms de danseurs ne figurent même pas sur le matériel de divulgation des spectacles sur lesquels il y a leur image, en même temps qu'il y a souvent la référence à la compagnie de danse de laquelle il fait partie, au chorégraphe, ou au photographe qui aurait réalisé le registre de l'image du spectacle en question.

Cependant, on trouve des exceptions à cette tendance, dans le cas des artistes qui considèrent des spécificités des interprètes comme porteuses de sens à l'œuvre de danse. À ce titre, Isabelle Launay cite Merce Cunningham et son refus de remplacer Viola Farber, à *Crises* (1960), *Paired* (1964) ou *Cross Currents*³⁷ pendant des années. Après le départ de Farber de la compagnie, ces œuvres resteront hors du répertoire. Pour Cunningham, l'interprétation serait incluse dans l'expérience de celui qui perçoit la chorégraphie, ou même serait le premier aspect à être considéré lors de cette perception : « On ne peut décrire une danse qu'en parlant de qui la danse »³⁸.

D'autres recherches récentes s'intéressent à des questionnements semblables à ceux que j'aborde dans la présente recherche. Diane Leduc, dans sa thèse de doctorat à L'UQAM, articule sa problématique autour de l'assujettissement de l'interprétation, de la difficulté à l'aborder directement, autour du manque de valorisation du métier d'interprète, du peu d'écrits théoriques sur le sujet et du fait que l'interprète, en tant qu'individu social, est à la fois la matière première, le véhicule et le corps de la danse »³⁹. La chercheuse traite spécifiquement de l'importance de la recherche d'intériorité dans le travail d'interprétation⁴⁰, qu'elle appelle dans sa recherche comme l'état d'authenticité. Selon Leduc, cet état contribue à l'œuvre en danse, en donnant de la valeur à l'expérience du danseur et du spectateur.

Ce manque de reconnaissance est encore plus problématique une fois que les processus de création en danse contemporaine sont complexes, et peuvent se réaliser avec la participation du danseur à plusieurs niveaux de la création.

Aurore Vinant⁴¹, dans l'article intitulé « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », traite

³⁷ LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*. Pantin : CND, 2017, p. 305.

³⁸ Ibid, p. 304, en citant CUNNINGHAM, Merce. *Le danseur et la danse : entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*. Paris : Belfond, 1980, p. 29.

³⁹ Ibid., p. 2-3.

⁴⁰ LEDUC, Diane. *Op. cit.*, p. 215.

⁴¹ Aurore Vinant est docteure en droit par l'Université Montesquieu Bordeaux IV. Sa thèse, intitulée "Droit et politiques publiques de la danse", soutenue en 2015, porte sur la nécessité de considérer les spécificités de la danse dans le droit, notamment en ce qui concerne le droit d'auteur et les protections sociales aux artistes en danse. VINANT, Aurore. *Droit et politiques publiques de la danse*. Thèse de doctorat : Université de Bordeaux, 2015.

de la complexité des processus de création actuels et de la difficulté de parler d'une division nette entre chorégraphes et interprètes dans la pratique de la création⁴². Les questions que l'auteure pose sont illustratives des interférences et des croisements entre ces deux fonctions. La création attribuée à la seule figure du chorégraphe souvent ne correspond pas à la réalité de ce qui se passe dans la création actuelle en danse. On pourrait également étendre cette analyse vers d'autres périodes historiques⁴³, mais ce qui nous intéresse à ce point de notre analyse est le fait que des interférences réciproques dans les deux niveaux que je propose de considérer pour l'analyse des processus se jouent de façons et dans des proportions variables. Dans l'exemple de notre corpus, on va le voir, le travail des interprètes sur la qualité du mouvement se réalisait de façon autonome et la participation du chorégraphe de la compagnie en question se résumait à des validations ou rejets des éléments de propositions des interprétations des danseuses.

Mes interrogations portent sur ce que réalisent les danseuses qui peut apporter des qualités du mouvement diverses sur la base d'une chorégraphie donnée, pré-écrite et prédéfinie en amont de son travail d'interprétation. On utilisera ainsi le terme d'interprète dans le but de traiter d'un travail qui construit une poétique propre à partir du travail sur la qualité du mouvement.

Ainsi, on va se concentrer, pour essayer de répondre à la problématique à partir de l'étude des cas en question, sur le travail de l'interprète en ce qui concerne les outils qui peuvent avoir des influences sur les modulations expressives du geste, à partir de leurs discours.

À travers la réalisation des entretiens, on a remarqué que le chorégraphe dans le contexte étudié ne participe pas du travail sur la qualité du mouvement, en se limitant à la validation des résultats des choix effectués par les danseuses interviewées. Pour cette raison, seulement les danseuses ont été interrogées par rapport à la construction de leur travail d'interprétation. Le discours de Erica Bearlz en tant que répétitrice sera également pris en compte, une fois qu'elle cumulait les fonctions de danseuse et de répétitrice de la compagnie dans une partie de la période étudiée, et que sa pratique, comme on le verra, a apporté des

⁴² VINANT, Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », in *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 1 janvier 2014, consulté le 28 novembre 2020.

⁴³ Isabelle Launay, par exemple, traite de la participation des danseurs classiques à l'Opéra de Paris, qui créaient leurs solos, intégrés aux œuvres du répertoire sans avoir mention à cette participation. LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I. Op. cit.* p. 121-122.

influences sur les interprétations de Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves du solo *O que tinha de ser*. Le travail de ces danseuses se réalise dans un contexte à plusieurs niveaux, qui incluent les échanges entre les pairs, comme on le verra, entre collègues et avec l'assistante de chorégraphie ; dans un travail individuel de recherche et d'incorporation des qualités ; et dans un contexte collectif dans lequel leurs choix seraient validés par le chorégraphe et incorporé à la pièce dans sa totalité.

1.3. Présentation du corpus : carrières, particularités et croisements

Plutôt que partir d'un travail d'un chorégraphe spécifique, ou de l'esthétique d'une compagnie, le critère principal pour le choix du corpus de cette recherche serait un groupe d'interprètes qui auraient la probabilité de travailler sur la qualité du mouvement de façon individuelle, et qui auraient ainsi plus de probabilité d'avoir développé des stratégies personnelles d'interprétation. Pour avoir une possibilité d'avoir un certain recul par rapport à leur pratique, qui permettrait une réflexion un peu plus poussée sur leurs outils de travail, j'ai voulu travailler avec des danseuses qui comptaient avec plusieurs années d'expérience professionnelle, et donc dans un âge proche de la quarantaine. Avec ce critère, on travaillerait probablement sur un extrait dansé qui ferait partie d'un passé de ces danseuses. Ainsi, j'ai voulu privilégier les danseuses qui continueraient en activité à l'actualité, pour qu'elles soient encore en cours de travailler sur ses pratiques, et qui auraient ainsi plus de probabilité d'avoir encore une certaine réflexivité par rapport à leur passé professionnel. Avoir de l'expérience avec d'autres fonctions dans la danse, surtout celles liées à des activités de transmission, serait un atout, une fois que l'exercice de ces fonctions augmenterait les probabilités d'avoir une réflexion un peu poussée sur leurs pratiques, car la transmission demanderait, à priori, une certaine organisation des éléments travaillés dans d'autres moments de leurs carrières.

Il faudrait également que les trois danseuses qui font partie du corpus aient travaillé sur le même extrait chorégraphique, pour qu'on ait un cadre de comparaison relativement stable, et pour pouvoir ainsi travailler sur les spécificités de chacune sur un référentiel unifié. Le solo de la pièce *Só Tinha de Ser com Você*, qui s'appelait *O que tinha de ser*, a été interprété par ces trois danseuses. Il a également requis un travail intense sur les questions techniques et expressives de chacune. Ainsi, il pourrait se configurer comme un choix capable de donner un cadre comparatif relativement stable et d'approfondir certaines questions sur le travail sur la qualité du mouvement. Une fois que j'ai fait également partie de

la Quasar Cia de Dança en tant qu'interprète, et que j'ai travaillé avec ces danseuses dans des périodes différentes, j'avais déjà une relative connaissance de certaines caractéristiques de leur travail qui seraient importantes pour la présente recherche, comme le fait que les trois réalisaient un travail individuel, indépendant des répétitions programmées dans le planning de la compagnie. Cependant, comme on va le voir, dans le cours des entretiens il est devenu assez clair que chacune avait ses propres méthodes qui n'auraient été travaillées que dans leur intimité de sensations, imaginaire et émotions. La plupart de ces méthodes n'étaient pas perceptibles dans la situation dans laquelle je me suis trouvée avec elles, en partageant le même studio pour nos répétitions. Ainsi, la réalisation des entretiens m'a apporté des éléments de travail qui ne seraient pas perceptibles seulement à travers l'observation de leurs pratiques. Dans ce sens, le recours à leur discours sur leur pratique a été essentiel pour la réalisation de la présente recherche.

Les trois danseuses choisies ont une carrière conséquente et ont passé entre sept et quinze ans à Quasar Cia de Dança. Elles pratiquaient un travail de recherche fine sur ce qu'elles réalisaient sur scène et ont eu également d'autres responsabilités dans la compagnie et dans d'autres contextes. Le fait d'être engagées dans d'autres fonctions leur donne également un rapport à la production de discours un peu plus aisé que si elles avaient continué à se dédier exclusivement au métier d'interprète, à qui, comme nous rappelle Julie Perrin, le discours est encore très peu sollicité⁴⁴.

À la date de la réalisation de la présente recherche, elles continuent à travailler dans le métier, et ont développé une pensée sur ce qu'elles réalisaient auparavant, en développant ses outils spécifiques et s'engageant dans des pratiques de transmission. Au cours des entretiens, j'ai pu observer une cohérence entre les choix des stratégies d'interprétation, leur historique préalable ainsi que les développements futurs de leurs carrières. Ainsi, je pourrais dire, et elles les remarquent à de différents moments des entretiens que les éléments qu'elles utilisaient à l'époque de l'interprétation du solo ont été plus conscientisés et plus développés à l'époque actuelle.

En ce qui concerne les questions méthodologiques, j'ajouterai également que le fait de faire les entretiens avec un tel écart temporel du travail sur lequel nous avons traité, au lieu de se montrer comme un obstacle à la recherche, par la difficulté qu'on suppose pour accéder à une mémoire éloignée dans le temps, s'est constitué comme un élément qui aurait permis une

⁴⁴ PERRIN, Julie. « L'Entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique. » in BROGNIEZ, Laurence Brogniez, et DUFOUR, Valérie Dufour (dir.), *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*. Paris : Vrin, 2016, p. 207-218.

réflexion sur leur pratique de façon plus approfondie. Avec l'écart temporel entre le temps de réalisation de l'entretien et les expériences, et le fait que les trois ont continué à développer leurs pratiques, j'ai pu avoir accès à des éléments de leurs analyses dans les entretiens.

Ainsi, comme introduction pour l'analyse spécifique de l'interprétation du solo *O que tinha de ser*, je voudrais situer ce travail spécifique et ainsi traiter également des parcours de ces trois danseuses et de ses évolutions en ce qui concerne l'acquis et le développement des outils et de stratégies d'interprétation.

1.3.1. Erica Bearlz et le rapport aux techniques somatiques

Erica Bearlz est née en 1978 à Jundiaí, ville de l'État de São Paulo, au Brésil. Elle s'initie à la danse à l'âge de 11 ans, dans une école à Jundiaí. Selon Bearlz, la propriétaire était également la professeure responsable par l'ensemble des formations offertes. Elle suivait des cours de danse moderne, de danse classique et de danse jazz. Malgré son absence d'intérêt à la professionnalisation à l'époque, elle raconte que sa professeure lui aurait appris à prendre la danse en sérieux. Cette rigueur serait liée au fait que le groupe participait régulièrement à des festivals compétitifs. Ce type de concours, au Brésil, se constitue comme une des façons de donner de la visibilité aux écoles à travers les prix, et par conséquent d'attirer des élèves. Bearlz explique qu'elle a commencé à développer une attention à la qualité de sa performance à cette époque. Elle quitte cette formation à l'âge de 18 ans et reprend son contact avec la danse quand elle initie la licence en danse à l'*Unicamp*, Université de l'État de São Paulo à Campinas, à l'âge de 21 ans.

Selon Bearlz, l'influence la plus forte qu'elle aurait reçue de sa formation à l'université a été l'introduction aux techniques somatiques. Les techniques qui lui ont plus influencé sont l'Ideokinesis, le Feldenkrais et l'Alexander :

Simone Camargo :

Lorsque vous parlez de vos références en techniques somatiques issues de votre formation à l'*Unicamp*, vous mentionnez Feldenkrais. Avez-vous étudié d'autres techniques somatiques que vous utilisez comme références dans votre travail ?

Erica Bearlz :

Oui, il y a la plus importante. Il y a Ideokinesis, Feldenkrais et Alexander. Il y en a d'autres, mais ces trois-là étaient les plus importants. À la fois parce que j'ai le plus étudié et parce que mes professeurs avaient ces trois-là très bien en eux. Ils ont tellement parlé d'eux que j'ai commencé à penser qu'ils étaient bons aussi. Et j'ai fini par étudier. Mais l'Ideokinesis est celle que j'ai le plus étudiée, jusqu'à aujourd'hui. L'Ideokinesis est celle qui a le plus de sens pour moi. L'idée d'utiliser des vecteurs et autres vient beaucoup d'Ideokinesis. Pour moi, c'est logique, ça a beaucoup de sens. Je peux bien transiter, tant en moi que pour expliquer, je m'entends très bien avec l'Ideokinesis. Mais les autres sont aussi merveilleuses. C'est que j'ai une facilité à traiter, à manipuler, l'Ideokinesis. À cause de mon profil, parce que ça a à voir avec ces vecteurs de direction. J'ai toujours parlé de vecteur, vous savez, d'os, de vecteur, de direction. C'est l'Ideokinesis. Pure.⁴⁵

L'Ideokinesis aurait servi de base pour le développement d'une pensée sur le mouvement qui correspond à trouver le bon équilibre entre les forces directionnelles des segments corporels. Cet aspect est très important dans la carrière de Bearlz, et son évolution se trouve assez poussé dans sa pratique à l'actualité. Erica raconte qu'à l'occasion de sa recherche-crédation en master à *UnB*, Université de Brasília, elle prend conscience de la façon dont sa pensée sur le mouvement s'est développée au cours de sa carrière, et en lien avec des événements de sa vie personnelle, liés à son enfance⁴⁶.

Erica Bearlz rejoint un groupe expérimental, créé par le chorégraphe Henrique Rodovalho en parallèle à la *Quasar Cia de Dança*, le groupe *Desvio*, en 2003. En 2004, elle rejoint la *Quasar Cia de Dança* comme danseuse, et en 2005 elle devient également répétitrice de la compagnie. Elle y travaille dans ces deux fonctions jusqu'en 2011.

Actuellement, Erica Bearlz travaille de manière indépendante en tant qu'interprète, chorégraphe, enseignante et coach corporel pour les arts du spectacle. Elle a créé le cours en ligne *Método Movimento Consciente*, dans lequel elle partage ses connaissances en matière de danse et de conscience corporelle.

⁴⁵ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021 par visioconférence.

⁴⁶ BEARLZ, Erica Bianco. *Poética ponderal da Montanha: uma proposta de sistematização composicional em dança*. Dissertação de mestrado. Brasília : Universidade de Brasília, 2018, p. 86.

1.3.2. Lavinia Bizzotto et le rapport avec la *Quasar Cia de Dança* depuis ses débuts dans la danse

Lavinia Bizzotto raconte que son parcours dans la danse commence presque par hasard. Née à la ville d'Anápolis en 1977, à l'âge de 16 ans elle commence le cours technique en édifications au Cefet-GO, à Goiânia, avec l'intention de se former en architecture dans la suite. Une des disciplines obligatoires était liée à une activité physique, pour laquelle il y aurait deux options, un cours de gymnastique olympique et un cours de danse. Bizzotto raconte que son premier choix serait la gymnastique, mais dans l'absence de places disponibles elle s'inscrit à la danse contemporaine. Le professeur était Henrique Rodovalho, à l'époque déjà chorégraphe et cofondateur de la *Quasar Cia de Dança*. Avec l'avancée du cours, elle décide à un moment donné de suivre la danse comme profession. Elle laisse de côté son intention de se former en architecture.

Le temps de contrat de Rodovalho avec l'institution d'enseignement fini, les activités du groupe cessent. Bizzotto commence une formation en danse classique dans le *Studio Dançarte*, à Goiânia, par la période d'un an, ainsi que des cours sporadiques au siège de *Quasar*, donnés par les danseurs de la compagnie, en danse classique et contemporaine, ou par des professeurs invités, en danse contemporaine. En 1997, Lavinia Bizzotto rejoint la *Quasar Cia de Dança* et y reste en tant que danseuse pendant 10 ans, jusqu'à 2007. Entre 2004 et 2006, elle exerce également la fonction de répétitrice de la compagnie.

Un des recours que Lavinia affirme utiliser pour son travail sur l'expressivité gestuelle comprend ce qu'elle appelle actuellement comme paysages émotionnels. Bizzotto affirme qu'à l'époque qu'elle était danseuse à *Quasar*, cet outil aurait été employé de façon presque intuitive. Au cours des années, elle s'oriente vers l'acquisition d'outils d'interprétation théâtrale, et le développe de façon plus approfondie. Actuellement, Lavinia Bizzotto exerce les fonctions de danseuse, chorégraphe, professeure de danse, actrice et préparatrice corporelle pour des acteurs. La création des paysages émotionnels est un des recours qu'elle utilise dans sa pratique de préparatrice corporelle pour des acteurs.

1.3.3. Valeska Gonçalves, la formation aux principes de la danse contemporaine et le rapport au sensible

Valeska Gonçalves est née en 1976 à Rio de Janeiro. En 1993, à l'âge de 18 ans, elle commence sa formation en danse avec des cours en danse moderne, danse contemporaine, danse classique, flamenco, danse jazz et claquettes. Elle raconte que comme son âge était considéré tardive pour s'initier à la danse, une fois qu'elle a décidé de se professionnaliser, elle passerait à enchaîner plusieurs cours dans ses journées.

En 1995, elle commence la licence en danse au *Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro*. Gonçalves affirme que dans ses deux premières années à l'université, le cours comprenait des bases en danse classique. Elle donne comme exemple les méthodologies de l'enseignement de la méthode *Royal*. Après cette période, Daniela Visco devient directrice de la licence, et les cours passent à s'orienter plutôt vers la danse contemporaine. Elle aurait donc son premier contact avec les techniques somatiques à cette époque à l'université.

Parallèlement à sa licence, elle participe à des groupes de danse de la ville de Rio de Janeiro, comme la *Cia de Dança Boca de Cena*, le groupe *Novos Talentos* et le *Ballet Flamenco Victória Nunez*. Après la conclusion de sa licence, en 1999, elle rejoint la compagnie de danse *Dani Lima*, où elle approfondit ses fondements en danse contemporaine et elle a ses premiers contacts avec le yoga et la danse contact. Deux ans plus tard, Gonçalves rejoint la *Quasar Cia de Dança*, en 2002, à l'âge de 27 ans pour la première fois, y reste pendant un an. Elle revient à la compagnie en 2005, en restant cette fois-ci jusqu'à 2019.

Quand Gonçalves fait référence aux outils employés dans son travail individuel d'interprète, elle cite les interférences multiples de son parcours, notamment les bases en techniques somatiques à l'université, et le rapport au sensible, venus également des techniques somatiques et de la danse contact. Avoir une attention sur la sensation tactile et utiliser l'imaginaire pour travailler sur cette sensation en rapport avec le mouvement sera un des outils principaux qu'elle utilise dans son travail sur la qualité du geste, comme on le verra dans la suite de l'analyse de son interprétation du solo *O que tinha de ser*.

Les principes de base pour sa pratique d'interprète sont également utilisés dans sa fonction de directrice auprès des danseurs avec lesquels elle travaille actuellement. En 2008, avec une création pour la *Quasar Jovem Cia de Dança*, projet de professionnalisation des danseurs, parallèle à la compagnie principale, Valeska commence une carrière de chorégraphe. En 2016, elle fonde à Goiânia la *Nalini Cia de Dança*, qui porte ses projets de création actuels.

Particularités et croisements des parcours

Les trois danseuses interrogées ont un rapport assez fort avec la danse contemporaine dans leur formation. Les trois ont eu également le contact avec la danse classique. Cependant, cette technique n'a pas occupé une place prépondérante parmi leurs bases en danse.

À l'exception de Erica, Valeska et Lavinia commencent dans la danse dans un âge inhabituel, surtout en s'agissant des femmes⁴⁷.

Erica et Valeska ont également suivi des formations universitaires qui proposaient des bases en techniques somatiques, ce qui leur apporte une conscience corporelle et un rapport au sensible depuis leurs formations.

Erica Bearlz et Lavinia Bizzotto ont eu leur première expérience professionnelle à *Quasar*, et Valeska Gonçalves deux ans après son début avec Dani Lima, ce qui confère au travail réalisé dans cette compagnie une place assez forte dans le développement de leurs parcours professionnels. Comme on le verra, à partir de 1998 la compagnie établit des caractéristiques spécifiques pour l'esthétique de ses travaux chorégraphiques, ce qui confère aux danseuses un contexte particulier pour le développement de leurs carrières d'interprète. Les trois danseuses passent également un temps considérable à *Quasar*, Bearlz sept ans, Bizzotto 10 et Gonçalves 15 ans, ce qui renforce l'importance de ce contexte spécifique pour leurs parcours.

Ma proposition pour la suite serait d'analyser comment les danseuses s'intègrent à la compagnie *Quasar* et comment elles développent leur interprétation du solo *O que tinha de ser*. Je commence la prochaine partie par l'introduction du contexte de la compagnie, subséquemment je présente les caractéristiques création chorégraphique étudiée et finalement je passe à l'investigation des particularités du travail des interprètes dans ce contexte.

⁴⁷ Pierre-Emmanuel Sorignet traite des différences par rapport au genre dans le cas des auditions. Selon l'auteur, une formation en danse classique plus solide que celle des hommes serait demandée aux danseuses lors des processus de sélection pour la plupart des 53 compagnies qui ont fait partie de son corpus de recherche. Ce qui ferait qu'aux danseuses il serait nécessaire d'avoir commencé la danse dans un âge plus jeune que celle des hommes. SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », in *Genèses*, vol. no57, no. 4, 2004, pp. 64-88, p. 73-74.

2. L'interprétation dans un contexte particulier : outils, méthodes et influences à *Quasar Cia de Dança*

2.1. Le contexte de la compagnie : structure, esthétique et dynamiques de travail

2.1.1. Bref historique de la création d'une esthétique

La Quasar Cia de Dança a été fondée en 1988¹ à Goiânia, au Brésil, par Vera Bicalho et Henrique Rodovalho. Rodovalho a été étudiant d'éducation physique, à ESEFEGO (École supérieure d'éducation physique de l'État de Goiás). Son premier contact avec la danse s'est réalisé à travers la discipline de rythmique du cours². À la fin de cette discipline, pour un travail de validation du cours, il crée sa première chorégraphie³. Rodovalho et Bicalho ont fait également partie du groupe de Energia⁴, sous la direction de Julson Henrique. Ce dernier les aurait influencés en ce qui concerne la recherche de nouvelles formes d'expression en danse et un refus des modèles académiques⁵ prédominant à Goiânia à l'époque, surtout celui de la danse classique. Cette recherche artistique aurait marqué les débuts de la Quasar Cia de Dança, qui dans sa fondation a réuni des danseurs de formations multiples à Goiânia⁶, dans le but de trouver des formes d'expression originelles⁷.

Hugo Oliveira Dias, dans une recherche récente⁸, travaille sur les 10 premières années de la compagnie. Il souligne les formations multiples des premiers danseurs du groupe comme un des facteurs qui a contribué à donner naissance à une originalité stylistique par laquelle la compagnie est reconnue⁹. Ce facteur serait également associé au désir de recherche par une esthétique détachée des modèles académiques¹⁰, un des objectifs du *Movimento Artístico Cultural*, surgi dans les années 1970 à Goiânia. Paula Cristina Peixoto Ribeiro souligne qu'à cette époque la danse à Goiânia « a cherché à aller au-delà des normes

¹ RIBEIRO, Paula Cristina Peixoto. « Quasar companhia de dança: expressão da contemporaneidade em Goiás. » in *Pensar a Prática*, 2003, 6: 87-106, p. 88.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ DIAS, Hugo Oliveira. *Descentrando o coreógrafo como gênio da dança: uma análise sobre Henrique Rodovalho e sua atuação junto à Quasar Cia. De Dança (1988-1997)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Goiânia : Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, 2021.

⁷ RIBEIRO, *Op. cit.*, p. 89.

⁸ DIAS, *Op. cit.*

⁹ RIBEIRO, *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

établies par le ballet classique - le style qui prédominait dans les écoles et les académies - et à valoriser toutes les formes de mouvement du corps, en dépassant les limites »¹¹.

Les premières créations de la compagnie se caractérisent par l'humour¹², la présence des personnages qui rapprochaient les créations à de la danse-théâtre, associés à la virtuosité que certains danseurs apportaient aux créations¹³. Selon Ribeiro, en référence à la première période stylistique¹⁴ de la compagnie :

L'humour a toujours été présent chez *Quasar* qui, avec un répertoire instigateur, avec l'interaction de différents types d'art et avec une distribution qui mêle mouvements acrobatiques, gestuelle et techniques d'interprétation, établit une relation forte avec la musique, dans un mélange de danse-théâtre.¹⁵

La deuxième période stylistique a été marquée par la définition d'une esthétique spécifique, consolidée à l'époque de la création de *Divíduo* (1998) et dont les traces ont perduré surtout dans les créations de la compagnie entre 1998 et 2010¹⁶.

Une des caractéristiques de ce style serait la segmentation du geste dans des parties isolées du corps, qui selon Rodovalho se rassemble à une segmentation syntagmatique : "Le chorégraphe dit que chaque partie du corps, chaque étirement du mouvement, s'articule comme un mot dans une phrase. Les mots ne peuvent pas être présentés simultanément : pour que la phrase fonctionne, il est nécessaire qu'un mot vienne en séquence à l'autre."¹⁷.

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹² *Ibid.*, p. 89.

¹³ DIAS, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Henrique Rochelle Meneghini propose une division des créations de la compagnie en trois périodes stylistiques : de 1988 à 1997 caractérisé par l'humour scénique ; de 1998 à 2011 comme la segmentation du geste et de 2012 à 2013, comme reconnexion communicative. MENEGHINI, Henrique Rochelle. *Elementos da dança como linguagem: "no Singular", de Henrique Rodovalho*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2014, p. 153-154.

¹⁵ « O humor sempre esteve presente na Quasar, que, com um repertório instigante, com a interação de vários tipos de arte e com um elenco que mescla movimentos acrobáticos, movimentos gestuais e técnicas interpretativas, estabelece forte relação com a música, numa mistura de dança-teatro. » RIBEIRO, *Op. cit.*, p. 89. Traduction personnelle.

¹⁶ MENEGHINI, *Op. cit.*, p. 153-154.

¹⁷ "Em 1998, com *Divíduo*, o trabalho de Rodovalho desenvolve a particularidade de movimentação segmentada do corpo pelo qual ele é reconhecido atualmente. Diz o coreógrafo que cada parte do corpo, cada trecho do movimento, se articula como uma palavra numa frase. As palavras não podem ser apresentadas simultaneamente: para que a frase funcione é necessário que uma palavra venha na sequência da outra." Site de la São Paulo Companhia de Dança, disponible à l'adresse suivante : <http://spcd.com.br/verbete/quasar-cia-de-danca/> consulté le 30 juillet 2021. Traduction personnelle.

Pour Erica Bearlz, il y aurait une autre caractéristique qui s'ajouterait à la segmentation du geste, qui serait l'enchaînement et la traversée du mouvement par le corps, en partant d'un segment spécifique pour arriver à un autre¹⁸. Cet enchaînement des parties du corps, Lavinia Bizzotto décrit comme un mouvement qui s'initie par une partie du corps, et que le reste du corps réagit avec un retard¹⁹ :

Par exemple, *Dividuo* a été un tournant. Ce fut un tournant pour la compagnie, car c'est là que Henrique a vraiment établi son mouvement, son langage fragmenté étant guidé par une partie qui conduit un mouvement que le reste du corps retarde. C'est là qu'il l'a défini. Parce que le spectacle portait sur l'individu divisé, et qu'il a ensuite amené cette question de la division, du thème qu'il voulait traiter, de cet individu solitaire dans son appartement. L'individu qui, de nos jours, fait l'amour par téléphone et demande qu'on lui livre une pizza chez lui... Il était loin d'imaginer ce que nous vivrions aujourd'hui, n'est-ce pas ? Il a donc apporté cette division au corps. Et puis nous avons fait des recherches à ce sujet.²⁰

Cet enchaînement des parties dans la mise en mouvement du corps poussé à son extrême coïncide avec un déplacement de l'axe corporel de la verticale vers l'horizontale. Cette caractéristique se constituait comme une des virtuosités dans l'esthétique, surtout en ce qui concerne la réalisation des mouvements des tours et de sauts avec l'axe central du corps incliné à l'horizontale, dans laquelle les appuis dans les bras surtout à la réception des sauts seraient demandés.

¹⁸ Cet enchaînement entre les parties serait la base du développement des stratégies d'interprétation de Erica, qui sera traitée en détails dans la suite.

¹⁹ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

²⁰ *Ibid.*



Fig. 1. Valeska Gonçalves, Henrique Lima et Aretha Maciel à *Céu na Boca* (2009). Photo : Lu Barcelos

Le chorégraphe est souvent cité dans la presse et dans la recherche académique²¹ comme l'auteur exclusif de ses caractéristiques : « En 1998, avec *Divíduo*, le travail de Rodovalho développe la particularité du mouvement segmenté du corps pour lequel il est actuellement reconnu »²².

La recherche de Hugo Oliveira Dias sur l'histoire de la compagnie *Quasar* nous donne des pistes pour un changement du discours sur le génie exclusif du chorégraphe. La recherche prend en compte les discours des interprètes de la compagnie entre les années 1988 et 1997, et révèle le caractère collaboratif du travail réalisé dans la période antérieure à la création de *Divíduo*. De ce fait, la considération de Henrique Rodovalho comme le seul

²¹ D'autres exemples de la presse et de la recherche brésilienne sont cités par DIAS, *Op. cit.*, p. 8-10.

²² "Em 1998, com *Divíduo*, o trabalho de Rodovalho desenvolve a particularidade de movimentação segmentada do corpo pelo qual ele é reconhecido atualmente. Diz o coreógrafo que cada parte do corpo, cada trecho do movimento, se articula como uma palavra numa frase. As palavras não podem ser apresentadas simultaneamente: para que a frase funcione é necessário que uma palavra venha na sequência da outra." Site de la São Paulo Companhia de Dança, disponible à l'adresse suivante : <http://spcd.com.br/verbete/quasar-cia-de-danca/> consulté le 30 juillet 2021. Traduction personnelle.

auteur de l'esthétique du geste fragmenté, qui s'est développée au fil des années d'existence de la compagnie, est remise en question :

De manière systématique, nous avons trouvé des explications postérieures à 1997 qui identifient un modèle de mouvement établi par Quasar, qui aurait émergé après les spectacles *Registro* (1997) et *Divíduo* (1998), consistant en une manière de se déplacer caractérisée par des "pauses" et une fragmentation du geste. Au cours des entretiens, nous avons demandé quelle était l'origine d'une telle caractéristique, d'où elle venait et comment était ce mouvement. Luciana Caetano (2020) nous a dit que "la signature du mouvement de la compagnie vient vraiment avec *Coreografia Para Ouvir* (1999), tout ce qui est cassé est là où ça a commencé. (...) de *Registro*, qui était quand Lavinia entre, parce que vous verrez que c'est très caractéristique de Lavinia de danser. C'était une adolescente qui parlait petit, elle parlait et sonnait comme un oiseau qui parle, donc vous verrez que tout est Lavinia. Il commence pour une série de facteurs et c'est grâce au mouvement de Lavinia qu'il continue à élaborer cela et le transforme en ce qu'il est à ce jour...". Ana Carolina Bueno (2019) réaffirme la période où ce mouvement fragmenté est devenu récurrent et récurrent, étant perceptible jusqu'à aujourd'hui : "Anciennement, à *Versus* (1994), il y avait quelques danseurs qui ont apporté ce mouvement, puis, d'autres ont été ajoutés et l'ont changé un peu. Puis c'est ce que nous avons obtenu, ce mouvement qui vient jusqu'à aujourd'hui".²³

Lavinia Bizzotto donne également des pistes sur les contributions des danseurs à la création de l'esthétique quand elle parle encore sur la création de *Divíduo* :

Et puis nous avons fait des recherches sur ce sujet. Et même à cette époque, Gica Alioto était la principale danseuse qui a trouvé ce style, et où Henrique s'est beaucoup appuyé. C'était un tournant également dans mon cas, car à ce moment je m'étais déjà concrétisée en tant que danseuse, je n'étais plus aussi inconstante, et je pouvais aussi contribuer davantage en tant qu'interprète. Et à partir de là, je pense qu'il y a eu une libération en moi et une liberté pour me sentir plus puissant et avec plus d'autonomie sur le travail et sur moi-même, sur mon corps, sur moi-même émotionnellement, en étant

²³ "Sistematicamente encontramos explicações pós-1997, que identificam um padrão de movimento estabelecido pela Quasar, que teria surgido após os espetáculos *Registro* e (1997) e *Divíduo* (1998), que consiste num modo de movimentar caracterizado por "quebras" e fragmentação do gesto. Durante as entrevistas, indagamos qual era a origem de tal característica, de onde tinha saído e como era essa movimentação. Luciana Caetano (2020) contou que "a assinatura de movimento da companhia mesmo, vem com o 'Coreografias Para Dançar', tudo quebradinho é ali que ele começou. (...) do *Registro* que foi quando a Lavinia entra, porque você vai ver que é muito a característica da Lavinia dançar. Ela era uma adolescente que conversava picadinho, falava e parecia um passarinho conversando, então você vai ver que tudo é a Lavinia. Parte para um série de fatores e é a movimentação da Lavinia que ele vai elaborando aquilo e vira o que está até hoje...". Ana Carolina Bueno (2019) reafirma o período onde essa movimentação fragmentada foi se tornando recorrente e recorrente, sendo perceptível até os dias de hoje: "Antigamente *Versus* (1994) eram alguns bailarinos que traziam essa movimentação maior, ai depois, veio agregando outros que veio mudando um pouco isso daí, ai chega nisso que, nessa movimentação que vem até hoje." DIAS, Op. cit., p. 12-13. Traduction personnelle.

capable de me mettre plus dans le travail. Et puis, d'autres mouvements d'auteur ont commencé à m'arriver, qu'il a intégrés au style.

Simone Camargo :

Dans ce cas, s'agirait-il exactement de vos suggestions d'écriture de mouvements ?

Lavinia Bizzotto :

Oui, dans le sens de... Mais c'était intuitif, ce n'était pas quelque chose que je... J'ai fait ce qu'il a demandé, j'ai commencé à faire un mouvement, et ensuite mon corps a lu ce qu'il a demandé d'une certaine manière. Et puis, à partir du moment où ce mouvement a traversé mon corps, il est sorti à ma façon. Je me le suis approprié sans le remarquer, et lui, de l'extérieur, a commencé à le remarquer. Et c'était surtout cette libération de la tête, ce décalage par rapport au reste du corps. Cette caractéristique de la tête est devenue très présente, n'est-ce pas. Je ne sais pas si c'était encore présent pour vous... ces relâchements... de laisser le tronc derrière... le retard dans la tête qui est trop en arrière... Henrique parlait ainsi de ces caractéristiques du mouvement.²⁴

Par rapport à la possible collaboration des danseuses Gica Alioto et Lavinia Bizzotto à la construction de l'esthétique, Valeska Gonçalves raconte que :

Beaucoup de choses dans la compagnie ont été créées grâce au corps de Lavinia, vous savez ? Comme elle faisait partie de la compagnie depuis de nombreuses années, une grande partie de l'inspiration d'Henrique provenait de ses mouvements. Parce que quand je regarde les anciennes vidéos... quand je rejoins *Quasar*, Lavinia était déjà reconnue. Mais quand je regardais ses anciennes vidéos, alors qu'elle n'avait même pas un an d'expérience, elle bougeait déjà à sa manière. La différence est qu'elle s'améliorait, elle gagnait en technique, elle devenait plus technique. Mais la façon de bouger que les gens ont dite : "ah, c'est la façon *Quasar*", avant de danser, elle bougeait déjà comme ça. Donc beaucoup de mouvements de la compagnie provenaient du corps de Lavinia. Et Henrique finit par se l'approprier, pour ce qu'il appelle le style. Et un peu de Gica Alioto aussi, mais plus de Lavinia, même. Vous savez, il avait cet enchantement... Et pour moi, elles avaient toutes les deux la même force sur scène, seulement elles étaient très différentes quand elles dansaient, Gica et Lavinia. Quand je les regardais, avant de rejoindre la compagnie, depuis l'audience, elles avaient toutes deux la même force, la même énergie sur scène, seulement elles dansaient très différemment. Mais Henrique avait cette fascination pour Lavinia, n'est-ce pas ?²⁵

Au-delà des discours médiatisés, qui auraient déjà la tendance à reproduire une certaine vision de l'économie du marché de l'art et ainsi représenter l'expectative d'un imaginaire collectif sur l'existence d'un génie créateur, les recherches sur la compagnie ont la

²⁴ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

²⁵ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

tendance à ne considérer que le discours du chorégraphe²⁶. Ce choix méthodologique peut s'avérer incomplet, une fois que conformément à la recherche de Dias auprès des anciens danseurs de la compagnie, et aux pistes données par les danseuses interrogées, il y avait un travail collectif de recherche qui aurait culminé dans le surgissement de son style esthétique²⁷.

De ce que j'ai pu témoigner de sa pratique de la création, Rodovalho parlait souvent des spécificités des danseurs pour la création. Ce que j'ai vécu dans la compagnie pendant deux années et demie à *Quasar*, en ce qui concerne la création à partir du geste comme élément principal, montrait des processus de création organisés par son regard, mais qui pourrait compter avec des éléments du mouvement apportés par les danseurs. Pendant la création des séquences avec les danseurs, Rodovalho pourrait montrer lui-même des séquences de mouvement, sur lesquelles il pourrait ensuite apporter des modifications, lorsqu'il regardait les danseurs en train de les réaliser. Il pourrait également demander aux danseurs des solutions de mouvement à partir d'une trajectoire imaginée pour une certaine partie du corps, par exemple, passer un bras par-dessus de la tête, après avoir complété un mouvement de jambe. À cette consigne, il serait à la charge du danseur de proposer une solution qui compléterait les informations manquantes, comme la direction, les flexions des articulations, entre autres. Ensuite, Rodovalho pourrait donner des retours sur les choix des danseurs, en effectuant des changements sur la séquence. Cela a été le cas des créations de la compagnie auxquelles j'ai participé en tant que danseuse, *Por Instantes de Felicidade* (2007), et *Céu na Boca* (2009).

J'ai eu l'expérience également, pendant la création de *Céu na Boca* (2009) de donner des collaborations pour la conception collective de ce qui serait le propos d'un spectacle. Rodovalho, à cette occasion, a demandé aux danseurs d'écrire dans un texte ce qui pourrait être un scénario du spectacle, à partir d'un thème général qu'il avait proposé, qui était lié aux écarts entre les désirs humains et leur réalisation. Ensuite, il a choisi des extraits de quelques-uns de ces textes, et a également effectué des modifications pour commencer à définir le propos de la création en cours, ainsi qu'avoir des idées pour la conception de quelques scènes. Ces propos, de ce que je me rappelle, n'ont pas été totalement maintenus jusqu'à la fin de la création. Cependant, ils ont servi de support pour la création.

²⁶ DIAS, *Op. cit.* p. 8-10.

²⁷ *Ibid.*

Les indices recueillis lors des entretiens, les pistes données par la recherche de Dias, et mon expérience dans quelques créations dans la compagnie suggèrent un processus de création qui comptait beaucoup avec la collaboration des danseurs. La recherche pour une esthétique propre qui aurait marqué les premières années de la compagnie Quasar, qu'on pourrait classer comme ce que Laurence Louppe appelle « corps spécifique »²⁸, nous rappelle la recherche des chorégraphes de la danse moderne qui auraient créé des esthétiques particulières à partir de leur propre corporéité. Cependant, dans le cas de Rodovalho, on trouve des indices que cette corporéité correspondrait à un résultat des échanges collectifs.

Dana Caspersen traite des interférences multiples qui peuvent avoir lieu dans les dynamiques de travail d'une compagnie, qui signalent une considération plus ample du développement des processus de création en danse dans une dynamique collective, sur laquelle les différents acteurs du processus vont avoir des influences réciproques. En ce qui concerne sa collaboration avec William Forsythe dans le Ballett Frankfurt et dans la Forsythe Company, elle considère que :

Une compagnie d'interprètes et de créateurs peut être considérée comme une sorte de corps, et l'œuvre qu'une compagnie crée peut être vue de la même manière ; comme un corps composé de nos pensées et des différentes façons dont nos corps individuels pensent. En tant que compagnie, nous sommes engagés dans une pratique quotidienne et fonctionnelle de répétition et de performance, et simultanément engagés dans un sens d'ensemble délicat et puissant. Nous sentons -notifions- quand il est temps de passer à un nouveau domaine de recherche, de revisiter un ancien domaine, quand il faut réorienter une œuvre qui perd de son énergie ou quand il faut la laisser échouer et s'effondrer. Cette détection n'est pas toujours une action consciente, mais découle de notre pratique commune.²⁹

Les témoignages recueillis et les recherches que je viens de mentionner suggèrent une vision de la danse comme un art collectif. Ainsi, je suggérerais, pour des recherches futures, la prise en compte des discours de la totalité des participants des processus de création pour le

²⁸ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Contredanse, 2007, p. 61.

²⁹ "A company of performers and creators can be seen as a kind of body, and the work that a company creates can be viewed in the same way; as a body that is composed of our thoughts and the differing ways that our individual bodies are thinking. As a company, we are engaged in a daily, functional practice of rehearsal and performance, and simultaneously engaged in a delicate and powerful ensemble sensing. We sense-notice-when it is time to move into a new area of research, revisit an old one, when to redirect a work that is losing energy or when to let it fail and collapse. This sensing is not always a conscious action but arises out of our communal practice." CASPERSEN, Dana. « Fragmentation and continuity » in SPIER, Steven. *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*. New York : Routledge, 2011, p. 94. Traduction personnelle.

traitement des questions de l'auctorialité, au dépit de la vision du chorégraphe en tant que créateur unique³⁰, souvent associé à une image de génie qui utiliserait les corps des danseurs en tant qu'instruments. Dans les limites de ce mémoire, ces éléments collaborent à la compréhension des influences des pratiques collectives et de l'esthétique de la compagnie sur le travail individuel des interprètes.

2.1.2. Structuration hiérarchique de la compagnie

Dans les premières années d'existence de la Quasar Cia de Dança, Bicalho et Rodovalho étaient également danseurs de la compagnie. Selon Dias, la consolidation d'une hiérarchie plus claire s'est réalisée dans l'an de 1993, quand, selon lui, le groupe a eu un besoin de structuration professionnelle³¹. À cette occasion, Vera Bicalho et Henrique Rodovalho cessent leur actuation en tant qu'interprètes et assument exclusivement les fonctions de direction, en tant que directrice administrative et chorégraphe³² respectivement.

À l'époque que les trois danseuses interviewées faisaient partie de la compagnie, la création se réalisait sous la direction de Henrique Rodovalho, avec un répétiteur, qui ne participait pas exactement des choix dans la création, celles-ci étant centralisées par Henrique Rodovalho, mais qui plutôt se chargeait de la répétition des danseurs en groupe et individuellement. Sur la structure hiérarchique du travail dans le quotidien, les danseuses interrogées soulignent le fait qu'il y avait un échange important entre les danseurs surtout en ce qui concerne la solution de questions techniques. Les répétiteurs étaient souvent également danseurs, ce qui aurait pu faciliter les échanges entre ces derniers et les danseurs dans une relative horizontalité.

³⁰ DIAS, *Op. cit.*, p. 9-10.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 24.

2.1.3. Dynamiques des processus de travail

Place aux échanges collectifs

La diversité des formations des premiers danseurs de la compagnie, associée au caractère investigatif de la dynamique de la création, aurait créé une dynamique d'échange entre les danseurs sur les modes de réalisation des gestes. Lavinia Bizzotto parle de cette dynamique de travail en rapport avec son parcours dans la compagnie :

Je suis restée 10 ans chez *Quasar*. J'y ai participé à de nombreuses phases, à la fois dans la découverte par Henrique lui-même de son langage, en contribuant à cette découverte, et en contribuant à cette construction. Ceci dans une dimension macro. Et puis il y a aussi moi, ma découverte en tant qu'interprète, la découverte de mon corps, la découverte des influences du style sur ma façon de danser, ma maturation, mon changement en tant que danseuse. Ce que mon corps potentialisait et laissait venir davantage. C'était vraiment une histoire très forte, je pense, pour nous deux, pour moi comme pour lui. Mais il y avait un groupe très intéressant dans ce sens, un groupe de personnes qui venaient de l'Unicamp, n'est-ce pas, James Nunes venait de l'*Unicamp*... Il y a donc eu aussi beaucoup de recherches sur le mouvement et d'autres techniques qu'ils ont apportées. James nous a également donné des cours. Gica Alioto vient également de l'*Unicamp*. Et il y avait Gleidson Vigne, qui était un danseur très fort dans ce sens de la recherche du mouvement, et Erica Bearlz aussi. C'était donc un groupe de personnes que nous aimions rechercher. Et je me souviens qu'avec Gica c'était comme une histoire d'amour, c'était comme un mariage artistique vraiment, parce que nous allions au-delà de l'horaire des répétitions et nous restions là à faire des recherches. Et puis, pour moi en tant qu'interprète, pendant 10 ans là-bas, j'ai échangé avec beaucoup de gens. Je me suis donc nourrie de ces sources et de ces échanges. Donc, je crois que, oui, l'interprète est là avec le créateur, surtout si le créateur donne de l'espace à l'interprète. Je pense que le travail d'Henrique, bien qu'il s'accompagne d'un langage très fort du mouvement, qui est beaucoup de mouvement, le travail d'Henrique pour moi est à travers le mouvement. La dramaturgie est donnée à travers le mouvement, plus que la dramaturgie de la scène. Je crois donc que oui, ce groupe spécifique a contribué à l'histoire de la *Quasar*, ce langage qui reste, qui est très clair quand on le voit.³³

Influences des répétiteurs

Pendant mon parcours à *Quasar*, j'ai eu le contact avec James Nunes et Erica Bearlz, formés à la licence en danse à l'*Unicamp* (Université de l'État de São Paulo à Campinas), qui

³³ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

ont été aussi répétiteurs de la compagnie. Leur capacité de lire et de réfléchir sur la mécanique des gestes aurait aidé les danseurs à comprendre comment organiser leurs corps pour leur réalisation technique des gestes des chorégraphies. Erica Bearlz raconte que dans son travail de répétitrice, elle cherchait à donner des outils pour que le danseur puisse devenir autonome, et ainsi plus facilement intégré à l'ensemble des chorégraphies qu'il serait censé interpréter³⁴.

Pour illustrer la façon dont ce travail pourrait se réaliser, je raconte mon expérience quelques mois après mon arrivée dans la compagnie. J'avais déjà la pratique de travailler seule dans la répétition des gestes des chorégraphies, depuis ma formation en danse et lors des expériences professionnelles que j'ai eues avant la Quasar. À travers la répétition des mouvements isolés des chorégraphies, et avec l'enchaînement progressif de ceux qui suivaient dans la séquence, je travaillais pour une relative automatiser de son exécution mécanique. Ensuite, je cherchais à me mettre dans des situations imaginaires, qui pourraient être des situations vécues capables de déclencher des états émotionnels, ou des sensations physiques. Comme exemple de ce mécanisme qui pourrait avoir des influences sur ma motricité, je pourrais penser et chercher à sentir comme si j'avais le contact avec des surfaces qui demanderaient des efforts musculaires spécifiques : se mouvoir au-dessous de l'eau, projeter mes gestes dans l'espace comme si mes membres étaient extensibles pour arriver à toucher les spectateurs dans les sièges les plus distants du plateau, entre autres.

Cependant, la gestuelle des chorégraphies à *Quasar* présentait un défi technique considérable pour moi. L'inclinaison du torse à l'horizontale rendait le rapport à la gravité plus difficile, une fois que j'ai reçu une formation prédominante en danse classique, dans laquelle la conservation de la verticalité est une des conditions clés pour une bonne gestion du poids dans les mouvements. Néanmoins, d'autres expériences venues de mon parcours professionnel m'ont donné des outils que je pourrais mettre en place pour travailler sur la segmentation du mouvement. Par exemple le travail avec le chorégraphe Luiz Fernando Bongiovanni au *Balé Teatro Guaira*. Bongiovanni s'utilisait des principes d'*Improvisation Technologies* de William Forsythe pour la création chorégraphique, et la création avec ce chorégraphe a été la première fois que j'ai eu le contact avec une segmentation du mouvement plus importante.

Toutefois, mes expériences préalables n'étaient pas suffisantes pour résoudre le défi technique de la gestion du poids par rapport à la gravité dans un axe corporel incliné. Dans ce

³⁴ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

point, le travail avec Erica Bearlz en tant que répétitrice de la compagnie a été essentiel. À partir du travail sur les forces directionnelles opposés dans le corps, le rapport à la gravité serait résolu par une voie secondaire.

Lors de mon arrivée à la compagnie, Bearlz m'a introduit à sa pensée sur l'organisation du mouvement dans le corps, qui à l'époque j'avais compris comme liée à des principes de la physique mécanique. De façon assez simplifiée, pour qu'on puisse être capable de danser avec l'axe central du corps incliné par rapport à la gravité, il faudrait créer, dans le corps, des forces dans des directions opposées, dans l'espace, dont la résultante serait équivalente à zéro au point central proche du centre de gravité. Ainsi, pour garder l'équilibre pendant l'exécution des mouvements, une fois qu'on les réalisait hors de l'axe vertical, il faudrait que des efforts équivalents dans le corps soient appliqués dans des directions opposées. La résultante des vecteurs de forces dans le centre du mouvement amènerait à l'équilibre.

Avec cette façon de réfléchir sur le mouvement, je me mettais à l'étude de chaque mouvement et de chaque transition d'un mouvement à l'autre, dans les chorégraphies que j'interprétais. Je travaillais pour créer et sentir les efforts équivalents dans les directions opposées dans le corps. Un exemple que je pourrais donner serait un mouvement de jambe en arrière avec un bras en opposition vers l'avant, qui faisait partie de la chorégraphie du spectacle *Só Tinha de Ser com Você*. Je devrais imaginer que ma jambe droite était tirée dans un plan horizontal par rapport à la surface du plateau. Pour pouvoir engager mon torse dans une position hors de mon axe vertical, à l'horizontale, je devrais créer une force dans une direction opposée à celle de la jambe. Ainsi, je cherchais à sentir comme si mon torse était en train de se diviser en deux à la hauteur de la fixation du muscle psoas dans la colonne lombaire, avec la lombaire, le bassin et la jambe tirés vers une direction, et le bras avec une partie du torse dans l'autre direction. Cette opposition devrait être maintenue du début jusqu'à la fin du mouvement, avec une intensité variable selon son amplitude. Elle aurait pour but premier que je garde le contrôle du mouvement que je réalise. De cette manière, je pourrais effectuer les transitions entre les mouvements en ayant du contrôle sur la gestion du poids de mon corps.

Le contact avec la pensée de Erica sur le mouvement m'a ainsi amené à reconnaître et sentir le chemin de mouvements dans le corps. L'application de cette logique pour la plupart des chorégraphies me permettait d'être autonome dans mon travail sur la technique des gestes à *Quasar*. À partir de cette occasion, j'ai ajouté à mes outils de travail d'interprète l'attention à

la sensation des forces d'opposition dans la réalisation des gestes, et à l'équilibre de ces forces autour du centre de gravité du corps.

Erica Bearlz en tant que répétitrice à *Quasar Cia de Dança*

Lors de la réalisation des entretiens avec Erica Bearlz, j'ai pu avoir des connaissances plus approfondies sur sa pratique d'analyse du mouvement et sur les différentes façons dont elle pourrait travailler avec les danseurs dans le but de leur rendre autonomes dans le travail sur l'exécution technique des gestes de la compagnie.

Comme je l'ai cité lors des présentations des parcours des danseuses, Erica Bearlz a reçu des bases en techniques somatiques pendant ses études en danse à Unicamp. Bearlz cite notamment les principes de l'Ideokinesis, qu'elle aurait associé aux influences reçues de son père, qui était dessinateur de machines de presse hydraulique. Bearlz raconte qu'elle lui accompagnait dans son atelier de dessin, et qu'il partageait ses réflexions sur l'équilibre des forces nécessaire au bon fonctionnement des machines.

À ces occasions, il lui expliquait qu'il faudrait réfléchir aux structures des presses, de façon que les forces soient toujours équilibrées :

Dans les dessins de mon père, les conceptions de presses hydrauliques, tout devait être pertinent. La force employée par la machine était importante, toute inadaptation pouvait compromettre l'ensemble de la structure. Dans le dessin, les lignes droites et les courbes fonctionnaient pour transférer la bonne pression, au bon endroit, sans gaspiller d'énergie. L'énergie excédentaire irait quelque part. Que faire de cet excédent ? Si c'était trop, une autre conception serait nécessaire, car quelque chose ne serait pas en ordre.³⁵

Cette pensée pour trouver le bon équilibre entre les efforts Bearlz a transposé au cours de son parcours pour sa pensée sur le corps en mouvement, à l'aide également des savoirs acquis plus tard avec l'étude des techniques somatiques. Selon Bearlz, elle a eu conscience de

³⁵ « *Nos desenhos de meu pai, projetos de prensas hidráulicas, tudo devia estar pertinente. A força empregada pela máquina era muita, qualquer desajuste poderia comprometer toda a estrutura. No desenho, linhas retas e curvas trabalhavam para transferir a pressão certa, ao ponto certo, sem desperdício de energia. A energia excedente iria para algum lugar. O que fazer com esse excedente? Caso fosse em demasia, um outro projeto seria necessário, pois alguma coisa estaria desacertada.* » BEARLZ, Erica Bianco. *Poética ponderal da Montanha: uma proposta de sistematização composicional em dança*. Dissertação de mestrado. Brasília : Universidade de Brasília, 2018, p. 86. Traduction personnelle.

ces influences lors de sa recherche sur ses propres pratiques artistiques dans le cadre du master en recherche-création à l'*Universidade de Brasília*, de 2015 à 2018³⁶.

Selon Bearlz, quand elle rejoint la *Quasar Cia de Dança*, elle se d epare avec des exigences techniques pour l'ex ecution des gestes, liées à la segmentation et à l'agilité. Elle déclare également avoir toujours fait attention à la question du respect à l'intégrité du corps, dans le sens de la santé, lors de la réalisation des gestes dansés. Au début de ses recherches personnelles pour résoudre ces deux facteurs, elle s'utilise des principes de techniques somatiques et des exercices sur des ballons de Pilates, qu'elle avait pratiqué pendant sa formation à *Unicamp*. Bearlz commence une pratique qui consistait à réaliser les gestes des chorégraphies sur les ballons :

  l'Unicamp, j'ai commencé à travailler beaucoup avec ces balles de Pilates. Jusqu'à aujourd'hui, je travaille avec ces balles, depuis l'Unicamp. Et pour rester sur la balle, vous devez continuer à travailler avec l'opposition tout le temps, sinon vous tombez. Et après cela, j'étais... ce que je vous dis, je ne le savais pas à l'époque de *Quasar*. J'en ai pris conscience plus tard, au moment de mon master. Parce que quand tu le fais, tu ne sais pas ce que tu fais. Vous le faites à l'instinct. Mais que faisais-je   l'époque, avant de devenir répétitrice ? J'avais un historique de techniques somatiques, j'avais un historique des ballons, donc j'ai entraîné les chorégraphies de *Quasar* sur le ballon. Parce que je comprenais mon corps sur le ballon. Je l'avais déjà formé. Je savais comment utiliser les vecteurs d'opposition de force sur le ballon. Et j'avais déjà remarqué que ce qu'Henrique aimait, c'était les oppositions qui créaient des dessins. J'ai donc associé : Henrique aime l'opposition, je sais faire de l'opposition sur le ballon. Je vais donc entraîner ses chorégraphies sur le ballon, et je vais trouver les oppositions. C'est ainsi que j'ai résolu le problème. Et ce qui a résulté de cet exercice, c'est ce que je devais faire pour ne pas tomber à côté de la balle, à savoir des oppositions très précises.³⁷

Bearlz raconte que cet exercice aurait été essentiel dans sa compréhension de comment s'utiliser les principes de l'Ideokinesis dans des situations de mouvement, une fois que les exercices de cette technique somatique sont prévus pour des postures statiques. Ce travail permettrait également d'influencer la dimension du geste qui concerne le pré-mouvement³⁸ :

³⁶ *Ibid.*

³⁷ BEARLZ, Erica. Entretien né 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

³⁸ GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception », in MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle. *La danse au XXe siècle*. Paris : Bordas, 1995, p. 224-229.

Et mon plus grand lien avec Hubert Godard, c'est parce qu'il parle beaucoup de cela, de la question du pré-mouvement avec la question de la structure, et de ces forces. Et l'Ideokinesis travaille sur l'alignement et la restructuration de ces forces pour générer l'équilibre de la structure. J'ai donc rassemblé les choses comme ceci : si l'Ideokinesis est une technique pour gagner en structure, et c'est ce que dit Godard, et je pense que c'est aussi le cas, si j'utilise cette technique, ce sera suffisant. Mais si j'utilise la technique pure, je vais l'aligner et rester immobile. Il n'y a pas de mouvement. Alors, comment créer ce mouvement ? Et pas dans un sens : je suis alignée, je me désaligne pour faire un mouvement, et ce n'est que lorsque j'arrête de bouger que je m'ajuste à nouveau... Comment maintenir cela et ne pas arrêter de bouger ? Et c'est là que les oppositions entrent en jeu pour moi. Lorsque deux forces s'opposent, le centre de gravité s'équilibre, le poids s'équilibre au centre des deux forces. Si je prends une corde avec 5 cm de chaque côté et que je tire les deux côtés avec la même force, s'il y a un poids au centre, ce poids sera au point zéro. J'ai donc pensé : si j'envoie des énergies en opposition d'intensité égale, j'aurai toujours le poids au milieu des énergies. Mon centre de gravité sera toujours au centre de ma structure, ce qui m'évitera de me blesser. Ma logique était un peu comme cela.

Simone Camargo :

L'Ideokinesis travaille sur la structure, mais pas sur la structure en mouvement ?

Erica Bearlz :

Non, c'est statique. Elle ne travaille que sur la structure.³⁹

La logique du travail sur les ballons consistait à trouver l'équilibre des forces dans une structure mouvante : pour ne pas tomber de la balle, il faudrait projeter les parties du corps dans l'espace dans des directions opposées et avec des forces de la même intensité.

(Explication accompagnée par des mouvements sur une balle :)

Ce qui s'est passé, c'est que puisque j'utilisais aussi le ballon pour m'entraîner, et que j'ai commencé par moi-même à appliquer l'Ideokinesis pour m'équilibrer sur le ballon, j'ai commencé à voir que pour rester en mouvement sur le ballon et ne pas tomber du ballon, que devais-je faire ? Voici la balle, je suis là. Pour ne pas tomber de la balle, je dois rester au centre de la balle. C'est donc de là que viennent les choses de mon père. Bien sûr, il y a ce problème : comme la balle bouge, je dois rester au milieu. Donc, si je continue à marcher et à appliquer une force d'opposition, je reste au milieu du ballon, je ne tombe pas. Donc, j'ai même le ballon ici aujourd'hui, je l'ai apporté. Qu'arrive-t-il à la balle ? C'est évident : si je roule par ici, mon corps, pour s'équilibrer, va par là. Il n'y a rien d'autre. Si je ne fais rien, je m'en vais, je tombe de la balle. Donc, si je dois rouler sur le ballon, je dois envoyer mon corps vers l'avant et ma tête vers l'arrière : je suis toujours au milieu du ballon. Si je monte, je dois envoyer ma tête en avant et mon bassin en arrière. L'exercice du ballon m'a donc aidé à lier les oppositions. J'ai donc eu la balle, les oppositions, l'Ideokinesis et ensuite la *Quasar*. Puis j'ai commencé à réaliser que les oppositions se

³⁹ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

résolvaient. J'ai ensuite commencé à étudier le répertoire de *Quasar* sur le ballon. Et puis j'ai commencé à découvrir, dans chaque mouvement, de quel côté allait l'opposition. Je me suis entraîné à ne pas tomber de la boule parce que je savais déjà que je voulais trouver l'opposition. Parce qu'à ce moment-là, j'avais déjà compris que si je connaissais l'opposition, le mouvement se produirait, il s'alignerait et il n'y aurait pas de blessures. Alors j'ai commencé à vraiment... J'ai fait des recherches sur moi-même, je l'ai testé sur vous, j'ai donné des suggestions. Et quand cela a marché, j'ai dit : cool.⁴⁰

À *Quasar*, Erica raconte avoir commencé à utiliser les principes de forces d'opposition d'abord dans ses études individuelles de chorégraphies, et après vouloir tester si ces principes marchaient également avec d'autres danseurs. Avant de devenir répétitrice de la compagnie, elle se demandait déjà si cette façon de penser le mouvement ne fonctionnait qu'avec elle, qui avait déjà des connaissances et une pratique de l'Ideokinesis, ou si elle pourrait marcher avec d'autres danseurs, qui n'avaient pas les mêmes bases. C'est ainsi qu'elle commence à échanger avec les collègues en les suggérant d'essayer cette façon de penser le mouvement pour leur exécution :

Quelle était ma question ? J'ai fait les études d'Ideokinesis. Donc, le fait de faire ces mouvements de *Quasar* avec ces oppositions va bien sûr fonctionner pour moi. Ma question était la suivante : est-ce que cela fonctionne pour moi parce que j'ai déjà ces connaissances, ou si je parle seulement sur les forces d'opposition pour les danseurs, cela fonctionnera-t-il aussi ? Et pour que la personne apprenne, devra-t-elle apprendre ce que je sais au préalable ? Je suis resté dans cette curiosité, car j'ai toujours eu cette curiosité, de comprendre comment la personne va apprendre le mouvement. Et puis j'ai vu que pour la majorité, cela fonctionnait, que l'opposition le résolvait. Pas à 100%, mais beaucoup de choses... le fait de penser en opposition et d'avoir cette conscience donnait automatiquement au danseur une conscience de l'ensemble du chemin du mouvement dans le corps. Ainsi, s'il faisait le mouvement, et qu'il était avec juste cette partie hors du chemin de l'opposition, je pouvais lui donner l'orientation de le faire seulement dans un certain point, mais sans perdre ce qu'il avait conquis. J'ai donc commencé à... non pas parce que c'est juste, mais parce que c'est ce qui a fonctionné chez *Quasar* pendant longtemps. Parce qu'il y avait cette chose : il y a beaucoup de répertoire, tout est pour hier, il y a beaucoup de gens, personne ne peut se blesser, parce que s'ils se blessaient, ce serait fou de les remplacer... Donc je me suis rendu compte que trouver le mouvement à travers l'opposition était beaucoup plus rapide grâce au produit que je devais livrer à Henrique. Et même si mon œil identifiait des ajustements qui étaient encore nécessaires, parce que je pouvais voir, je pouvais percevoir que je pouvais améliorer cela... ces ajustements étaient beaucoup plus de nature structurelle et de soins corporels, que de nécessité esthétique pour le travail. Et comme ma fonction n'était pas de m'occuper de vous, je devais d'abord livrer le résultat, c'était donc ma ressource. Je l'ai utilisé. Comme j'avais du temps, je l'ai amélioré. Parce que j'étais aussi sûre que si le danseur apprenait à mieux se connaître, il

⁴⁰ *Ibid.*

progresserait dans d'autres aspects du mouvement, n'est-ce pas ? Pas seulement dans ces moments clés.⁴¹

Après avoir eu des retours positifs par rapport à l'emploi de cette pensée dans la pratique, elle commence à approfondir ses recherches, sur son propre corps et avec ses collègues, jusqu'à commencer à les employer en tant qu'outils pour son travail de répétitrice. Bearlz raconte qu'elle utilise cette méthode encore à l'actualité, en faisant toujours attention aux spécificités de chaque danseur, pour évaluer le type de retour qu'elle donnerait à chacun, et également dans sa pratique de la création⁴². Ces remarques auraient pour objectif donner de l'autonomie aux danseurs sur sa propre capacité à travailler sur les questions techniques, mais elles pourraient être également utilisées lors du travail sur les modulations expressives du geste.

De toutes les chorégraphies que nous devons faire, parce que je travaillais avec Henrique depuis longtemps, je savais déjà en quelque sorte quels étaient les dessins principaux, les cadres principaux, qui ne pouvaient pas manquer dans une certaine séquence. Ainsi, en fonction du temps dont je disposais pour répéter, je transmettais les points principaux. Lorsque la personne faisait déjà tout, je donnais d'autres moyens. Et je savais que l'opposition donnerait le dessin que Henrique voulait, et me donnerait la tranquillité que le danseur ne serait pas blessé. Il ne se blesserait pas en essayant de faire quelque chose d'aussi miraculeux. Parfois, en essayant d'arriver à un mouvement plus difficile, je cherchais toujours un moyen de minimiser les risques de blessure. Et c'est pourquoi j'ai toujours utilisé l'idée de créer une opposition, parce qu'en plus du dessin, je créais déjà une conscience du parcours du corps, et un raffinement d'une sensibilité personnelle. Et cela m'a permis de travailler plus facilement de manière plus raffinée par la suite. Lorsque le danseur comprenait déjà ces chemins, il était beaucoup plus facile de faire quelques ajustements, et le danseur lui-même travaillait seul, il percevait et découvrait des choses et ne stagnait pas. Il se comprenait comme puissance. Il voyait qu'en travaillant, il s'améliorait. Et ce n'était pas l'idée de répéter jusqu'à l'épuisement. Et bien sûr, ce n'est pas à 100%. La plupart des cas étaient ainsi, mais il y a toujours un ou deux cas où cet outil n'a pas fonctionné, et ce n'est pas grave. Je ne vais pas dire que c'est une méthode infaillible à 100%. Non. Mais dans la plupart des cas, cela a permis de résoudre ce problème : délai, résultat et soin du corps.⁴³

⁴¹ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

⁴² Erica Bearlz parle de l'application de cette pensée sur le mouvement lors de ses processus de création également à : BEARLZ, Erica Bianco. « DOSSIÊ DA MONTANHA—reflexões sobre registro de processo criativo em dança a partir da Ideokinesis. » in Revista da FUNDARTE, ano 18, n° 36, julho/dezembro, p. 125-150 et BEARLZ, Erica Bianco. *Poética ponderal da Montanha: uma proposta de sistematização composicional em dança*. Op. cit.

⁴³ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

Je suis passée par ce processus, en le validant avec Henrique. Lorsque j'ai découvert cela, j'ai commencé à le faire intentionnellement. J'ai commencé à exagérer, à le faire vraiment, lorsque j'ai vu que j'avais des retours positifs. Et cela a également permis d'assainir la segmentation du geste, le style qu'Henrique appelait "se mouvoir par les parties".⁴⁴

Bearlz raconte que l'approfondissement dans l'usage de ces outils avec les danseurs variait en fonction de leur aisance dans l'exécution des gestes chorégraphiques. Pour ceux et celles encore à résoudre leur capacité d'exécution, elle resterait sur les bases de sa pensée. Pour ceux et celles déjà à l'aise avec l'esthétique, elle proposerait de nouvelles façons de penser à la réalisation des mouvements, qui pourraient résulter dans des modulations expressives diverses sur le même geste.

Oui, je me souviens d'une autre chorégraphie, mais elle servira d'exemple. Avez-vous dansé *Coreografia para Ouvir* ? Il avait une pirouette, un mouvement dans lequel Camilo Chapella tombait toujours. Quand il faisait le cambré, il tombait. Et je lui ai dit de faire quelque chose avec sa jambe à ce moment-là. Je lui ai donné un conseil musculaire : "Activez le muscle comme ceci". Et il a dit : "Wow, cela a marché". C'est le genre de choses que je faisais. Je n'ai pas changé la chorégraphie, mais j'ai continué à penser : dans ce qui se passe, dans ce corps, y a-t-il quelque chose qui, si je le dis, restera le même ou s'améliorera ? Ne va-t-il pas s'effondrer ? Parfois, il ne s'agissait que d'un indice qui manquait encore à la construction. Mais dans le cas de Lavinia, elle était déjà très bien construite. Je suggérais donc plutôt de défis de penser différemment à la même chose. Mais il y avait des danseurs pour lesquels, en fait, je ne faisais que donner des conseils d'organisation. Chaque jour, je donnais un nouveau conseil. Et ils le construisaient à l'intérieur. Mais lorsqu'ils arrivaient à un point où je voyais qu'il s'en sortaient bien, je sortais des sentiers battus et je suggérais des connexions folles. Parce que le danseur se produisait déjà à un niveau si élevé que si je disais quelque chose de très simple, ce ne serait pas un défi pour lui. Il resterait simplement le même. J'avais donc besoin d'utiliser une ressource qui le ferait vraiment sortir de cet endroit, ce qui était un défi. Pour qu'il active vraiment... Parce que ce que je voulais, en me souvenant, c'était d'activer cet état de vigilance. De présence. C'est ce que j'essayais de faire avec la chorégraphie. Parce que vous dansiez, mais les danseurs étaient dans cet état d'urgence, de présence, de... "Mince, j'ai l'impression que si je ne danse pas comme ça..." Comme si c'était la dernière chorégraphie de la vie. Parce que les chorégraphes d'Henrique avaient un peu de ça, non ? Ils avaient quelques blagues, mais à certains moments, s'ils n'avaient pas cette fraîcheur, ce ne serait pas si intéressant. C'est donc un peu ce que je faisais. Et parfois c'était un défi d'amplitude, parfois c'était autre chose... Mais dans le cas de Lavinia, parfois c'était juste une façon différente de ressentir le mouvement. C'était suffisant pour changer les choses. Mais vous pouvez voir que c'est en fait ce que je faisais déjà avant. J'ai juste fait quelques ajustements. Et parfois, je revenais ensuite avec vous. Parce que le but était de garder cette fraîcheur. J'avais l'habitude de faire cela souvent. Je l'ai fait

⁴⁴ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

intentionnellement, mais parce que je savais déjà que le corps s'habitue, qu'il faut donner de nouveaux stimuli. Je l'avais déjà. Cela faisait déjà partie de mes connaissances à l'époque. Je l'ai fait intentionnellement, ce n'était pas sans le vouloir.⁴⁵

Dans l'évolution de sa pratique de répétitrice, Bearlz déclare s'appuyer sur sa capacité d'observation, plus que sur la recherche de solutions sur son propre corps :

Au début, c'était donc beaucoup à partir de mon expérience. Mais en fin de compte, et actuellement, c'est plus facile à voir. Vous avez en quelque sorte une vision aux rayons X. Vous regardez la personne et vous percevez déjà un peu le chemin du mouvement. Vous percevez déjà le chemin qui peut déstabiliser la personne et vous pouvez déjà proposer une solution. Je le perçois déjà davantage par l'observation, et je n'ai pas besoin de le ressentir réellement dans mon corps pour pouvoir en parler en toute sécurité. Avant, j'avais peur de dire quelque chose de mal. Je n'ai donc dit que ce que j'avais expérimenté, à l'époque de *Quasar*. J'étais plus jeune, alors j'avais une peur bleue de dire quelque chose et de dire quelque chose de mal, ou que quelqu'un soit blessé, ou que ça ne marche pas... J'avais peur comme ça. Je n'ai donc parlé que de ce que j'avais vécu. C'est pourquoi j'ai beaucoup expérimenté. J'étudiais sans cesse afin d'avoir toujours ma valise de possibilités prête.⁴⁶

Erica raconte également l'importance des échanges avec les autres danseurs de la compagnie, principalement Gica Alioto et Lavinia Bizzotto, dans le développement de sa pensée sur la mécanique du geste :

Mais une chose que je dois dire, Simone, à l'époque où je dansais le plus et même après le départ de Lavinia, lorsque j'ai dansé pendant un certain temps... Lavinia a été très importante. Parce que nous étions de très bonnes amies et que je l'admirais beaucoup. J'ai donc appris aussi... Et aussi spécifiquement dans ce solo, nous avons répété ensemble. J'avais donc toutes ces questions, j'ai parlé avec elle, et j'ai pu valider nombre de mes théories et hypothèses dans son corps. Parce qu'elle n'avait pas la connaissance de l'éducation somatique que j'avais. Elle avait une intelligence spécifique et elle connaissait très bien les codes d'Henrique Rodovalho. J'ai donc pu appliquer toutes ces idées dans son corps et je n'ai pas déstructuré la forme. C'était donc une époque très riche.

Simone Camargo :

Vous avez donc procédé à ces validations, que vous avez citées, aussi avec elle ?

Erica Bearlz :

Oui. Et je lui disais mille choses : "Lavinia, essaie comme ça..." Et elle, vous voyez, vous dites, "Lavinia, et si..." Et elle disait déjà : "Oui, faisons-le !" Elle était donc très ouverte et comme elle avait

⁴⁵ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

⁴⁶ *Ibid.*

déjà un code esthétique, elle n'avait pas peur de faire quelque chose qui ne plairait pas à Henrique. Cela ne l'a pas traversée. Elle a expérimenté, elle voulait expérimenter. Ainsi, alors qu'elle apprenait à danser par imitation et se débrouillait, lorsque nous avons commencé à parler de ces ressources internes et à voir les résultats, elle a vraiment aimé ce type d'échange. Parce que c'était vraiment quelque chose qu'elle... Je ne dis pas que j'ai fait ça dans sa vie, non, elle avait déjà ça. Mais l'échange que j'avais avec elle était beaucoup sur sa propre construction en tant qu'interprète. Elle a construit la sensation et celle-ci s'est révélée dans la forme. Et elle a perçu quelle était la forme censée être réalisée, et elle avait aussi une organisation agréable du mouvement... Elle m'a donc beaucoup aidé à valider plusieurs de mes théories. Parce que j'ai appris ce solo avant d'être répétitrice à *Quasar*. C'était donc juste avant. Peu après, je suis devenue répétitrice, très peu de temps après. Mais avant cela, j'ai eu cette expérience. Lavinia était répétitrice et James aussi. Mais comme elle dansait beaucoup, elle n'a pas eu l'occasion de faire répéter beaucoup d'autres personnes. Mais comme je devais aussi danser le solo, nous avons répété ensemble. Je l'observais donc et lui donnais des conseils. Elle m'a regardé et m'a donné des conseils. Dans ce solo particulier... c'était merveilleux d'avoir eu l'occasion d'accompagner la propre construction de Lavinia dans cette qualité dans laquelle elle est arrivée. C'était une expérience d'apprentissage très riche de voir comment elle résolvait les solutions qu'elle avait qui n'étaient... pas inconscientes, mais qui avaient une autre logique. Et j'ai été capable de lire cette structure, et à partir d'une partition chorégraphique dont je pouvais comprendre minimalement les connexions pour arriver aux formes. Cela a certainement aussi contribué à façonner la manière dont j'ai commencé à comprendre le mouvement d'Henrique, bien sûr. J'ai eu beaucoup de chance, tu vois, Simone, dans ce contexte spécifique de *Quasar*. Parce que j'étais très bonne amie avec Gica et Lavinia. Et Gica était aussi la personne qui a créé, ou aidé à créer, le style esthétique de la compagnie. Avant de devenir danseuse de la compagnie, j'y suis toujours allée pendant mes vacances, comme si j'étais stagiaire, pour apprendre ce répertoire. Et je suis restée avec les deux. Et lorsque je suis entré à *Quasar*, je suis entré à la place de Gica, et elle a tenu à me transmettre le répertoire. C'est elle qui m'a appris les trucs, qu'elle pensait... Parce qu'elle était très exigeante. Comme ceci : "Erica, tu dois faire comme ça. Comme ça, c'est incorrect..." Elle était super sergente. J'aime Gica. Mais elle était très autoritaire, ce qui était génial en fait. Et elle m'apprenait des choses. Elle me regardait danser et allait ensuite dans les coulisses pour me corriger. Elle était déjà dans une autre compagnie, et elle revenait avec ses corrections : "Erica, ça c'est comme ceci, ça c'est comme cela, bla bla bla...". Et j'étais comme : "Oui, madame, Gica." J'ai donc eu beaucoup d'informations de la part de deux personnes qui, je crois vraiment, ont beaucoup contribué au style d'Henrique. Je pense donc que c'est aussi pour cela que j'ai eu un peu de sécurité pour faire mes expériences. Ce n'est pas directement de Henrique que j'ai obtenu les informations sur son langage, mais de personnes qui ont pratiquement contribué à la création de ce style. Qui étaient ceux qui dansaient, non ? Donc, c'est une connaissance de l'expérience, n'est-ce pas ? Ainsi, cela a vraiment fait une différence dans ma façon de comprendre ce que Henrique voudrait que je fasse dans mon travail de répétitrice. Certainement, ce n'est pas quelque chose que j'ai résolu toute seule, non. J'avais un répertoire que, avec l'aide de Gica et Lavinia, j'ai réussi à polir d'une manière très spéciale. Donc, juste pour dire, comme nous en avons beaucoup parlé, ce n'est pas comme ça : je l'ai inventé, je l'ai créé toute seule, bien sûr que non. Bien sûr, tout le monde a contribué, mais je mets vraiment l'accent sur

ces deux personnes. Parce que j'étais aussi un fan d'eux. J'étais passionné par leur façon de bouger. Donc, j'ai toujours voulu, je voulais comprendre comment elles le pensaient dans le corps. Cela m'a donc certainement beaucoup influencé.⁴⁷

Bearlz admet sa contribution en tant que répétitrice au travail chorégraphique qui sera présenté au public. Cependant, elle traite également de la question du manque de reconnaissance dans le contexte professionnel plus large :

Après avoir pris conscience de cela, aujourd'hui je le fais consciemment. C'est ce que je fais dans mon travail de répétiteur. Je sais déjà : je regarde la personne, je trouve sa structure, je vois les oppositions, je résous le problème de la personne et ensuite la chorégraphie arrive, parce qu'elle vient. Si la personne est structurée, si le corps est OK, s'il est sécurisé, le détail de la poétique chorégraphique vient s'ajouter au travail qui appartient au danseur. Mais, dans quelle mesure cela est réellement considéré comme faisant partie de la poétique de l'œuvre pour le chorégraphe, pour ce marché de la danse que nous avons aujourd'hui, est très relatif. Je vois que c'est relatif. Ce n'est pas dans la fiche technique que cela se produit. Je sais que ce travail modifie la qualité de l'œuvre. Parce que ça change la qualité de l'interprète, donc il n'y a pas moyen que ça ne change pas. Mais c'est un travail de répétition. Je suis une répétitrice. Si j'entraîne les gens à suivre le compas de la musique, ou si je fais ce genre de travail, c'est comme si c'était la même chose. Mais nous savons que ce n'est pas le cas. Mais ce n'est toujours pas le cas de la danse, ce n'est pas comme ça... tout est comme ça : le chorégraphe fait la chorégraphie et vous répétez : "Oh, Erica répète bien, elle fait les choses bien".⁴⁸

Ainsi, la pensée et les pratiques que nous venons d'exposer vont avoir des influences sur le travail individuel des danseuses. Afin de pouvoir analyser ces pratiques spécifiques, je voudrais donner des détails sur la création du solo qui a servi de base pour cette analyse.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

2.2. Le solo *O que tinha de ser* (2005) à l'intérieur du spectacle *Só tinha de ser com você* (2005)

2.2.1. Le spectacle *Só tinha de ser com você*

Le solo *O que tinha de ser* fait partie du spectacle *Só tinha de ser com você*, créé avec la Quasar Cia de Dança en 2005. La base pour la création a été l'album classique de la musique populaire brésilienne, *Elis & Tom* (1974), avec les compositions sont signées par Vinicius de Moraes et Tom Jobim, et l'interprétation dans la voix de Elis Regina et Tom Jobim au piano. Il est composé par 14 chansons, dont 13 ont été chorégraphiées et une d'entre elles était utilisée pour les remerciements des danseurs à la fin du spectacle. Dans le spectacle, chaque chanson correspondrait à une scène, qui s'alternent entre formes chorégraphiques de solos, duos, trios, et groupes. La première scène comptait avec l'ensemble des danseurs et ne s'utilisait pas des chansons, mais se passait sur le son de la respiration des danseurs amplifié par des microphones. Pour le reste du spectacle, dans la plupart des transitions entre les différentes chansons, des extraits chorégraphiques se passaient également sur le son des respirations des interprètes sur scène. L'ordre original des chansons a été altéré par rapport à leur séquence dans l'album musical.

La bande sonore suggère une dramaturgie associée à des relations amoureuses passionnelles, représentées dans les paroles, ainsi que dans l'interprétation de Elis Regina. Henrique Rochelle, dans une analyse des éléments du spectacle pour son mémoire de master⁴⁹, interprète les caractéristiques esthétiques du spectacle comme porteuses d'un lyrisme qu'il associe également au contenu des chansons⁵⁰. Le spectacle a été présenté dans des occasions diverses, comme au Brésil, en Europe, au Vietnam et en Namibie⁵¹. Il a été récemment recréé⁵² pour la *São Paulo Companhia de Dança*, compagnie de danse officielle de l'État de São Paulo⁵³.

La gestualité de *Só Tinha de Ser com Você* correspond à l'esthétique de la compagnie citée précédemment, qui se caractérise par la segmentation du mouvement. Les déplacements chorégraphiques de chaque scène sont assez définis, et suivent des délimitations de l'espace

⁴⁹ MENECHINI, *Op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

⁵¹ Dans l'absence de données précises sur l'ensemble de représentations de ce spectacle je donne des références des tournées du spectacle auxquelles j'ai participé, entre 2007 et 2010.

⁵² Site de la *São Paulo Companhia de Dança*, disponible à l'adresse suivante :

<http://spcd.com.br/verbete/quasar-cia-de-danca/> consulté le 30 juillet 2021.

⁵³ *Ibid.*

par l'éclairage, pour laquelle Rodovalho s'utilisait beaucoup des réflecteurs ellipsoïdaux⁵⁴. Les scènes du spectacle se passent dans des niveaux variés, en s'alternant depuis des mouvements au sol, des séquences debout avec un grand usage de mouvements de torsion au niveau du torse. L'axe central du corps est mis à l'horizontale dans des moments spécifiques, y compris lors de la réalisation des mouvements de sauts. Le regard en général n'est pas dirigé directement vers le public, sauf dans de rares moments de la chorégraphie⁵⁵.

2.2.2. Le solo *O que tinha de ser*

La création du solo *O que tinha de ser* présente une caractéristique particulière par rapport à l'ensemble du spectacle, car il a été créé précédemment dans un autre processus de création, avec la danseuse Flavia Tapias⁵⁶, qui ne faisait pas partie de la compagnie. Après l'expiration des droits⁵⁷, Rodovalho a voulu l'utiliser pour une de ses créations à *Quasar*. Selon Bearlz et Bizzotto, au contraire des autres scènes du spectacle qui ont été créées en studio avec chorégraphe et danseurs, le début du travail sur ce solo dans la compagnie aurait consisté à l'apprentissage des séquences depuis la vidéo enregistrée avec Tapias.

Selon Bearlz, Bizzotto, danseuse de la compagnie à l'époque il y avait huit ans, et ainsi expérimentée en ce qu'il était considéré comme le style esthétique de la compagnie, « décodait » les mouvements en les transformant dans un langage plus proche de l'esthétique à *Quasar*. Lavinia Bizzotto affirme également qu'elle apportait des modifications sur la chorégraphie apprise de la vidéo, en essayant de la rapprocher à ses attentes des préférences du chorégraphe Henrique Rodovalho. Selon Bizzotto encore, des suggestions de modifications apportées par elle et par Erica Bearlz ont été incorporées par le chorégraphe à la version dansée à *Quasar*. Rodovalho aurait également apporté des modifications des

⁵⁴ Type de réflecteur capable de découper la lumière dans des formes précises.

⁵⁵ Par exemple à la fin du solo *O que tinha de ser*, quand la danseuse se lève et regarde directement le public.

⁵⁶ Avec ces informations, je voudrais donner un cadre relatif au contact des danseuses avec la chorégraphie qui a servi de base pour l'analyse de leurs processus de travail sur l'interprétation. Ainsi, je ne me suis pas concentrée sur l'origine du solo jusqu'à sa création avec Flavia Tapias. Je n'aurais donc pas plus d'information sur le processus antérieur, mais seulement ce qui serait indispensable à notre propos d'analyse des pratiques des danseuses interviewées dans le cadre de la présente recherche..

⁵⁷ Selon Bizzotto, un contrat de droits sur l'œuvre aurait été signé entre le chorégraphe Henrique Rodovalho et la danseuse Flavia Tapias. Après son expiration, le chorégraphe serait autorisé à recréer la chorégraphie dans d'autres contextes. BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

déplacements de la séquence originelle et des transitions entre les séquences apprises de la vidéo :

Simone Camargo :

Je voulais vous proposer, si vous pouviez commencer par parler du processus de création, qui a été en fait presque un processus de recréation, n'est-ce pas, dans le contexte de *Quasar*. Comment cela s'est-il passé, comment avez-vous vécu ce processus dans la pratique ?

Lavinia Bizzotto :

En fait, ce solo existait déjà. Je pense que vous le savez, non ? Henrique a chorégraphié Flavia Tápias. C'était très différent, parce que c'était son corps qui le faisait, mais c'était aussi de la musique électronique, donc il avait une atmosphère différente. Et après trois ans, les droits de la chorégraphie lui sont revenus, je crois. Je pense qu'il s'agissait d'un contrat avec elle, où après trois ans, il pouvait utiliser la chorégraphie. Il voulait créer un solo pour *Só Tinha de Ser com Você*, et il a décidé d'utiliser cette chorégraphie. Et ensuite, je pense que c'est à partir d'une vidéo que nous avons appris... Oui, je pense que c'était une vidéo d'elle en train de danser. En fait, c'est pratiquement la même chorégraphie. Mais je pense que... Je ne me souviens pas de l'intégralité du solo de Flávia. Je ne sais pas si c'est tout le même, ou si, quand la musique se répète, nous l'avons augmenté.

Simone Camargo :

Mais vous rappelez-vous le processus, comment Henrique modifiait-il la chorégraphie qui existait déjà avec vous dans le studio ? Vous souvenez-vous si vous avez dû reconstruire certains passages ? Y avait-il quelque chose de ce genre ?

Lavinia Bizzotto :

Oui. Je me souviens d'Erica, alors nous l'avons appris ensemble. Erica et moi avons en fait appris le solo pour qu'il puisse décider qui danserait. Et il y avait aussi de seconds castings, de premiers castings, ce genre de choses. Mais le processus lui-même, ce dont je me souviens, a été ainsi : nous apprenions, et ensuite, lorsque nous le lui montrions, je le faisais naturellement à ma façon. Erica l'a fait aussi. Et même si nous avons appris les mouvements à partir de la vidéo, j'ai mis un tronc, une plus grande torsion... Donc, sur la base de cela, je me souviens qu'il me faisait remarquer : "Regarde, tu peux tordre ce tronc plus pour que le bras apparaisse ici comme Erica, Lavinia, j'aime ça". "Ah, Erica, Lavinia le fait plus grand ici". Donc, nous l'avons en quelque sorte actualisé, en le modifiant aussi un peu, en fonction des corps qui s'approprient, du regard de Henrique et de ce qu'il aime. Il y a également eu des modifications par rapport au temps. Le mouvement était fragmenté, il était en opposition avec la musique, qui était lente. Nous avons donc tout fait très vite. Il y avait ces moments de quelques respirations, où nous ralentissions et soutenions davantage, ce qui était un peu... c'était modifié. Il a commencé à utiliser davantage ce que je pense qu'il n'avait pas autant dans le solo de Flávia, ces moments des arrêts et des respères... il y avait toujours un tronc, toujours une main, toujours une partie du corps qui arrivait dans une position définie. Et puis elle revenait à un mouvement très rythmé, très

fragmenté et très rapide. Et je pense que la musique nous a aussi beaucoup influencés. Les paroles... Je pense que dans le sens dont elles influençaient le corps, d'une certaine façon... À tel point que nous avons commencé, et il y a eu des moments où il a dit : "Je veux que cette jambe soit sur cette note de ce piano". Parce que pour lui, cela a apporté un récit. Même s'il ne travaillait pas pour la narration. Il travaillait vraiment par le mouvement. Mais dès que nous avons tout appris, il a mis de la musique. Et quand il a mis la musique, nous avons commencé à le faire et il a commencé à dessiner : "Wow, ce mouvement est génial si vous vous arrêtez à ce piano, parce qu'elle (Elis Regina) a un souffle là, et vous voyez qu'elle reprend son souffle pour chanter à nouveau. Vous apportez donc cela aussi un peu à ce mouvement du tronc. Il nous a raconté les moments, mais nous le faisons déjà naturellement. C'est arrivé. Et ensuite, avec un regard extérieur, il a décidé quelques repères musicaux qu'on allait garder."⁵⁸

Malgré avec le fait de Lavinia Bizzotto avoir eu une influence dans les choix de modifications de la chorégraphie de départ vers celle qui serait réalisée à Quasar, et que les suggestions de Bizzotto et Bearlz ont été intégrées à la chorégraphie, le fait que le solo n'a pas été créé pour aucune des danseuses en particulier pourrait donner un cadre comparatif un peu plus stable entre les trois interprètes interviewées, car il ne partait pas des spécificités gestuelles d'aucune entre elles en particulier en tant que base pour sa création.

La structure du solo⁵⁹ consiste à des séquences dansées principalement dans un plan bas, à laquelle s'ajoutent des sauts qui partent des postures avec le tronc proche du sol et y reviennent lors de leurs finalisations. Le seul moment où la danseuse se montre debout est à la fin, quand elle regarde l'audience et ensuite un blackout marque la terminaison de la scène. Les séquences sont caractérisées par des mouvements découpés des parties isolées du corps, dont les formes devraient être clairement visibles. Par conséquent, une grande précision dans les arrêts des gestes serait demandée des danseuses. Cette précision, combinée à la vitesse de l'exécution, se configurait comme un des défis techniques de son exécution.

La bande sonore était la chanson *O que tinha de ser*, qui donne nom à la scène. Ses paroles représentent un adieu d'une femme à un homme qu'elle aurait aimé :

Parce que tu étais dans la vie
Le dernier espoir
Te trouver a fait de moi un enfant
Parce que tu étais déjà à moi

⁵⁸ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

⁵⁹ Des versions filmés des interprétations de Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves sont actuellement disponibles en ligne, sur les liens respectifs : <https://www.youtube.com/watch?v=v55JSWb4PsQ> et <https://www.youtube.com/watch?v=g7j3olpJmGk>, consultés le 30 juillet 2021.

Sans même que je le sache
Parce que tu es mon homme
Et moi ta femme
Parce que tu es venue me voir
Sans m'avoir dit que tu venais
Et tes mains étaient les miennes avec calme
Parce que tu étais dans mon âme
Comme un lever de soleil
Parce que tu étais ce qui devait être⁶⁰

Comme Bizzotto l'avait dit, Henrique Rodovalho a créé le solo pour Flávia Tápias sur une autre base musicale, de la musique électronique. Dans la nouvelle version à *Quasar*, la chorégraphie, caractérisée par des arrêts dans des formes précises, ferait ainsi un contrepoint à la mélodie du piano et de la voix de Elis Regina. Le rapport à la musique pour trouver des qualités d'interprétation serait un élément utilisé par les danseuses de façon autonome et variable, comme on le verra. Ce rapport ne consistait pas à un dialogue avec la mélodie, mais plutôt avec un fond dramaturgique lié à ce qui serait l'état émotionnel de la femme représentée dans la chanson. Cependant, la seule directive donnée par Rodovalho en ce qui concerne le rapport à la musique serait la coïncidence de quelques mouvements de la chorégraphie avec des instants précis de la chanson.

Avec les exigences techniques particulières de la chorégraphie, les différents niveaux d'expérience dans la compagnie et la place occupée pour chaque danseuse avaient des influences sur les questions techniques à être résolues par chacune. La difficulté la plus citée par les danseuses était dans la vitesse d'exécution conjuguée à la précision. Une autre

⁶⁰ « *Porque foste na vida
A última esperança
Encontrar-te me fez criança
Porque já eras meu
Sem eu saber sequer
Porque és o meu homem
E eu, tua mulher
Porque tu me chegaste
Sem me dizer que vinhas
E tuas mãos foram minhas com calma
Porque foste em minh'alma
Como um amanhecer
Porque foste o que tinha de ser* »

Site de Antônio Carlos Jobim, disponible à l'adresse suivante :
<https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4881?show=full>, consulté le 30 juillet 2021. Traduction personnelle.

demande technique serait l'exécution des sauts à l'horizontale, dont le début et la fin se réalisent au plus près du sol. Dans ce solo spécifiquement, ces sauts portaient des postures relaxées, ce qui collaborait à une augmentation de la difficulté de réalisation, une fois qu'il faudrait que la musculature puisse réagir dans une vitesse remarquable pour passer d'un état de relâchement vers la contraction nécessaire à leur réalisation.

Pour l'analyse du travail d'interprétation réalisé par chaque danseuse et leur postérieure comparaison, je voudrais proposer une division entre trois étapes, qui concernent le travail technique, le travail sur l'expressivité et la situation de spectacle. Cette division aurait une cohérence avec son développement dans le temps. Cependant, elles ne se réalisent pas de façon indépendante, car elles vont avoir des influences réciproques, dans des moments différents et à des niveaux variables selon les danseuses.

2.3. La pratique des danseuses pour l'interprétation de *O que tinha de ser*

Comme on va le voir, les trois danseuses ont eu des périodes dans lesquelles elles ont travaillé ensemble dans la compagnie *Quasar*. Comme j'ai mentionné précédemment, elles ont également des influences réciproques sur les outils techniques et pour la construction de ses pratiques de l'interprétation. Comme le contexte favorisait les dialogues entre les danseurs, et donc l'échange d'outils, les influences peuvent avoir eu lieu également avec d'autres interprètes de la compagnie. Ainsi, la question sur les influences réciproques à *Quasar Cia de Dança* étant beaucoup plus large, on va se limiter à analyser celles qui ont été citées lors de leurs entretiens.

2.3.1. Processus de transmission et travail sur la technique

Erica Bearlz

Le processus d'apprentissage du solo par Erica s'est passé dans deux contextes différents. Elle raconte qu'à l'époque de la transmission elle cohabitait avec James Nunes et Lavinia Bizzotto, qui étaient également répétiteurs de la compagnie. Erica a accompagné le processus dans lequel Bizzotto a commencé à apprendre les séquences chorégraphiques à

partir de la vidéo de Tapias depuis leur appartement, et ainsi Bearlz aurait déjà commencé à les apprendre depuis chez elle également. Ce processus serait complété au studio, quand Bizzotto et elle montreraient à Henrique Rodovalho les séquences chorégraphiques apprises. Ainsi, Bearlz raconte qu'elle a accompagné également le processus de travail de Lavinia, qui était plus ancienne dans la compagnie et également répétitrice à Quasar à l'époque, dans la transformation du matériel chorégraphique interprété par Flavia Tapias dans ce qu'elle considérait comme les attentes de Henrique Rodovalho par rapport à l'esthétique de la compagnie.

Cette chorégraphie, Simone, si je ne me trompe pas, était peut-être la première, je ne sais pas, que Henrique a créé avec une danseuse qui n'était pas à *Quasar*, et il a aimé le résultat. Parce qu'à l'époque, il y avait Lavinia et Gica dans la compagnie, qui étaient les personnes qui donnaient plus de corps à ses idées... Donc malgré cela, il a vraiment aimé le résultat. Parce que ce n'était pas une chose très normale. Rodovalho avait créé des chorégraphies dans d'autres compagnies, ça avait l'air bien, mais il n'a jamais réussi à atteindre, je pense, ce qu'il voulait comme résultat esthétique. Je ne sais pas, quelque chose dans ce sens. Et peut-être qu'avec Flavia Tapias, c'est arrivé, elle s'est approchée du désir de mouvement qu'il voulait voir. Il avait donc un goût pour ce matériau. Et puis ce dont je me souviens, c'est qu'il y avait une vidéo d'elle répétant avec lui. Et puis il y avait des passages... dont je ne me souviens pas exactement. Je ne me souviens pas s'ils faisaient partie de répétitions aléatoires. Je ne me souviens pas si Henrique avait déjà choisi ces extraits... Je sais que nous avons continué à regarder les extraits et que nous avons essayé d'apprendre les extraits chorégraphiques. Et puis un processus naturel s'est produit, puisque James et Lavinia étaient là, qui étaient deux personnes qui comprenaient également le langage d'Henrique, ils traduisaient aussi cette chorégraphie dans un style encore plus caractéristique d'Henrique, vous savez ? Ils ne se sont pas contentés de copier ce qui était sur la vidéo, mais ils ont pris ce mouvement et se sont déjà imprégnés de la manière dont ils ont exécuté le travail de Henrique. Par exemple : "Ah, ce mouvement là me semble, connaissant Henrique, je pense que c'est un peu comme ça". Je me souviens que c'était une chose naturelle, ils cherchaient déjà un chemin pour ce mouvement, pas seulement la forme. C'est parce que, dans le cas de Lavinia, James était ensemble, j'étais aussi ensemble, c'étaient des personnes qui connaissaient bien le langage d'Henrique. C'est donc une sorte de processus naturel qui s'est produit. James et Lavinia étaient comme un casting d'élite. Ils faisaient tout, ils dansaient tout, ils savaient tout et ils étaient les répétiteurs. Ils étaient les plus anciens, ceux qu'Henrique a identifiés comme connaissant le plus le style.⁶¹

Erica a commencé à faire partie de la compagnie un an avant la création du solo. Dans ses débuts à Quasar, quand le solo a été repris, Bearlz n'était pas encore répétitrice de la compagnie. Cependant, elle affirme que sa pensée sur la mécanique du mouvement serait déjà

⁶¹ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

présente dans sa pratique individuelle. Comme je l'ai cité précédemment, cette pensée serait également testée avec ses collègues. Des échanges avec Lavinia sur ce qui serait la base de sa pensée sur le mouvement ont eu lieu dans le contexte de répétition du solo.

Le travail sur les forces d'opposition, que j'ai cité comme la base pour sa pratique de répétitrice, serait mis en œuvre de façon plus poussée dans sa pratique individuelle en tant qu'interprète. Dans le cas spécifique du travail technique pour le solo, Erica raconte son processus de travail sur la vitesse d'exécution conjuguée à la précision, ce que Henrique Rodovalho appelait comme « faire et arrêter » :

Mais au début, je faisais déjà cela à plus petite échelle, mais à l'échelle de l'apprenant, en essayant d'observer et de comprendre qui, selon moi, faisait déjà cela bien. Essayer de comprendre ce que cette personne fait que je ne fais pas encore ? Et ce "fais-le et arrête-le" était une chose très forte. Parce qu'au début, je devais me forcer à m'arrêter, parce que l'impulsion du mouvement venait et je devais freiner, parce que j'avais trop d'impulsion. Pour que je puisse faire ce mouvement, j'ai dû mettre de la force. Ce n'était pas quelque chose de super naturel. Donc, au début, j'ai utilisé beaucoup d'énergie pour cela, c'était très tronqué. En fait, la solution serait de doser l'énergie qui aboutit à la forme et non pas utiliser une énergie qui donne de l'impulse et une autre qui doit le freiner.⁶²

Au lieu de mettre de l'effort sur l'initiation du mouvement et sur la finalisation, pour pouvoir l'arrêter rapidement, Erica utilise des forces dans des directions opposées dans les segments du corps qui sont en train de travailler dans des gestes spécifiques. Un exemple venu de sa description peut nous aider à avoir une idée un peu plus précise de la spécificité de ce travail :

J'ai alors activé mon répertoire de compréhension. Et c'est là que j'ai fait le lien avec le travail des oppositions que je faisais avec les ballons de Pilates. Que se passe-t-il avec le "fais-le et arrête-le" que Henrique demandait ? Je ne pouvais pas utiliser beaucoup d'effort à chaque étape du mouvement : pour faire et pour arrêter, pour faire et arrêter. Non. Comme j'avais une forme très définie, qu'ai-je commencé à faire ? J'ai commencé à trouver en moi un chemin d'opposition dans le corps de sorte que lorsque j'activais l'opposition, le résultat se stabilisait, dans ce cas, la forme. Je m'en suis donc servi comme d'une ressource personnelle. Atteindre cette forme grandiose, avec un effort juste, sans avoir à accélérer puis à freiner. Ainsi, je simplement arrivais à chaque forme, sans dépenser de l'énergie qui n'était pas nécessaire. Et de là, je me suis lancé dans cette étude, de quelles oppositions généraient quelles formes. À partir de là, il s'agissait d'un processus de recherche très intense de ma part. Et en fait, c'est ce que j'ai utilisé plus tard comme répétitrice.⁶³

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*



Fig. 2. Erica Bearlz à *Só tinha de ser com você* (2005). Photo : Rubens Cerqueira



Fig. 3. Erica Bearlz à *Só tinha de ser com você*

Lavinia Bizzotto

Le moment dans lequel Lavinia se trouvait dans sa carrière dans la création de *Só tinha de Ser com Você* aurait joué des influences significatives dans la façon dont elle aurait travaillé sur le solo, surtout en ce qui concerne les questions techniques. À ce moment, Lavinia faisait partie du groupe pendant huit ans, ce qui lui conférait une maturité artistique considérable surtout face aux spécificités de l'esthétique de la compagnie. Ainsi, elle déclare que les questions techniques n'étaient pas défilantes. Cependant, au cours de l'entretien elle arrive à affirmer que le solo exigeait une précision conjuguée avec un relâchement. Ainsi, du point de vue technique, elle aurait travaillé sur ces éléments :

Simone Camargo :

Dans votre travail avec le solo, dans le processus même de l'apprentissage à partir de la vidéo, aviez-vous déjà votre façon de faire, comme vous l'avez dit un peu plus tôt ? Donc, d'une certaine manière, la question technique du mouvement était déjà résolue dans le processus d'apprentissage lui-même, avec ce que vous compreniez déjà du mouvement ? Ou bien avez-vous dû effectuer un travail technique avant de pouvoir vous plonger dans les intentions du solo ?

Lavinia Bizzotto :

Non. En fait, j'avais un travail de mémorisation, juste de mémorisation. Je n'avais pas quelque chose comme "vous ne le faites pas en accord avec le style, il manque encore quelque chose". Non. Là, j'étais déjà dans le style. Ensuite, le souci était davantage de réaliser ce que la chorégraphie elle-même demandait : précision, relâchement, ces sauts provenant d'un autre type d'appui, techniquement différent. Parce que dans ces sauts, j'étais déjà allongé sur le sol, alors que dans les autres œuvres, normalement, pour sauter, on était debout. Il y avait donc d'autres défis techniques. Oui, on peut dire techniques. Mais j'apportais déjà ma contribution. Il ne s'agissait plus de mémoriser et de se concentrer uniquement sur les aspects biomécaniques. Je contribuais déjà avec ma signature, avec mon auctorialité.

Simone Camargo :

Mais ensuite, de toute façon, quand vous parlez de pouvoir réaliser ce que la chorégraphie demandait, vous avez peut-être eu un travail d'aller intensifier ce que vous compreniez déjà du style ?

Lavinia Bizzotto :

Oui. Là, je me suis sentie... C'était un moment où j'avais l'impression d'avoir le plus grand pouvoir par rapport au langage, vous savez ? Comprendre et être capable d'exécuter ce que j'ai compris et mon corps était également très bien préparé. Et puis j'irais, parfois même au-delà. Donc, c'est normal, votre

corps est tellement préparé, vous êtes tellement à fond dedans que j'arrivais à... je ne peux même pas dire... Je simplement faisais tout !

Simone Camargo :

Vous aviez donc l'impression d'approfondir dans le style, et dans votre propre façon d'exécuter le mouvement, en prenant plus de risques peut-être ?

Lavinia Bizzotto :

Oui, exactement. Et je pense que c'est la liberté. Parce qu'ensuite tu voles, tu sais ? Et puis vous prenez des risques. Je pense que vous ne pensez pas tant que ça. Je pense que cet aspect intuitif arrive, et c'est presque comme si vous étiez vraiment traversé par une autre force, qui fait qu'une explosion de possibilités se produit.⁶⁴

Pour qu'on puisse approfondir les informations sur son travail sur les questions techniques, Lavinia cite l'expérience de la recréation de *So Tinha de Ser com Você* pour la *São Paulo Cia de Dança*, en 2021. Lavinia a été invitée par Henrique Rodovalho à cette occasion, quand il lui a demandé de travailler une journée avec les danseuses sur le solo *O que tinha de ser*. Elle cite la réalisation des gestes comme partie du processus d'accès à la mémoire du travail et expose la façon dont elle a transmis les aspects techniques de la chorégraphie. Bizzotto cite la fragmentation, l'initiation du mouvement par une partie du corps avec le retard des autres segments corporels, et la combinaison entre vitesse, relâchement et précision comme les aspects principaux qu'elle aurait travaillés avec les danseuses :

Je leur ai dit : "Les filles, je n'ai pas pu travailler le solo avant pour arriver ici avec tout prêt. Henrique me l'a dit à la dernière minute. Donc, nous allons assister et vous me passerez les extraits, et ensuite je les ferai. Et en fonction de ce que je fais, je pourrai dire". Parce que je pense que j'avais besoin de le ressentir à nouveau dans mon corps, plus que de simplement regarder et les diriger. J'ai donc fait un peu de la chorégraphie, j'ai suivi ce processus, j'ai trouvé la commande dans mon corps, et ensuite je prenais un morceau : "Faisons-le ensemble". On le faisait et je disais : "Écoutez, je me suis souvenu, c'est par là." Il a un aspect très précis et lâche à la fois. Mais vous devez l'être... J'ai gardé mes muscles prêts tout le temps. Parce que c'était très rapide, et ensuite vous deviez à nouveau réagir très rapidement. Bien sûr, par exemple, dans les moments de pause, lorsque j'étais en pause, dans les moments lents, je n'étais là qu'à ce moment-là. Mais quand le mouvement était tout rapide et fragmenté, il y avait cette libération du tronc, de la tête, ce retard du corps, ce retard des parties du corps, étant

⁶⁴ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

tirées, conduites chaque heure par une autre partie. Et le reste du corps devrait tarder à arriver, mais avec précision et en maintenant le relâchement.⁶⁵

(...)

Il était donc difficile de donner ces fouets. Il fallait y aller tout de suite, n'ayant que le lâcher avec précision. C'était donc leur plus grande difficulté. À tel point qu'elles... la musique s'est terminée et elles n'avaient pas fini la chorégraphie, il manquait encore un morceau. Il devait donc être très rapide, et avec une force musculaire. Et, bien sûr, en vous appropriant vous comprendriez les supports, les aménagements et une propreté. Parce que parfois il y avait de petits morceaux du corps qui bougeaient très vite, donc vous devez tout montrer et avec le relâchement.⁶⁶

Comme Erica Bearlz l'avait déjà cité, une des caractéristiques du travail de Lavinia serait son ouverture à l'échange avec ses pairs. Bizzotto parle également de son intérêt à apprendre avec les danseurs qui arrivaient à la compagnie, comment le travail se développait dans une dynamique des dialogues, et comment ces facteurs ont pu également influencer dans le développement de ses compétences techniques :

Et je me souviens, Simone, qu'à cette époque (de la création de *Sóinha de Ser com Você*), Samuel Kavalerski est arrivé, Nazilene Barbosa est entrée dans la compagnie... Et c'était des gens avec une forte technique de ballet, non ? Et je me souviens que j'avais toujours cette idée en tête : "Je n'ai pas la technique du ballet, parce que j'ai commencé à danser trop tard. Je suis plutôt une danseuse contemporaine...". Et puis je me souviens que beaucoup de choses dans l'œuvre sont aussi venues des interprètes, comme toujours. Donc, une partie du travail... ouais, pas un peu, beaucoup de *Sóinha de Ser com Você*, beaucoup de jambes, beaucoup de ronds de jambes, beaucoup... beaucoup est venu de la présence de Nazilene et de Samuel. Qui avaient un langage fort de la technique classique. Et puis je me souviens que je me disais : "Wow, est-ce que je vais pouvoir suivre ? Pourrais-je être à la même hauteur qu'eux ?" Donc, pour moi, c'était très intéressant, car j'ai pris l'échange avec eux comme une étude. Donc, vraiment, j'ai toujours essayé d'échanger et d'apprendre beaucoup avec ceux et celles qui ont rejoint la compagnie. Pour que je puisse acquérir plus de connaissances. J'ai toujours été très curieuse aussi. Alors, parfois, je restais là et je regardais Samuel faire des choses, bouger. Et j'étudiais son mouvement. C'est pourquoi actuellement, peut-être que c'est ça... J'aime beaucoup ce travail de regard extérieur, la direction du mouvement dans le travail avec l'acteur, pour sculpter, pour y construire un mouvement. Je me souviens donc que c'était aussi un bond en avant pour moi, en tant qu'interprète, de pouvoir apprendre d'eux. Donc, c'est tout, je pense que nous sommes tous influencés les uns par les

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

autres, avec cet échange. Et les interprètes exercent une influence en apposant leur signature sur l'œuvre.⁶⁷



Fig. 4. Lavinia Bizzotto à *O que tinha de ser* (2005). Photo : Rubens Cerqueira

⁶⁷ *Ibid.*



Fig. 5. Lavinia Bizzotto à *O que tinha de ser*

Valeska Gonçalves

Valeska Gonçalves commence son processus de travail sur la chorégraphie de *O que tinha de ser* en 2010. Elle affirme avoir beaucoup assisté à la performance des danseuses qui l'ont interprété avant elle : Lavinia Bizzotto, Erica Bearlz et Aretha Maciel, et que ces observations ont eu des influences sur son interprétation, comme on le verra dans la suite. Toutefois, Gonçalves affirme qu'elle apprend effectivement la chorégraphie du solo à travers une vidéo, qui correspondait à un des enregistrements de Lavinia en situation de spectacle⁶⁸.

Après l'apprentissage des enchaînements de mouvements, Gonçalves aurait travaillé individuellement et avec Erica Bearlz sur les aspects techniques et expressifs de la chorégraphie. La combinaison entre précision et relâchement, une étude sur l'ampleur des gestes, ainsi que la réalisation des mouvements de saut sont les aspects techniques principaux de son étude :

Après avoir appris la chorégraphie par vidéo avec Erica, elle a travaillé sur les intentions, les variations de mouvement. Parce qu'il y avait des mouvements qui étaient très secs, d'autres étaient plus rapides, et soudain il y avait beaucoup de variation dans la vitesse, dans la densité. Pendant le solo, il y avait beaucoup de variations. Il n'y avait donc pas qu'une seule façon de faire. Il y avait des mouvements qui devaient être très grands, il y avait des mouvements qui étaient très petits, très brisés... Et il y avait des choses qu'Erica disait qui étaient très intéressantes. Tout d'abord, elle a dit : "Trouve ta propre façon de faire. N'essaye pas de le faire à ma façon, ou à la façon de Lavinia, ou à la façon d'Aretha... Trouvez ta propre façon de comprendre". Mais, à côté de cela, il y avait une dynamique à suivre, qui était une dynamique chorégraphique du solo. Avec un moment très rapide, un moment plus lent et un moment plus complet. À tel point qu'il y a eu des moments dans la musique que j'ai faits différemment de tous les autres, mais c'était OK. Et il était évident qu'en tant que répétitrice, elle y mettait aussi un peu de ce qu'elle trouvait bon. Elle disait : "Oh, je pense que c'est plus beau quand on ralentit à ce moment-là et pas à celui-là". Vous savez ? Donc, d'une certaine manière, le solo avait mon caractère et son caractère aussi.⁶⁹

Le moment où Valeska aurait commencé à interpréter le solo, en 2010, serait un moment de maturité dans sa carrière à *Quasar*. Dans ce sens, elle avait une aisance face à l'esthétique. Cependant, elle considère que le solo demandait de toute façon un travail constant sur les qualités de la chorégraphie, de précision, de vitesse et de contrôle sur l'ampleur des mouvements des articulations, qu'elle aurait réalisés tout au long de la période

⁶⁸ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

⁶⁹ *Ibid.*

dans laquelle elle aurait interprété le solo, à partir des études individuelles de la chorégraphie, dans une quête de perfectionnement constant :

Simone Camargo :

Vous avez dansé ce solo pendant combien de temps ? Vous vous en souvenez, plus ou moins ?

Valeska Gonçalves :

Je pense que 2010... c'était 3 ans. Je suis restée dans la compagnie jusqu'à fin 2013, puis je suis devenue enceinte en 2014, et en 2013, j'avais encore une représentation de *Só tinha de ser com você*. C'était donc trois ans.

Simone Camargo :

Et ensuite vous avez continué à travailler sur ses qualités ? Ce que vous avez dit sur le processus d'amélioration du solo pendant les représentations, avez-vous encore le temps de faire ce travail d'étude ? Avez-vous continué à faire ce travail avec lui ?

Valeska Gonçalves :

Oui, je l'ai fait. Principalement avec ce solo. Parce qu'à ma première, donc, sans avoir eu le temps de travailler dessus, je pensais que ce n'était toujours pas bon. Je lui ai beaucoup travaillé, beaucoup. J'étais toujours en train de le répéter, d'étudier la dynamique, et ainsi de suite... Même le spectacle lui-même, j'ai toujours beaucoup étudié ce spectacle. Même *Fotografia* (une des scènes du spectacle), j'étais là, je l'étudiais... Donc, comme le solo était plus récent pour moi, je l'ai beaucoup étudié. Et ce que je ressens, c'est la différence dans le temps... ce serait génial si je pouvais trouver cette autre vidéo (de 2013) qui me permettrait de faire une comparaison. Parce que je me souviens que j'ai vu cette différence. La question du poids corporel... Parce que je me souviens qu'au début, j'étais très suspendue tout le temps, pensant que je n'aurais pas le temps de relâcher mon corps avant le mouvement qui allait suivre. Et il y avait du temps. Oui, c'était difficile, mais il y avait le temps, à certains moments, pour que le corps se détende réellement, sur le sol, et pour que j'active le corps pour le suspendre au moment où il en avait besoin. Cela apportait donc déjà la nuance de détendu, et une dynamique d'un mouvement plus suspendu, plus rapide. C'est ce qui était cool dans cette œuvre, dans la chorégraphie, le fait d'avoir dans la chorégraphie cette nuance de relaxation puis de suspension. Et pour apporter l'agilité... J'ai aussi beaucoup travaillé là-dessus, pour apporter l'agilité sans tension. Sans tension, sans apporter de tension au corps. Et cette agilité à bien différencier le mouvement qui était petit. Je me souviens aussi avoir regardé cette vidéo de 2010, il me semble que tout ce que je fais est très grand. Henrique disait aussi souvent cela : "Il faut faire tout très grand, très grand". Mais ce n'était pas vraiment ça. Il ne s'agissait pas de faire tout très grand tout le temps. Au début, j'essayais toujours de rendre tout énorme. Et c'est aussi Erica qui m'a dit plus tard : "Non, tu ne dois pas faire tout énorme". Parce que le truc cool, c'est d'apporter cette variation de grand, soudain une petite chose, et ainsi de suite.⁷⁰

⁷⁰ *Ibid.*

Les recours les plus cités par Gonçalves lors du travail sur les questions techniques seraient ainsi l'usage des forces d'opposition et la définition précise des segments corporels dans l'espace. Pour la réalisation spécifique des mouvements de sauts qui seraient le contrepoint à la plupart du solo qui se passait au sol, les éléments les plus importants seraient la clarté des directions et la compréhension de la séparation des étapes du saut. Ainsi, il faudrait enchaîner les segments corporels d'une façon précise pour l'exécution des sauts. Gonçalves remarque le fait que les échanges avec des collègues, Fernando Martins et Erica Bearlz auraient fait partie de son processus de développement des solutions pour ce travail :

Puis Fernando et Erica m'ont aidé. Je me suis entraîné et entraîné. Et pour sauter, il s'agissait plutôt de perdre la peur. Parce que la question ne portait pas sur la force. J'ai découvert que ce n'était pas vraiment une question de : "Ah, c'est parce que je n'ai pas la force de le faire." C'était une question de compétence, de technique spécifique. Une façon de faire et un vrai courage, car je devais être avec un tronc très parallèle au sol et cela me faisait un peu peur. Parce que c'était toujours avec un tronc incliné. Puis, après avoir commencé à le faire, j'ai pu toujours le faire.

Simone Camargo :

Et quels ont été les échanges avec Fernando et Erica par rapport à l'exécution des sauts ?

Valeska Gonçalves :

Avec Erica, par exemple, c'était comme ça : le saut était celui avec le tronc vertical, avec une rotation complète et une chute au sol. Elle m'a fait un saut fragmenté. Par exemple, j'ai entraîné le saut et la chute au sol, mais sans faire la rotation totale. Elle l'a divisé en 3 parties ou en 2 parties, maintenant je ne me souviens plus exactement. Mais quelque chose comme : la moitié et la moitié du saut. "Ensuite, vous allez vous mettre en place et vous allez tourner à l'envers, et vous allez déjà tomber." Au lieu de faire le tour complet, je l'ai fait par fragments. Je faisais un petit saut, je tournais mon corps un tout petit peu, et je tombais. Je faisais un petit saut, en tournant un peu mon corps... Sans faire la pirouette complète. À propos de la jambe qui a effectué une rotation parallèle au sol, elle a dit que la jambe supérieure, celle qui est sortie comme ceci, avait ce vecteur vers l'extérieur. Ce vecteur vers l'extérieur. Et la chute ne s'est pas faite sur le genou. En fait, il s'agissait plutôt d'une chute sur la cuisse, sur le côté de la cuisse. Elle a dit : "Essayez de ne pas tomber sur votre genou, pour ne pas vous blesser". Elle a donc travaillé sur cette chose de la douceur de la chute. Et ce vecteur de cette jambe qui tire vers l'extérieur. Cette jambe ici, je pense que c'était, maintenant je ne me souviens pas si c'était la jambe droite ou gauche... mais je pense que c'était la droite. Oui, pour continuer à sortir ce vecteur. Et elle a fendu le saut. Elle l'a divisé, et elle ajoutait les parties : "Maintenant, vous allez faire le virage un peu plus grand." Je pense, je ne me souviens pas ici, mais je ne pense pas que ce n'était pas en un jour. Je pense qu'il a fallu environ deux jours pour faire le saut de la manière dont il était. Puis, plus tard, j'ai trouvé le courage de le faire plus haut. Parce qu'au départ, je l'ai fait plus près du sol. Et elle m'a aussi

dit, elle m'a dit : "Ce saut, il n'est pas haut. Vous pouvez le rendre plus proche du sol. Ce qui est cool, c'est la rotation, et ce vecteur de la jambe vers l'extérieur".

Et Fernando a insisté sur l'inclinaison du tronc. Que je rentrais avec le tronc comme si je creusais un trou vers l'avant. Dans ce vecteur de creusement et cette jambe ici, la première jambe qui sort, sortir comme ça en pensant la gratter vers le plafond. Ce sont les choses dont il parlait le plus. Il n'a pas non plus insisté sur cette question de hauteur, car "lorsque vous trouvez le vecteur de ce tronc en avant, parallèle au sol, comme s'il s'agissait d'une vis en avant, et cette jambe qui sort en grattant vers le plafond, le saut sortira. Il a dit : "Vous pouvez sauter très haut, mais si votre torse est en diagonale et que votre jambe ne traverse pas le plafond, le saut ne sortira pas. Puis, petit à petit, il est devenu plus haut et ainsi de suite. Mais en réalité, ma tendance était de ne pas m'allonger, de garder mon tronc en diagonale, et par conséquent, ma jambe et mon pied n'allaient pas au plafond, ils allaient aussi en diagonale.⁷¹



Fig. 6. Valeska Gonçalves en répétition de *O que tinha de ser* (2005). Photo : Daniel Calvet

⁷¹ *Ibid.*



Fig. 7. Valeska Gonçalves à *O que tinha de ser*

Comme je l'ai cité précédemment, le travail sur la technique serait considéré par Valeska et Lavinia comme une étape préalable pour que le travail sur l'expressivité puisse se construire. Comme nous allons le voir, pour Erica les éléments de travail sur les questions techniques seraient similaires à ceux qu'elle utiliserait pour construire son travail sur l'expressivité. Toutefois, pour les trois danseuses, certains éléments du travail sur la technique ont des influences aussi sur la qualité du mouvement, surtout le travail sur les forces d'opposition, comme on le verra dans la sous-partie suivante. Le travail sur l'expressivité serait ainsi une couche que les danseuses ajouteraient une fois la mécanique de l'exécution des mouvements résolus, en ce qui concerne la mémorisation et la réalisation de la base des gestes.

2.3.2. Application des outils pour l'expressivité

Le travail des danseuses sur les modulations expressives du geste correspond à une étape intime, pas forcément détectable par un observateur extérieur dans la situation de répétition. Dans ce sens, une fois que j'ai travaillé dans la compagnie avec ces trois danseuses dans des périodes différentes, la réalisation des entretiens m'a apporté des éléments nouveaux sur leur travail sur la qualité du mouvement. Sans avoir fait recours à leurs discours, je crois

que je n'aurais pas eu l'accès aux mêmes éléments, et qu'une recherche à partir de l'observation comme seul moyen de dégager les éléments du travail sur la qualité du mouvement ne suffirait pas pour répondre à la problématique. Ces éléments se trouvaient encore influencés par des outils de travail sur la technique, et sur les éléments venus des échanges collectifs entre les danseurs et avec la répétitrice de la compagnie. Mais comme on va le voir, ils viennent principalement de leur pratique individuelle, et se trouvent liés à leurs historiques, en partie personnelles et en partie professionnelles.

Ainsi, le niveau de l'expressivité se construirait de façon beaucoup plus intime et moins intégrée à un échange collectif. Cependant, certains éléments de ces échanges seraient encore présents, comme l'organisation des forces d'opposition et des directions du corps dans l'espace. La façon dont chacune résout, pense, imagine et réalise ce travail serait cependant personnelle, et intégrée à d'autres éléments particuliers comme on va le voir.

Erica Bearlz

Erica souligne que son rapport à la qualité du mouvement se construirait par des éléments liés au corps et au mouvement, et à ne pas faire appel à l'imaginaire de situations vécues dans son travail d'interprétation du solo. La chanson étant particulièrement marquante dans le cas de cette pièce, elle déclare ne pas construire aucun rapport à la musique pour créer une dramaturgie particulière. Ses seuls rapports avec la musique se construiraient sur des repères que les danseuses étaient censées atteindre dans certains moments de la chorégraphie, qui auraient été déterminés par le chorégraphe, ou à des sonorités du piano en tant qu'élément de connexion avec le mouvement.

Je n'aimais pas non plus beaucoup l'idée d'une traduction, de traduire ce sentiment de la musique en un mouvement. Cette traduction, cette chose presque mimétique. Je n'ai jamais beaucoup aimé ça. Donc, pour moi, c'était un arrière-plan, c'était un souvenir, que les gens avaient certainement déjà. Ceux qui regardaient avaient un souvenir de cette musique, car quelqu'un a vécu ces chansons à un moment donné. Pour le public plus âgé de l'époque. C'était donc quelque chose comme ça : la personne a un souvenir affectif de ce qu'elle a vécu, et ensuite elle voit cette image comme une resignification de l'histoire qu'elle avait autrefois. C'est ce que j'ai compris, et c'est ce qui m'a soutenu pour que je ne pense pas que je négligeais la musique. Non. La musique existe, c'est une musique connue. Donc la personne, lorsqu'elle entend la musique, va accéder à ses souvenirs, il n'y a aucun moyen de l'éviter. Ils vont donc déclencher des souvenirs. Ensuite, je donnerai une resignification de ces souvenirs, pour le

meilleur ou pour le pire, je ne sais pas... si ce sera comme ceci : si le souvenir qu'elle avait était bon et qu'elle l'a regardé, il a changé pour le pire, ou le contraire, c'est une autre histoire, c'est ce que le travail génère. Mais en général, j'avais cette attitude : OK, nous donnons un nouveau sens à cet univers que la personne avait. J'ai donc même utilisé cela d'une certaine manière pour m'exempter de la relation avec la musique. Henrique a choisi les chansons parce qu'il les aimait et qu'il avait des souvenirs de musique, ou des idées. J'ai donc repris ses idées et je vous les ai transmises à vous. Mais elle n'est pas passée par moi ni en tant que répétitrice ni en tant qu'interprète non plus. J'avais cette sécurité qu'il n'était pas nécessaire pour moi de m'impliquer dans la musique pour générer de l'expressivité, parce que je savais que le mouvement d'Henrique avait sa propre expressivité, et j'allais la potentialiser parce que les danseurs étaient également formidables, donc je savais que cela allait se produire. Et les danseurs se sont impliqués dans la musique. Alors OK.⁷²

Cependant, Bearlz cite des autres spectacles dans lesquels elle aurait des rapports avec le texte parlé ou chanté, *Coreografia para ouvir* (1999) et *Empresta-me teus olhos* (2001), par exemple, où elle créait des relations avec les contenus des bandes sonores. Ce fait a suggéré que le rapport à la musique ou à une dramaturgie suggérée par la bande-son pourrait être présent lors de son interprétation d'autres créations de la compagnie. Mais son travail sur la qualité du mouvement se fonde surtout sur les modulations des rapports de forces à l'intérieur de son corps, sur les façons dont elle pourrait les construire et sur les variations entre ces éléments avec lesquels elle pourrait jouer dans de différentes occasions de répétition ou de spectacle :

Et puis dans ce solo particulier où j'ai dansé... qu'ai-je utilisé ? J'ai utilisé tout ce contexte pour m'impliquer dans le mouvement. Je ne me suis pas impliqué, dans mon cas, avec le drame, avec ce moment de la musique. Parce que c'était une chanson dramatique, non ? Je n'étais pas très impliqué dans ce domaine. J'étais impliqué dans la dynamique du mouvement : avec la vitesse, avec la lenteur, avec le tonus, avec l'abandon. La dynamique du mouvement a suffi pour que je m'implique artistiquement, poétiquement dans l'œuvre. Bien sûr, il y a des marques musicales et ainsi de suite. Mais je ne m'en souviens pas... Parce que la musique parlait d'une solitude, parce que c'était comme un adieu... Je me souviens que je ne me suis pas impliqué dans cela. Mais, par exemple : il y a un moment, un souvenir, un adieu, quelque chose qui est loin... Alors j'ai traduit cela dans une position tordue, plus de souffrance, plus de tension et puis elle abandonne, une capitulation... Alors j'ai traduit cela en termes de dynamique, de dessins... Et je me suis impliqué avec cela. Et il en est ainsi dans le cas où vous avez demandé : "qu'avez-vous fait pour danser ?" Mais parce que j'étais dans un contexte de... J'ai fait ça, d'accord... Je ne sais pas si je n'étais pas répétitrice si je faisais ça. Je ne sais pas. Mais dans ce contexte, j'étais très impliqué dans un style, dans la découverte de stratégies pour perfectionner ce style, donc,

⁷² BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

quand je dansais, j'appliquais aussi les stratégies et je validais, et revalidais. Tout cela en termes de mouvement.⁷³

Simone Camargo :

Mais avez-vous été influencé par les bandes sonores d'autres spectacles ? Par la musique ?

Erica Bearlz :

Oui, d'autres. Par exemple, *Coreografia para ouvir*. Ce spectacle est trop bon, c'est juste la narration des gens du nord-est (du Brésil). Donc je m'impliquais vraiment, cette observation est vraie. Dans le spectacle sur les vieux (*Empresta-me teus olhos*) aussi. Au début, avec de la musique plus électronique, je me suis vraiment impliqué. Mais avec Elis Regina, j'avais vraiment une sorte de... Je n'aimais pas la bossa nova. J'ai trouvé que c'était mélodramatique. Et cela me rappelait ces histoires d'amour très exagérées, où la femme souffre.⁷⁴

Un exemple choisi par Bearlz pour expliquer sa façon de travailler sur la qualité du mouvement dans le solo en général est le travail sur la dynamique des séquences. Elle lui décrit notamment comme une étude des répercussions, dans le corps, des impulsions pour le mouvement. Il démontre un approfondissement dans ses outils de comme répétitrice, qui ne serait pas partagé avec les danseurs :

(Explication accompagnée des gestes :)

Simone Camargo :

Comment avez-vous exécuté dans votre corps cette chose dont vous avez parlé, à savoir explorer les oppositions au maximum, et jouer avec elles, et créer de nouvelles oppositions ? Auriez-vous un exemple concret de ce solo ?

Erica Bearlz :

Parce qu'il n'y a pas de mouvement spécifique... c'est une façon de créer, qui consiste à créer comme un lance-pierres dans le corps. Parce que vous devez créer une opposition aussi spirale que possible. Aujourd'hui, j'utilise cette définition "aussi spirale que possible". À l'époque, je n'avais même pas réalisé que c'était ça. J'ai vu que le mouvement était avec l'opposition, mais j'ai senti que quelque chose manquait, j'ai essayé de parler aux gens pour qu'ils s'ouvrent ici, pour qu'ils changent la tête... Mais aujourd'hui, j'identifie que la chose est une spirale, qui est la spirale naturelle du corps. À cette époque, il n'était pas si clair que je faisais cela. J'ai fait une spirale et j'ai pensé que je faisais un bras avec une

⁷³ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

⁷⁴ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

tête étrange, vous savez ? Aujourd'hui, je sais que c'était une spirale. Je vais donc dire spirale, mais à l'époque, ce n'était pas si clair. Mais si vous lancez la spirale... Vous créez la forme, de bout en bout, et le noyau est ouvert. Et quand vous relâchez la force, comme un fouet, quand vous le faites comme ça, la force qui s'y trouve ne donnera le coup de fouet que lorsque vous le tirerez en arrière, compris ? J'ai un cadre, je joue, mais je ne peux pas venir ici, je dois contrôler l'impulsion du rebond. Donc, c'était une étude comme ça... ce que j'ai fait, ce que j'ai étudié, j'ai plaisanté comme ça : jusqu'à ce que ce soit confortable ou pas, jusqu'à ce que ça change la chorégraphie ou pas... J'ai fait ça avec moi-même, je n'ai pas parlé de ça avec les danseurs. Parce que c'est une de mes idées. Dans cette spirale, dans cette opposition, combien de coups de fouet puis-je donner jusqu'à ce que l'énergie s'épuise ? Ou, sous cette forme, combien de temps me faut-il pour tirer à nouveau le lance-pierres si je veux le faire : fouet, fouet, fouet, fouet, fouet. Lequel est le meilleur ? Que se passe-t-il ? Donc, c'est une chose si vous créez la forme, et la forme, et la forme, et la forme, ou si vous faites ces chaînes : je tire et va, va, va, va, ou : je tire, va et tire, va et tire. Quelle est la dynamique que je veux ? Cette expressivité est venue de la vitesse, de l'intensité, de l'utilisation de l'effort, du fait de prendre cette langue à revers... Je n'y ai pas pensé à l'époque, mais c'est ce qui s'est passé. Et si je veux quelque chose de plus dramatique, la vitesse et la force. Si je veux quelque chose de plus comme si j'abandonnais presque, c'est un lance-pierres pour environ cinq cadences de mouvement, parce qu'ils perdent de la force, ils abandonnent... Alors j'avais l'habitude de plaisanter avec moi-même comme ça : "Combien... que puis-je faire ?" Et il y a eu des moments où c'est devenu trop fluide et alors j'ai pensé : "Oh, j'ai perdu l'esthétique de la chorégraphie". Et je faisais ces études pour vraiment comprendre le mouvement : "Combien de montagnes russes, combien de hauts et de bas doit-il y avoir pour que le chariot ne s'arrête pas de tourner ? "Oh j'ai la pause du mouvement." Quelle est donc la taille des montagnes russes pour qu'elles parcourent cette distance et s'arrêtent ici, sans que je doive tirer le frein à main et faire la roue, vous comprenez ? Sans venir avec trop d'énergie, puisque j'ai une pause ici, comment puis-je venir avec moins d'énergie pour ne pas avoir à le forcer à s'arrêter et rester bloqué. J'étudiais cela.⁷⁵

Un autre élément important de l'interprétation de Erica Bearlz est l'état de recherche constant sur lequel elle travaillait pour se maintenir. Cette pratique imprégnait aussi sa pratique de répétitrice. Bearlz déclare considérer que cet état de recherche collaborait à l'état de présence de l'interprète sur scène.

Simone Camargo :

Je voudrais vous interroger sur un point que Lavinia a mentionné, dans l'interview que j'ai réalisé avec elle, à propos d'un travail que vous aviez l'habitude de faire ensemble. Elle m'a dit que vous aviez stimulé cette question de la mise à jour de la chorégraphie que vous dansiez, car c'était une époque où vous aviez de nombreux spectacles. Comment avez-vous développé ce travail de mise à jour de la

⁷⁵ *Ibid.*

chorégraphie que vous avez dû faire si souvent ? Quelles ressources avez-vous utilisées ? Qu'avez-vous fait ?

Erica Bearlz :

C'est intéressant, c'est ce que je fais encore aujourd'hui. Et ça a à voir avec cette chose somatique... ça a un peu... ça a une connexion très lointaine, mais ça a un peu à voir avec Feldenkrais. Je vais devoir parler très superficiellement ici, mais c'est comme ça : "Si vous ne savez faire quelque chose que d'une seule façon, vous êtes un esclave, vous ne savez rien, vraiment. Vous devez au moins le faire de deux manières différentes pour pouvoir choisir. Ensuite, vous avez un minimum de liberté, vous avez choisi de le faire de cette façon. Vous ne l'avez pas fait parce que vous vous êtes tellement entraîné que vous ne savez le faire que de cette façon. Cela faisait donc partie de ma formation, en tant que penseuse du mouvement depuis l'*Unicamp*.⁷⁶

Alors, que se passait-il ? Lorsque vous avez rejoint la compagnie, cela avait déjà diminué, mais nous faisons quatre voyages internationaux par an. C'était trop, c'était beaucoup. C'était un long moment hors de Goiânia, hors de la routine, c'était un long moment. Et nous devions avoir cette fraîcheur. Alors, qu'est-ce que je faisais souvent ? Je te donnerais une indication, disons que je te dirais : "Simone, tu dois faire cette opposition comme ça, tu dois la faire comme ça, penser comme ça, penser comme ça..." La compréhension de cette organisation est en train de naître. Le jour où vous y parviendrez à le faire, je modifierai la commande et vous en donnerai une autre. Et si possible le contraire. Juste pour exercer cet état de... il y a quelque chose que je dois découvrir et dont je ne sais pas vraiment ce que c'est. Cet état de... avec de nouvelles informations, vous devez continuer à traiter, à comprendre... Parce que je pense que cet état est un état de plus grande vigilance, de plus grande fraîcheur, de plus grande puissance. C'est comme lorsque vous marchez dans une rue que vous avez toujours empruntée, vous êtes détendu. Mais si vous allez dans un endroit inconnu, vous avez l'impression de devoir être plus alerte, plus vigilant. Il est nouveau. Vous êtes donc obligé d'être plus attentif à ce qui se passe pour comprendre les informations. Je le faisais donc souvent en classe et lorsque j'enseignais dans la compagnie. Je vais vous donner un exemple simple : le plié (mouvement de pliage des genoux). J'ai passé un mois à leur demander de faire le plié et d'envoyer leurs genoux à chaque fois. Puis je disais : "tout en faisant le plié, tirez vers l'intérieur, comme si vous vouliez tourner votre genou vers l'intérieur." Une information différente, pour que vous exerciez une autre sensation dans le même mouvement. Je faisais donc déjà ce travail de préparation du corps. Ensuite, dans les chorégraphies, lorsque je voyais que la personne était très détendue dans ce mouvement, je donnais une autre information, je tirais un autre aspect. Je leur ai toujours donné un défi supplémentaire. Dans le cas de Lavinia, par exemple, et de ce solo en particulier, lorsque nous avons répété... Et c'est bien qu'avec Lavinia, c'était bien, parce qu'elle a toujours aimé faire des recherches sur elle-même. Il y avait des danseurs qui n'aimaient pas que je propose ce genre de choses. Mais dans le cas de Lavinia, tout ce que

⁷⁶ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

je lui disais, elle essayait de le faire avec une fraîcheur enfantine. C'était très drôle, elle disait : "Wow, vraiment ? Wow, je vais essayer de le faire." C'est très beau, très mignon. Dans son solo aussi, elle a réussi à le faire d'une certaine manière, c'était génial, mais je n'arrêtais pas de regarder et de penser : "Qu'est-ce qu'elle ne fait pas ? Où se trouve un point dans cette toile, si je mets Lavinia dans une toile d'araignée, quelle partie de la toile ne bouge pas ?" Je continuais à regarder, avec ce regard, en enquêtant, non pas sur ce qu'elle faisait, mais sur ce qu'elle ne faisait pas encore. Pas parce que j'avais besoin de le faire, parce que c'était déjà génial. Mais quand je découvrais quelque chose, je disais : "Lavinia, peux-tu essayer quelque chose comme ça ? On essaie ?" Donc, nous étions toujours dans cette recherche... Je pense que c'est génial, de mettre à jour. C'est toujours comme ça, ce n'était jamais assez. Parce que lorsque vous arrivez... vous connaissez cet univers. Puis vous montez d'une marche. Vous l'avez conquis. Ensuite, vous pouvez en voir plus, puis vous explorez. Ensuite, lorsque vous explorez, si vous allez un peu plus loin, vous avez plus de choses que vous ne connaissez pas. J'ai toujours essayé de laisser le danseur dans un état qu'il n'avait pas encore atteint, mais qu'il savait qu'il n'avait pas atteint. Mais je lui ai toujours fait comprendre que ce qu'il faisait était bon. Je n'ai jamais dit : "Vous devez le faire". Je dirais : "Regardez, c'est génial, essayons-le et voyons si ça marche". Et parfois, je donnais des conseils qui ne fonctionnaient pas si bien. Et puis je dirais, "Mince, retourne en arrière." Et je ne m'en suis plus trop soucié au bout d'un moment. J'étais plus à l'aise avec ça, je n'avais pas peur de faire une grosse erreur. Parce que même si ça se passait vraiment mal, les anciens danseurs étaient si bons que ça allait être bon aussi. Mais j'y suis resté, et c'est lié à ceci : il y a la chorégraphie, et comme je travaillais avec une stratégie interne, j'ai pu le faire sans modifier l'œuvre. J'ai donné un ordre interne différent : Le vecteur, au lieu de tirer, il allait se courber, à l'intérieur de vous. Je n'interférais donc pas dans l'œuvre, mais je changeais certaines informations. Je vous ai mis dans cet état d'investigation. Et ce qui m'a intéressé, c'est cet état. Parce que je pensais que cela donnait une plus grande puissance de présence, ce qui était souhaitable pour la scène. Surtout quand vous dansez dix fois dans cette petite ville, il arrive un moment où vous ne savez même pas ce qui se passe et vous partez, comme ça, en pilote automatique. J'ai essayé de donner un petit quelque chose à chaque fois. Et avec certains danseurs, ça marchait mieux, avec certains danseurs, ça ne marchait pas, ça variait. Mais à l'époque de Lavinia, je m'en souviens très bien, elle était très douée pour cela. Tout ce que vous lui avez dit, elle voulait l'essayer. C'était donc très agréable. Et je pense que c'est ce qu'elle appelait la mise à jour. C'est quelque chose de ce genre qu'elle a dit ? S'agissait-il d'un autre type d'information ? Mais c'est tout, car je savais que je travaillais à l'intérieur du corps, et que cela n'interférerait pas avec la conception de la chorégraphie. Et si cela interférait avec la conception, alors je dirais : "Non, cela a changé". Je savais ce qui devait se passer. Alors je me déplaçais à l'intérieur, jusqu'à ce que cette coquille ne change pas beaucoup. Mais si c'était le cas, je me dirais : "J'ai trop bougé la structure." Ensuite, je redevenais à ce que c'était avant.⁷⁷

⁷⁷ *Ibid.*

Lavinia Bizzotto

Lavinia Bizzotto raconte également les influences venues du travail avec Erica Bearlz, sur son interprétation du solo, notamment en ce qui concerne le principe des "actualisations du mouvement". En liaison avec les éléments cités par Bearlz, en ce qui concerne l'usage des vecteurs d'opposition, elle déclare :

Avec Erica, l'échange a été très agréable. Parce qu'elle m'a aussi beaucoup apporté de cet aspect, vous savez, du renouvellement, de la façon de mettre à jour un mouvement pour qu'il ne devienne pas si raide, et que vous ne puissiez plus danser. Donc, tout cela m'a renouvelée, nous a renouvelées. Cela a beaucoup aidé à apporter de la fraîcheur et il semblait que je dansais cela pour la première fois.⁷⁸

Lavinia Bizzotto cite que son travail sur l'expressivité se construisait comme une étape postérieure à son travail sur la technique:

C'est quelque chose qui m'a vraiment marqué, comme référence. J'ai cela, de savoir d'abord faire le mouvement parfaitement. J'aime étudier, j'aime comprendre le mouvement... Mais après l'avoir fait, je me libère, et puis je laisse venir ces intentions, je commence à construire ce paysage, et aujourd'hui je travaille un peu là-dessus dans mes cours. Ce paysage émotionnel : où se trouve cette femme, ce qu'elle fait, pourquoi elle le fait, ce qu'elle veut dire par là. Dans le cas du solo, par exemple, j'avais besoin de cela. Et je m'en suis rendu compte plus tard. Puis aujourd'hui, en étudiant, après avoir fait du théâtre, je me suis dit : j'avais déjà ça intuitivement. J'ai besoin, j'ai toujours eu besoin de construire mon histoire dans cet endroit où j'étais.⁷⁹

Pour Lavinia, il serait important de donner du sens à ce qu'elle réalise en danse. Dans cette recherche par le sens, Lavinia affirme faire usage d'un recours qu'elle appelle de paysages émotionnels. Dans le cas de *O que tinha de ser*, elle cite des situations dans lesquelles elle cherchait des intentions pour des moments spécifiques, ou pour le solo en général. La création de paysages correspondait à travailler pour se mettre dans des états psychiques passibles de déclencher des états émotionnels, qu'elle associait à son interprétation. Dans une analyse qu'elle fait aujourd'hui par rapport à son parcours, elle affirme que cet outil existait déjà depuis son époque à *Quasar*. Mais il aurait été beaucoup plus conscientisé et développé au cours de sa carrière, surtout après son contact avec les outils du théâtre et dans son travail de préparation corporelle des acteurs.

⁷⁸ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

⁷⁹ *Ibid.*

Dans le cas d'*O que tinha de ser*, elle cite également le rapport à la musique comme un élément qu'elle prendrait en compte dans la réalisation de ce travail :

Donc je pense que la bande-son, la musique, ça a aidé. Pour moi, à cause de ce que les paroles disaient de cette femme, qu'elle était le dernier espoir. Elle a dit qu'elle était devenue une enfant. Donc, pour moi, cela a fait surgir une situation de relation. Il y avait là une histoire vécue. J'ai donc imprégné un peu de mes histoires vécues, de mes relations, dans un imaginaire. Mais cela ne modifiait pas beaucoup la forme du solo. C'était plutôt mon propre texte.

Simone Camargo :

Et vous travailliez déjà sur cette question en studio, en pensant à vos histoires ? Cela correspondrait à ce que vous avez dit lors de notre première conversation, de créer un paysage émotionnel ? Dans vos études individuelles, apportiez-vous déjà ce contenu ? Ou à quel moment précis l'avez-vous évoqué cet imaginaire ?

Lavinia Bizzotto :

Je pense qu'à partir du moment où le mouvement a commencé à rester plus dans le corps. Et nous avons commencé à répéter la chorégraphie... Je l'avais déjà mémorisée. À partir du moment où je l'ai mémorisé, c'est ce qui s'est passé. Cela a commencé à se produire. Par exemple, il y a un moment où nous tendons les jambes et regardons devant nous... Et je me disais : "Qu'est-ce que je regarde ? Qu'est-ce que je vois ?" Mais je me suis fait ça à moi-même. Donc cela me nourrissait. Tout ce discours de cette femme fragmentée. Qu'est-ce que je voulais dire par cette urgence des mouvements ? Plus dans le sens où c'est une urgence, une intensité... Mais il a aussi une douceur, dans les moments de respiration, dans les moments de... Et une force, et une puissance. Mais quelle était cette femme dans ces histoires ? Alors parfois, j'apportais mes paysages émotionnels, pour essayer de me donner une vie.

Simone Camargo :

Parce que je me souvenais que vous parliez exactement de ce terme lors de notre première conversation et ma curiosité était de savoir comment, à quel moment et de quelle manière vous construisiez cela. Ce que vous avez dit à propos du fait de regarder dans une direction et de penser que vous regardez quelqu'un, par exemple, serait-ce l'une de ces ressources pour la création de ce paysage émotionnel ?

Lavinia Bizzotto :

Oui, je pense que c'est ça. J'essayais déjà de créer du sens, vous savez ? Autant je pense que la dynamique même de ce regard, ou d'une jambe plus tordue et rapide, peut aussi apporter naturellement à ceux qui regardent... Cette forme de cette jambe qui tourne vers l'intérieur tourne vers l'extérieur... Mais je pense que, même avant de faire du théâtre, avant de trouver cet aspect dont je vous ai parlé au théâtre, de travailler avec des intentions, des sous-textes, je me suis rendu compte que naturellement je construisais déjà cela. Donc, c'est très fou, je ne sais pas comment l'expliquer, c'est une chose mystérieuse, parce qu'elle s'est en quelque sorte emparée de moi. Et parfois, je devenais très émotive en

dansant. Il s'emparait de moi, et je créais. Je ne peux pas vous raconter les histoires exactement, mais c'est ce qui s'est passé...⁸⁰

Par exemple, je vais vous donner un exemple, je viens de me souvenir avec ce que vous avez dit. C'est comme si c'était... cela a beaucoup à voir avec l'histoire de ma vie, vraiment. C'est comme si j'étais cette femme qui est dynamique, rapide, puissante, avec une certaine urgence. Mais elle a aussi une situation de tristesse et de mélancolie. Et puis, ce que j'ai pensé, c'est, par exemple : à un moment donné, lorsque ce genou cède, à un moment donné, lorsque cette main tombe, à quoi cela me fait-il penser dans mon histoire ? Non seulement de la relation entre l'homme et la femme, mais aussi de la vie. Je n'ai pas eu une histoire avec la danse avec un soutien familial, au début, par exemple. J'ai donc eu beaucoup de problèmes au début, avec ma famille, dans le sens du soutien. Donc, j'ai eu une phase très difficile, vraiment souffrante, d'être très seule dans ce que je voulais et même de commencer à danser tard. Et je me suis demandé : "Est-ce que c'est ça ?" "Pourquoi est-ce que je suis ça ?" "Quelle est cette impulsion ?" Donc, parce que, comme vous l'avez dit, ça a aussi à voir avec les histoires, avec un peu de l'histoire de chacun. Donc, si vous regardez, ça a à voir avec une question... Parce que beaucoup de gens disent : "Mince, parfois je te vois danser, et c'est un pouvoir, quelque chose... mais il y a des moments où tu as une mélancolie", tu sais ? D'une femme là, avec cette mélancolie. Et cette musique m'a touché à ce moment-là, la chorégraphie au-dessus m'a touché... Et parfois certains mouvements m'ont rappelé ces chutes dans le sens de... de vraiment tomber, dans la vie, de devoir se relever tout seule et... "Allez, allez". Donc, ça a été un long moment comme ça... jusqu'à ce que, finalement, je me retrouve seule. Mais sans drame, en vous racontant juste un peu comment ça s'est passé, donc... Et peut-être aussi ça : pour moi, je voulais que tout ait un sens. Alors, quelle est cette image de cette femme avec cette main et cette tête baissée, qui est différente d'être ici, d'être ici, ou d'être ici ? (Lavinia change les positions de sa tête.) J'ai donc étudié cela. En me voyant dans le miroir, j'étais parfois seule. Mais quand je dis que c'est mystérieux, c'est parce que je pense vraiment que cela m'a traversé et a touché des points de mémoire, dans lesquels je me suis naturellement connecté et j'ai dansé de cette manière aussi.⁸¹

Toutefois, Bizzotto explique que l'utilisation de ses ressources n'a pas été programmée de façon préméditée. Elle déclare que les intentions qui faisaient partie de ses paysages émotionnels seraient venues à sa conscience presque spontanément :

Mais pour que vous compreniez, ce n'était pas souvent une histoire où je me disais : "Ah, alors, qu'est-ce que je vais imaginer ici...". Non, ces images sont venues pendant la répétition de la chorégraphie. Et ces états sont venus pendant la répétition de la chorégraphie aussi. Ce paysage

⁸⁰ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021

⁸¹ *Ibid.*

émotionnel a donc fini par se construire. Ce n'était pas quelque chose que je m'asseyais et que je disais : "Ah, voilà, je vais faire une femme...". Non, c'est ce qui se passait. Par la répétition, après avoir appris la partie technique compliquée. C'était quelque chose de presque spirituel, je pense. C'est quelque chose que je... qui m'a vraiment traversé. Donc, à un certain point, je me disais : "Wow, ceci me fait... m'amène la sensation d'une femme angoissée, ici je pense que c'est plus de liberté, et ainsi de suite... Donc, en partant de ce que je faisais et en me connectant à moi-même, en me percevant, cela se produisait. Et indépendamment de cela, je pense que c'est un aspect très subjectif. Je pense que ce sont des subjectivités que j'ai apportées. Et que nous, en tant qu'interprètes... Parce que c'est ça : une chose sera moi faisant ce mouvement, et une autre chose sera vous. Comment cela vous touche. Donc, je pense que ce sont les subjectivités que nous apportons en tant qu'êtres humains, à partir de notre expérience de vie.⁸²

En ce qui concerne le travail d'interprétation de Lavinia, je voudrais considérer les influences que les contenus émotionnels peuvent avoir sur la charge expressive du geste. Selon Hubert Godard, notre rapport à l'espace est aussi constitué des dimensions plurielles qui forment l'individu, et que donc il faudrait considérer également les aspects symboliques, émotionnels, sociaux de la personne⁸³. Ces facteurs sont aussi compris dans nos manifestations gestuelles, à travers l'influence qu'ils exercent sur le pré-mouvement. Le pré-mouvement est justement associé à la charge expressive du geste⁸⁴. Lavinia nous révèle ses outils pour le partage d'une expérience sensible avec le public. L'expressivité de ses gestes sera modifiée à travers l'ajout de cette couche qu'elle décrit comme le travail sur un contenu émotionnel. Cet aspect ainsi serait perceptible, mais difficilement descriptible.

Un exemple de possibilité de lecture par un spectateur est la situation racontée par rapport à l'invitation de ce solo pour faire partie du festival Pina 40, réalisé par Pina Bausch en 2008, à Wuppertal, en Allemagne. Bausch aurait regardé la vidéo de Lavinia lors de l'invitation de la compagnie au festival. Cependant, comme elle ne faisait plus partie de la compagnie quand l'invitation s'est concrétisée, Rodovalho n'aurait pas accepté la demande de Lavinia d'y participer, car il y avait une autre danseuse déjà dans ce rôle. Selon Lavinia, Bausch aurait demandé à Rodovalho qui était la danseuse de la vidéo, et s'il lui aurait orientée à danser le solo comme si elle était en train de pleurer.

⁸² BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

⁸³ GODARD, *Op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

Quand vous êtes allés au festival, Daniel Calvet m'a appelé, et Valeska Gonçalves aussi. Et Daniel m'a appelé pour me dire une belle chose, plusieurs belles choses... mais que les photos du festival étaient cette photo de moi sautant dans le solo... Que tous les médias du festival étaient cette photo, le panneau d'affichage, les médias numériques et d'autres choses... Et que cette photo était aussi dans le livre du festival. Et que le soir du dîner, elle l'a fait pour vous, il semble que vous étiez tous réunis là, il semble qu'elle ait donné une carte à chacun d'entre vous, n'est-ce pas ? Elle est venue à votre table et a parlé à Henrique. Daniel les traduisait. Et puis elle a commencé à lui parler, et elle a dit, "C'est incroyable, comme nous appartenons à deux mondes différents, non ?". Parce que Rodovalho voulait connaître l'opinion de Bausch sur son travail. Elle part de cet endroit plus théâtral, de l'intérieur vers l'extérieur, mais en gardant le mouvement comme point central, car elle était très précise. Elle avait vraiment une relation très forte avec le mouvement et la musique. Mais elle a déclaré qu'elle considérait le travail de Henrique comme du mouvement pur. Mais que cela crée aussi des récits. Et puis elle lui a demandé : "Je voulais vous interroger sur le solo. Je voulais vous interroger sur la danseuse, je voulais reparler de la danseuse dans la vidéo." Elle a dit mon nom, "Lavinia". Puis elle a demandé à Henrique : "Je voulais savoir si vous l'aviez dirigée, pour qu'elle puisse danser ce solo comme si elle pleurait." Et il a dit : "Non, je ne dirige pas comme ça." Il n'avait pas cet aspect, n'est-ce pas, il travaillait vraiment par le mouvement. Il a répondu : "Non, je ne lui ai pas demandé cela. Cela vient vraiment d'elle, naturellement. Je n'ai pas travaillé sur ces contenus." Puis elle a fait un mouvement de main, il y a une main que nous faisons assises dans le solo. Elle a fait le mouvement de la main et elle lui a dit : "Cette main qu'elle fait et quand elle baisse la tête, pour moi, c'est comme si elle se lamentait". Et puis c'était si important pour moi d'entendre ceci de la part de Daniel. J'ai juste pleuré à ce moment-là. À l'époque, je me disais : "Je ne veux plus danser, je veux juste le théâtre". J'étais dans une mauvaise passe avec la danse. Et puis j'ai dit : "Je dois retourner à la danse. Pour elle, pour..." Elle a ramené ce désir.⁸⁵

En ce qui concerne encore les effets possibles de son travail dans la création du sens, Bizzotto part d'une lecture que Pina Bausch aurait faite de son interprétation. Elle explique davantage son parcours dans la recherche de ce qu'elle comprenait par sens dans le mouvement :

Par exemple, Pina Bausch, la chose dont elle parlait le plus, c'était cette dramaturgie. C'est ce qu'elle a dit à Henrique : "Techniquement, ici, aujourd'hui, le solo était très bien fait, mais il m'a manqué l'émotion que je vois chez l'autre danseuse dans la vidéo." Et c'est pourquoi elle a demandé : "Lui avez-vous demandé de faire comme ça ?" Donc, pour moi, ce qu'elle a dit était vraiment fou, dire que je pleurais, qu'il semblait que je dansais comme si je pleurais, comme si tout le solo était des pleurs. Et puis, maintenant, quand nous en avons parlé, j'ai apporté tout cela au solo : cette solitude, cette tristesse, une mélancolie et en même temps cette puissance. Mais comme des pleurs. On pourrait penser

⁸⁵ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

qu'il s'agit des pleurs, que vous pourriez avoir des pleurs plus puissants, dans le sens d'un déversement, qui est plus vigoureux, ou vous pourriez avoir juste une larme qui coule, n'est-ce pas ?

Simone Camargo :

Mais c'est intéressant que les pleurs aient été sa lecture, n'est-ce pas ? Vous aviez une construction dramaturgique qu'elle a lue sous la forme de pleurs.

Lavinia Bizzotto :

Oui, mais ça l'imprègne un peu, n'est-ce pas ? Parce qu'il est similaire à la mélancolie, la tristesse, la solitude. C'était donc très révélateur pour moi. Je n'imaginai pas qu'elle était si forte, car elle était encore intuitive. Et quand elle a dit cela, je me suis dit : "Quelle rencontre, n'est-ce pas ?" Et j'avais déjà cet aspect de la dramaturgie, c'est pourquoi je me suis intéressé plus tard au théâtre, pour me rapprocher d'autres techniques qui pouvaient apporter plus de sens aux actions. Les acteurs... nous travaillons avec cela, avec les actions, avec la présence du corps, l'action... Donc, quel est le but de cette action, n'est-ce pas ? Pourquoi y allez-vous, comment y allez-vous ? Donc, si nous pensons aussi : où est-ce que je regarde, sur le terrain ? Pourquoi est-ce que j'ouvre ma poitrine vers le ciel ? Il s'agit de créer du sens, n'est-ce pas, en le faisant comme ça.⁸⁶

Valeska Gonçalves

Valeska souligne que le travail sur la qualité du mouvement correspondrait à une deuxième étape, qui ne viendrait qu'après un exercice détaillé de répétition des gestes pour arriver à la qualité technique exigée par le solo. Elle parle ainsi de l'ajout d'un contenu émotionnel comme une étape postérieure au travail sur la technique.

J'ai aimé être avec le solo bien répété, bien entraîné techniquement. Parce que lors d'un filage, ou surtout lorsque j'allais sur scène, je m'occupais d'autres choses. Mais j'ai également travaillé sur cette implication émotionnelle dans le studio. Pas individuellement, mais lors des filages.⁸⁷

Plus j'étais sûre sur le plan technique, plus je pouvais me relâcher sur le plan émotionnel et m'impliquer dans cette partie émotionnelle de chaque œuvre.⁸⁸

⁸⁶ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 31 juillet 2021.

⁸⁷ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

⁸⁸ *Ibid.*

Cependant, Valeska remarque que l'expressivité était également construite à travers le travail direct sur les facteurs de qualité du mouvement :

Je voyais ce solo d'une manière très émotionnelle. Tout le monde était ému en le voyant. Et quand je l'ai appris, j'ai aussi compris qu'une grande partie de l'émotion qu'il procurait au public était due à sa technique, à la question du mouvement. Pas même : "Regardez l'expression de la danseuse qui souffre", non. Je pense que ce qui a ému le public, c'est ce mélange d'une chanson super émotionnelle avec un mouvement super technique, super élaboré et raffiné, comme l'a dit Henrique. Parce que je pense que cette relation avec la musique, ce contraste, n'était pas quelque chose d'évident. Et j'ai opté pour la voie technique. Après qu'Erica m'a dit : "Ne va pas par l'émotion", j'ai opté pour une voie très technique, de la qualité du mouvement. De découvrir les moments où je relâcherais le poids, de quel membre je relâcherais le poids au sol, à quel moment je me suspendrais, la taille de chaque mouvement... tout était très calculé. Donc, je cherchais tout le temps cette amélioration, mais de la qualité du poids, de la suspension, de l'agilité, des mouvements plus corsés, des mouvements plus souples, tout cela, plus que le dessin lui-même. À tel point que ce solo, aussi incroyable que cela puisse paraître, j'ai plus travaillé sans miroir qu'avec le miroir. Car ces qualités de dense, de rapide-lent, de corsé, de lourd, de suspendu, donnaient la forme de la chorégraphie plus que le dessin lui-même.⁸⁹

Valeska souligne l'influence reçue de Erica, en tant que répétitrice, sur un travail pour amener à l'émotion à partir des facteurs de la qualité du mouvement :

Erica m'a dit, c'était très important : "Essayez d'amener l'émotion de ce solo au mouvement, pas tellement au visage, comme quelque chose de souffrant. Si vous apportez..." J'avais l'habitude de penser que c'était très complexe, mais aujourd'hui je comprends. "Si vous apportez cette dynamique : accélérer, accélérer, et dans un petit moment ralentir... ce mouvement même apportera de l'émotion en vous et pour ceux qui regardent."

Simone Camargo :

Et avez-vous ressenti cela, en le faisant ?

Valeska Gonçalves :

Je l'ai ressenti, quand j'ai commencé à comprendre cette indication. Parce que j'avais cette tendance, j'ai toujours eu cette tendance, à finir par mettre un peu trop de force dans tout. Je pouvais le sentir quand j'avais déjà compris. Et ce que je dis alors que j'avais déjà compris, je l'avais même présenté en première. Cet apprentissage, cette amélioration de la chorégraphie se sont produits en même temps que les représentations déjà faites. Je l'ai donc dansé plusieurs fois sur scène, et c'était de mieux en mieux.

⁸⁹ *Ibid.*

Parce que je me souviens que je n'avais pas beaucoup de temps. La première fois que je l'ai dansé, j'étais encore très peu sûre de moi. Mais ensuite, il a gagné un corps. Et c'était drôle que sur scène, il ait plus mûri que dans la salle.⁹⁰

Quand Valeska parle de son travail sur la qualité du mouvement dans le solo *O que tinha de ser*, elle nous donne également un élément qu'elle utilise aussi dans d'autres chorégraphies, et qu'elle continue à utiliser dans ses propres créations avec d'autres danseurs. Cet élément consiste à mettre son attention sur sa sensibilité tactile, qu'elle décrit comme essayer de faire que le mouvement arrive jusqu'au niveau de la peau. Selon sa description, ce travail sur la sensation se rapprocherait d'une intention de projection de son mouvement dans son corps dans de différentes directions, pour qu'il ne reste pas dans un niveau qu'elle qualifie comme superficiel. Si on essaye de décrire le mécanisme qu'elle met en place pour arriver à cette sensation, elle raconte une sorte de conscience sur la tactilité, avec l'utilisation d'une image comme si le mouvement pourrait remplir les différentes couches du corps pour arriver jusqu'au niveau cutané. Elle considère cet outil lié à la construction de son état de présence.

La phrase qui me vient à l'esprit pour cela est de ne pas laisser le mouvement devenir superficiel. Je ne sais pas s'il est logique que je pense à porter le mouvement à la peau. Mais, dans ma tête, je pense de cette façon, à ne pas laisser les choses être superficielles. Il est beaucoup plus facile d'utiliser cela, lorsque vous avez quelque chose sur quoi vous appuyer, littéralement parlant. Soit une personne avec laquelle vous dansez, soit la piste. Plus que le faire sans rien toucher. Par exemple, lorsque je danse avec une autre personne, il est très facile de sentir le contact de la peau de cette personne.⁹¹

Gonçalves ajouterait cette qualité après avoir déjà travaillé sur les aspects techniques de la chorégraphie :

Dans une œuvre que j'ai déjà beaucoup étudiée, il est plus facile d'apporter ces qualités, car je n'ai pas besoin d'être aussi attentive à la manière dont ce mouvement va être réalisé techniquement. Je peux y apporter plus de sensibilité. Donc, c'est intéressant parce que c'est ça : quand j'ai réussi cela, quand j'ai réussi à amener le mouvement à la peau, parfois j'ai eu la chair de poule, c'était très bien. Mais il est très difficile de l'expliquer.⁹²

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

Simone Camargo :

Et si vous pensez à transmettre à quelqu'un cette idée de faire en sorte que le mouvement atteigne la peau, comment le feriez-vous ?

Valeska Gonçalves :

Lorsque je montais un spectacle en particulier, qui s'appelait *Um Mero Deleite* (2016), que j'ai créé avec cinq danseurs, dont moi-même, je leur disais souvent cela. Mais c'était plus facile de cette façon, car il y avait beaucoup de chorégraphies en contact les uns avec les autres. J'avais donc l'habitude de dire : "Ne laissez pas ce contact être superficiel, touchez vraiment la personne". Mais le vrai toucher ne consiste pas à serrer. C'est toucher vraiment, c'est regarder vraiment. J'ai beaucoup insisté sur ce point aussi. Et même lorsque vous dansez seul, ce n'est pas en regardant, par exemple, le public... "Peu importe la direction dans laquelle vous regardez, regardez vraiment. Ne regardez pas comme s'il y avait une figure. Regardez. Si tu regardes ton bras, regarde vraiment, regarde." Sauf si vous voulez faire quelque chose d'interne, parce qu'alors le regard peut être plus retiré, plus intérieur. Mais alors je pense que l'état de présence entre aussi en jeu, comme je vous l'ai dit.⁹³

Quand on poursuit dans l'entretien et quand on essaye de trouver quelles auraient été les sources de cette pensée pour Valeska, elle cite son expérience dans son début de carrière avec Dani Lima. Lors de ces séances de danse contact, un des éléments travaillés par Lima serait la préparation à la réalisation du contact à proprement parler, qui consisterait à mettre l'attention sur la sensation du toucher entre les danseurs avant qu'ils commencent l'échange de poids. Ce mécanisme aurait donc reçu des influences de cette expérience, mais il aurait été utilisé et développé au cours de sa carrière, jusqu'à sa direction auprès d'autres danseurs.

Lorsque nous dansons avec une autre personne, il est plus facile de le comprendre. Une chose que j'ai utilisée pour travailler avec les danseurs, par exemple, je pense que cela peut également vous aider à comprendre. J'avais un cours de danse contact avec Dani Lima. Elle avait un cours qu'elle faisait comme ça, mais je l'ai modifié un peu. Les garçons étaient par deux, et les gens se touchaient les mains, ils ne faisaient que se toucher les mains. L'un d'eux gardait les yeux fermés et l'autre touchait diverses parties du corps. Et la personne aux yeux fermés ressentait la chaleur de la main et ce toucher. Une touche très subtile. Et cela ne cessait d'augmenter : petit à petit, la personne commençait à toucher, et aussi penser à une fusion. Si je touchais l'épaule de la personne, je détendais ma main et celle-ci adhérait à cette partie du corps. Sans presser, juste en adhérant. Le cours a duré longtemps. Et lorsque je donne des cours de danse contact, je donne cet exercice, et il fonctionne beaucoup. Puis, après encore une étape : on touche, on adhère, et ensuite on donne une légère pression. Et qu'ai-je demandé

⁹³ *Ibid.*

aux danseurs ? Pour ceux qui étaient touchés, je leur demandais de pousser en réponse à cette pression de la main, juste avec la partie touchée. Comme si cela créait une bulle. Parce que, par exemple, ce n'était pas comme ça : la personne me touchait ici, faisait une pression, je bougeais l'articulation. Non. Celui qui regardait ne voyait même pas le mouvement. La personne m'a touché, elle a exercé une pression avec sa main, j'ai essayé de pousser la main de la personne avec seulement la région qui a été touchée. Par exemple, si c'était ici (sur le sternum), je n'irais pas avec le tronc en avant. Je n'irais pas avec le sternum en avant. C'est comme si je créais... la sensation est comme si je créais une bulle dans cette région de la peau où elle me pousse. C'est donc un mouvement qui n'avait pratiquement pas lieu.

Simone Camargo :

Mais est-ce le genre d'image que vous utilisez également en solo ? Même sans avoir personne à pousser, vous vous lancez dans cette idée, comme si vous adhériez et exerciez ensuite une légère pression ?

Valeska Gonçalves :

Non, ce mécanisme spécifique, je l'utilise davantage lorsque je danse avec une autre personne. Mais dans mon solo *Titishka* (2019) (création d'auteur de Valeska), par exemple, tout au début, lorsque je fais un mouvement comme s'il y avait un vent qui passait près de moi, même s'il n'y a pas de vent, j'essaie d'imaginer totalement qu'il y a un vent là. Que mes bras ne sont rien de plus que des feuilles dans le vent. Je continue donc à essayer d'imaginer, de créer un peu de cette imagination aussi. Il y a un moment où il y a de l'eau, alors je fais comme s'il y avait de l'eau autour de moi, et je crée cette adhérence de mes bras avec l'eau. Dans ce solo spécifique, je dois faire appel à mon imagination. J'imagine les éléments eau, feu, air. À certains moments, c'est comme s'il s'agissait de choses qui se brisent. Une machine. J'imagine des choses à l'extérieur du corps et aussi à l'intérieur.⁹⁴

Ce travail sur la tactilité que Gonçalves vient de mentionner était aussi utilisé pour l'expressivité dans le solo *O que tinha de ser* :

Simone Camargo :

Et avez-vous pu ajouter à ce travail sur les vecteurs d'oppositions, celui que vous dites toujours essayer d'utiliser, de danser avec la peau ? Dans ce solo *O que tinha de ser*, aviez-vous de la place pour cela ?

Valeska Gonçalves :

Cette idée de danser avec la peau, j'y ai beaucoup pensé dans la salle de répétition. Sur scène, c'est venu plus naturellement, dans mes sensations. Parce que j'ai essayé d'y travailler pendant les répétitions, surtout pendant les filages. Pour que je n'aie pas à passer du temps pendant le spectacle, sur la scène, à chercher cela. Pour que cela vienne plus naturellement. Parce qu'il y a déjà tellement d'informations

⁹⁴ *Ibid.*

pour que nous soyons sur scène, n'est-ce pas ? À chaque étape, vous devez vous arrêter à un endroit différent, parfois la lumière change... Donc, pour que ce soit une chose de moins à penser. C'est comme si j'y avais déjà travaillé en même temps que la chorégraphie. Et puis, parfois je ressentais plus, parfois moins ces sensations.⁹⁵

Le mécanisme que Gonçalves décrit se rapproche de ce que Hubert Godard appelle comme « créer plus de chair »⁹⁶, à partir du concept de Merleau-Ponty de « chair du monde »⁹⁷ et du principe de la réversibilité du sens « touchant-touché »⁹⁸. Godard, dans le séminaire destiné à travailler sur la qualité du mouvement du danseur⁹⁹, enseigné à l'Université Paris 8¹⁰⁰, proposait un mécanisme qui, à partir de l'image métaphorique de la fusion de la chair avec des éléments l'espace, travaillerait sur la relation haptique qu'on établit avec le milieu. Ce mécanisme serait donc capable de créer ce qu'il appelle de demeure nomade, ou faire varier la demeure, qui consiste à établir les points dans le corps où le rapport avec la gravité serait plus intense, pour ainsi donner plus de liberté de mouvement aux segments corporels qui n'étaient pas impliqués dans cette relation.

Un autre élément que Valeska mettrait en place pour son interprétation de *O que tinha de ser* correspond à un travail pour créer une situation émotionnelle dans certains moments précis de la chorégraphie. Comme les séquences étaient assez dynamiques avec une vitesse accélérée, selon Gonçalves, ces instants correspondaient à des pauses dans lesquelles la vitesse de l'exécution des gestes serait moins accélérée par rapport au reste de la chorégraphie. À ces moments précis, elle créait un rapport avec la musique et les paroles de la chanteuse, et s'imaginait par exemple en train de toucher la main de son mari.

Selon Gonçalves, le travail spécifique sur l'émotion se réaliserait principalement dans des situations de filage en studio. Elle raconte sa préférence à le faire dans des répétitions encore au siège de la compagnie pour se sentir plus stable avant de passer à la situation de plateau, quand d'autres éléments relatifs à l'espace et à l'éclairage demanderaient plus d'attention.

⁹⁵ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

⁹⁶ Terme employé par Hubert Godard lors du séminaire *Les mots du geste*, réalisé par Hubert Godard, dans le cadre du Master en Danse à l'Université Paris 8, dans l'année universitaire 2012-2013.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible ; suivi de Notes de travail*. Paris: Gallimard; 1979.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Séminaire *Les mots du geste*, réalisé par Hubert Godard, dans le cadre du Master en Danse à l'Université Paris 8, dans l'année universitaire 2012-2013.

¹⁰⁰ J'ai suivi le séminaire dans le cadre du Master en danse à l'Université Paris 8, dans l'année universitaire 2012-2013.

Lorsque je répétais seule, 90% du temps, c'était sans musique. C'était juste mouvement par mouvement. Je travaillais sur certaines parties spécifiques que je trouvais plus difficiles, plus faciles à perdre en agilité aussi... J'avais l'habitude de répéter avec la musique seulement lors des filages. Au début, quand j'ai commencé à faire ce solo, même toute seule je le faisais plus avec de la musique, oui. Même parce que j'ai dû apprendre, j'ai dû mettre la chorégraphie sur la musique, et Erica elle-même a exigé que je le répète sur la musique pour qu'elle puisse voir. Mais plus tard, quand il était plus travaillé, je le courais avec de la musique uniquement dans les filages.

(...)

J'ai toujours été comme ça avec tout, avec toutes les chorégraphies, et avec celle-ci aussi. J'ai essayé de répéter beaucoup, d'être très sûre, d'être très mathématique avec le mouvement... À cette époque. Parce que maintenant, je travaille un peu différemment. Pas très différemment, mais il y a quelques différences. À cette époque, j'ai toujours essayé d'être très mathématique. Principalement lorsque je travaillais seul. Parce que lorsque je devais passer un filage, par exemple, j'emportais toujours une partie de cette mathématique avec moi. Et par mathématique, je veux dire : maintenant le bras vient ici, maintenant là, et ainsi de suite... Mais après cette automatisation, je me permettrais de m'impliquer émotionnellement dans la chorégraphie et dans le spectacle. Pour vivre l'expérience d'une manière plus émotionnelle.¹⁰¹

Et j'ai toujours pensé que cette implication avec d'autres choses, cette implication émotionnelle, devait aussi être travaillée en studio. Vous ne devez pas vous contenter de l'amener sur scène. Et j'avais l'habitude de travailler là-dessus dans les filages. Mais comment ai-je fait ? Maintenant, une répétition générale d'un tel spectacle est sur le point de commencer : je vais me permettre de vivre chaque instant et de m'impliquer dans chaque moment, sans être aussi mathématique avec le mouvement. Dans le solo, par exemple, j'ai créé une histoire : j'ai pensé à Eric (le mari de Valeska) pendant le solo, comme si j'avais... comme si les paroles d'Elis Regina lui étaient adressées. J'en ai parlé, mais seulement lorsque je courais ou que j'étais sur scène. Lorsque je répétais seule, même lorsque je passais avec la musique, je n'apportais pas ce souvenir d'Eric. Je ne l'apportais que lors d'un filage, ou lorsque j'étais sur scène.¹⁰²

Valeska cite encore un élément qui aurait influencé sa façon d'interpréter le solo. Depuis sa création en 2005, jusqu'au moment où Valeska commence à l'interpréter, la chorégraphie aurait été dansée par trois danseuses différentes : Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Aretha Maciel. Valeska raconte qu'elle aimait l'assister à chaque fois et observer ses collègues. Elle considère donc qu'elle aurait été influencée aussi par son regard sur ce que ses

¹⁰¹ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

¹⁰² *Ibid.*

collègues produisaient de personnel par rapport au solo, et aurait effectué des choix spécifiques sur quelques qualités qu'elle observait en elles.

Mais je savais que je devais faire passer quelque chose au public. Et j'avais une idée plus ou moins précise de ce que je devais transmettre. Donc, je savais que le mouvement accéléré à certains moments provoquait cette chose qui est presque angoissante pour le public, les paroles, la musique et ce mouvement super rapide. Alors, parfois, je le faisais non pas par obligation, mais par sens du devoir - je sais que cette heure doit être comme ça.

Simone Camargo :

Qu'avez-vous eu l'impression de devoir transmettre au public par rapport au solo ? D'où est venue cette information sur ce que vous deviez transmettre au public ?

Valeska Gonçalves :

C'est un peu le sentiment que j'ai eu en voyant Lavinia et Erica le faire. Parce que j'ai aimé ce que j'ai ressenti, j'ai aimé ce que j'ai vu, et je voulais que les gens ressentent ce que j'ai ressenti en regardant. J'ai vraiment apprécié de regarder ce solo. En fait, tout ce spectacle. Lorsque je ne dansais pas, je me faisais un devoir de m'asseoir et de regarder. J'ai aimé regarder. Et c'est drôle qu'ils aient toutes les deux dansé très différemment. Mais elles ont passé, de différentes manières, elles ont passé cette agonie, cette angoisse... Mais ce n'était pas une mauvaise chose. Et c'était beau, vous ne pouvez pas dire non. C'était magnifique à voir.¹⁰³

Valeska raconte une intention spécifique pour la fin du solo. Pour elle, c'était le seul moment quand elle regardait l'audience et essayait de se montrer son état le plus véritable possible à la fin de la chorégraphie :

Et à la fin, c'était intéressant de voir cet état : il y a cette personne-là au sol, soudain elle s'est levée et a regardé vers l'avant. C'est le seul moment où je regardais vraiment le public. Parce que les autres regards, que j'ai faisais pendant le solo, n'étaient pas des regards vers le public. Même si c'était en avant, je me sentais vraiment dans une bulle.

Simone Camargo :

Et c'était un choix de votre part de regarder, de vraiment regarder le public à la fin ? Vous vous en souvenez ? Ou est-ce que cela est venu d'une indication de quelqu'un, pour que vous le fassiez de cette façon ?

Valeska Gonçalves :

¹⁰³ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

Non, personne ne m'a dit de regarder en avant. Mais quand j'ai vu les filles le faire, j'ai trouvé ça magnifique. Cela m'a donné une fragilité, je pense. Parce que toutes, il n'y avait pas autre possibilité, nous étions toutes tellement épuisées à la fin, que le regard vers l'avant n'était pas un... ça ne pouvait pas être un regard... Comment dire ? Placé. C'était un regard très sincère. C'était juste, "J'en ai fini, je vais regarder vers l'avant." Et je pense que cela transmettait une certaine fragilité. Et j'ai trouvé ça beau, de voir cette personne là, fragile, se mettre en avant après avoir fait tout ça. Mes impressions, Simone, quand j'ai commencé à danser ce solo, provenaient en grande partie de ce que j'avais vu auparavant. Ce que j'ai trouvé cool. Ce que je pensais que ça pouvait être. Ce que je ferais différemment. Parce que je l'ai trop assisté avant de danser. Il était donc impossible que je n'aie pas de références des autres danseuses. J'avais de nombreuses références.¹⁰⁴

2.3.3. Éléments d'interprétation mis en place lors de la situation de spectacle

La situation de spectacle se constituerait comme une étape particulière de travail pour les trois danseuses. Dans ce sens, des éléments qui n'auraient pas été travaillés auparavant viendraient modifier et influencer les aspects techniques et expressifs travaillés pour chacune, de manières spécifiques et à de différents niveaux d'influence.

Erica Bearlz

Erica, dans la situation de spectacle, utilise des éléments pour son interprétation qui n'ont pas été cités auparavant. La façon dont elle met l'accent sur le rapport au public étant un des plus remarquables.

Pendant les représentations, Erica dit vouloir explorer encore plus intensément les rapports des forces d'opposition qu'elle travaille à l'intérieur de son corps. Dans une intention de montrer de façon beaucoup plus claire et intense ces forces au spectateur, elle dit les intensifier.

Simone Camargo :

Y a-t-il des éléments de votre interprétation qui étaient spécifiques à la situation scénique ?

¹⁰⁴ *Ibid.*

Erica Bearlz :

J'ai toujours été très impliqué dans le mouvement lui-même. Ainsi, dans ce solo, il y avait de la dramaturgie, mais aussi du mouvement. Je cherchais donc vraiment à ce que ce mouvement génère une situation dans mon corps qui soit expressive. Dans le cas de ce solo, plus tard, avec le temps, quand je suis devenu plus à l'aise, j'ai commencé à rechercher certaines oppositions qui ont généré un conflit, car cela avait à voir avec la dramaturgie. J'ai donc cherché la qualité du mouvement, en m'impliquant dans la qualité du mouvement, et en essayant d'être très pur. Autant que je pouvais m'y impliquer, dans le sens où, pour ainsi dire : je suis avec le public. Je dois faire en sorte que cela se répercute en moi au point d'atteindre l'autre personne. Ça ne peut pas rester avec moi. Comment faire pour que cette sensation crée du volume et s'étende ? Donc, ce qui a fait la différence pour moi, c'est un effort supplémentaire dans une sorte de don. C'est comme ouvrir la peau d'orange et vraiment montrer autant que je peux ces constructions. Comme si c'était comme ça : si vous allez dans une maison, un chantier de construction, et que vous prenez la masse, et que vous voyez le ciment du béton, vous voyez de quoi il est fait. J'ai toujours eu cette relation avec le mouvement, avec cette construction. Ainsi, lorsque j'étais sur scène, j'ai essayé d'être aussi fidèle que possible à ces constructions internes du mouvement, en essayant de mettre en valeur ces structures. Parce que cela a toujours été ma voie de mouvement. J'ai réalisé que j'avais un extra. J'ai essayé de m'y connecter davantage et d'en augmenter le volume. C'est ce dont je me souviens le plus. C'est juste qu'au bout d'un moment, j'ai commencé à chercher de m'amuser sur scène. Le faire moins extérieurement. Quand j'ai pensé que j'étais déjà comme, d'accord, je le fais déjà vers l'extérieur, OK, laissez-moi m'amuser aussi. Mais c'était vers la fin de ma prestation à *Quasar*. Je me préoccupais de faire ce qui devait être fait. Et parce que j'ai compris que je pouvais faire ce qui devait être fait en activant ces choses internes, alors j'ai essayé de le faire autant que possible pour que cela se passe de la meilleure façon possible.¹⁰⁵

Bearlz raconte également que la différence d'ambiance, du plateau par rapport au studio, va avoir des influences sur la façon dont elle construit son rapport à l'espace :

Je pense donc que le facteur le plus différenciant est que l'environnement du studio n'est jamais le même que celui de la scène, du moins dans les petites compagnies. Nous ne répétons pas avec les choses, avec la lumière, pour qu'elle fasse partie de notre kinesthésie. Donc, c'est toujours nouveau. Et pour moi, ce n'est pas si confortable, car j'utilise l'espace pour m'orienter. Et lorsque l'espace change, cela génère une différence. Mais rien d'absurde. Mais en même temps, cette obscurité autour de moi me donnait une hyper concentration. Même pour surmonter cette obscurité, pour vaincre et ne pas faiblir, cela m'a donné un état d'alerte plus grand que dans les studios. Dans ce cas, l'antenne était encore plus allumée, de peur même de se perdre par rapport aux références de l'espace. Cela m'a donc obligée à être plus vigilante.¹⁰⁶

¹⁰⁵ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

¹⁰⁶ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

D'autres éléments qui pourraient modifier son état étaient employés par Erica lors de sa préparation aux spectacles :

Sur scène, j'ai toujours eu une relation... alors, dans ma superstition, embrasser, parler, et demander des prières, chacun a la sienne... J'ai toujours eu... Je ne me souviendrai pas de la phrase... J'ai toujours eu cette phrase : "Que je puisse..." Une fois que je l'ai vu quelque part, je ne l'ai pas inventé. Mais c'était quelque chose comme ça : "... être du vent". J'avais l'habitude de dire : "Que je puisse être du vent dans une audience de dunes, et que je puisse être dune dans des regards de vent. Qu'aujourd'hui je puisse vivre cette expérience." "Que je puisse offrir quelque chose qui change les gens, mais que je ne sois pas insensible. Que je reçois aussi quelque chose des gens, et que je puisse aussi sortir modifiée de l'expérience d'aujourd'hui." J'ai toujours prié avec cette phrase, qui pour moi avait cette signification, n'est-ce pas, que j'arrive... une personne dans le public, que j'arrive en quelque sorte à changer son humeur, faire une différence dans la vie de quelqu'un. Que cela puisse arriver. Et que je puisse aussi avoir un retour différent, ressentir quelque chose de différent, percevoir quelque chose... Que je repars aussi meilleure que lorsque je suis arrivée, en tant qu'artiste, en tant que personne... Donc, il y avait cette relation. J'étais donc aussi vraiment occupée à essayer de donner ce que je pouvais, et aussi de tenter de prolonger les moments à recevoir. Par exemple, lors d'un moment de silence, j'essaierais de me concentrer sur l'écoute du public, et de remarquer les sons... Sans oublier qu'il y a des gens qui regardent. En quelque sorte, j'essaie de me connecter et de montrer quelque chose à ces gens. Pas ma danse. Mais quelque chose d'un peu abstrait. Alors bien sûr, cela modifiait aussi l'état performatif, d'être sur scène, cela apporte une différenciation. Mais ensuite, ces questions dont nous avons discuté, qui ont toujours été travaillées en studio, au moment de la présentation il se produisait ce qui était le plus entraîné. Il y a eu des moments où les choses ne se passaient pas comme prévu. Mais j'essayais de rester tranquille. Penser que mon rôle n'était pas... Je essayait, ce n'était pas facile. Mais j'avais l'habitude de me dire : "Mon rôle n'était pas de faire de mon mieux et de me montrer. Mon rôle était d'être là pour donner et recevoir." "Si mon erreur a fait rire quelqu'un, heureusement que j'ai fait une erreur, j'ai rendu quelqu'un heureux. Donc cela en valait la peine". Avoir cette humilité. J'essaierais de rester dans cet endroit. Donc je ne serais pas dans cette paranoïa sur scène, non. J'ai essayé de croire que le travail précédent m'avait donné la possibilité de profiter de ce moment. Et je l'ai fait aussi avec mes collègues : j'ai essayé d'écouter. Pas avec les débutants, je ne l'ai pas fait. Mais Camilo Chapela, par exemple, qui était ancien, nous parlions beaucoup en scène, c'était très drôle. Nous nous sommes amusés, nous avons parlé, nous nous sommes moqués les uns des autres. Personne ne vous a jamais retenu avant que vous ne montiez sur scène ? Genre, tu dois entrer dans le sept, la personne te retient jusqu'à six ? Non ? Dans les coulisses ? C'est arrivé trop souvent. C'est drôle, comme ça, de cacher ses vêtements. Vous cherchez la marque lumineuse sur le sol, vous allez à l'endroit et la marque n'est pas là. Juste pour le plaisir. Mais ce n'était pas pour faire du mal à l'autre, c'était plutôt une blague.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Ibid.*

Ainsi, la situation de scène pour Erica Bearlz est le moment où elle insère des éléments liés à une projection de son geste et de son attention. Son focus, qui semblait principalement concentré sur soi pendant les répétitions en studio, se déplace pour la création des rapports sensoriels avec l'espace, le public et les collègues lors des représentations.

Lavinia Bizzotto

Lavinia créait une sorte de rituel avant les représentations qui selon elle l'aidait à se préparer pour la scène en ce qui concerne les aspects techniques et à se mettre dans un certain état qui pourrait faciliter son travail sur des modulations expressives du geste.

Si c'était une journée de répétition générale, il n'y avait pas beaucoup de temps. Mais dans une saison, une fois que tout est prêt dans le théâtre, et que vous n'y allez que pour vous échauffer et danser, j'aurais mon temps pour faire ma préparation toute seule. Pour travailler sur moi-même. Pour vraiment réveiller toutes ces couches, qui avaient un sens pour moi, dans l'ensemble de l'œuvre. J'ai toujours aimé passer en revue toutes les chorégraphies que je dansais. J'essayais toujours de passer par tous ces corps. Parce que pour moi, chaque chorégraphie parlait d'une chose, travaillait sur un type de corps. Une manière du corps. Même si c'était le même style dans la macro, dans l'œuvre. Mais il y avait des intentions, il y avait un récit. J'ai donc toujours aimé passer par là. Même pour faire que mon corps se souvienne.

Simone Camargo :

Quand vous dites passer en revue, voulez-vous dire les exécuter physiquement, ou était-ce un travail plus mental ?

Lavinia Bizzotto :

Exécuter physiquement. Pas nécessairement à 100%, mais passer en revue certains des mouvements qui étaient plus difficiles pour moi. Alors j'aimais les parcourir. Parfois j'écoutais la musique. J'avais un casque, donc j'aimais écouter, j'aimais passer en revue certaines parties pour pouvoir me souvenir. Parfois des parties qui me semblaient plus difficiles. C'est comme si j'actualisais réellement le travail chaque jour. Parce que c'est ça, chaque jour les couches s'ouvrent davantage par rapport à ce mouvement. Et plus particulièrement le solo, qui était pour moi un grand défi, à la fois techniquement et surtout parce qu'il avait cet aspect d'être très précis et lâche en même temps. J'avais l'habitude de tout passer. Je l'ai toujours fait. Jusqu'à ce que je ressens, par exemple... Il est arrivé que je ne puisse pas le passer à l'avance et que je danse le jour même. J'ai senti que ce n'était pas la même chose. Parce que c'est presque comme si j'avais, quand je l'ai dansé sans rien passer à l'avance, c'était rare les fois où je l'ai fait, j'ai vu que mon mental me dérangeait. Parce qu'alors il semblait que je me souvenais du solo à

ce moment-là... Comme si c'était cette étape que je donne avant, il semblait que c'était ce qui se passait au moment de la présentation. J'ai donc vu que pour moi, ça ne marche pas, moi, Lavinia, en tant qu'interprète. Donc, j'aimais passer et je n'avais pas besoin des techniciens pour mettre la musique. Je restais dans mon coin. Je pourrais même le faire dans un espace autre que l'espace solo proprement dit. Parce que parfois la scène est pleine, il y a beaucoup de gens... Mais j'aimais passer, je faisais les sauts. Et en essayant toujours de l'actualiser, de le transformer, de le garder vivant. Parce que parfois, j'étais moi-même très fatiguée d'être dans un automatisme. Tous les jours, surtout lorsque vous avez une saison du jeudi au dimanche. J'essayais donc toujours de trouver des moyens de renouveler le solo pour moi-même. Même si le public allait voir la même chorégraphie, la même précision. Parfois, je l'ai même fait dans une autre dynamique par moi-même. Et là, j'apportais un peu du mouvement à mon corps, à travers une autre qualité de mouvement. Je réchauffais mon corps pour ce contact avec le sol... Après cela, j'accélérais un peu, je ramenait le mouvement à ce qu'il était, au temps qu'il était. Et là, je trouvais toujours quelque chose qui me stimulait à nouveau. Une qualité à laquelle je n'avais pas pensé, que je n'avais pas remarquée auparavant. Une possibilité d'amplifier un mouvement ou un autre. Parfois, par exemple, un mouvement venait du bras, je devais me lever du sol et faire ceci, ce dessin, et puis parfois... Il y a eu un moment où je me souviens que, au lieu de penser à commencer le geste par le bras, je devais le commencer par le sternum. Cela m'a donc déjà apporté un autre mouvement de la colonne vertébrale, et cela m'a déjà renouvelé. Et puis, visuellement, j'ai perçu que le mouvement ne sortait pas seulement de l'extrémité, il venait du centre, donc cela lui amplifiait aussi. Je découvrais donc des choses comme ça. Car il est très facile de tomber dans un automatisme.¹⁰⁸

La préparation de Bizzotto pour la situation de scène correspond à un travail de concentration des éléments entraînés au préalable en studio. Ses pratiques semblent avoir pour but l'activation de ces facteurs, pour qu'ils soient présents lors des représentations.

Valeska Gonçalves

Pour Valeska Gonçalves, la présence des éléments nouveaux au plateau avait des influences sur son état émotionnel sur scène :

Simone Camargo :

Et puis vous avez mentionné que lorsque vous aviez un public, vous sentiez la différence ?

¹⁰⁸ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 31 juillet 2021.

Valeska Gonçalves

Dans l'émotion elle-même. Dans l'émotion. Parce qu'alors c'est la lumière, les décors, les costumes...
C'est différent.¹⁰⁹

Gonçalves cherchait à réaliser une préparation pour la scène qui fût cohérente avec le spectacle qui serait représenté. Elle fait une comparaison entre les qualités requises pour deux spectacles différents, pour parler de sa préparation spécifique pour les représentations de *Só Tinha de Ser com Você* :

Avant le spectacle, dans *Só Tinha de Ser com Você* par exemple, je faisais toujours un échauffement pour détendre mes muscles. Je n'ai pas fait... c'était différent de *Céu na boca* (2009). Parce que *Céu na boca* commençait déjà intense, déjà en train de sauter, et donc quelque chose qui réchauffe plus les bras, j'ai fait quelque chose de plus fort, qui rend le corps plus vivant, plus énergique. Principalement si j'étais fatigué. Quant à *Só Tinha de ser com você*, c'était pour moi un spectacle qui me réchauffait déjà. Comme il commençait au sol, toute cette séquence me réchauffait. Ensuite, il y avait *Fotografia*, qui on dansait également au sol. Puis il y avait *Modinha*... Ainsi, j'ai toujours dit que le *Só*, pour moi, me préparerait progressivement à la prochaine chorégraphie. Le sol m'a préparé à *Fotografia*. *Fotografia* montait le niveau et me préparait pour *Modinha*, et ainsi de suite. Donc mon échauffement individuel était toujours plus au sol, plus pour assouplir le corps, pour s'étirer... C'était très différent de la façon dont je me préparais à entrer dans *Só*, par exemple, juste pour vous donner un exemple, de la façon dont je me préparais à entrer dans *Céu na boca*. L'état de mon corps devait être très différent. Dans le *Céu na boca*, je devais déjà avoir une montée d'adrénaline. Pas dans le *Só*, le contraire. J'ai fait le sol très calmement... Ensuite, quand le moment est venu pour le solo, j'étais déjà préparée. En ce qui concerne la préparation pour le solo à proprement parler, tout était déjà prêt. J'avais déjà fait le sol, j'avais déjà dansé debout, j'avais déjà tout fait. J'ai toujours, indépendamment du spectacle, fait du yoga. Ensuite, s'il y avait un cours, je le faisais, indépendamment du fait que ce soit du ballet ou du contemporain, les cours sur scène. S'il n'y avait pas de cours, je m'échauffais avec des exercices au sol, comme des cloches, des exercices pour se détendre... Ensuite, je me préparais, car nous répétions et ainsi de suite. Quand il y avait le temps, n'est-ce pas Simone, parce que parfois on avait eu la répétition générale, on se préparait et nous nous précipitions sur scène tels qu'on était, n'est-ce pas ? Mais lorsqu'il y avait une saison où nous arrivions le deuxième jour et n'avions pas à faire de répétition, je faisais des exercices au sol. Je m'allongeais, je faisais des cloches, des exercices pour assouplir l'épaule, pour assouplir le bras, pour assouplir les articulations des cuisses et des hanches...¹¹⁰

¹⁰⁹ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

¹¹⁰ *Ibid.*

3. Processus à l'intérieur du processus : place et interférences des interprétations dans le contexte général de l'œuvre

3.1. Spécificités des processus de construction des interprétations

Comme nous avons pu le voir, la construction de l'interprétation du solo *O que tinha de ser* s'est développé dans des étapes qu'on pourrait diviser dans trois moments principaux : travail sur la technique, travail sur l'expression et travail sur scène. Ces étapes se conjuguent de façon à interférer les unes sur les autres. Néanmoins, les trois danseuses remarquent une étape de mémorisation et de travail sur la technique de l'exécution des gestes, à laquelle viendrait s'ajouter une deuxième couche, plutôt liée à l'expressivité. La troisième étape, le moment sur scène, exerce une influence sur les deux autres, où la présence du public, le déplacement des points d'attention des danseuses et des éléments du plateau viendraient modifier leur expérience.

On remarque ainsi des méthodes particulières qui ont été développées par chaque danseuse, avec quelques éléments en commun entre elles.

3.1.1. L'usage de la répétition, au sens classique du terme, et le maintien d'un "état de recherche" comme méthodes

Valeska et Lavinia sont les deux danseuses qui affirment le plus avoir fait usage de la répétition, au sens classique du mot, comme outil pour l'incorporation des habiletés techniques et expressives. Le discours de Erica, en revanche, révèle plutôt le maintien d'un état de recherche, et d'une conscience globale des mécanismes à l'intérieur du corps pendant la réalisation des gestes.

Le recours à la répétition coïncide avec le mécanisme d'incorporation (*embodiment*) des habitudes motrices qui vont les permettre ensuite de donner de l'attention à d'autres éléments, qui viennent construire leur imaginaire associé au geste : créer les « paysages émotionnels », dans le cas de Lavinia ; évoquer des émotions, dans le cas de Valeska ; ou déplacer l'attention vers des éléments sensibles en situation de spectacle, dans le cas de Erica. Selon Thomas Fuchs, l'apprentissage par la répétition ne se limite pas à l'acquisition de capacités motrices, mais s'étend également au développement de capacités sensibles :

À force de répétitions et d'exercices, une habitude se développe. Les schémas de mouvement et de perception bien pratiqués deviennent des compétences ou des capacités incarnées que nous appliquons dans notre vie quotidienne comme une évidence - la démarche droite, les capacités de parler, de lire ou d'écrire, et le maniement d'instruments tels qu'une bicyclette, un clavier ou un piano. Si, à la suite de Merleau-Ponty, nous considérons le corps non seulement comme le corps physique visible, touchable et en mouvement, mais avant tout comme notre capacité à voir, toucher, bouger, etc., alors la mémoire corporelle désigne la totalité de ces capacités, habitudes et dispositions corporelles telles qu'elles se sont développées au cours de la vie.¹

À partir de ce que nous remarque Fuchs, nous pouvons dire que Valeska Gonçalves travaille également dans l'acquisition d'une mémoire corporelle liée à la sensation. À partir de la répétition du travail sur la métaphore de faire le mouvement arriver jusqu'à la peau, cette sensation serait mémorisée. Comme elle le remarque, après cette période d'incorporation de la sensation, elle se sentirait libre pour ajouter une autre couche à son travail, celle directement liée à la construction des états émotionnels quand elle se réfère aux filages et spectacles.

Lavinia Bizzotto, selon son discours sur sa pratique, travaillerait sur l'incorporation des schémas de mouvement dans sa mémoire corporelle, avant de travailler sur la création des états émotionnels. Elle cite ce mécanisme quand elle se réfère au processus de mémorisation de la chorégraphie, ainsi que quand elle décrit sa conduite au plateau lors de sa préparation aux spectacles. En même temps, Bizzotto aurait maintenu une certaine flexibilité en ce qui concerne ces schémas de mouvement, grâce à l'investigation des différents modes de réalisation des gestes de la chorégraphie, surtout avec l'influence des outils partagés par Erica Bearlz.

Bearlz, à sa fois, se mettrait dans un état de recherche constant sur des formes diverses d'organisation des efforts dans son corps. Cette recherche se lie plutôt à une exploration de possibilités au lieu de la consolidation d'un seul schéma de mouvement. Cependant, ce travail n'était possible qu'à travers le développement d'une grande intelligence corporelle. Avec le développement d'une conscience sur les sensations physiques liées à la

¹ « *Through repetition and exercise, a habit develops. Well-practiced patterns of movement and perception become embodied skills or capacities that we apply in our everyday lives as matter of course - the upright gait, the abilities to speak, read, or write, and the handling of instruments such as a bicycle, a keyboard or a piano. If, following Merleau-Ponty, we regard the body not only as the visible, touchable, and moving physical body, but first and foremost as our capacity to see, touch move, etc., then the body memory denotes the totality of these bodily capacities, habits, and dispositions as they have developed in the course of one's life.* » FUCHS, Thomas. « The phenomenology of body memory. » in KOCH, Sabine C., et al. (ed.). *Body memory, metaphor and movement*. Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2012, p. 9-22, p. 10.

réalisation du geste, elle explorait différents chemins dans leur réalisation. Le choix sur ces chemins suivrait cependant une logique, liée à l'équilibre des forces et des possibilités anatomiques des enchaînements des impulsions à travers le corps, qu'elle appelle le travail sur les vecteurs d'opposition.

Les trois danseuses activent leur imaginaire de façons différentes, dans des étapes de travail diverses et avec des objectifs différents. On citerait ainsi de façon assez résumée les éléments principaux utilisés par chacune et qui témoignent de ces spécificités comme le rapport des forces pour Erica, la création des paysages émotionnels chez Lavinia et le rapport à la sensation et à l'émotion chez Valeska. Des recherches en danse qui comprennent des principes des sciences cognitives prennent en compte les influences que l'imaginaire peut avoir sur le corps. Leurs influences réciproques, dans les cas étudiés, se construisent tant à travers la pratique ponctuelle de travail sur une chorégraphie spécifique, ainsi comme au long d'une carrière de danseuse, surtout en ce qui concerne l'évolution des outils de travail particuliers de chacune. Pourrait-on ainsi dire que les trois danseuses ont des influences à la fois sur la fabrication de leur geste et sur leur corps ? Ces influences seraient conjuguées avec d'autres facteurs provenant de leur sphère d'action plus large, comme les facteurs culturels, génétiques et sociaux. Laurence Louppe, en citant Susan Foster², remarque la coexistence et la simultanéité dans le développement d'un corps et d'un imaginaire du corps :

Comme le signale Susan Foster, la notion de corps inclut aussi l'imaginaire du corps. Le corps ne va jamais sans les représentations qu'il a de lui-même. Il est travaillé (modélé ?) par elles. En fait, chez le danseur, il y aurait au départ deux corps, tous deux générés par la pratique: "l'entraînement crée ainsi deux corps, l'un perceptible et tangible, l'autre esthétiquement idéal. Le corps perceptible du danseur se révèle d'abord à partir d'informations sensorielles: visuelles, haptiques, olfactives et, plus importantes que toutes, kinesthésiques". Mais les deux corps dialoguent entre eux. "Les deux corps sont construits en tandem; chacun influence le développement de l'autre. Les deux proviennent du fait de prendre des cours de danse, tout comme de regarder la danse et d'en discuter".³

En effet, quand Michel Bernard explique le raisonnement qui sous-tend la création du concept de corporéité⁴, il traite également des complexités qui sont à l'œuvre dans l'action

² FOSTER, Susan. « Dancing Bodies », in DESMOND, Jane. *Meaning in Motion*. Dunham-London : Duke University Press, 1997.

³ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Contredanse, 2007, p. 61.

⁴ BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre national de la danse, 2001, p. 18.

humaine *via le corps*. Il remarque le fait que dans certaines cultures orientales, comme la chinoise dans son exemple, il n'y a pas de terme équivalent à notre notion de corps « comme substance autonome repérable, seulement des lexèmes désignant des états et des situations »⁵:

(...) ceux-ci sont caractérisés par des postures, des attitudes, des gestes, des mouvements et des mimiques : corps debout, assis, penché, marchant, courant, frappant, prenant, riant, criant, etc. Bref, bien loin d'être l'objet évident d'une expérience universelle et nécessaire, le corps est d'abord un énoncé et un mode singulier d'énonciation qui impliquent une mise en scène et une mise en jeu telles qu'elles dessinent en filigrane une stratégie secrète de gestion de notre expérience vécue de nous-mêmes, des autres et du monde.⁶

Dans cette ligne de pensée, l'action précède à la structure. Hubert Godard, à partir de ses recherches en réhabilitation fonctionnelle au Centre national de recherche sur le cancer à Milan⁷, affirme que "Au lieu de penser le corps comme une fonctionnalité, je le pense comme un univers symbolique de gestes. C'est cet univers symbolique qui va expliquer et forcer l'anatomie, et non l'inverse."⁸. Christine Roquet parle d'un sentir-mouvoir⁹ à l'œuvre dans la définition de chaque corporéité à partir du "fonctionnement intrinsèque de la sensorimotricité"¹⁰ :

Ce qui continuera alors par la suite à être nommé "le corps" ne saura être envisagé que comme la matérialisation provisoire et visible, l'émergence d'un feu croisé de forces, de dynamiques (pulsionnelles, historiques, culturelles et sociales) qui traversent ledit "corps" (anatomique), non sans y laisser de traces.¹¹

Si on accepte ces acceptions comme valables, on pourrait ainsi dire que ce serait l'action des danseuses et les influences de leurs histoires personnelles, affectives, culturelles, symboliques qui ont fabriqué même leur instrument de travail, leur corporéité. Ce serait ainsi cette fabrication qui aurait créé leurs possibilités de modulation expressives et vice-versa. « C'est donc une manière singulière d'agir-percevoir au sein d'un environnement (mais faite de mille manières) qui va façonner une corporéité »¹².

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ GODARD, Hubert. « Le geste manquant. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant », in IO, *Revue internationale de psychanalyse*, n°5, 1994, p 63-75

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ ROQUET, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 41.

3.1.2. Quelle place aux choix personnels

Selon ce qu'on peut dégager des discours des danseuses, le chorégraphe ne dirigeait pas les danseuses quant à la qualité du geste. Les trois danseuses citent, à des moments divers de leurs entretiens, que le travail de Rodovalho se concentrait sur la réalisation du mouvement. On dégage de leurs descriptions des processus, ainsi, qu'il observait des résultats des interprétations des danseuses, plutôt avec une attention sur l'exécution des prérequis techniques de la chorégraphie que sur les modulations expressives. Erica Bearlz raconte également que son travail de répétitrice en ce qui concerne l'orientation des danseurs à fin de leur aider à trouver leurs propres solutions dans leurs corps n'a pas été partagé avec Rodovalho :

Comment mon corps a résolu ces mouvements, je n'en ai jamais parlé avec Henrique. Jamais, au cours de mes neuf années en tant que répétitrice, je n'ai dit que j'avais fait cela dans son travail. Je travaillais juste sur des choses, et il regardait. Et il disait : "C'est ça ou ce n'est pas ça." Et puis, avec le temps, c'est devenu plus calme. J'en savais plus sur ce qu'il voulait. Mais je n'ai jamais, juste pour vous dire, ce n'était pas quelque chose qui... En fait, je pense que s'il écoutait, il dirait non, que ce n'était pas quelque chose comme ça, il prendrait une autre route. Je ne lui ai donc pas dit ces choses.¹³

Ainsi, dans les cas analysés, le travail sur la qualité du mouvement était réalisé à partir des éléments apportés par les danseuses et non par la direction du chorégraphe. Dans ce sens, leurs formations, leurs préférences personnelles et les influences reçues au long de leurs parcours ont servi de base pour la construction de leur travail.

De ce fait et de la diversité des modes de travail des danseuses, on pourrait dire qu'il y avait une liberté en termes de ce qu'elles pourraient proposer en ce qui concerne la qualité du mouvement, avec le respect de certaines caractéristiques de ce qui se considérait le style, ou le langage esthétique de la compagnie.

Des informations spécifiques sur la façon dont ces processus se réalisaient ont été également partagées par les danseuses. Selon Valeska Gonçalves, son processus de travail sur *O que tinha de ser* a eu des particularités en comparaison avec les autres chorégraphies de la

¹³ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

compagnie. Comme elle considérait que pour la plupart des chorégraphies à *Quasar* il y avait un rapport assez important à la clarté des formes, elle faisait souvent usage du miroir ou des caméras en tant qu'outil pour essayer de rendre compte des dessins qu'elle produisait avec son corps. Avec l'avancement des technologies qui ont facilité l'accès à des caméras, Gonçalves passe à se filmer dans ses études individuelles des chorégraphies, pour ainsi amplifier son accès à l'observation de ses gestes d'un point de vue de l'image. Sur la transition spécifique, elle raconte avoir eu accès à une autre dimension visible de ses mouvements, d'une façon qui n'était pas possible auparavant seulement à travers l'usage du miroir.

Chez Quasar, j'utilisais souvent un miroir, car le travail était très esthétique, n'est-ce pas ? J'avais donc cette habitude d'étudier devant le miroir, pour pouvoir me voir. Mais quand je voulais sentir le mouvement - je me souviens qu'à une époque, je prenais une tablette - ça m'aidait quand je le faisais sans le miroir et que je me filmais. Parce que j'ai découvert que bien souvent, je pensais faire les choses d'une certaine manière, et quand je les voyais sur la vidéo, c'était totalement différent de ce que je ressentais et imaginais. Donc, à un moment donné, la vidéo m'a aidé plus que le miroir. C'est comme si le miroir ne me montrait pas la vérité. Mais de toute façon, après avoir commencé à utiliser la vidéo, je n'ai pas cessé d'utiliser le miroir. J'ai utilisé un peu de chacun.¹⁴

Cette méthode comprenait une étape spécifique qui se caractérisait par le détachement du miroir, pour se concentrer sur les résultats du travail préalable de l'étude des formes :

Chez *Quasar*, j'ai toujours utilisé le miroir. Le moment que je passais la chorégraphie sans aucune ressource, le miroir ou la vidéo, était le moment où je me retrouvais avec le reste de la compagnie, généralement lors des filages. Et c'est à ce moment-là que je disais : "Maintenant, c'est le moment de tout donner". Après avoir travaillé tout ce que je pouvais travailler, "Maintenant, donne-le, ici avec vos compagnons. Partagez avec eux maintenant, dans la chorégraphie, ce sur quoi tu as travaillé". J'aimais beaucoup travailler en duo, étudier avec les autres danseurs. Mais parfois, je n'arrivais pas à trouver un partenaire qui aimait étudier ensemble. Moi et toi, nous avons beaucoup étudié ensemble, n'est-ce pas, nous avons eu des duos, nous avons beaucoup travaillé... Je voulais découvrir, toujours découvrir un moyen de rendre le mouvement plus organique, plus vrai. J'aimais que le mouvement soit vrai.¹⁵

Pour la répétition de *O que tinha de ser* spécifiquement, Gonçalves déclare s'abstenir totalement de l'usage du miroir ou des enregistrements vidéos pour ses études individuelles.

¹⁴ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 8 juillet 2021.

¹⁵ *Ibid.*

Elle affirme que le solo exigeait un rapport plus important à la sensation, et ne pas regarder son image lui permettrait de se concentrer sur la dimension sensible des gestes que sur les dessins. Ce mode de travail ne serait qu'appliqué à cette scène, parmi tous les autres qui composaient le spectacle *Só Tinha de Ser com Você*.

J'avais l'habitude d'aborder de manière très technique la qualité du mouvement. De trouver les moments où je laisserais tomber le poids, de quel membre je laisserais tomber le poids sur le sol, à quel moment je suspendrais... La taille de chaque mouvement... Tout était très calculé. J'étais donc tout le temps à la recherche de cette amélioration. Plus de qualité. De poids, de suspension, d'agilité... de mouvements plus corsés, de mouvements plus souples, tout cela plus que les dessins eux-mêmes. À tel point que ce solo, aussi incroyable que cela puisse paraître, j'ai plus travaillé sans miroir qu'avec le miroir. Car ces qualités de dense, de rapide, de lent, de corsé, de lourd, de suspendu, ont donné la forme de la chorégraphie plus que le dessin lui-même. Dans ce solo il y avait le dessin, mais comme tout était au sol, ces qualités de densité, de poids, d'adhérence au sol, tout cela comptait beaucoup plus que la forme. Et cela amenait la forme de la chorégraphie, donc nous avons travaillé là-dessus. C'était donc une chorégraphie dans laquelle je n'ai pratiquement pas utilisé le miroir. Parce que si ce solo était trop impliqué dans la forme, ou dans le dessin du mouvement, il se perdait.¹⁶

Quand Erica Bearlz travaille sur les vecteurs de forces d'opposition, elle agit sur les tensions à l'intérieur de son corps et sur la musculature anti-gravitaire. Ces facteurs sont liés à la gestion du poids du corps et exercent des influences sur le pré-mouvement, qui selon Hubert Godard est associé à la charge expressive qui donne le danseur à son geste.

Erica affirme avoir actuellement une conscience plus fine de ces mécanismes. Elle cite en partie les influences des auteurs sur le développement de sa pensée sur le mouvement, dans un article qu'elle a produit à la suite de son master en Arts du spectacle à UnB, *Universidade de Brasília* :

Godard (1994, 2001), en accord avec Todd (1937) et Sweigard (1974), souligne que la façon dont chaque individu perçoit la gravité a un impact direct sur la qualité expressive de son mouvement. Comme l'a déjà démontré Laban, la relation avec la gravité nous permet de percevoir d'innombrables nuances expressives dans chaque geste. Dans cette perspective, modifier la relation avec la gravité pourrait conduire à de nouvelles expériences expressives, à de nouvelles organisations corporelles.

¹⁶ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

Dans le moment exact qui précède chaque mouvement, il y a une pré-organisation corporelle pour permettre sa réalisation que Godard (2001) appelle pré-mouvement. La fonction tonique serait chargée de contrôler cette organisation, qui se produit de manière inconsciente. L'Ideokinesis, en agissant dans le corps à un niveau sous-cortical, pourrait alors contribuer à la modulation de la fonction tonique de mon corps, c'est-à-dire modifier ma relation avec la gravité et, ainsi, provoquer de nouvelles expériences expressives.¹⁷

Bearlz considère également, en citant Godard, que toute la complexité de l'individu exerce des influences sur son rapport à la gravité. Ainsi, lorsqu'on travaille sur la dimension physique du mouvement, l'expressivité ou encore la charge émotionnelle qui peut y être associée sont également prises en compte :

Godard (2001) part du principe que notre relation avec la gravité va au-delà de l'alignement des structures et, précisément pour cette raison, les expériences subjectives, affectives et psychologiques ne devraient être négligées dans les travaux sur l'analyse du mouvement ou l'enseignement.¹⁸

Quand Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves évoquent des situations chargées d'émotion, elles vont indirectement activer les chaînes musculaires associées à ces vécus. Une fois que les charges émotionnelles se trouvent en lien avec la musculature anti-gravitaire, et que le mécanisme des neurones-miroirs va permettre à l'observateur d'accéder aux contenus de ces mémoires, en fonction de son niveau d'empathie¹⁹ par rapport à ce qu'il perçoit, le spectateur va ainsi être influencé par la charge émotionnelle qu'elle donne à son geste.

¹⁷ « Godard (1994, 2001), em consonância com Todd (1937) e Sweigard (1974), ressalta que a maneira como cada indivíduo percebe a gravidade tem impacto direto sobre a qualidade expressiva de seu movimento. Como já evidenciava Laban, a partir da relação com a gravidade somos capazes de perceber inúmeras nuances expressivas em cada gesto. Nesta perspectiva, mudar relação com a gravidade poderia ocasionar novas experiências expressivas, novas organizações corporais. No exato momento que antecede cada movimento há uma pré-organização corporal para possibilitar sua realização que Godard (2001) chama de pré-movimento. A função tônica seria responsável por controlar esta organização, que se dá de forma inconsciente. A Ideokinesis, por atuar no corpo em nível subcortical, poderia então contribuir na modulação da função tônica de meu corpo, ou seja, mudar minha relação com a gravidade e, assim, ocasionar novas experiências expressivas.»

BEARLZ, Erica Bianco. « DOSSIÊ DA MONTANHA – reflexões sobre registro de processo criativo em dança a partir da Ideokinesis. », *Op. cit.*, p. 130-131. Traduction personnelle.

¹⁸ « Godard (2001) parte do pressuposto que nossa relação com a gravidade vai além do alinhamento das estruturas e, justamente por isso, as experiências subjetivas, afetivas e psicológicas não poderiam ser desconsideradas em trabalhos de análise ou ensino do movimento. » *Ibid.*, p. 131. Traduction personnelle.

¹⁹ BERTHOZ, Alain; JORLAND, Gérard. *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, 2004.

Gabriele Sofia parle sur ce mécanisme quand il se réfère aux effets des intentions des acteurs sur le spectateur :

Selon V. Ruggieri, les émotions humaines ont une base musculaire importante, elles pourraient même être considérées comme le résultat des différentes tensions musculaires, des différentes mélodies jouées par et à l'intérieur de notre propre harpe. Si on met ensemble cette image et l'idée de résonance évoquée par G. Rizzolatti, on comprend que l'acteur qui orchestre habilement son propre corps-esprit peut faire résonner les notes de son corps-harpe dans le corps-harpe du spectateur. L'acteur peut donc orchestrer des dynamiques musculaires d'attente, de tension, de surprise, de résolution de l'action qui résonnent directement et sans filtre conceptuel dans l'espace d'action partagé qui le lie au spectateur.²⁰

Quand Valeska Gonçalves essaie de faire que son mouvement arrive jusqu'au niveau de sa peau, elle ouvre sa relation envers l'espace, et agit sur la qualité et l'intensité de sa présence sur scène, à partir d'un niveau physique. Comme nous l'avons cité précédemment, cet outil se rapproche de ce que Hubert Godard appelle comme « créer plus de chair »²¹, à partir du concept de Merleau-Ponty de « chair du monde »²² et du principe de la réversibilité du sens "touchant-touché"²³.

Dans cette situation, même si l'action musculaire reste presque invisible, ses effets seront perceptibles, car l'action imaginée par Gonçalves va avoir des effets sur sa corporéité. Pour Carl Ginsburg, l'imagination exerce des influences sur la musculature de l'individu :

Ici, une activité mentale, l'imagination, affecte l'état de l'organisation du système nerveux comme l'indique une nouvelle organisation du mouvement. Il ne s'agit pas d'un processus immatériel dans le sens où, si l'on observe la personne pendant qu'elle imagine, on peut détecter une activité subtile dans la musculature qui accompagne l'imagination.²⁴

²⁰ SOFIA, Gabriele. « Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur. », in *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*. Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, les 26 et 27 mai 2011, publiés sous la direction de Bérengère Voisin. (c) Publications numériques du CÉRÉdl, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 6, 2012.), p. 13.

²¹ séminaire *Les mots du geste*, réalisé par Hubert Godard, dans le cadre du Master en Danse à l'Université Paris 8, dans l'année universitaire 2012-2013.

²² MERLEAU-PONTY, *Op. cit.*

²³ *Ibid.*

²⁴ "Here a mental activity, imagining, affects the state of the organization of the nervous system as indicated by a new organization of movement. It is not an immaterial process in the sense that if one observes the person while that person imagines, one can detect subtle activity in the musculature that accompanies the imagining." GINSBURG, Carl. « Body-image, movement and consciousness: Examples from a somatic practice in the Feldenkrais Method. » in *Journal of Consciousness Studies*, 1999, 6, 2-3: 79-91, p. 84.

Ce principe serait aussi utilisé dans les techniques somatiques pour créer des changements posturaux en faisant recours à l'imaginaire. Carl Ginsburg cite Moshe Feldenkrais²⁵ qui considère fonctions mentales et fonctions motrices comme deux aspects d'un même processus :

(...) l'état du cortex est directement et lisiblement visible à la périphérie par l'attitude, la posture et la configuration musculaire, qui sont toutes liées. Toute modification du système nerveux se traduit clairement par un changement d'attitude, de posture et de configuration musculaire. Ce ne sont pas deux états mais deux aspects d'un même état.²⁶

D'autres danseurs parlent également sur l'emploi de l'imaginaire dans leur pratique d'interprètes. Dana Caspersen²⁷, par rapport au processus de création de *The Loss of Small Detail* (1991), avec William Forsythe, considère que le travail sur l'imaginaire engendre des altérations dans la perception des danseurs par rapport au potentiel cinétique de l'espace :

Cette capacité du corps à créer une image interne de lui-même permet également au corps de créer une image ou un sens de lui-même là où il n'existe pas, ou de s'imaginer s'orienter le long de lignes, de plans ou de volumes d'une manière qui n'est pas réellement possible. Par exemple, je peux imaginer que je peux voler, ou que j'ai quatre bras, ou que la courbe de mon bras est une ligne ou un volume de direction que je continue à percevoir même lorsqu'elle se déplace dans l'espace, bien au-delà de mon corps. Je peux imaginer ce que l'on peut ressentir en se déplaçant dans ces situations. Le champ proprioceptif semble s'étendre pour inclure un espace que mon corps n'occupe pas réellement. Cette capacité à imaginer de multiples versions du moi, une équation proliférative et projective qui se déplace de l'endroit où se trouve le corps vers celui où il pourrait se trouver, crée une situation où l'espace semble être habité par une matrice complexe et fluide de mouvement et de forme potentiels, dont le corps fait partie.²⁸

²⁵ FELDENKRAIS, Moshe. *Mind and body. Systematics: The Journal of The Institute for the Comparative Study of History, Philosophy and the Sciences*, 1964, 2.1.

²⁶ "(...) *the state of the cortex is directly and legibly visible on the periphery through attitude, posture and muscular configuration, which are all connected. Any change in the nervous system translates itself clearly through a change of attitude, posture and muscular configuration. They are not two states but two aspects of the same state.*" GINSBURG *Op. cit.*, p. 82

²⁷ CASPERSEN, *Op. cit.*

²⁸ « This ability of the body to create an internal image of itself also allows for the possibility that the body can create an image or sense of itself where it does not exist, or for it to imagine itself orienting along lines, planes, or volumes in ways that are not actually possible. For example, I can imagine that I can fly, or that I have four arms, or that the curve of my arm is a line or volume of direction that I continue to sense even as it moves out into space, far beyond my body. I can imagine how it would feel to move in these situations. The proprioceptive field seems to expand to include a space that my body does not actually occupy. This ability to imagine multiple versions of the self, a proliferating, projective equation that moves out from where the body is to where the body might be, creates a

Selon Hubert Godard, la perception de l'espace est un des facteurs qui va influencer la façon dont l'individu organise sa posture et sa projection gestuelle. Une fois que la perception est créée par l'individu, ou que « l'espace est d'emblée pris dans la phénoménologie de sa construction imaginaire »²⁹, l'espace, perçu ou imaginé, va avoir des influences sur la qualité du mouvement.

situation where space seems to be inhabited by a complex, fluid matrix of potential motion and form, of which the body is part. ». *Ibid.*, p. 96. Traduction personnelle.

²⁹ GODARD, Hubert. « Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard par P. Kuypers. » in *Nouvelles de Danse* 53. Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75, p. 65.

3.2. Réflexions sur les influences des contextes professionnels et des formations dans la pratique des interprètes

3.2.1. Considérations sur l'importance d'avoir des processus pour qu'on puisse avoir de la création

À partir des éléments du contexte et des discours des danseuses par rapport à leur propre pratique, on pourrait dire que leur travail d'interprétation du solo *O que tinha de ser* a été un processus développé à partir d'outils spécifiques, et qui pourrait donner des résultats qui n'étaient pas attachés à la direction du chorégraphe. Les trois danseuses ont construit un processus, de la constitution d'une interprétation, à l'intérieur d'un autre processus, qui était celui de la création ou de la recréation de la chorégraphie qui a constitué le solo *O que tinha de ser*.

Par rapport aux cas étudiés, je voudrais remarquer les caractéristiques particulières du contexte qui ont permis ou au moins facilité ce travail de chaque danseuse. La relative autonomie de chacune, avec l'utilisation des outils spécifiques qui sont venus de leurs formations, expériences professionnelles ou tendances personnelles, serait le premier facteur. Le deuxième serait lié au contexte de la compagnie, dans lequel il y avait justement de la place pour ce travail individuel et une reconnaissance de sa nécessité, selon ce qu'on remarque par rapport à l'historique de la compagnie. À *Quasar* il y avait une tendance aux échanges collectifs et à la pratique des danseurs de se mettre à la recherche des solutions pour les gestes proposés par le chorégraphe. À ces deux facteurs, j'ajouterai encore les influences de Erica Bearlz sur leur pratique, liées à son travail spécifique de transposition des outils des techniques somatiques vers le contexte de la compagnie.

Je voudrais ainsi ajouter une remarque sur une dynamique de travail que j'ai pu témoigner dans d'autres compagnies de danse³⁰, surtout dans des compagnies de répertoire dans lesquelles j'étais interprète. Ces compagnies travaillaient avec des créations des chorégraphes de différentes esthétiques, issus de différents contextes culturels, et des différentes nationalités. Dans des processus de création ou reprise de travaux chorégraphiques, le délai très court combiné à la multiplicité de propositions esthétiques ne

³⁰ Je cite ici notamment mes expériences au *Balé Teatro Guaira*, de 2000 à 2007, au *Balé da Cidade de São Paulo* à 2011 et de 2013 à 2016 et au Staatstheater Nürnberg de 2019 à 2020.

permettait pas le développement un processus qui amènerait à une interprétation des danseurs spécifique à chaque œuvre chorégraphique. Dans ces contextes, la solution la plus fréquente serait l'application des mêmes outils d'interprétation dans n'importe quelle chorégraphie. On pourrait ainsi questionner la cohérence de ces choix avec les esthétiques particulières de chaque création, ainsi que le véritable travail de création de chaque danseur dans ces contextes. Cependant, je considère encore que, même si les caractéristiques des interprétations restaient semblables pour de différentes chorégraphies, et malgré l'absence d'un processus de travail sur l'expressivité, il faudrait encore analyser les facteurs apportés par chaque danseur, que de façon consciente ou inconsciente, allaient influencer le résultat esthétique d'une création particulière. Je crois qu'une évolution du travail d'interprétation dans ces contextes pourrait se faire à partir des éléments individuels et contextuels. Les individuels pourraient venir de la formation des danseurs, en ce qui concerne l'apprentissage des outils capables de les rendre plus conscients et équipés pour le travail sur les modulations expressives du geste. Et les contextuels viendraient d'une compréhension du travail de l'interprète comme un processus. Ce processus aurait besoin des outils, des méthodes et d'un délai à fin de son développement. Ce changement du contexte, cependant, demanderait des transformations dans l'économie du spectacle encore à l'œuvre dans les compagnies de répertoire, où le rapport de coûts et retours en termes de public oriente en partie les processus artistiques.

3.2.2. Considérations sur l'importance de la formation dans la construction du travail de l'interprète

Les outils et méthodes liés à la sensibilité occupent une place importante dans la pratique des trois danseuses interrogées. Cependant, comme je l'ai cité précédemment, leur pratique s'est développée dans un contexte particulier. Pour un développement plus important des capacités expressives des danseurs à une large échelle, la formation de base des danseurs devrait comprendre des connaissances spécifiques, capables de favoriser le rapport au sensible.

Isabelle Ginot et Isabelle Launay remarquent que la formation centrée sur des aspects techniques aurait une tendance à refuser l'accès au sensible, comme un élément de danger qui pourrait venir troubler la technique. À partir une analyse des formations des conservatoires

nationaux³¹, les autres considèrent que : « La formation du danseur le conduit à dissocier gestes et affects, afin de profiter de ceux-ci sans qu'ils ne viennent mettre en danger sa maîtrise du geste. »³² Pour les auteures, cette idée d'efficacité aurait pour but de « répondre aux besoins du marché chorégraphique »³³. Encore attachées à une pensée binaire de dissociation entre corps et esprit³⁴, ces formations auraient tendance à renforcer des rapports de pouvoir qui commencent à l'école et se reproduisent dans des contextes hiérarchiques des compagnies.

Même si les références que je viens de citer se réfèrent au contexte français, la danse scénique au Brésil se voit beaucoup influencée par des bases européennes. Parmi les compagnies de répertoire qui avaient les plus importantes subventions publiques au Brésil³⁵, le cours quotidien de ballet classique peut être considéré comme base technique pour les danseurs, même si dans le répertoire de la compagnie il n'y avait pas des œuvres de ballet classique. Ainsi, ce que remarquent Ginot et Launay par rapport à la considération de la danse classique comme préparation universelle pour le danseur professionnel, s'appliquerait aussi à une partie du contexte brésilien³⁶.

L'apprentissage de la technique classique est d'une part posé comme une évidence universelle, base indispensable et fondamentale de toute formation professionnelle en danse, fût-elle contemporaine. C'est là un lieu commun qui vise à imposer le modèle d'un corps et d'un geste universel incompatible avec la spécificité des danses contemporaines : celles-ci ne se définissent pas par une technique mais par leur projet esthétique.³⁷

³¹ GINOT, Isabelle et LAUNAY, Isabelle. « L'école, une fabrique d'anti-corps ? Autre «terrain» nouveau débat. » in *Art Press Spécial* 23, 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr, p. 3.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ Les auteures font référence dans cet extrait au rapport sur le métier produit par le Ministère de la Culture français en 2001 : *L'enseignement de la danse, rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, Marc Sadaoui, 23 octobre 2001. Ministère de la Culture. *Ibid.*, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁵ Par exemple, les compagnies *Balé Teatro Guaíra*, compagnie officielle de l'État du Paraná, et le *Balé da Cidade de São Paulo*, dans lesquelles j'ai travaillé de 2000 à 2007 et de 2011 à 2016 respectivement, les cours de danse classique étaient la pratique quotidienne la plus fréquente, malgré le fait du répertoire être composé des œuvres contemporaines.

³⁶ Je fais référence surtout aux compagnies de répertoire dans lesquelles j'ai travaillé ou eu un contact proche, comme le *Balé Teatro Guaíra*, *Balé da Cidade de São Paulo*, *São Paulo Cia de Dança* et *Grupo Corpo*.

³⁷ GINOT et LAUNAY, *Op. cit.*, p. 4

Isabelle Launay, dans l'article « Le don du geste »³⁸, part des discours des danseurs pour parler de la pédagogie de la danse en rapport avec l'autonomie et l'authenticité du danseur. L'auteure traite des rapports de pouvoir et comment à la fois ils nourrissent et se nourrissent du manque de profondeur dans les connaissances du propre métier, tant de la part des danseurs que de celle des enseignants. Les modes de rapport de pouvoir appris à l'école de danse, à travers la figure du maître de ballet qui ne peut pas être remis en question, est reproduit dans le contexte professionnel, dans lequel les danseurs ont souvent peu de pouvoir de négociation de droits face à de répétiteurs, chorégraphes et directeurs de compagnies³⁹.

Selon Isabelle Launay, l'élaboration des stratégies d'interprétation serait souvent réalisée de façon autonome, indépendante et parfois malgré le contexte de l'école ou de la compagnie de danse :

Les témoignages évoquent avec enthousiasme comment s'élabore, pour chacun, malgré le contexte de l'école ou de la compagnie, et souvent en y prenant appui, des stratégies d'accès aux multiples visages du plaisir d'un corps en danse. Comment devenir sujets de ses danses ou plus simplement jouir du jeu des altérations de son geste au contact réel et imaginaire de celui d'autrui.⁴⁰

En conséquence, l'acquis de compétences sensibles, souvent oublié de la formation du danseur, mais qui pourrait lui habiliter de compétences expressives, reste à la charge du danseur. Son apprentissage serait ainsi souvent réalisé pendant son parcours professionnel, en studio, soit de façon autodidacte, soit dans à travers des échanges entre pairs, avec des professeurs, chorégraphes et répétiteurs qui comprennent une certaine relation des éléments sensibles à la partition chorégraphique sur lesquelles ils travaillent⁴¹.

GINOT et Launay parlent également du danger que l'acquis des compétences capables de rendre le danseur autonome et responsable pourrait représenter aux rapports de pouvoir à l'œuvre dans des écoles et dans des compagnies de danse qui fonctionnent de façon hiérarchisée : « L'école se méfie-t-elle de ce qui pourrait donner au danseur des outils pratiques et cognitifs lui permettant d'être autonome, responsable, d'inventer ses propres

³⁸ LAUNAY, Isabelle. « Le don du geste », in *Protée, Théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité*, vol. 29, n°2, 2001. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ Comme nous l'avons vu, Erica Bearlz, danseuse interrogée dans la présente recherche et également répétitrice de la compagnie *Quasar*, pratiquait un travail sur la conscience sensible, dans le but de rendre le danseur autonome.

modes d'entraînement, mais aussi de débattre avec son professeur ? »⁴². Isabelle Launay souligne que la dynamique des relations de pouvoir apprises à l'école de danse sera reproduite dans les relations professionnelles⁴³.

Cependant, dans une analyse d'un contexte plus large que ceux des conservatoires, les auteures remarquent la tendance dans la danse contemporaine, en référence aux années 1990⁴⁴ en France, que des savoirs hétérogènes, liés à un rapport au sensible soient inclus dans les pratiques pédagogiques⁴⁵. Ces savoirs comprennent les pratiques qui travaillent « sur la conscience, sur la respiration, approches du mouvement à partir d'autres principes que ceux de la danse »⁴⁶.

Laurence Louppe, en citant Dena Davida, signale qu'une formation éclectique serait capable de fournir des éléments de travail sur les capacités interprétatives, ce qui formerait finalement un "corps éclectique" :

Surgit alors ce que Dena Davida nomme le "corps éclectique": elle explique que dans la seule ville de Montréal où elle réside et travaille "les danseurs peuvent décider de parfaire leur connaissance du corps par les techniques de la gymnastique, du mime, du théâtre corporel, de la thérapie par la danse, la technique Alexander, le Body-Mind Centering, le tai-chi, la table Penchenat, la danse sub-aquatique, la danse Contact Improvisation, Pilates, les Fundamentals de Bartenieff, le yoga Iyengar, Feldenkrais, le flamenco, la capoeira, les danses africaines et le baladi, le kathakali, le butoh, la formation au Body Weather de Min Tanaka, etc. Avec une telle possibilité de choix, il n'est pas étonnant que les chorégraphies tendent à être hybrides et interdisciplinaires".⁴⁷

Les danseuses interviewées font usage des recours venus des bases des techniques somatiques et de l'appel au sensible et à l'imaginaire des sensations et émotions. Elles ont construit leurs méthodes à partir des intérêts personnels et des influences reçues dans leurs formations, parcours professionnels et aussi vies personnelles. La construction de leurs modes de travail et leur conscience sur leurs propres processus se sont consolidées au long de leurs carrières.

⁴² GINOT et LAUNAY, *Op. cit.*, p. 6.

⁴³ LAUNAY, Isabelle. « Le don du geste », *Op. cit.* p. 11-12.

⁴⁴ GINOT et LAUNAY *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁷ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine, la suite. Op. cit.*, p. 62.

C'est la compréhension de ces complexités qui nous permet de considérer le poids des individualités de chaque danseuse dans leur interprétation particulière d'un même extrait chorégraphique. À ce propos, Renaud Barbaras considère que :

Quand deux danseurs font la même chose, ils ne font pas la même chose. La fiction de l'un n'est pas celle de l'autre et chacun donne sens au projet de son geste. Si « l'homme est au-dedans de lui-même le lieu d'une histoire »⁴⁸ et d'une histoire de ses pratiques corporelles, le lieu où s'inscrit et se dissout le poids d'une histoire individuelle et collective, où s'ouvre et se ferme un potentiel de gestes, gestes possibles, interdits ou manquants⁴⁹, modifier cet ordre identitaire, c'est aussi espérer toucher à l'ordre politique tout entier. Ne pas en tenir compte, c'est participer à l'exploitation des corps dansants en tant que producteurs de signes à consommer, ou d'objets de discours. C'est participer au commerce et à l'idéologie spectaculaire qui en recouvre les forces.⁵⁰

3.3. La pratique des danseuses et questions sur l'auctorialité

L'analyse des pratiques des danseuses interrogées nous donne des repères sur comment le travail de l'interprète en danse peut se construire dans un contexte spécifique. À partir de la connaissance de ces processus particuliers, de certains outils employés et de ses implications pratiques, on pourrait dire que leur travail modifie le rapport du spectateur à l'œuvre. Si les danseuses exercent des influences sur le rapport du spectateur à l'œuvre, à quel niveau pourrions-nous les considérer en tant que co-auteurs de l'œuvre ?

Pour commencer à examiner cette question, il me semble important de traiter du concept d'œuvre, et des spécificités qu'il acquiert une fois employé dans le contexte de la danse.

3.3.1. Sur la notion d'œuvre en danse

Frédéric Pouillaude, dans l'ouvrage *Le désœuvrement chorégraphique*⁵¹, traite de la question de l'œuvre en danse en partant des définitions de Nelson Goodman et sa théorie des

⁴⁸ MEYERSON, Jean-Pierre Vernant. *Entre mythe et vérité*. Paris : Gallimard, 1999, p.142.

⁴⁹ GODARD, Hubert. « Le geste manquant ». *Op. cit.*

⁵⁰ LAUNAY, Isabelle. « Le don du geste », *Op. cit.*, p. 14-15.

⁵¹ POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: J. Vrin, 2009.

systèmes notationnels, surtout celles exposées dans *Langages de l'art*⁵². Poullaude part des références de Goodman, selon lesquelles la stabilité d'une écriture, possible à travers un système symbolique, serait un prérequis pour la considération que des manifestations artistiques soient considérées comme des œuvres, dans ce cas allographiques⁵³. Dans ses analyses, Poullaude accentue la difficulté de placer la danse sur cet angle là, une fois qu'il n'y a pas de système de notation qui soit universel, applicable aux variations esthétiques possibles à la danse. Les systèmes développés jusqu'à présent peuvent rendre compte de façon plus ou moins adaptée à des esthétiques particulières, par exemple la notation Feuillet⁵⁴ pour les danses baroques. Néanmoins, le problème principal ne résiderait pas dans les systèmes eux-mêmes, mais plutôt dans la complexité du mouvement humain, et donc dans l'impossibilité de rendre compte de ces complexités dans une partition. Poullaude considère également les variations du même spectacle qui peuvent avoir lieu d'une représentation à l'autre. Ainsi, il arrive à la conclusion que « l'œuvre » de danse est essentiellement éphémère, complexe, et qu'elle ne peut pas être suffisamment documentée à travers un système de signes qui répond aux réquisits exigés par Goodman. Et que donc, on ne pourrait pas appliquer le concept d'œuvre à la danse. Il préférerait parler d'un désœuvrement plutôt que d'œuvre.

Le philosophe François Frimat considère que le rapport à des matérialités, comme celle d'une partition musicale écrite, dans la définition de l'œuvre d'art ne rendrait pas compte de la complexité de la danse. Pour l'auteur, l'œuvre d'art dansé comprend l'ensemble des fluctuations de son contenu qui lui rendent perpétuellement plastique⁵⁵. Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, par rapport au débat sur la notion d'œuvre, considèrent tant l'objet que les discours comme instables et en modification constante⁵⁶. Ainsi, les facteurs qui ne sont pas permanents et donc susceptibles de donner des fluctuations des sens à la création chorégraphique seraient aussi partie de ce qu'ils considèrent comme œuvre.

⁵² GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* /Nelson Goodman ; présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot. - Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

⁵³ Goodman fait la différence entre œuvre autographique, qui pourrait être signée, comme un tableau, et des œuvres allographiques, qui devraient avoir une référence matérielle et stable, comme la musique avec la partition. *Ibid.*

⁵⁴ FEUILLET, Raoul-Auger. *Choregraphie, ou L'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses. Ouvrage tres-utile aux maîtres à dancier & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse. Par M. Feuillet ...* Seconde édition, augmentée. Paris: Chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1701.

⁵⁵ FRIMAT, François. « Échauffements », in *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, sous la direction de Frimat François. Paris : Presses Universitaires de France, 2011, p. 1-25, p. 19-23.

⁵⁶ GINOT, Isabelle et GUISGAND, Philippe. *Analyser les œuvres en danse : partitions pour le regard*. Pantin : Centre national de la danse, 2021, p. 30.

Comme nous l'avons vu, le travail sur l'expressivité de Valeska Gonçalves, Lavinia Bizzotto et Erica Bearlz, à partir de l'emploi des méthodes et d'outils spécifiques, pourrait avoir des impacts sur la perception du spectateur. La notion d'œuvre en danse selon Frimat, Ginot et Guisgand prendrait en compte les fluctuations de contenu et de sens. Ainsi, il reste à analyser si le travail des trois danseuses serait capable d'influencer la production de sens du spectacle dansé.

3.3.2. Donner du sens à la danse

Renaud Barbaras parle du sens de la danse comme étant inséparable de son faire : « dans la musique ou la danse (...) l'œuvre d'art ne fait qu'un avec l'acte qui l'engendre et se donne donc comme un geste qui fait sens, ou un sens qui est inséparable d'un faire. »⁵⁷. Il traite ensuite de « l'unité possible du sens et du mouvement » dans ce qu'il appelle de « modalité de présence de l'œuvre, dont l'actualité repose sur une activité ».

Lucia Angelino⁵⁸, en citant Gisèle Brelet⁵⁹ par rapport à la musique, associe également l'œuvre à l'acte de l'artiste en scène :

Et parce que l'œuvre n'est plus que l'activité de l'artiste, il nous est donné d'assister à sa création, de pénétrer le mystère de sa naissance, de sa croissance et de son achèvement. Dans la musique comme dans la danse, l'œuvre d'art se crée sous nos yeux, par l'actuelle et vivante action de l'artiste, et l'existence de l'œuvre se confond avec la présence de l'acte qui la crée.⁶⁰

Ensuite, sur les rapports de sens entre artistes et public des arts vivants, Angelino cite la communication qui se fait au-delà du langage verbal. La coexistence et l'activité des artistes et des spectateurs permettrait ainsi « l'expérience partagée qui nous relie aux autres, par delà les mots, grâce au libre jeu des gestes et à la synchronisation des temps vécus par chacun. »⁶¹

⁵⁷ BARBARAS, Renaud, « Préface », in ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis, 2015, p. 9-14, p. 9.

⁵⁸ ANGELINO, Lucia. « Introduction. Entre sentir et faire. », in ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis, 2015, p. 15-31..

⁵⁹ BRELET, Gisèle. *L'interprétation créatrice*, Tome I, *L'exécution et l'œuvre*. Paris : PUF, 1951.

⁶⁰ BRELET. *Op. cit.*, p. 1, citée à ANGELINO, *Op. cit.*, p. 16.

⁶¹ ANGELINO, *Op. cit.*, p. 17.

Christine Roquet conditionne le sens d'une œuvre de danse au geste de l'interprète : « Éclaircir une expérience de l'être-avec en danse supposait une approche de l'analyse du mouvement en mesure de mettre l'accent sur ce qui conditionne en danse pleinement la production de sens, le geste de l'interprète. »⁶². L'analyse du mouvement citée par l'auteure « porte moins sur la partie visible, isolable, objectivable du geste (celle que l'on pourrait aussi appeler "cinématique" du mouvement, celle qui est possible de noter, de mesurer et, parfois, d'isoler en unités motrices), que sur la part expressive du geste. »⁶³ De cette façon, Roquet place l'expressivité au centre de sa pratique d'analyse esthétique, qui traite des sens possibles d'une œuvre de danse.

Semblablement, Isabelle Ginot et Philippe Guisgand considèrent le sens de la danse au cœur de l'analyse esthétique des œuvres. Pour les auteurs, le sens pourrait être dégagé de deux approches distinctes, mais qu'ils considèrent comme complémentaires : l'approche singulariste et l'approche systématiste. Le premier concerne la structure de l'œuvre, repérable et descriptible, et le deuxième la dimension sensible du geste, qui ne serait pas objectivable et descriptible. Le premier est le plus souvent associé à la responsabilité du chorégraphe, tandis que le deuxième concernerait le travail de l'interprète⁶⁴. Des porosités dans les processus suggèrent, cependant, des interférences réciproques dans ces deux dimensions de l'œuvre. Néanmoins, ce qui nous intéresse par rapport à cet aspect est la part de responsabilité que prend le danseur dans la construction du sens de l'œuvre à partir du travail sur sa sensibilité.

Ginot et Guisgand traitent encore des exemples d'analyses d'œuvres de Christine Roquet et Julie Perrin, qui prennent en compte les deux approches de façon intégrée : « Ni l'une ni l'autre ne tente de dissocier la chorégraphie de l'interprétation ; pour l'une comme pour l'autre, on devine que le corps du danseur n'est pas un simple instrument, mais ce qui s'invente, littéralement, dans le travail de la danse. »⁶⁵

Si on considère les deux dimensions de l'œuvre et les mécanismes de la création de sens en danse, selon les auteurs supra-cités, on pourrait dire que les danseuses interrogées

⁶² ROQUET, Christine. « De l'analyse du mouvement », postface à *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Paris : Séguier, 2009, p. 1.

⁶³ GINOT et GUISGAND, *Op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 50

collaborent à la construction du sens de *O que tinha de ser* à partir de leur travail sur la dimension sensible du geste.

On pourrait ainsi dire que si les danseuses sont capables d'apporter du sens à la danse, elles seraient donc responsables d'une partie de ce que l'on considère comme l'œuvre. En tant que co-responsables de l'œuvre, pourrait-on donc les considérer en tant que leurs co-auteurs ?

Le sujet de l'auctorialité en danse ouvre des questions politiques qui ont un historique compliqué en ce qui concerne son attribution. J'essaierai de traiter d'une partie de cette discussion quant'aux implications d'un changement de statut pour le danseur, qui puisse considérer sa partie de co-auctorialité dans l'œuvre dansée.

3.3.3. Questions sur l'auctorialité en danse

Isabelle Launay examine la transition du maître à danser à chorégraphe, dans le milieu de la danse classique⁶⁶, et ensuite de la reconnaissance du statut d'auteur en danse. La considération du chorégraphe comme auteur est une notion qui ne reviendrait qu'avec la danse moderne⁶⁷, et serait beaucoup plus tardive que dans les autres arts⁶⁸. Ce décalage temporel ne serait pas seulement dû à la place de la tradition orale dans la danse, mais aussi à un intérêt de l'économie du spectacle à la libre circulation des œuvres. L'absence de la figure de l'auteur faciliterait les pastiches et les plagiats, au profit du développement de l'économie du spectacle au XIXe siècle⁶⁹.

Un autre aspect de la problématique de l'auteur en danse est lié aux hiérarchies présentes au sein des institutions dédiées à la production artistique. Isabelle Launay cite la pratique des danseurs à l'Opéra de Paris, déjà dans le XVIIIe siècle, qui créaient leurs propres solos. Ces solos seraient intégrés aux ballets signés par un autre chorégraphe. Cependant, Jean-Georges Noverre, un des directeurs de l'Opéra de Paris à l'époque, serait contraire à la

⁶⁶ LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I. Pantin* : CND, 2017.

⁶⁷ LAUNAY, Isabelle. *Cultures de l'oubli et citation : Les danses d'après, II. Pantin* : CND, 2018, p. 65-69.

⁶⁸ LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I. Op. cit.*, p. 116-120.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116-130.

confusion des fonctions en ce qui concerne l'attribution de leur statut, et « appellerait à une claire division du travail : un danseur danse et un maître compose »⁷⁰.

Le statut d'auteur en danse reste flou encore à l'actualité. Le terme d'auteur est beaucoup plus souvent employé au théâtre, où il est généralement associé à la présence du texte. Selon Pauline Bouchet, en théâtre, il éprouve une tendance à l'évacuation de son sens et à la dissolution en raison de la disparition progressive du textocentrisme des scènes européennes contemporaines, surtout en France⁷¹.

La question des droits d'auteur en danse peut s'avérer encore fragile, avec la reconnaissance tardive de la propriété intellectuelle et artistique des chorégraphes. Illustrative de cette fragilité a été le conflit entre la famille Nijinski et Millicent Hodson et Kenneth Archer, par rapport à la recreation du *Sacre du Printemps*, présentée comme « *Le Sacre du Printemps* de Nijinski, reconstitué par M. Hodson et K. Archer ». Cette recreation, à partir des fonds d'archives de Nijinski, a eu lieu en 1987. La famille Nijinski aurait été exclue des droits d'auteur, jusqu'à 2013⁷².

Les compagnies qui travaillent sur un répertoire classique font référence, dans les recreations actuelles, à des chorégraphes de ballets romantiques comme leurs premiers auteurs⁷³. Le paradoxe est qu'il n'y a pas de documentation suffisante sur les premières versions de ces ballets pour qu'on puisse connaître leur chorégraphie à l'époque. Par conséquent, la notion d'auctorialité vient servir l'établissement d'une figure de référence qui n'a presque aucun rapport de fidélité à ce qu'on pourrait reconnaître comme œuvre, à part le livret. La figure de l'auteur, dans ces cas, semble s'établir beaucoup plus par tradition et consensus que par cohérence avec la création chorégraphique.

En danse contemporaine, la pratique de la création se réalise à travers des dispositifs variés. Les danseurs peuvent être impliqués dans plusieurs de ses étapes, y compris dans la conception et dans la prise de décisions sur le matériel chorégraphique, dans la génération des

⁷⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁷¹ BOUCHET, Pauline. « Liminaire », in *Tangence*, (121), 5–20, 2019.

⁷² LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I. Op. cit.*, p. 119.

⁷³ Le site de l'Opéra de Paris fait référence à Marius Petipa (1818-1920) dans leur version actuelle. La fiche technique du spectacle de 2019 présentait les chorégraphes : « Rudolf Noureev - D'après Marius Petipa, Lev Ivanov ». Site de l'Opéra de Paris : <https://www.operadeparis.fr/saison-18-19/ballet/le-lac-des-cygnnes>, consulté le 30 juillet 2021.

idées de scènes et éventuellement dans la création des propos des œuvres. Aurore Vinant défend une réactualisation du statut du danseur, de celui d'interprète vers celui d'auteur, pour que le discours et le statut juridique soient plus cohérents avec la pratique⁷⁴. Cependant, Vinant cite le mouvement des notateurs en France comme exemple d'un essai de changement de statut. La revendication de leur part d'auctorialité dans la création de la partition des chorégraphies aurait eu un fort rejet de la part des chorégraphes⁷⁵.

L'identification de l'auteur peut être encore plus délicate lorsqu'on parle de collaboration en ce qui concerne le travail sur les modulations expressives du geste. Vinant encore, à ce propos, cite une juridiction spécifique qui a considéré que le danseur pourrait être reconnu comme auteur quand il collabore avec sa personnalité à la danse⁷⁶. Mais selon la chercheuse, les cas d'attribution du statut d'auteur aux danseurs-interprètes sont encore très rares⁷⁷.

Les outils et méthodes verbalisés par chaque danseuse ont des liens avec leurs parcours professionnels et quelques éléments de leur histoire personnelle. Dans les trois cas étudiés, on voit le développement d'une cohérence stylistique en lien avec les parcours et les développements futurs de ces choix d'interprétation. Ainsi, on pourrait dire que ces trois danseuses sont des artistes à part entière, qui ont ses références, développent une expressivité particulière et se placent elles-mêmes dans une suite d'évolution de ses éléments de travail. Le corpus correspondait à des danseuses qui se trouvent dans une période de maturité artistique conséquente, en ayant des expériences diverses en tant qu'interprètes, des créations personnelles et des pratiques pédagogiques ou de la création avec d'autres artistes. De ce fait, on a pu observer une cohérence dans leur parcours à partir de ce qu'elles racontent de leurs formations, du travail spécifique d'interprétation du solo *O que tinha de ser*, ainsi que de leur pratique postérieure à la *Quasar Cia de Dança*.

Cependant, la responsabilité sur la création en danse est le plus souvent renvoyée exclusivement à la figure du chorégraphe. Néanmoins, les processus qui de plus en plus se caractérisent par des échanges nous font penser en effet à une création qui se réalise de façon

⁷⁴ VINANT, Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », in *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 1 janvier 2014, consulté le 28 novembre 2020, p. 2.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 3.

collective, avec des variations, bien sûr, en ce qui concerne le niveau de partage des responsabilités.

Assez symptomatique de l'oubli de la part de collaboration des danseurs à la création est le manque d'inclusion de la dimension sensible du geste, et de la part de la collaboration des danseurs à la création, dans les textes critiques et dans les analyses esthétiques de spectacles. Hubert Godard attribue cette absence en partie au manque de vocabulaire pour parler de geste : la critique se construit sur ce qu'elle peut prendre en compte, chorégraphie, scénographie, parole des chorégraphes, « qu'aux gestes des danseurs dont la défaillance sémantique du langage empêche de rendre compte »⁷⁸. Sur les difficultés d'articuler l'expérience sensible de la perception des gestes dansés, Godard considère que : « Ce n'est pas simple de parler de la délectation hédoniste aux gestes de l'autre, et donc de connaître les effets de la danse. »⁷⁹. Ces faits, collaborent-ils au manque de reconnaissance de la collaboration des danseurs à la constitution du sens de l'œuvre, et donc de leur part de collaboration en tant que co-auteurs ?

Avoir réalisé ce travail de recherche auprès de danseuses expérimentées et qui continuent en activité, y compris dans d'autres fonctions dans la danse ou dans les arts de la scène, m'ont donné un exemple de construction du travail de l'interprète au long d'une vie. Le contexte de la compagnie, avec un seul chorégraphe résident et dont la collectivité a fait partie de son histoire, favorise des dynamiques spécifiques de travail pour les danseurs. Cette dynamique semble avoir marqué la carrière de toutes les trois. Ainsi, nous ne pouvons pas affirmer que cette construction de l'artiste de façon si cohérente comme le serait pour ces trois danseuses, le serait aussi pour des danseurs qui travaillent dans d'autres modèles de compagnie. Surtout dans des compagnies de répertoire qui réalisent des créations avec plusieurs chorégraphes, où, comme j'ai cité, une certaine économie du spectacle rend difficile la mise en place de processus de construction d'un travail d'interprétation par les danseurs. Cependant, les exemples analysés dans cette recherche suggèrent une construction d'un travail d'interprétation au long d'une carrière. Il peut avoir des influences directes des

⁷⁸ GODARD, Hubert. « Le geste manquant. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant. », *IO, Revue internationale de psychanalyse*, n°5, 1994, p. 63-75, p. 75.

⁷⁹ *Ibid.*

expériences personnelles dans de différents moments de la vie⁸⁰ et, inversement, influencer les pratiques postérieures, lorsque les danseuses passent à réaliser d'autres fonctions dans la danse⁸¹ ou dans d'autres champs artistiques⁸².

En ce qui concerne le développement de l'artiste, Laurence Louppe parle d'un projet de construction du corps propre du danseur, à travers les pratiques héritées et en développement depuis la naissance de la danse moderne :

Demeurent les vastes réserves de l'héritage moderne, les richesses infinies des pratiques, des philosophies corporelles, des enseignements divers, sans cesse en mutation, par où, plus de pas modestement peut-être, le danseur d'aujourd'hui n'inventera corps, mais cherchera à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier. Et à partir de là, à inventer une poétique propre qui jouera la plupart du temps sur une intention dont le corps et son mouvement fourniront la texture, sans que celle-ci soit forcément questionnée, ni même perçue, sinon de façon sous-jacente.

⁸⁰ Erica Bearlz cite les influences reçues de son père, à travers des explications sur le fonctionnement des presses hydrauliques.

⁸¹ Les trois danseuses interrogées exercent actuellement d'autres fonctions dans la danse. Elles citent les rapports entre leurs outils de travail, qui ont été employés à *Quasar*, et leurs pratiques actuelles.

⁸² Lavinia Bizzotto intervient actuellement dans le champ théâtral, principalement en tant qu'actrice et préparatrice corporelle des acteurs.

Conclusion

Dans un désir de traiter des questions liées au décalage entre la pratique et la reconnaissance de la contribution de l'interprète à la création en danse, j'ai mené une analyse de l'expérience pratique de trois danseuses. À partir de la réalisation des entretiens, j'ai cherché à examiner leurs collaborations surtout en ce qui concerne les modulations expressives du geste. Les réflexions nées de ma propre pratique d'interprète, nourries par mon parcours professionnel et académique, ont motivé la présente recherche.

J'ai interrogé Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves, sur leur travail d'interprétation du solo *O que tinha de ser*, de la *Quasar Companhia de Dança*. Les informations recueillies ont été croisées avec des recherches qui comprennent des études en danse, en philosophie, notamment en phénoménologie, et en sciences cognitives. Le but était de chercher à répondre à la problématique suivante : Comment les danseuses, dans leur pratique quotidienne et individuelle, peuvent-elles construire leur travail d'interprétation d'une chorégraphie écrite ? Autrement dit : Quels sont les outils et les procédures qui peuvent être mis à l'œuvre dans la construction d'une interprétation d'un extrait chorégraphique donné ?

Les outils et méthodes verbalisés par chaque danseuse ont des liens avec leur parcours professionnel et quelques éléments de leur histoire personnelle. Le corpus correspondait à des danseuses qui se trouvent dans une période de maturité artistique conséquente. Elles ont eu des expériences diverses en tant qu'interprètes, des créations propres et des pratiques pédagogiques ou de la création avec d'autres artistes. Ainsi, on a pu observer une cohérence entre leurs formations, l'interprétation du solo *O que tinha de ser*, et leur expérience professionnelle postérieure au travail à la *Quasar Cia de Dança*.

On a pu dégager des discours des danseuses les outils liés à des techniques somatiques, en ce qui concerne la conscience sur l'organisation du corps et la possibilité d'agir sur cette organisation. Erica Bearlz a développé une méthode particulière qui permettrait de transposer des bases de ces techniques au style esthétique de la compagnie *Quasar*. En tant que répétitrice également, elle aurait influencé Valeska Gonçalves et Lavinia Bizzotto dans l'usage de ce recours à de différentes étapes de leur travail. L'autre facteur

capable d'agir sur d'expressivité qui a été cité par les danseuses est le recours à l'imaginaire, pour la modification des perceptions sensorielles ou pour la création des états émotionnels. Valeska Gonçalves agit notamment sur sa perception tactile. Gonçalves et Bizzotto se rappellent des situations ou événements vécus précédemment, afin de créer des qualités de mouvement spécifiques. Erica Bearlz affirme intensifier sa perception de l'environnement et créer des rapports ludiques à des collègues lors de la situation de spectacle. Dans la troisième partie de ce mémoire, j'analyse les influences de l'usage de ces mécanismes sur ce qui pourrait être perçu par le spectateur.

Les méthodes pour l'application de ces outils consistaient principalement dans des études individuelles. À travers la répétition des gestes dans le but d'automatiser les mécanismes de réalisation du mouvement avec une qualité particulière, notamment dans le cas de Valeska Gonçalves. Ou dans la recherche des possibilités multiples de réalisation d'un même geste, comme dans le cas de Erica Bearlz et Lavinia Bizzotto.

Cependant, des influences réciproques se jouaient en ce qui concerne partage d'outils et emploi de méthodes. Comme nous l'avons vu, les modes de travail dans la compagnie *Quasar*, liés à son historique, favorisaient les échanges entre les danseurs quant à la recherche des solutions techniques et expressives. Pareillement, Erica Bearlz, en tant que répétitrice, stimulait une attitude d'investigation, chez les danseurs, des modes possibles pour la réalisation du même geste. Ainsi elle exerçait également une influence sur leurs méthodes de travail.

L'objectif de cette recherche a été d'analyser une pratique spécifique, et constater la part de la collaboration des danseuses dans la construction du sens dans l'œuvre de danse. Ces pratiques ont été appliquées dans un contexte particulier et à une époque spécifique. Ainsi, on ne peut pas étendre les particularités des cas étudiés ici à d'autres contextes, ni affirmer que d'autres danseurs effectuent leurs choix individuels de l'interprétation de façon consciente et délibérée. Cependant, dans de différentes situations, comme le remarque Hubert Godard, le danseur amène avec soi un univers de complexités¹, liées à des visions du monde, des outils et des modes d'action particuliers. Godard défend l'importance de prendre en compte ces

¹ GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception ». *Op. cit.*

complexités dans l'analyse de ce qui peut faire le geste à un spectateur lors d'un spectacle dansé².

Je rejoins les considérations de Gisèle Brelet³, Lucia Angelino⁴ et Renaud Barbaras⁵, que j'ai exposées dans la troisième partie de ce mémoire, sur les implications de l'inséparabilité de l'artiste de son faire, dans les arts vivants. En danse, les analyses de ces implications mériteraient un approfondissement dans le but de dégager la contribution des artistes nommés interprètes à la création chorégraphique dans d'autres contextes.

² *Ibid.*

³ BRELET, Gisèle. *Op. cit.*

⁴ ANGELINO, Lucia. *Op. cit.*

⁵ BARBARAS, Renaud. *Op. cit.*

Bibliographie

Ouvrages

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre national de la danse, 2001

BRELET, Gisèle. *L'interprétation créatrice, Tome I, L'exécution et l'œuvre*. Paris : PUF, 1951.

CHAPUIS, Yvane, GOURFINK, Myriam et PERRIN, Julie. *Composer en Danse. Un Vocabulaire des Opérations et des Pratiques*. Dijon: Presses du Réel, 2020.

DE KETELE et ROGIERS. *Méthodologie du recueil d'informations. Fondements des méthodes d'observations, de questionnaires, d'interviews et d'études de documents*. Méthodes en sciences humaines. (3e édition). Paris : De Boeck Université, 1996.

GINOT, Isabelle et GUISGAND, Philippe. *Analyser les œuvres en danse : partitions pour le regard*. Pantin : Centre national de la danse, 2021.

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* /Nelson Goodman ; présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

FEUILLET, Raoul-Auger. *Choregraphie, ou L'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances. Ouvrage tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse. Par M. Feuillet ...* Seconde édition, augmentée. Paris: Chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1701.

FRIMAT, François (dir.). *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011

HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*. Paris: PUF, 2007.

LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*. Pantin : CND, 2017.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 3ème ed., 2004.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Contredanse, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible ; suivi de Notes de travail*. Paris: Gallimard; 1979.

POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: J. Vrin, 2009.

ROQUET, Christine. *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*. Pantin : Centre national de la danse, 2019.

SPIER, Steven. *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*. New York : Routledge, 2011.

VERMERSCH, Pierre. *L'entretien d'explicitation. Nouvelle édition enrichie d'un glossaire*. Issy-les-Moulineaux: ESF éditeur, 2004.

Articles

ANGELINO, Lucia. « Introduction. Entre sentir et faire. », in ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis, 2015, p. 15-31..

BARBARAS, Renaud, « Préface », in ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis, 2015, p. 9-14.

BEARLZ, Erica Bianco. « DOSSIÊ DA MONTANHA—reflexões sobre registro de processo criativo em dança a partir da Ideokinesis ». in *Revista da FUNDARTE*, ano 18, n° 36, julho/dezembro, p. 125-150.

BIENAISE, Johanna. « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », in *Recherches en danse*, 2014, 2.

BOUCHET, Pauline. « Liminaire », in *Tangence*, (121), 5–20, 2019.

FELDENKRAIS, Moshe. « Mind and body .» in *Systematics: The Journal of The Institute for the Comparative Study of History, Philosophy and the Sciences*, 1964, 2.1.

FERREIRA, Alexandre. « Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor », in *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança–ANDA*. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança. 2012.

FUCHS, Thomas. « The phenomenology of body memory. » in KOCH, Sabine C., et al. (ed.). *Body memory, metaphor and movement*. Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2012, p. 9-22.

GINOT, Isabelle et LAUNAY, Isabelle. « L'école, une fabrique d'anti-corps ? Autre «terrain» nouveau débat. » in *Art Press Spécial 23*, 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.

GINSBURG, Carl. « Body-image, movement and consciousness: Examples from a somatic practice in the Feldenkrais Method. » in *Journal of Consciousness Studies*, 1999, 6, 2-3: 79-91.

GODARD, Hubert. « Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard par P. Kuypers. » in *Nouvelles de Danse 53*. Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75.

GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception », in MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle. *La danse au XXe siècle*. Paris : Bordas, 1995, p. 224-229.

GODARD, Hubert. « Le geste manquant. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant », in *IO, Revue internationale de psychanalyse*, n°5, 1994, p 63-75

GUISGAND, Philippe. « A propos de l'interprétation en danse. » in *Revue DEMéter*, 2002, 2: 16.

JULHE, Samuel, et BOURNETON-SOULÉ, Florence. « « Mis à la retraite à 42 ans ! ». Gestion du vieillissement des danseuses et danseurs dans les maisons d'opéra en France », in *Sociétés contemporaines*, vol. 112, no. 4, 2018, pp. 119-142.

LAUNAY, Isabelle. « Le don du geste », in *Protée, Théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité*, vol. 29, n°2, 2001. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.

LEVAC, Manon. « L'interprète créateur. » in *Jeu*, numéro 119 (2), 2006, p. 45–50

PERRIN, Julie. « L'Entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique. » in BROGNIEZ, Laurence et DUFOUR, Valérie (dir.). *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*. Paris : Vrin, 2016, p. 207-218.

PERRIN Julie et VELLETT, Joëlle. « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 19 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/490> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.490>

RIBEIRO, Paula Cristina Peixoto. « Quasar companhia de dança: expressão da contemporaneidade em Goiás. » in *Pensar a Prática*, 2003, 6: 87-106.

ROCHELLE, Henrique; DE CASTRO, Cássia Navas Alves. « Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança. » in *Anais ABRACE*, 2012, 13.1.

ROQUET, Christine. « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », in *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, « Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XXe-XXIe siècles », décembre 2016, [En ligne : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=783> (consulté le 21 juin 2021).]

ROQUET, Christine. « De l'analyse du mouvement », postface à *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Paris : Séguier, 2009.

SOFIA, Gabriele. « Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur. », in *Du récepteur ou l'art de débiller son pique-nique*. Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, les 26 et 27 mai 2011, publiés sous la direction de Bérengère Voisin. (c) Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 6, 2012.).

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », in *Sociétés contemporaines*, 2004/4 (no 56), p. 111-132.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », in *Genèses*, vol. no57, no. 4, 2004, pp. 64-88.

VINANT, Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », in *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 1 janvier 2014, consulté le 28 novembre 2020.

Mémoires et thèses

BEARLZ, Erica Bianco. *Poética ponderal da Montanha: uma proposta de sistematização composicional em dança*. Dissertação de mestrado. Brasília : Universidade de Brasília, 2018.

BIENAISE, Johanna. *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : Expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow End*. Mémoire de master. Montréal : UQAM, 2008.

DIAS, Hugo Oliveira. *Descentrando o coreógrafo como gênio da dança: uma análise sobre Henrique Rodovalho e sua atuação junto à Quasar Cia. De Dança (1988-1997)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Goiânia : Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, 2021.

LEDUC, Diane. *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. Thèse de doctorat. Montréal : UQAM, 2007.

MENEGHINI, Henrique Rochelle. *Elementos da dança como linguagem: "no Singular", de Henrique Rodovalho*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2014

VINANT, Aurore. *Droit et politiques publiques de la danse*. Thèse de doctorat : Université de Bordeaux, 2015.

Entretiens

BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021 par visioconférence.

BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021 par visioconférence.

BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021 par visioconférence.

BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021 par visioconférence.

BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021 par visioconférence.

BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 31 juillet 2021 par visioconférence.

GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 8 juillet 2021 par visioconférence.

GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021 par visioconférence.

GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021 par visioconférence.

Sites internet

Antônio Carlos Jobim, disponible à l'adresse suivante : <https://www.jobim.org/> consulté le 30 juillet 2021.

Centre Nationale de la Danse, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnd.fr/>, consulté le 19 juillet 2021.

Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/>, consulté le 23 juin 2021.

Opéra de Paris, disponible à l'adresse suivante : <https://www.operadeparis.fr/> , consulté le 30 juillet 2021.

São Paulo Companhia de Dança, disponible à l'adresse suivante :
<http://spcd.com.br/>, consulté le 30 juillet 2021.

Speaking of Dance Project, sur le site de la *New York Public Library*, disponible à l'adresse suivante : <https://www.nypl.org/speaking-dance>, consulté le 3 décembre 2020.

Table des illustrations

Fig. 1. Valeska Gonçalves, Henrique Lima et Aretha Maciel à <i>Céu na Boca</i> (2009). Photo : Lu Barcelos.....	31
Fig. 2. Erica Bearlz à <i>Só tinha de ser com você</i> (2005). Photo : Rubens Cerqueira.....	57
Fig. 3. Erica Bearlz à <i>Só tinha de ser com você</i>	57
Fig. 4. Lavinia Bizzotto à <i>O que tinha de ser</i> (2005). Photo : Rubens Cerqueira.....	61
Fig. 5. Lavinia Bizzotto à <i>O que tinha de ser</i>	62
Fig. 6. Valeska Gonçalves en répétition de <i>O que tinha de ser</i> . Photo : Daniel Calvet.....	66
Fig. 7. Valeska Gonçalves à <i>O que tinha de ser</i>	67

Table des annexes

Annexe 1 - Liens vidéo pour les enregistrements des représentations publiques de Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves à <i>O que tinha de ser</i>	130
Annexe 2 - Formulaire de consentement à la participation à la recherche.....	131
Annexe 3 - Transcriptions des extraits des entretiens en portugais.....	144

Annexe 1

Liens vidéo pour les enregistrements des représentations publiques de Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves à *O que tinha de ser*

Enregistrement de représentation avec Lavinia Bizzotto :
<https://www.youtube.com/watch?v=v55JSWb4PsQ>
consulté le 31 juillet 2021.

Enregistrement de représentation avec Valeska Gonçalves :
<https://www.youtube.com/watch?v=g7j3oIpJmGk>
consulté le 31 juillet 2021.

Annexe 2

Formulaires de consentement à la participation à la recherche

Les formulaires de consentement ont été produits à partir des indications et du modèle fournis par le Comité d'éthique pour la recherche de l'Université Grenoble Alpes.

Source : <http://www.grenoblecognition.fr/index.php/ethique/ethique-soumettre-un-dossier>, consultée le 7 juillet 2021.

Note de diffusion sur Dumas : les formulaires de consentement n'ont pas été diffusés avec le mémoire

Annexe 3

Transcriptions des extraits des entretiens en portugais

(Par ordre de citation dans le texte)

Pages 22 et 23 :

Simone Camargo:

Quando você fala sobre as suas referências em técnicas somáticas da sua formação na Unicamp, você cita o Feldenkrais. Tem outras técnicas somáticas que você estudou e que você usa como referência no seu trabalho?

Erica Bearlz:

Tem. Tem a mais importante. Tem Ideokinesis, Feldenkrais e Alexander. Tem outras, mas essas três foram as mais. Tanto porque eu estudei mais, quanto porque os meus professores tinham essas três muito bem neles. Então acabava que eles falavam tanto que eu comecei a achar boa também. E eu acabei estudando. Só que em especial a Ideokinesis foi a que eu mais estudei, Simone, até hoje. A Ideokinesis é a que mais faz sentido para mim. A ideia do uso dos vetores, e tal, vem muito da Ideokinesis. Para mim ela tem uma lógica, faz muito sentido. Eu consigo transitar bem, tanto em mim quanto para explicar, eu me dou muito bem com a Ideokinesis. Mas as outras também são maravilhosas. É que eu tenho uma facilidade de lidar, de manipular, a Ideokinesis. Por causa do meu perfil, porque tem a ver com esses vetores de direção. Eu sempre falei de vetor, né, de osso, vetor, direção. Isso é Ideokinesis. Purinha.¹

Page 30 :

Lavinia Bizzotto :

Por exemplo, *Divíduo* foi um divisor de águas. Foi um divisor de águas para a companhia, porque ali o Henrique realmente estabeleceu essa a movimentação dele, a linguagem dele fragmentada sendo guiada por uma parte que lidera um movimento o resto do corpo atrasa. Ali ele definiu. Porque o espetáculo falava sobre o indivíduo dividido, e aí ele trouxe essa questão da divisão, do tema que ele queria tratar, sobre esse indivíduo solitário indivíduo no seu apartamento. O indivíduo que hoje em dia faz sexo pelo telefone e pede a pizza para entregar em casa... mal sabia ele o que a gente hoje em dia estaria vivendo né... Então, ele trouxe essa divisão para o corpo. E aí a gente foi pesquisar isso.²

¹ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

² BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

Pages 32 et 33 :

Lavinia Bizzotto :

E aí a gente foi pesquisar isso. E até na época a Gica Alioto foi a principal bailarina que mais encontrou essa linguagem, e onde o Henrique se apoiou muito. Foi um divisor de águas também no caso para mim, porque ali eu já tinha me concretizado mais como bailarina, já não tinha tanta inconstância, e pude contribuir também mais como intérprete. E dali para frente, eu acho que aconteceu isso aconteceu uma libertação em mim e um lugar de me sentir mais potente e com mais autonomia sobre o trabalho e sobre mim mesma, sobre o meu corpo, sobre mim mesma emocionalmente, podendo me colocar mais ali dentro. E aí começaram a vir movimentos mais autorais em que ele incorporou na linguagem.

Simone Camargo :

E aí, no caso, seriam sugestões suas de escrita de movimento mesmo exatamente?

Lavinia Bizzotto :

É, no sentido de... mas era intuitivo, não era algo em que eu... eu fazia o que ele pedia, eu começava a fazer um movimento e aí meu corpo lia o que ele pedia de uma forma. E aí, a partir do momento que aquele movimento atravessava o meu corpo, saía do meu jeito. Eu me apropriava sem perceber, e ele de fora começou a perceber. E era principalmente essa soltura da cabeça, esse atraso do restante do corpo. Essa característica da cabeça ficou muito presente. Não sei se ficou presente para você ainda... essas essas solturas... de deixar o atraso do tronco... o atraso essa cabeça que se que solta muito atrás? Ele falava assim disso.³

Page 33 :

Valeska Gonçalves :

Muita coisa na companhia foi criada através do corpo da Lavinia, sabe? Como ela estava na companhia há muitos anos, muita coisa em que o Henrique teve inspiração veio da movimentação dela. Porque quando eu assisti vídeos antigos... quando eu entrei a Lavinia já era a Lavinia. Mas quando eu assisti vídeos antigos dela, quando ela não tinha ainda nem um ano de companhia, ela já se movimentava daquele jeito. A diferença é que ela foi aprimorando, foi ganhando mais técnica, ela foi ficando mais técnica. Mas a forma de se movimentar que as pessoas falavam: "ah esse é o jeito Quasar", antes de dançar, ela já se movimentava assim. Então muita coisa da movimentação da Quasar veio do corpo da Lavinia. E o Henrique acabou se apropriando, para aquilo que ele chama de linguagem. E um pouco da Gica também, mas mais da Lavinia até. Ele tinha esse encantamento... E para mim as duas em cena, elas tinham a mesma força, só que elas eram bem diferentes dançando, a Gica e a Lavinia. Quando eu assistia, antes de entrar na companhia, na plateia, as duas tinham a mesma força, a mesma energia em cena, só que elas dançavam muito diferentes. Mas o Henrique tinha esse encantamento pela Lavinia.⁴

³ *Ibid.*

⁴ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

Pages 37 :

Lavinia Bizzotto :

Eu fiquei 10 anos na Quasar, participei de muitas fases ali, tanto de descoberta do próprio Henrique sobre a linguagem dele, contribuindo para essa descoberta, e contribuindo para essa construção. Isso numa dimensão macro. E aí também tem eu comigo mesma, me descobrindo como intérprete, descobrindo o meu corpo, descobrindo esses atravessamentos da linguagem dele, o meu amadurecimento, a minha mudança também, como bailarina. O que que meu corpo foi potencializando e deixando vir mais. Foi realmente uma história muito forte né, acho que para ambos, tanto para mim quanto para ele. Mas era um elenco muito bacana nesse sentido, de uma galera também que veio da Unicamp né, o James Nunes veio da Unicamp... Então já tinha todo um trabalho ali também de pesquisa de movimento, de outras técnicas que eles trouxeram. O James também deu aula para a gente. A Gica Alioto também veio da Unicamp. E tinha o Gleidson Vigne também, que era um bailarino muito forte nesse sentido de investigação de movimento. A Erica Bearlz também. Então era uma galera, que a gente assim amava ficar pesquisando, sabe? E eu lembro que eu com a Gica foi um amor assim, foi um casamento assim artístico mesmo, porque a gente passava do horário de ensaio a gente ficava lá pesquisando e aí para mim como intérprete, durante 10 anos ali, eu troquei com muita gente. Então eu fui bebendo dessas fontes, né, e dessas trocas. Então eu acredito que sim, o intérprete está junto ali com esse criador, principalmente se o criador dá espaço pra esse intérprete. Eu acho que o trabalho do Henrique, por mais que ele venha com uma linguagem muito forte de movimento, que é muito movimento, o trabalho do Henrique pra mim é pelo movimento, a dramaturgia se dá pelo movimento, mais do que a dramaturgia da cena. Então eu acredito que sim, que aquele elenco especificamente contribuiu muito para para a história da Quasar, dessa linguagem que fica, que é muito clara quando você vê.⁵

Page 41 :

Erica Bearlz :

Na época da Unicamp eu comecei a trabalhar muito com aquelas bolas de pilates, sabe? Até hoje trabalho com aquelas bolas, desde a Unicamp. E para você ficar na bola, você tem que ficar trabalhando oposição o tempo inteiro, se não você cai da bola. E depois disso, eu fui... isso que eu estou te falando eu não tinha consciência na época da Quasar em si. Eu fui ter consciência disso depois, na época do mestrado. Por que na época que você faz você não sabe o que está fazendo, né? Você faz ali meio no instinto né... Mas o que que eu fazia na época, antes de eu virar ensaiadora? Como eu tinha essa questão de me pesquisar, eu tinha histórico das técnicas somáticas, eu tinha o histórico da bola, eu treinava as coreografias da Quasar na bola. Porque eu entendia o meu corpo na bola. Eu já tinha treinado isso. Eu sabia usar vetores de oposição de força na bola. E eu já tinha percebido que o que o Henrique gostava era de umas oposições que resultavam em alguns desenhos. Então eu associei : O Henrique gosta de oposição, eu sei fazer oposição na bola. Portanto eu vou treinar as coreografias dele

⁵ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

na bola, que eu vou achar as oposições. Foi como eu resolvi. E o que resultava desse exercício era o que eu tinha que fazer pra não cair da bola, que eram oposições muito certas.⁶

Page 42 :

Erica Bearlz :

E o meu maior link com o Hubert Godard, é porque ele fala muito disso né, da questão do pré-movimento com a questão da estrutura, e dessas forças. E a ideokinesis trabalha o alinhamento e a reestruturação dessas forças para gerar o equilíbrio da estrutura. Então fui juntando assim: se a ideokinesis é uma técnica para ganhar estrutura, e isso que o Godard fala eu acho também acontece, se eu usar essa técnica (a ideokinesis) vai chegar. Mas se eu usar técnica pura eu vou alinhar e vou ficar parada. Não tem um movimento. Então como que em movimento eu crio isso? E não de uma forma: estou alinhada, me desajusto para fazer um movimento, e só quando eu paro de mover eu volto a me ajustar... como que eu mantenho isso e não paro de me movimentar? E é aí que entram as oposições para mim. Quando a oposição tem duas forças opostas, o centro de gravidade se equilibra, o peso se equilibra no centro das duas forças. Se eu pegar uma corda com 5cm de cada lado e eu puxar ambos os lados com a mesma força, se tiver um peso no centro, esse peso vai ficar no ponto zero. Então eu pensava assim: se eu mandar energias em oposições de igual intensidade, eu vou ter sempre o peso no meio das energias. Eu vou ter sempre o meu centro de gravidade no centro da minha estrutura, então eu não me machuco. Minha lógica foi um pouco essa.

Simone Camargo:

A ideokinesis trabalha sobre a estrutura, mas não sobre a estrutura em movimento?

Erica Bearlz:

Não é parado. É só sobre a estrutura.⁷

Pages 42 et 43 :

Erica Bearlz :

O que aconteceu foi que como eu também usava a bola para me exercitar, e eu comecei por conta própria a aplicar a ideokinesis para eu me equilibrar na bola, eu comecei a ver que para eu ficar em movimento na bola e não cair da bola, o que que eu tinha que fazer? Aqui está a bola, aqui estou eu. para não cair da bola eu tenho que ficar no centro da bola. Então daí vinham as coisas do meu pai. lógico que tem esse problema : como a bola se move, eu tenho que ficar no meio. Então se eu ficar andando e puxando a oposição eu vou continuar no meio da bola, eu não caio da bola. Então estou até com a bola aqui hoje, eu trouxe. O que é que acontece com a bola? É o óbvio: se eu rolo para cá, meu

⁶ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

⁷ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

corpo, para se equilibrar, ele vai para lá. Não tem outra coisa. Se eu não faço nada, eu vou embora, caio da bola. Então se eu for rolar na bola eu tenho que mandar o corpo para frente e a cabeça para trás: continuo no meio da bola. Se eu for subir, preciso mandar a cabeça para frente e a bacia para trás. Então o exercício da bola me ajudou a linkar oposições. Então eu tinha bola, oposições, ideokinesis, depois veio a Quasar. Daí eu comecei a sacar que as oposições resolviam. Daí eu comecei a estudar o repertório da Quasar na bola. E daí eu comecei a sacar em cada movimento qual o caminho da oposição. Porque eu treinava não cair da bola porque eu já sabia que eu queria achar oposição. Porque nesse momento eu já entendia assim, que se eu soubesse a oposição, o movimento ia acontecer, ia alinhar e não ia machucar. Então eu comecei a realmente... eu pesquisava em mim, eu testava em vocês, eu dava sugestão. E quando funcionava eu falava: legal.⁸

Pages 43 et 44 :

Erica Bearlz :

Qual era a minha questão? Eu tinha os estudos de Ideokinesis. Então, eu fazendo aqueles movimentos da Quasar com aquelas oposições é claro que é dar certo para mim. A minha questão interna é será que dá certo comigo porque eu já tenho essa bagagem, ou se eu só jogar oposição vai funcionar também? eu eu ficava era uma questão minha assim que eu ficava assim gente será que isso funciona mesmo ou funciona comigo porque eu eu sei fazer? E para a pessoa aprender ela vai ter que aprender o que eu sei antes? Eu ficava nessa curiosidade assim, porque eu sempre tive essa curiosidade, de entender como a pessoa vai aprender o movimento. E aí eu vi que para a maioria funcionava, que a oposição resolvia. E mais, como a oposição resolvia... É, não 100%, mas muita coisa... o fato de pensar em oposição e ter essa consciência automaticamente ia dando a consciência do percurso todo para o bailarino. Então, se ele fazia o movimento, e estava com só essa parte fora do caminho da oposição, eu conseguia dar orientação pra ele fazer só em um determinado ponto, mas não perder o que ele conquistou Porque isso era o mais difícil: alguém encontrava uma solução legal para o movimento, e se você desse uma correção, parecia que aquilo se perdia, do que ainda não estava muito no domínio do bailarino. Então eu comecei a... não porque é o certo, porque foi o que funcionou na Quasar por muito tempo. Porque tinha aquela coisa: é muito repertório, é tudo para ontem, é muita gente, ninguém pode se machucar, porque se machucar era aquela loucura para substituir... Então eu percebi que achar o movimento pela oposição era muito mais rápido enquanto resultado do produto que eu tinha que entregar para o Henrique. E mesmo que o meu olho identificasse ajustes ainda necessários, porque eu via, eu conseguia perceber que podia melhorar aquilo... aqueles ajustes eram muito mais de caráter de estrutura e cuidado com o corpo, do que de necessidade estética para o trabalho. E como a minha função não era cuidar de vocês, a princípio, eu tinha que entregar o resultado, então era o meu recurso. Eu usava isso. Conforme eu ia tendo tempo, eu ia aprimorando. Porque eu também já tinha plena certeza que se o bailarino se conhecesse mais, ele ia avançar muito mais em outras coisas, né? Não só naqueles momentos chave.⁹

⁸ *Ibid.*

⁹ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

Page 44 :

Erica Bearlz :

De todas as coreografias que a gente tinha que fazer, por já trabalhar há muito tempo com Henrique, eu meio que já sabia quais eram os desenhos principais, os frames principais, que não podiam faltar numa determinada sequência. Então, dependendo do tempo que eu tinha para ensaiar, eu passava os principais pontos. Quando a pessoa já fazia tudo, eu dava outros caminhos. E eu sabia que a oposição ia dar o desenho que o Henrique queria, ia me dar a tranquilidade de que bailarino não iria se machucar. Não iria se lesionar tentando fazer algo tão mirabolante. Às vezes, tentando chegar em um movimento que era mais difícil, eu sempre busquei um caminho que pudesse minimizar os riscos de lesões. E por isso que eu sempre usava a ideia de criar oposição, porque além do desenho eu já estava criando uma consciência de percurso no corpo, e um refinamento de uma sensibilidade pessoal. E daí isso me facilitava um trabalho mais refinado depois. Quando o bailarino já entendia esses caminhos, era muito mais fácil depois dar só alguns ajustes, e o bailarino mesmo ia trabalhando sozinho, ia percebendo e descobrindo coisas e não estagnava. Ele ia se percebendo enquanto potência. Ele via que conforme ele trabalhava, ele melhorava. E não era a ideia de repetir por exaustão. E é claro que isso não é 100%. A maioria dos casos foi assim, mas sempre tem um caso ou outro em que essa ferramenta não funcionou, e tudo bem. Não vou dizer que é um método 100% infalível. Não. Mas na maioria dos casos resolvia essa questão: prazo, resultado e cuidado com o corpo.¹⁰

Page 45 :

E eu fui realizando esse processo, validando com o Henrique. Quando eu descobri isso, eu comecei a fazer intencionalmente. Comecei a exagerar, a fazer mesmo, quando eu vi que tinha feedback positivo. E isso também limpava o estilo que o Henrique chamava de "vai pelas partes".¹¹

Pages 45 et 46 :

Erica Bearlz :

É, eu lembro de uma outra coreografia, mas vai ser exemplo para isso. Você dançou Coreografia para ouvir? Tinha uma pirueta, um movimento em que o Camilo sempre caía. Quando ele fazia o cambré, ele caía. E eu falei para ele fazer uma coisa com a perna nessa hora. Eu dei uma dica muscular: "Acione o músculo desse jeito". E ele fez: "Nossa, deu certo.". Eram coisas desse tipo que eu fazia. Eu não mudava a coreografia, mas eu ficava pensando assim: dentro do que está acontecendo, dentro daquele corpo, tem alguma coisa que se eu falar vai ou manter igual, ou melhorar? Não vai desabar? Às vezes, era só a dica que ainda estava faltando para construir. Mas no caso da Lavinia, ela já estava muito bem construída. Então eram mais desafios de se pensar de outro jeito a mesma coisa. Mas tinham

¹⁰ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

¹¹ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

bailarinos para quem, na verdade, eu ficava só dando dicas de organização. A cada dia eu dava uma dica nova. E ele ia construindo aquilo por dentro. Mas quando ele chegava num grau em que eu via que ele estava bem, eu dava umas piradas, sugeria umas umas conexões mais malucas. Porque o bailarino já estava numa performance tão alta, que se eu falasse uma coisa muito simples não ia ser um desafio para ele. Ia ficar igual. Então eu precisava usar um recurso que realmente o tirasse daquele lugar, que fosse desafiador. Para ele realmente ativar... Porque o que eu queria, lembrando, era ativar esse estado de alerta. De presença. Que era o que eu tentava fazer com as coreografias. Porque vocês estavam dançando, mas os bailarinos estavam nesse estado de urgência, de presença, de... "Nossa, parece que se eu não dançar assim..." Como se fosse a última coreografia da vida. Porque as coreografias do Henrique tinham um pouco disso, né? Tinham umas brincadeiras, mas tinham momentos em que se não tivesse esse frescor assim, não ficava tão interessante, né. Então era meio isso o que eu fazia. E às vezes era um desafio de amplitude, às vezes era outra coisa... Mas no caso da Lavinia, às vezes era só um jeito diferente de sentir o movimento. Já era o suficiente para mudar as coisas. Mas você consegue perceber que na verdade é o que eu já fazia antes. Eu só dava alguns ajustes. E às vezes eu voltava depois contigo. Porque o objetivo era manter esse frescor. Eu fazia muito isso mesmo. Isso eu fazia intencionalmente, mas porque eu já sabia que o corpo se acostumava, que você tem que dar estímulo novo. Eu já tinha isso assim. Já fazia parte do meu saber na época. Isso eu fazia intencionalmente mesmo, isso não era sem querer não.¹²

Page 46 :

Erica Bearlz :

Então, no começo, foi muito a partir da minha experiência. Mas no final, e hoje em dia, já é mais fácil de ver. A gente meio que adquire uma visão de raio x. Você olha a pessoa e você já percebe um pouco o caminho. Você já percebe o caminho que pode desestabilizar a pessoa e já consegue propor uma solução. Eu já percebo isso mais pela observação, e eu não preciso de fato sentir no meu corpo para ter a segurança de falar. Antes eu tinha medo de falar uma coisa errada. Então eu só falava o que eu tinha experimentado, na época da Quasar. Eu era mais nova, então eu morria de medo de falar uma coisa e falar uma coisa errada, alguém se machucar, ou não dar certo... Eu tinha um medo assim. Então eu só falava o que eu experimentava. Por isso que eu experimentava muito. Eu estava sempre estudando para eu ter sempre a minha maleta de possibilidades mais pronta.¹³

Pages 46 a 48 :

Erica Bearlz :

Mas uma coisa que eu tenho que falar, Simone, da minha época que eu dancei mais e mesmo depois que a Lavinia saiu, que eu fiquei um tempo dançando... a Lavinia foi muito importante, viu? Porque a

¹² BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

¹³ *Ibid.*

gente era muito amiga e eu a admirava muito. Então eu aprendi também... E ainda especificamente neste solo, nós ensaiávamos juntas. Então eu tinha essas questões todas, eu falava com ela, e eu conseguia validar muito das minhas teorias e hipóteses no corpo dela. Porque ela não tinha o conhecimento de educação somática que eu tinha. Ela tinha uma inteligência específica e ela sabia muito bem os códigos do Henrique. Então eu conseguia aplicar essas ideias todas no corpo dela e não desestruturava a forma. Então foi uma época muito rica.

Simone Camargo:

Então você foi fazendo essas validações, que você citou, com ela?

Erica Bearlz:

Sim. E eu falava mil coisas com ela: "Lavinia, experimente assim..." E ela, você viu, você fala: "Lavinia, e se..." E ela já fala: "Sim, vamos fazer!" Então, ela era muito aberta e como ela já tinha um código da estética, ela não tinha medo de fazer uma coisa e o Henrique não gostar. Isso não passava por ela. Ela experimentava, ela queria experimentar. Então como ela aprendeu a dançar por imitação e foi se virando, quando a gente começou conversar desses recursos internos e ver os resultados, ela realmente gostava muito desse tipo de troca. Porque ela realmente era uma coisa que ela... não estou falando que eu que fiz isso na vida dela não, ela já tinha isso. Mas a minha conversa com ela era muito de uma construção dela. Ela construía a sensação e aquilo se revelava na forma. E ela percebia que era aquela forma que era para ser, e que tinha uma organização do movimento prazerosa também... Então ela me ajudou muito a validar muitas das minhas teorias. Porque eu aprendi esse solo antes de ser ensaiadora da Quasar. Então foi logo antes. Logo depois eu virei ensaiadora, muito pouco tempo depois. Mas antes eu passei por essa experiência. A Lavinia era a ensaiadora com o James, mas ela na verdade dançava muito, então ela não ficava ensaiando muito outras pessoas. Mas como eu tinha que dançar o solo também, eu era quem revezava, a gente ensaiava junta. Então eu ficava olhando e dando dicas. Ela me olhava e dava dicas. Nesse solo em especial... foi maravilhoso ter tido essa oportunidade de acompanhar a construção da própria Lavinia naquela qualidade em que ela chegou. É, foi muito rico o aprendizado de ver como ela resolvia as soluções que ela tinha que eram... não eram inconscientes, mas tinham uma outra lógica. E eu consegui assim ler aquela estrutura, e de uma partitura coreográfica que eu conseguisse minimamente entender aquelas conexões para chegar naquelas formas. Isso com certeza também ajudou a moldar a forma com que eu comecei a entender o movimento do Henrique, com certeza. Eu tive muita sorte, viu, Simone, nesse contexto específico da Quasar. Porque eu era muito amiga da Gica e da Lavinia. E a Gica também foi a pessoa que criou, ou ajudou a criar, muito a linguagem, né. E eu sempre nas minhas férias eu ia para Quasar, como se fosse estagiária, aprendendo aquele repertório. E eu ficava com as duas. E quando eu entrei na Quasar, eu entrei no lugar da Gica, e ela fez questão de me passar o repertório. Ela foi quem me ensinou os macetes, que ela achava... Porque ela era super exigente. Assim: "Érica, você tem que fazer assim. Assim é errado..." Ela era super sargento. Eu amo a Gica. Mas ela era muito sargentona, o que era ótimo na verdade. E ela me ensinava as coisas. Ela ia me assistir dançando e aí ela ia no camarim depois, e me dava correção. Ela já estava em outra companhia, e ela chegava lá com as correções: "Érica, essa hora é assim, essa hora é

assado, bla bla bla..." E eu: "Sim senhora, Gica." Então eu tive muita informação de duas pessoas que realmente eu acredito que tenham contribuído muito na linguagem do Henrique. Então acho que por isso também que eu tinha um pouco de segurança de fazer os meus experimentos. Porque eu também, eu tinha... Não foi direto do Henrique que eu tive a informação da linguagem dele, mas foram de pessoas que praticamente ajudaram a criar a linguagem. Que eram as que dançavam, né? Então, é um saber da experiência, né? Então isso, realmente... é, com certeza isso fez muita diferença na minha forma de entender o que o Henrique gostaria que eu fizesse no meu trabalho de ensaiadora. Com certeza, não foi uma coisa que eu eu desvendei sozinha, não. Eu tinha um repertório mas que com a ajuda da Gica e da Lavinia, eu consegui dar uma lapidada muito especial. Então só para dizer como a gente conversou muito, não é assim: eu inventei, eu criei tudo sozinha, claro que não. Claro que tem contribuição de todo mundo, mas eu realmente enfatizo essas duas pessoas. Porque eu era fã delas também. Eu era apaixonada pelo jeito que elas se moviam. Então eu sempre também... eu queria, eu desejava entender como era que elas pensavam no corpo. Então com certeza isso me influenciou muito.¹⁴

Page 48 :

Erica Bearlz :

Depois que eu tomei consciência disso, daí hoje em dia eu faço isso mesmo conscientemente. É o que eu faço, no trabalho de ensaiadora. Eu já sei: olho a pessoa, acho a estrutura dela, vejo as oposições, resolvo o problema da pessoa e aí a coreografia, ela acontece, porque ela vem. Se a pessoa está estruturada, se o corpo está OK, está seguro, o detalhe da poética coreográfica ele vem para agregar esse trabalho que é do bailarino. Mas, o quanto isso é considerado realmente parte da poética da obra para o coreógrafo, para esse mercado da dança que temos atualmente, é muito relativo. Eu vejo que é relativo. Não tem na ficha técnica que isso acontece. Eu sei que esse trabalho muda a qualidade da obra. Porque muda a qualidade do intérprete, então não tem como não mudar. Mas isso é trabalho de ensaio. Eu sou ensaiadora. Não tem assim... Se eu treinar as pessoas para dançarem em uma determinada contagem da música, ou se eu fizer esse tipo de trabalho, é como se fosse a mesma coisa. Mas a gente sabe que não é. Mas a dança ainda não, não tem assim... é tudo assim: o coreógrafo faz a coreografia e você ensaia : "Ah, a Erica ensaia bem, ela faz as coisas ficarem certinhas."¹⁵

Pages 51 et 52 :

Simone Camargo:

Eu queria te propor, se você poderia começar falando do processo de montagem, que foi na verdade quase um processo remontagem, né, no contexto da Quasar. Como que ele aconteceu, como foi que você vivenciou esse processo na prática?

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

Lavinia Bizzotto:

Então na verdade esse solo já existia. Acho que você sabe disso, né? O Henrique coreografou a Flávia Tápias. Na época, ela ficou hospedada na minha casa.

Simone Camargo:

Ela trabalhou com o Henrique em Goiânia?

Lavinia Bizzotto:

Sim. E aí ele criou com ela. E aí era bem diferente, porque enfim, era o corpo dela fazendo, mas também era uma música eletrônica, então tinha uma outra pegada. E depois de 3 anos os direitos sobre a coreografia acho que voltavam para ele. Acho que era um contrato com ela, em que depois de 3 anos ele poderia usar a coreografia e aí acho que tinha dado esse prazo. E aí ele resolveu, ele queria criar um solo né... E ele queria fazer um solo, para o *Só tinha de ser com você*, e ele falou: "eu vou retomar essa movimentação então". E aí eu acho que foi por vídeo que é que a gente retomou... É, acho que foi um vídeo dela dançando. Na verdade, é praticamente igual. Mas acho que... Eu realmente não me lembro do solo da Flávia todo. Eu não sei se ele é todo igual, ou se a nessa parte que a gente também aumenta, em que a música repete, eu não lembro se a gente aumentou.

Simone Camargo:

Mas você se lembra do processo, de como o Henrique foi modificando a coreografia que já existia com vocês no estúdio? Você se lembra se teve um trabalho de reconstruir alguns trechos? Teve alguma coisa nesse sentido?

Lavinia Bizzotto:

Teve. Eu me lembro da Erica, assim da gente pegando junto. Ficou realmente pegando o solo eu e a Erica para ele decidir quem dançaria. E também de ter segundo elenco, primeiro elenco, essas coisas né. Mas o processo em si, o que eu me lembro era isso: a gente pegava, e aí quando a gente ia mostrar na sala para ele, eu naturalmente já fazia da minha maneira. A Erica também. E por mais que a gente tenha pego o movimento já de vídeo, eu punha um tronco, uma torção maior... Então, a partir disso, eu lembro que ele ia pontuando: "Olha, pode torcer mais esse tronco para o braço aparecer aqui igual a Erica, Lavinia, gostei disso." "Ah, Erica, a Lavinia está fazendo maior aqui." Então a gente foi meio que atualizando ele, modificando também um pouco, a partir dos corpos se apropriando e do olhar dele e do que ele foi gostando. Tiveram também modificações em relação ao tempo. O movimento era fragmentado, era bem em oposição à música, que era lenta. Então a gente fazia tudo muito rápido. Tinha esses momentos de uns respiros, onde a gente ralentava e sustentava mais, que foi um pouco... foi modificado. Ele começou a usar mais isso que eu acho que não tinha tanto no solo da Flávia, esses momentos em que parava e respirava... tinha sempre um tronco, sempre uma mão era alguma parte do corpo que chegavam naquela posição. E depois já saía de novo para um movimento bem ritmado, bem fragmentado e bem rápido. E eu acho que a música influenciou muito também a gente. A letra... Acho

que no sentido de como aquilo batia no corpo, numa forma... Tanto que a gente começou, e tiveram momentos em que ele falava: "Eu quero que essa perna seja nessa nota desse piano." Porque para ele aquilo trazia uma narrativa. Por mais que ele não trabalhasse pela narrativa. Ele ia realmente pelo movimento. Mas a partir do momento em que a gente começou a fazer, ele colocou a música. E na hora em que ele colocou a música, nós fomos fazendo e aí ele foi começando a desenhar: "Nossa, esse movimento é ótimo se você parar nesse piano, porque ela (Elis Regina) tem um respiro aí, e você vê que ela ganha fôlego para cantar de novo. Então traz isso também um pouco para para esse movimento do tronco. Ele contou os momentos, mas que a gente já foi fazendo naturalmente. Aconteceu. E aí ele, com um olhar de fora, ele decidia."¹⁶

Pages 55 :

Erica Bearlz :

Essa coreografia Simone, se eu não me engano, foi talvez a primeira, eu não sei, que o Henrique coreografou com um elenco que não era da Quasar, com quem ele estava acostumado, e ele gostou do resultado. Porque na época tinha a Lavina e a Gica na companhia, que eram as pessoas que davam mais corpo às ideias dele... E ele gostou muito do resultado. Então, sabe, quando foi um trabalho que ele criou, não para o elenco dele, e que ele gostou do resultado estético? Porque isso não era uma coisa muito normal, ele fazia coreografia nos outros lugares, ficava bom e tal, mas ele nunca conseguiu atingir acho que o que ele queria enquanto resultado estético. Não sei, algo nesse sentido. E talvez com a Flavia Tapias, tenha acontecido, ela tenha se aproximado bem do desejo de movimento que ele queria ver. Então ele tinha um carinho com esse material. E daí o que eu lembro é que tinha um vídeo dela ensaiando com ele. E daí tinha uns trechos... que aí eu não lembro exatamente. Eu não lembro se eram trechos de ensaio aleatório. Eu não lembro se o Henrique já tinha escolhido esses trechos. Eu não lembro o que era o que. Eu sei que a gente ficava assistindo os trechos e ia tentando aprender os trechos, os pacotinhos de coreografia. E daí um processo natural que aconteceu, como estava o James e a Lavinia, que eram duas pessoas que também entendiam muito a linguagem do Henrique, eles iam também traduzindo aquele aquela coreografia numa linguagem mais Henrique ainda, sabe? Não só copiavam o que estava no vídeo, mas pegavam aquele movimento e já se impregnavam do jeito que eles executavam o trabalho do Henrique. Por exemplo: Ah, esse movimento aqui parece, conhecendo o Henrique, eu acho que é uma coisa meio por aqui assim". Eu lembro que era uma coisa natural, já se buscava um caminho desse tal de movimento, não só a imagem. Isso porque, no caso da Lavinia, o James estava junto, eu estava junto também, eram pessoas que conheciam muito a linguagem do Henrique. Então isso é um processo meio natural que acontecia.

O James e a Lavinia eram como um elenco de elite. Eles faziam tudo, dançavam tudo, sabiam tudo e eram os ensaiadores. Eram os mais antigos, eram os que o Henrique identificava que sabiam mais a linguagem.¹⁷

¹⁶ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

¹⁷ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

Page 56 :

Erica Bearlz :

Mas no começo eu já fazia isso em uma escala menor, mas numa escala de aprendiz, de tentar observar e tentar entender quem eu entendia que já fazia isso bem. Tentar muito assim o que que essa pessoa faz que eu não estou fazendo ainda? E isso do "faz e para" era uma coisa muito forte. Porque no começo eu tinha que fazer força para parar, porque vinham impulso do movimento e eu tinha que frear, porque eu vinha impulso demais. Para eu conseguir fazer aquele movimento eu tinha que pôr uma força. Não era uma coisa super natural. Então no começo eu gastava muita energia para isso, ficava muito truncado. Porque o segredo na verdade era dosar a energia que finaliza na forma, e não uma energia que faz a forma e outra que breca na forma.¹⁸

Page 56 :

Erica Bearlz :

Então aí eu acionava o meu repertório de entendimento. E foi quando eu linkei com o trabalho de oposições que eu fazia nas bolas de Pilates. O que acontece com o tal do "faz e para", que o Henrique pedia? Eu não podia fazer assim: faz para, faz para. Não. Como tinha uma forma muito definida, eu comecei a fazer o quê? Eu comecei a encontrar em mim algum percurso de oposição no corpo que quando eu acionasse a oposição a resultante fosse estabilizar, no caso, na forma. Então eu usei isso como recurso pessoal. Para chegar naquela forma grandiosa, com esforço justo, sem ter que acelerar e em seguida frear. Eu chegava, chegava. E daí eu fui nesse estudo, de quais oposições geravam quais formas. Daí foi um processo bem intenso de pesquisa minha. E na verdade, isso foi o que eu usei depois como ensaiadora.¹⁹

Pages 58 et 59 :

Simone Camargo:

No teu trabalho com o solo, no próprio processo de aprendizagem a partir do vídeo, você já ia colocando o seu jeito, como você falou um pouco anteriormente? Então, de uma certa forma, a questão técnica do movimento você já foi resolvendo no próprio processo, com aquilo que você já entendia da movimentação? Ou você ainda teve um trabalho técnico antes de poder se aprofundar nas intenções do solo?

Lavinia Bizzotto:

Não. Eu tive na verdade o trabalho de decorar, só de decorar. Não tinha algo como: "você não está fazendo de acordo com a linguagem, ainda algo está faltando." Não. Ali eu já estava dentro da

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

linguagem. Aí a preocupação era mais conseguir alcançar o que a coreografia em si pedia: precisão, soltura, esses saltos saindo de um outro tipo de apoio, que tecnicamente era diferente. Porque nesses saltos eu já estava mais deitada no chão, enquanto que nos outros trabalhos normalmente, para saltar, a gente já estava em pé para saltarmos. Então eram outros desafios técnicos. Sim, podemos dizer técnicos. Mas que eu já fazia contribuindo. Já não era mais a situação de memorizar e se concentrar somente nos aspectos da biomecânica, né? Eu já ia contribuindo com a minha assinatura, com a minha autoria.

Simone Camargo:

Mas então, de qualquer forma, quando você fala de conseguir alcançar o que a coreografia pedia, você teve talvez um trabalho de ir intensificando o que você já entendia da linguagem?

Lavinia Bizzotto:

Sim. Ali eu me senti... Foi um momento em que eu me senti na maior potência em relação a linguagem, sabe? De entender e de conseguir executar o que eu entendi e o meu corpo estava muito preparado também. E aí eu ia, às vezes, além mesmo, né? Então é normal, né, o corpo está tão preparado, você está tão dentro daquilo, que eu ia conseguindo... Aí nem sei dizer... Eu ia fazendo tudo.

Simone Camargo:

Então você ia como que se aprofundando na própria linguagem, na tua própria na tua própria forma de realizar o movimento, se arriscando mais, talvez?

Lavinia Bizzotto:

Isso, exatamente. Aí eu acho que isso é liberdade. Porque aí você voa, sabe? E aí você se arrisca. Aí eu acho que você não pensa tanto. Eu acho que vem esse aspecto intuitivo, e é quase como se você realmente fosse atravessada por uma outra força, que faz uma explosão, assim, de possibilidades, acontecer.²⁰

Pages 59 et 60 :

Lavinia Bizzotto :

E aí eu falei: "Gente, eu não consegui trabalhar antes o solo para chegar aqui com tudo pronto. O Henrique me avisou muito em cima da hora. Então vamos assistindo, vão me passando os trechos, e eu vou fazendo. E a partir do que eu for fazendo, eu vou conseguir dizer." Porque eu acho que eu precisei sentir de novo ele no meu corpo, mais do que ficar só olhando e dirigindo. Então eu fiz um pouco, passei por esse processo, encontrei o comando no meu corpo, e aí eu pegava um pedaço: "Vamos fazer juntas." Nós fazíamos e eu falava; "Olha, lembrei, é por aqui." Tem um aspecto de muita precisão e soltura ao mesmo tempo. Só que você tem que estar... eu ficava com a musculatura o tempo inteiro em

²⁰ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

prontidão. Porque era muito rápido, e aí já tinha que muito rapidamente reagir de novo. Então eu soltava... É claro que, por exemplo, nos momentos de pausa, quando eu estava na pausa, no momento lento, né eu estava ali só naquele momento. Mas quando era a movimentação toda rápida e fragmentada, era essa soltura do tronco, da cabeça, desse atraso do corpo, das partes do corpo, né, sendo puxadas, lideradas, cada hora por uma parte. E o restante do corpo atrasando para chegar só que com precisão e mantendo a soltura.

(...)

Então era difícil dar esses chicotes. Você tinha que ir já, só que tendo a soltura com a precisão. Então essa foi a maior dificuldade delas. Tanto que elas... a música terminava e elas não conseguiam terminar a coreografia, ainda faltava um pedaço. Então tinha que ser muito rápido, e com uma força muscular. E claro, se apropriando você vai entendendo os apoios, os encaixes e uma limpeza. Porque às vezes eram pedacinhos do corpo muito rápido se movendo, então você tem que mostrar tudo e com a soltura.²¹

Pages 60 et 61 :

Lavinia Bizzotto :

E eu lembro, Simone, que nessa época (da criação de *Só Tinha de Ser com Você*), entrou o Samuel Kavalerski, né, o Sammy. Entrou a Nazilene Barbosa. E eles eram pessoas mais de uma técnica de balé forte, né? E eu lembro que eu sempre fiquei com isso na minha cabeça: "Eu não tenho técnica de balé, porque eu comecei a dançar tarde. Eu sou mais do contemporâneo..." E aí eu me lembro que muitas coisas do trabalho vieram também dos intérpretes, como sempre, né. Então, um pouco do trabalho... É, um pouco não, bastante do *Só Tinha de Ser com Você*, bastante pernas, né, bastante rond-de-jambes, né, bastante... vinha muito também pela presença da Nazilene e do Samuel. Que tinham também uma linguagem, né, que eles traziam, forte, de técnica clássica. E aí eu me lembro que eu fiquei... eu falei: "Nossa, será que eu vou conseguir acompanhar? Será que eu vou conseguir estar na mesma altura que eles?" Então para mim era muito interessante, porque eu pegava como um estudo a troca com eles. Então, realmente, eu sempre procurei trocar e aprender muito com quem entrava na companhia. Para dali poder ganhar mais conhecimento, né. Enfim, eu sempre fui muito curiosa, também. Então às vezes eu ficava ali parada olhando um tempão o Samuel fazendo as coisas, se movendo. E estudando o movimento. Por isso que hoje em dia talvez seja isso assim... Eu gosto muito desse trabalho do olhar de fora, da direção de movimento no trabalho com o ator, para esculpir, construir ali, um movimento. Então, eu me lembro que foi para mim um salto também no sentido como intérprete, de poder aprender com eles. Então é isso, eu acho que todos nós somos influenciados um pelo outro, com essa troca. E os intérpretes, sim, influenciam com a sua assinatura na obra.²²

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Page 63 :

Valeska Gonçalves:

Depois do aprendizado da coreografia pelo vídeo, a Erica foi trabalhando as intenções, as variações de movimentos. Porque tinham movimentos que eram muito secos, outros eram mais rápidos, e de repente tinha muita variação de velocidade, de densidade. Durante o solo tinha muita variação. Então não era um modo só de fazer. Tinha movimentos que tinham que ser muito grandes, tinha movimentos que eram muito pequenos, muito quebrados... E umas coisas que ela falava que eram muito interessantes. Primeiro, ela falou: "Busque o seu jeito de fazer. Não tente fazer do meu jeito, nem do jeito da Lavínia, nem do jeito da Aretha... Busque a sua forma de entender." Só que, além disso, tinha uma dinâmica que deveria ser seguida, que era uma dinâmica coreográfica do solo. Com um momento bem rápido, outro mais lento e outro mais preenchido. Tanto que tinha uns momentos da música que eu fazia diferente de todas elas, mas tudo bem. Porque tinham umas variações na música... E óbvio que ela, como ensaiadora, colocava um pouco também do que ela achava que era bacana. Ela falava: "Ah, eu acho mais bonito quando você reduz a velocidade nesse momento e não nesse." Sabe, assim? Então acaba que de uma certa forma, o solo ficou com a minha cara e a cara dela também.²³

Page 64 :

Simone Camargo:

Você dançou esse solo por quanto tempo? Você se lembra, mais ou menos?

Valeska Gonçalves:

Eu acho que 2010... foram 3 anos. Eu fiquei até o final de 2013, depois eu engravidei em 2014, e em 2013 ainda tive ainda teve apresentação do *Só tinha de ser com você*. Então foram 3 anos.

Simone Camargo:

E aí você se você continuou trabalhando nas qualidades dele? Isso que você diz do processo de ir aprimorando o solo enquanto tinha apresentações, você ainda tinha tempo de fazer esse trabalho de estudo? Você ainda fazia esse trabalho com ele?

Valeska Gonçalves:

Sim, fazia. Principalmente com esse solo. Porque como eu estreei, assim, sem tanto tempo de trabalho nele, eu achava que ainda não estava bacana. Eu trabalhei muito ele, muito mesmo. Eu sempre ficava passando, ficava estudando as dinâmicas, e tal... Até o próprio espetáculo todo, eu sempre estudava muito esse espetáculo. Até "Fotografia" (uma das cenas do espetáculo), eu ficava lá, estudando... Então como o solo era mais recente para mim, eu estudava bastante ele. E o que eu sinto diferença ao longo do tempo... seria até bacana se eu achasse esse outro vídeo (de 2013) que daria para fazer uma

²³ *Ibid.*

comparação, assim, vendo. Porque eu lembro que eu eu vi essa diferença. A questão do peso do corpo... Porque eu lembro que inicialmente eu ficava muito suspensa o tempo inteiro, achando que não iria dar tempo de eu soltar o corpo para o movimento que já vinha em seguida. E dava tempo. É, era complicado, mas dava tempo de, em alguns momentos, o corpo poder relaxar de fato, no chão, e eu acionar o corpo para suspendê-lo no momento em que ele precisasse. Então isso já trazia a nuance de relaxado, e uma dinâmica de um movimento mais suspenso, mais rápido. Isso que era bacana do trabalho, da coreografia, de ter dentro da coreografia essa nuance de relaxamento e depois de suspensão. E trazer agilidade... isso eu trabalhava muito também, para trazer agilidade sem tensionar. Sem tensionar, sem trazer tensão para o corpo. E essa agilidade de diferenciar bem o movimento que era pequeno. Eu me lembro também até assistindo esse vídeo de 2010, parece que tudo o que eu faço é muito grande. O Henrique também falava muito isso: "Tem que fazer tudo muito grande, muito grande." Só que não era isso. Não era para fazer tudo muito grande o tempo inteiro. Então, eu estava sempre buscando fazer tudo gigante. E isso depois foi a Erica também que me disse: "Não, você não precisa fazer tudo gigante." Porque o bacana é trazer essa variação de grande, de repente uma coisa pequena, e tal.²⁴

Pages 71 et 72 :

Valeska Gonçalves:

Aí o Fernando e a Erica me ajudaram. Eu treinei e treinei. E para saltar, foi uma questão mais de perder o medo mesmo. Porque a questão não era a força. Eu descobri que realmente não era uma questão de: "Ah, é porque eu não tenho força para fazer." Era uma questão de jeito, de uma técnica específica. Um jeito de fazer e uma coragem mesmo, porque eu tinha que estar com um tronco bem paralelo ao chão e isso meio que me assustava. Porque era sempre com um tronco inclinado. Aí depois que saiu, aí saía sempre.

Simone Camargo :

E quais foram as trocas com o Fernando e com a Erica em relação à realização dos saltos?

Valeska Gonçalves :

Com a Erica, por exemplo, foi assim: O salto era aquele com o tronco na vertical, com um giro completo. Ela me passou um giro fragmentado. Por exemplo, eu treinava o salto e a queda no chão, mas sem fazer o giro total. Ela ela dividiu em 3 partes ou 2 partes, agora não me lembro exatamente. Mas algo como: metade e metade do salto. "Aí você vai preparar e vai girar só para trás, e já vai cair." Em vez de fazer o giro completo, eu fazia fragmentado. Dava um saltinho, girava só um pouquinho o corpo, e já caía. Dava um saltinho, girava só um pouquinho o corpo... Sem fazer ele completo. Sobre a perna que girava em paralelo ao chão, ela falava que a perna de cima, a perna que saía assim para fora, ela tinha esse vetor para fora. Esse vetor para fora. E a queda não era no joelho. Na verdade, era uma

²⁴ *Ibid.*

queda mais na coxa, na lateral da coxa. Ela falava: "Tenta não cair no joelho para não machucar o joelho." Aí ela trabalhava essa coisa da maciez da queda. E esse vetor dessa perna puxando para fora. Essa perna aqui, no caso acho que era, agora eu não lembro se era perna direita ou esquerda... mas acho que era a direita. É, de ir puxando esse vetor para fora. E ela dividiu o salto. Ela dividiu, e ela ia aumentando: "Agora você vai fazer o giro um pouco maior." Eu acho, eu não lembro aqui, mas acho que não foi em um dia. Acho que levou uns dois dias para fazer o salto do jeito que era mesmo. Aí depois eu fui tomando a coragem de fazer mais alto. Porque inicialmente eu fazia ele mais rente ao chão. E ela também falava para mim, ela falava assim: "Esse salto, ele não é altura. Você pode fazer ele mais rente ao chão. O bacana dele é o giro, e esse vetor da perna para fora."

E o Fernando insistia nessa coisa do tronco. De eu entrar com o tronco como se eu fosse cavar um buraco para frente. Nesse vetor de cavar e essa perna aqui, a primeira perna que sai, sair assim pensando em riscá-la para o teto. Essas eram as coisas que ele mais falava. Ele também não frisava essa coisa de altura, porque assim "quando você achar o vetor desse tronco para a frente, paralelo ao chão, como se fosse um parafuso para frente, e essa perna que sai riscando para o teto, o salto vai sair." Ele falava assim: "Você pode saltar super alto, mas se o seu tronco tiver na diagonal e sua perna não riscar o teto não vai sair o desenho do salto." Aí depois, aos poucos, foi ficando mais alto e tal. Mas realmente a minha tendência era não deitar o tronco, ficar com o troco na diagonal, e conseqüentemente a perna e o pé no iam para o teto, eles iam a para diagonal também.²⁵

Pages 68 et 69 :

Erica Bearlz :

Eu também não gostava muito da ideia de uma tradução, de traduzir esse sentimento da música em um movimento. Essa tradução, essa coisa quase mímica. Eu nunca gostei muito disso. Então para mim era um pano de fundo, era uma memória, que as pessoas com certeza já tinham. Quem estava assistindo tinha memória dessa música, porque alguém um dia viveu essas músicas em algum momento. Para a plateia mais antiga na época, né? Então era uma coisa assim: a pessoa está com a memória afetiva do que ela viveu, e daí ela vê aquela imagem como uma ressignificação da história que ela já teve um dia. Esse era o meu entendimento, onde eu me apoiei para não ficar pensando que estava negligenciando a música. Não. A música existe, é uma música conhecida. Então a pessoa, quando escutar a música, vai acessar as memórias dela, isso não tem como evitar. Então ela vai acionar memórias. Então eu vou dar uma ressignificação daquelas memórias, para o bem ou para o mal, não sei... se vai ser assim: se a memória que ela tinha era boa e ela assistiu aquilo mudou para pior, ou contrário. Daí isso é outra história, é o que a obra gera. Mas no geral eu tinha uma postura assim: ok, nós estamos dando uma ressignificação para esse universo que a pessoa teve. Então inclusive eu até usava isso de uma certa forma para me isentar da relação com a música. O Henrique escolheu as músicas porque ele gostava e ele tinha memórias da música, ou ideias. Então eu pegava as ideias dele e passava para vocês. Mas não

²⁵ *Ibid.*

passava por mim, nem enquanto ensaiadora, e nem enquanto intérprete também. Eu tinha essa segurança que não era necessário eu me envolver com a música para gerar expressividade, porque eu sabia que o movimento do Henrique tinha uma expressividade própria, e eu ia potencializar aquilo porque os bailarinos eram ótimos também, então isso eu já sabia que ia acontecer. E os bailarinos se envolviam com as músicas. Então OK.²⁶

Pages 69 et 70 :

Erica Bearlz :

E daí nesse solo em especial quando eu dançava... o que eu usava? Eu usava esse contexto todo para me envolver com o movimento. Eu não me envolvia, no meu caso assim, com o drama, com aquele momento da música. Porque era uma música dramática, né? Eu não me envolvia tanto com isso. Eu me envolvia com as dinâmicas do movimento: com a velocidade, com a lentidão, com o tônus, com a entrega. A dinâmica do movimento para mim era suficiente para eu me envolver artisticamente, poeticamente com a obra. É claro que tem as marcas musicais, e tal. Só que eu não lembro assim... Porque a música falava de uma solidão, porque era como uma despedida... Eu lembro que eu não me envolvia com isso. Mas, por exemplo: há um momento, uma memória, uma despedida, uma coisa que está longe... Então eu traduzia isso em uma posição torcida, mais sofrida, mais tensa e daí ela desiste, uma entrega... Então eu traduzia isso em termos de dinâmicas, de desenhos... E eu eu me envolvia com isso. Assim é no caso que você perguntou: "o que que você fazia para dançar?". Mas porque eu estava num contexto de... eu fazia isso né... eu não sei se eu não fosse ensaiadora se eu faria isso, entendeu? Eu não sei. Mas naquele contexto em que eu estava muito envolvida com com uma linguagem, com descobrir estratégias para aperfeiçoar a linguagem, então, quando eu dançava, eu também estava aplicando as estratégias e validando, e revalidando. Tudo em termos de movimento.²⁷

Pages 70 :

Simone Camargo:

Mas você se deixava influenciar pela pelas trilhas de outros espetáculos? Pela música?

Erica Bearlz:

Sim, outras. Por exemplo, *Coreografia para ouvir*. Aquele espetáculo é bom demais é só a narração dos nordestinos. Daí eu super me envolvia, com certeza essa observação. O dos velhinhos (*Empresta-me teu olhos*) sim. No começo, com umas músicas mais eletrônicas, eu super me envolvia. A Elis Regina, eu tinha realmente um tipo de... Eu não gostava de bossa nova. Achava melodramático. E me lembrava sim essas histórias amorosas muito exageradas, da mulher sofrer.²⁸

²⁶ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

²⁷ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

²⁸ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

Pages 70 et 71 :

Simone Camargo :

Como você realizava no teu corpo isso que você falou sobre explorar as oposições até o máximo, e jogar com elas, e criar novas oposições... Você teria algum exemplo concreto deste solo?

Erica Bearlz:

Porque não tem um movimento específico... é um jeito de criar, que é criar como se fosse um estilingue no corpo. Porque você tem que criar uma oposição, o mais mais espiralada possível. Hoje em dia eu uso essa definição "o mais espiralada é possível". Naquela época eu nem me dava conta que era isso. Eu via que o movimento estava com oposição, mas eu sentia que faltava uma coisa, eu tentava falar com as pessoas para abrir aqui, mudar a cabeça... Mas hoje eu identifico que a coisa é uma espiral, que é a espiral natural do corpo. Nessa época não era tão claro que era isso o que eu fazia. Eu fazia uma espiral e eu achava que eu fazia um braço com uma cabeça estranha, sabe assim? Hoje eu sei que era uma espiral. Então vou falar espiral, mas na época nem era tão claro assim. Mas se você estilingar na espiral... Você cria a forma, de ponta a ponta, e o miolo fica aberto. E quando você solta a força, igual a um chicote, quando você só faz assim. A força de lá só vai dar o estalo quando você puxar de volta, entendeu? Eu tenho armação, eu jogo mas eu não posso vir para cá, eu tenho que controlar o impulso no rebote. Então era um estudo assim... o que eu fazia, o que eu estudava, brincava assim: até quando isso é confortável ou não, até quando isso muda a coreografia ou não... Isso eu comigo, isso eu não falava com o elenco, tá? Porque isso é uma viagem minha. Nessa espiral, nessa oposição, quantas chicoteadas eu consigo dar até acabar a energia? Ou, nessa forma, quanto tempo eu levo para puxar o estilingue de novo se eu quiser fazer: estilingue, estilingue, estilingue, estilingue. O que é melhor? O que acontece? Então, é que uma coisa é você criar a forma, e a forma, e a forma, e a forma, ou você fazer essas cadeias: eu puxo e vou, vou, vou, vou, ou: eu puxo, vou e puxo, vou e puxo. Qual é a dinâmica que eu quero? Essa expressividade vinha da velocidade, da intensidade, do uso do esforço, de pegar essa linguagem do lado... eu não pensava nisso na hora, mas era isso que acontecia. E se eu quero uma coisa mais dramática, velocidade e força. Se eu quero uma coisa mais como se eu estivesse quase desistindo, é uma estilingada para umas cinco cadências de movimento, porque eles vão perdendo a força, eles vão entregando... Então eu brincava, eu comigo assim: Quanto... o que é que dá para fazer? E tinham momentos em que ficava fluido demais daí eu pensava: "Opa, perdi a estética da coreografia." E eu ficava assim nesses estudos para entender mesmo o movimento: "O quanto essa montanha-russa, quantas subidas e descidas tem que ter para o carrinho não parar de rodar." "Ah eu tenho a pausa do movimento. Então qual o tamanho da montanha-russa pra ele fazer esse percurso e parar aqui, certinho, sem eu ter que puxar o freio de mão e dar um cavalo de pau, sabe assim? Sem vir com muita energia, já que eu tenho uma pausa aqui, como que eu venho com não tanta energia para não ter que fazer força para parar e ficar travado. Eu ficava estudando isso.²⁹

²⁹ *Ibid.*

Pages 71 et 72 :

Simone Camargo:

Eu gostaria de te perguntar sobre algo que na verdade a Lavinia mencionou, na entrevista com ela, sobre um trabalho que vocês faziam juntas. Ela me disse que você estimulava essa questão de ir atualizando a coreografia que vocês dançavam, porque era uma época em que vocês tinham muitos espetáculos. Como você desenvolvia esse trabalho de ir atualizando aquela coreografia que vocês tinham que fazer tantas vezes? Quais eram os recursos que vocês usavam? O que vocês faziam?

Erica Bearlz:

Isso é interessante, isso eu faço até hoje. E tem a ver com essa questão da somática mesmo... Tem um pouco... tem um a ver bem longe, assim, mas tem um pouco a ver com Feldenkrais. É uma galera assim, das técnicas somáticas, que fala... Eu vou ter que falar muito superficialmente aqui, mas é como se fosse assim: "Se você sabe fazer uma coisa de um único jeito, você é escravo, você não sabe nada, na verdade. Você tem que pelo menos fazer de duas formas diferentes para você conseguir escolher. Daí você tem um mínimo de liberdade, você escolheu fazer assim. Você apenas não fez porque você treinou tanto, que só sabe fazer daquele jeito." Então isso meio que fazia parte da minha formação, enquanto pessoa pensante de movimento desde a Unicamp.³⁰

Pages 72 et 73 :

Erica Bearlz :

Então, o que acontecia? Quando você entrou na companhia já tinha diminuído, mas a gente fazia quatro viagens internacionais por ano. Era demais, era muito. Era muito tempo fora de Goiânia, fora da rotina, era muito tempo. E tendo que ter aquele frescor. Então o que é que eu fazia muito? Eu dava uma dica, vamos supor, eu vou falar para você: "Simone, você tem que fazer essa oposição assim, você tem que fazer assim, pensa assim, pensa assim, pensa assim, tá nascendo o entendimento dessa organização. No dia em que você conseguisse fazer, eu mudava o comando e dava outro. E se possível o contrário. Só pra exercitar esse estado de... tem algo que eu preciso descobrir que eu não sei direito o que é. Esse estado de... com uma informação nova, você tem que ficar processando, entendendo... Porque eu acho que esse estado é um estado de alerta maior, de frescor maior, de potência maior. É como quando você está andando em uma rua em que você sempre andou, você está tranquila. Mas se você vai para um lugar estranho, parece que você precisa ficar mais atenta, mais alerta. É novo. Então, você é obrigada a ficar mais atenta ao que está acontecendo para entender a informação. Então, eu fazia muito isso tanto em aula, quando eu dava as aulas na companhia. Eu vou dar um exemplo simples: plié. Eu ficava um mês pedindo para fazer o plié e mandar os joelhos para fora, toda vez. Depois eu dizia: "enquanto faz o plié puxa internamente, como se quisesse voltar ao joelho para dentro. Uma informação diferente, para você exercitar outra sensação no mesmo movimento. Então eu já fazia isso enquanto trabalho de

³⁰ BEARLZ, Erica. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 13 juillet 2021.

preparação do corpo. Daí nas coreografias, quando eu via que a pessoa estava muito tranquila naquilo, eu dava uma outra informação, puxava um outro aspecto. Eu sempre dava um desafio a mais. No caso, por exemplo, da Lavinia e desse solo em especial, quando a gente ensaiava... E é bom que com a Lavinia era gostoso, porque ela sempre gostou muito de se investigar. Tinham bailarinos que se eu propusesse esse tipo de coisa ele não gostava. Mas no caso da Lavinia, tudo o que eu falava para ela, ela tentava fazer com frescor de criança. Era muito divertido, ela dizia: "Nossa, é mesmo? Nossa, eu vou tentar fazer." Isso é muito lindo, muito bonitinha. No solo dela também, ela conseguia fazer de uma determinada forma, estava ótimo, mas eu ficava olhando e pensava assim: "O que é que ela não está fazendo? Onde que tem um ponto nessa teia, se eu colocar a Lavinia numa teia de aranha, que parte da teia que não está mexendo?" Eu ficava olhando, com este olhar, investigando, não o que ela estava fazendo, mas o que ela ainda não estava fazendo. Não porque precisava fazer, porque já estava ótimo. Mas quando eu descobria alguma coisa, eu falava assim: "Lavinia, tenta tal coisa? Vamos tentar tal coisa? Vamos tentar isso? Vamos tentar aquilo?" Daí a gente ficava sempre nessa busca... Acho que isso é ótimo, atualizar. É sempre isso, nunca chegava. Porque quando você chega... você sabe esse universo. Aí você sobe um degrau. Você conseguiu conquistar. Aí você consegue enxergar mais, então aí você fica explorando. Aí quando você explora, se você subir um degrauzinho a mais, você tem mais coisa que você não sabe. Eu tentava sempre deixar o bailarino em um estado que ele não tinha alcançado ainda, mas que ele sabia que não tinha alcançado. Mas eu sempre deixava muito claro que o que ele estava fazendo estava bom. Que era assim, eu nunca falava: "Tem que fazer." Eu falava assim: "Olha, está ótimo, vamos tentar e ver se funciona?" E, às vezes, eu dava umas dicas que não funcionavam tão bem. E então eu falava: "Nossa, volta para trás." E eu não me preocupava muito com isso depois de um tempo. Eu estava mais à vontade com isso, eu não tinha medo de fazer uma grande besteira. Porque, mesmo que desse muito errado, os bailarinos antigos eram tão bons que ia ficar bom também. Mas eu ficava nisso, e tinha a ver com isso: tem a coreografia, e como eu trabalhava com estratégia interna, eu conseguia fazer isso sem modificar a obra. Eu dava um comando interno diferente: O vetor, ao invés de puxar, ele ia fazer curva, dentro de você. Então eu não estava interferindo na obra, mas eu mudei uma informação. Eu punha você nesse estado de investigação. E o que me interessava era esse estado. Porque eu achava que isso dava uma potência de presença maior, que era desejável para a cena. Ainda mais quando você dança dez vezes naquela cidadezinha, chega uma hora em que você nem sabe o que está acontecendo e você vai, assim, no piloto automático. Eu ficava tentando dar algumas coisinhas sempre. E com alguns elencos funcionava mais, com alguns elencos não funcionava, variava. Mas na época da Lavinia, eu lembro muito, ela era muito boa para isso. Tudo que você falava pra ela, ela topava. Então era bem gostoso. E acho que é isso o que ela chamava de atualização. Foi algo nesse sentido que ela falou? Foi, né, de uma informação diferente? Mas é isso, como eu sabia que eu estava trabalhando dentro do corpo, e que isso não iria interferir no design da coreografia. E se interferisse no design, daí eu falava: "Não, mudou." Eu sabia o que era para acontecer. Então eu mexia por dentro, até aquela casca não mudar muito. Mas se mudasse, eu dizia: "Opa, mexi demais." Daí eu voltava ao que era antes.³¹

³¹ *Ibid.*

Page 74 :

Lavinia Bizzotto:

Com a Erica foi uma troca muito legal. Porque ela me trazia muito para esse aspecto também, sabe, de renovar, de como atualizar um movimento para ele não ficar tão enrijecido, e você não aguentar mais dançar. Então tudo isso me renovava, renovava a gente. Ajudava muito a trazer um frescor e parecia que eu estava dançando aquilo pela primeira vez.³²

Pages 74 :

Lavinia Bizzotto:

Isso é uma coisa que ficou realmente muito forte para mim, como referência. Eu tenho isso, de saber fazer o movimento perfeitamente primeiro. Eu gosto de estudar, eu gosto de entender o movimento... Mas depois que eu faço, eu me liberto, e aí eu deixo vir essas intenções, eu começo a construir esse caminho dessa paisagem, que hoje em dia eu trabalho um pouco isso nas minhas aulas. Dessa paisagem emocional : onde essa mulher está, o que é que ela está fazendo, porque, o que ela quer dizer com isso. No caso do solo, por exemplo, eu precisava disso. E eu fui percebendo isso depois. Aí hoje em dia, estudando, depois que fui pro teatro eu falei: Eu já tinha isso intuitivamente. Eu preciso, eu sempre precisei construir a minha história naquele lugar em que eu estava.³³

Pages 75 et 76 :

Lavinia Bizzotto:

Então eu acho que a trilha, a música, ela ajudou, assim. Pra mim, pelo que a letra falava, sobre essa mulher, que ela foi a última esperança. Que ela disse que ela se fez criança. Então, para mim, trazia uma situação de uma relação. Ali tinha uma história vivida. Então eu me imbuia um pouco das minhas histórias vividas, das minhas relações, para um imaginário. Mas que não modificava muito essa forma. Era mais o meu texto mesmo.

Simone Camargo:

E você já trabalhava nessa questão já no estúdio, de pensar nas tuas histórias? Isso entraria naquilo que você falou nossa primeira conversa, de criação de uma paisagem emocional? Você, no seu estudo individual, você já ia trazendo esse conteúdo? Ou em qual momento específico você ia colocando esse imaginário?

³² BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

³³ *Ibid.*

Lavinia Bizzotto:

Eu acho que a partir do momento em que a movimentação começou a já ficar mais no corpo. E a gente começou a já passar a coreografia... Eu já tinha decorado. A partir do momento em que eu decorei, isso acontecia. Isso começou a acontecer. Por exemplo, tem um momento em que a gente alonga as pernas e olha assim para frente... E aí eu eu ficava pensando: "Eu estou olhando para onde? O que é que eu estou vendo?" Mas isso eu consigo mesma. Então aquilo ia me alimentando. Todo esse discurso dessa mulher toda fragmentada. O que eu estava querendo dizer com aquela urgência dos movimentos? Mais no sentido: é uma urgência, é uma intensidade... Mas que tem uma suavidade também, nos momentos de respiro... E uma força, e uma potência. Mas o que era essa mulher nessas histórias? Então às vezes eu trazia as minhas paisagens emocionais, para tentar me dar uma vida.

Simone Camargo:

Porque eu lembrei de você falando exatamente desse termo na nossa primeira conversa e a minha curiosidade era saber como, em que momento e de que forma você construía isso. O que você falou sobre olhar em uma direção e pensar estar olhando para alguém, por exemplo, seria um desses recursos para a criação dessa paisagem emocional?

Lavinia Bizzotto:

Sim, eu acho que é isso. Eu já ia querendo criar sentido mesmo, sabe? Por mais que eu ache que a própria dinâmica dessa olhada, ou uma perna que era mais torcida e rápida, isso também naturalmente pode já trazer para quem está assistindo... Essa forma dessa perna que vira para dentro vira para fora... Mas eu acho que, mesmo antes de fazer teatro, antes de encontrar aquele aspecto que eu te falei do teatro, de trabalhar as intenções, subtextos, eu percebi que naturalmente eu já construía isso mesmo. Então aí é muito doido, eu não sei te explicar, é uma coisa meio misteriosa mesmo, porque isso ia meio que tomando conta de mim. E, às vezes, era o caso de eu ficar muito emocionada dançando mesmo. Isso ia me tomando, e eu ia criando. Eu só não sei te dizer bem as histórias, mas era isso que acontecia...³⁴

Page 76 :

Lavinia Bizzotto:

Por exemplo, eu vou te dar um exemplo, você falando eu fui me lembrando agora. É como se fosse... tem muito a ver com a minha história de vida, mesmo. É como se fosse essa mulher que é dinâmica, rápida, potente, com uma certa urgência. Mas que tem uma situação de uma tristeza e de uma melancolia também. E aí, o que eu pensava era, por exemplo: em algum momento em que esse joelho falha, em algum momento em que essa mão cai, a que isso me remete, da minha história? Não só de relação de homem e mulher, mas de vida. Eu não tive uma história com a dança no sentido de apoio familiar, no início, por exemplo. Então eu tive muitas arestas no início, com a minha família, no sentido

³⁴ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021

de apoio. Então eu tive uma fase difícil mesmo, assim, bem sofrida mesmo, de estar muito sozinha naquilo que eu queria e ainda começando a dançar tarde. E eu me perguntava: "Será que é isso?" "Porque é que eu estou seguindo isso?" "Que impulso é esse?" Então, porque, como você falou, tem a ver com as histórias também, com um pouco do histórico de cada uma. Então, se você for ver, tem a ver com uma questão... Porque muita gente fala: "Nossa, às vezes eu vejo você dançando, e é uma potência, uma coisa... mas tem hora que tem uma melancolia" mesmo, sabe? De uma mulher ali, com essa melancolia. E essa música me tocava nesse ponto, a coreografia em cima tocava... E às vezes alguns movimentos a me lembravam essas quedas no sentido de... de quedas mesmo, na vida, de ter que me levantar de novo sozinha e... "Vamos lá, vamos lá." Então foi muito tempo assim... até, enfim, fui me fazendo sozinha mesmo. Mas sem drama mesmo, só te contando um pouco de como que bate assim, então... E talvez isso também: para mim tudo eu queria que tivesse um sentido. Desde uma mão, e esse olhar que abaixava... Então o que que é essa imagem dessa mulher com essa mão e essa cabeça abaixada, que é diferente de eu estar aqui, de eu estar aqui ou de eu estar aqui? Então eu ia estudando isso. Me vendo, no espelho, claro, que às vezes eu ficava sozinha, né? Mas quando eu falo que é misterioso é porque realmente acho que isso foi me atravessado e tocando em pontos de memórias, em que eu naturalmente me conectei e dancei daquela forma também.³⁵

Pages 76 et 77 :

Lavinia Bizzotto:

Mas só para você entender, muitas vezes não era uma história em que eu falava: "Ah, então, o que é que eu vou imaginar aqui..." Não, essas imagens vinham no decorrer da repetição da coreografia. E esses estados também vinham no decorrer da repetição. Então acabava se construindo essa paisagem emocional. Não era algo que eu sentava e falava: "Ah, aqui, eu vou fazer uma mulher..." Não, isso ia acontecendo. A partir da repetição, depois que eu aprendi a parte técnica complicada. Era algo quase espiritual assim, eu acho. É algo que eu... que realmente eu era atravessada por aquilo. Então em um determinado ponto eu falava: "Nossa isso me deixa... me traz uma sensação de uma mulher angustiada, aqui eu já acho que é mais liberdade, aqui..." Então, a partir do que eu ia fazendo e conectada comigo mesma, me percebendo, isso ia acontecendo. E também independente disso, eu acho que é um aspecto muito subjetivo. Eu acho que são subjetividades que eu ia trazendo mesmo. E que a gente como intérprete... Porque é isso: uma coisa vai ser eu fazendo aquele movimento, outra coisa vai ser você. Como é que isso te mexe. Então acho que são as subjetividades que a gente traz como ser humano, como experiência de vida mesmo.³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 9 juillet 2021.

Page 78 :

Lavinia Bizzotto:

Quando vocês foram para o festival, o Daniel me ligou, a Valeska também. E o Daniel me ligou para me contar uma coisa linda, várias coisas lindas... mas que as fotos do festival eram aquela minha foto do salto do solo... Que todas as mídias do festival era essa a foto, o outdoor, mídias digitais e outras coisas... E que essa foto também estava no livro do festival. E que na noite do jantar é que ela fez para vocês, parece que estavam todos ali reunidos, parece que ela dava uma carta para cada um, né? Ela foi até a mesa de vocês e conversou com Henrique, e o Daniel ficou traduzindo. E que aí ela começou a conversar com ele, e ela falou: "Nossa, incrível." Porque ele queria saber a opinião dela sobre o trabalho dele. "É incrível como a gente parte de dois mundos diferentes, né?" Ela parte desse lugar mais teatral, de dentro para fora, mas mesmo assim tendo o movimento como foco forte, porque ela era muito precisa. Ela tinha realmente uma relação com o movimento e com a música, muito forte. Mas ela disse que o trabalho do Henrique ela vê como puro movimento. Mas que isso também cria narrativas. E aí ela perguntou para ele: "Eu queria te perguntar sobre o solo. Eu queria te perguntar sobre a bailarina, queria falar novamente sobre a bailarina do vídeo." Ela falou meu nome, "a Lavinia". Aí ela perguntou para o Henrique, ela falou: "Eu queria saber se você a dirigiu, para ela dançar esse solo como se ela estivesse chorando?" E aí ele falou: "Não, eu não dirijo assim." Ele não tinha esse lugar né, ele realmente ia pelo movimento. Ele falou: "Não, eu não pedi isso. E realmente isso realmente veio dela. Naturalmente. Eu não entrei em nenhuma questão dessa." Aí ela fez, tem uma mão que a gente faz sentada, assim em um momento em que a gente faz essa mão. Ela fez o movimento da mão e ela falou: "Essa mão dela com a baixada da cabeça para mim é como se ela estivesse num lamento." E aí foi tão importante para mim ouvir isso do Daniel. Eu só chorava na hora. Na época eu estava pensando assim: "Eu não quero mais dançar, eu quero só o teatro." Estava meio de mal com a dança. E aí eu falei: "Eu preciso voltar a dançar. Por ela, por..." Ela me trouxe de volta esse desejo.³⁷

Pages 78 et 79 :

Lavinia Bizzotto:

Por exemplo, a Pina Bausch, foi a coisa que ela mais falou, foi dessa dramaturgia. Que foi o que ela falou pro Henrique: "Técnicamente, aqui, hoje, o solo foi feito muito bem, mas eu senti falta da emoção que eu vejo na outra bailarina do vídeo. E por isso ela perguntou: "Você dirigiu ela para ela fazer assim?" Então, para mim, isso que ela disse foi muito louco, de falar que eu chorava, que parecia que eu estava dançando isso como se fosse um choro, como se o solo todo fosse um choro. E aí, agora, a gente conversando sobre isso, eu trazia tudo isso, essa solidão, essa tristeza, uma melancolia e ao mesmo tempo essa potência. Só que como um choro. Pode-se pensar que pode ser um choro, que você pode tanto ter um choro mais potente no sentido de de um desaguar, que é mais vigoroso, como você pode ter só uma lágrima escorrendo, né?

³⁷ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 20 juillet 2021.

Simone Camargo:

Mas é interessante que o choro foi a leitura dela. Você tinha uma construção dramaturgica que nela chegou na forma de choro.

Lavinia Bizzotto:

É. Mas que permeia um pouco isso, né? Porque é parecida a melancolia, a tristeza, a solidão. Então foi muito revelador para mim. Eu não imaginava que era tão forte isso, porque era intuitivo ainda. E aí ela dizer, eu falei: "Nossa, que encontro, né?" E já tinha esse aspecto da dramaturgia, por isso meu interesse depois pelo o teatro, de me aproximar de outras técnicas mesmo, que trouxessem mais um sentido para as ações. Os atores... a gente trabalha com isso, com ações, com a presença do corpo, a ação... Então, qual o objetivo dessa ação? Porque é que você vai ali, como você vai? Então, se a gente for pensar também: para onde eu estou olhando, no solo? Porque eu abro esse peito para o céu, assim? É sobre como criar sentido, fazendo assim.³⁸

Page 79:

Valeska Gonçalves :

Eu gostava de estar com ele bem ensaiado, bem treinado tecnicamente. Porque quando eu ia ou passar um corrido ou principalmente quando eu ia para o palco, eu me envolvia com outras coisas. Só que esse envolvimento emocional, eu também trabalhava no estúdio. Só que isso eu só conseguia trabalhar quando a gente passava um ensaio corrido.³⁹

E quanto mais segura eu estava tecnicamente, mais eu conseguia me soltar emocionalmente e me envolver com essa parte emocional de cada trabalho.⁴⁰

Pages 80 :

Valeska Gonçalves :

Eu via esse solo de uma maneira muito emocional. Todo mundo ficava emocionado quando via. E quando eu o aprendi, eu entendi também que muito da emoção que ele trazia para o público era pela questão técnica dele mesmo, pela questão do movimento. Não é nem assim: "Vê a expressão da bailarina sofrendo", não. Eu acho que o que emocionava era essa mistura de uma música super emotiva com uma movimentação super técnica, super elaborada, e refinada, como dizia o Henrique. Porque eu acho que essa relação com a música, esse contraste, não era algo óbvio. E eu ia pela via técnica. Depois que a Erica me falou isso: "Ah, não vai pelo emocional" eu ia por uma via muito técnica, da qualidade

³⁸ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 31 juillet 2021.

³⁹ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

⁴⁰ *Ibid.*

de movimento. De descobrir os momentos em que eu soltava o peso, de qual membro de que eu iria soltar o peso no chão, em qual momento eu iria suspender, o tamanho de cada movimento... era tudo muito calculado. Então, eu estava o tempo inteiro buscando esse aprimoramento, mas da qualidade de peso, de suspensão, de agilidade, de movimentos que eram mais encorpados, movimentos que eram mais suaves, tudo isso, mais do que o desenho em si. Tanto que esse solo, por incrível que pareça, eu trabalhava mais sem espelho do que com espelho. Porque essas qualidades de denso, de rápido-lento, de encorpado, de pesado, de suspenso, davam mais a forma da coreografia do que o desenho em si.⁴¹

Pages 80 et 81 :

Valeska Gonçalves :

A Erica me falou, isso foi muito importante: "Tente trazer a emoção desse solo para o movimento, não tanto para o para o rosto, como algo sofrido. Se você trazer..." Eu achava isso muito complexo, mas hoje em dia eu entendo. "Se você trazer essa dinâmica essa dinâmica de: acelera, acelera, e daqui a pouco ralenta... essa própria movimentação vai trazer emoção em você e para quem está assistindo."

Simone Camargo:

E você sentia isso, fazendo?

Valeska Gonçalves:

Sentia, quando eu comecei a entender. Porque eu tinha essa tendência, eu sempre tive essa tendência, de acabar colocando um pouco de força demais em tudo. Eu consegui sentir quando eu já estava entendendo. E isso que eu digo quando eu já estava entendendo, eu já tinha até estreado ele. Esse aprendizado, esse aprimoramento da coreografia aconteceu junto com apresentações já realizadas. Então eu dancei ele algumas vezes no palco, e ele foi se aprimorando. Porque eu lembro que eu não tive muito tempo. A primeira vez em que eu dancei eu ainda estava bem insegura. Mas aí ele foi ganhando um corpo. E era engraçado que no palco é que ele foi amadurecendo, mais do que na sala.⁴²

Page 81 :

Valeska Gonçalves :

A frase que me vem para isso é de não deixar o movimento ficar superficial. Eu não sei se tem lógica isso que eu penso trazer o movimento para a pele. Mas, na minha cabeça, eu penso dessa forma, em não deixar ser superficial. É muito mais fácil usar isso quando se tem algo para se apoiar, literalmente falando. Ou uma pessoa com quem você dança, ou o chão. Mais do que você fazer isso sem estar

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

tocando em nada. Por exemplo, quando eu estou dançando com outra pessoa, é muito fácil sentir o toque da pele da pessoa.⁴³

Page 81 :

Valeska Gonçalves :

Em um trabalho que eu já estudei muito é mais fácil trazer essas qualidades, porque eu não preciso ficar tão atenta a como aquele movimento vai ser feito tecnicamente. Eu posso trazer mais sensibilidade para ele. Então, é interessante porque é isso: quando eu conseguia isso, quando eu conseguia trazer o movimento até a pele, às vezes eu ficava toda arrepiada, assim era muito bom. Mas é muito difícil de explicar isso.⁴⁴

Pages 82 :

Simone Camargo:

E se você pensar em transmitir para alguém essa ideia de fazer com que o movimento chegue até a pele, como você faria?

Valeska Gonçalves:

Quando estava montando especificamente um espetáculo, que se chamava "Um mero deleite", que eu montei com cinco bailarinos contando comigo, eu falava muito isso para eles. Só que assim era mais fácil, porque tinha muita coreografia em contato com o outro. Então eu falava assim: "Não deixe esse contato ser superficial, toca na pessoa de verdade." Mas tocar de verdade não é apertar. É tocar de verdade, é olhar de verdade. Nisso também eu insistia muito. E até quando você está dançando sozinho, não é olhar, assim, para a plateia... "Não interessa a direção para onde você está olhando, olhe de verdade. Não olhe como se tivesse um vulto. Olha. Se estiver olhando para o braço, olhe de verdade, olhe." A não ser que você queira fazer alguma coisa interna, porque aí o olhar pode estar mais recolhido, mais para dentro. Mas aí eu acho que também já entra o estado de presença, como eu te falei.⁴⁵

Pages 82 et 83 :

Valeska Gonçalves :

Quando estamos dançando com outro é mais fácil de entender isso. Uma coisa que eu trabalhava com os bailarinos, por exemplo, eu acho que isso pode te ajudar também, para você entender. Eu tinha uma

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

aula com a Dani Lima de contato-improvisação, ela tinha uma aula que ela fazia assim, só que eu modifiquei um pouco. Os meninos ficavam em dupla, aí as pessoas tocavam assim a mão, só tocavam a mão. Ficava um de olhos fechados, e o outro ia tocando várias partes do corpo. E a pessoa com os olhos fechados ia sentindo aquele calor da mão e aquele toque. Um toque bem sutil. E isso ia aumentando: aos poucos a pessoa começava a tocar, e a também aderir. Se eu tocava no ombro da pessoa, eu relaxava a mão e a mão entrava em aderência com aquela parte do corpo. Sem apertar, só aderindo. A aula demorava bastante. E eu, quando eu dou aula de contato-improvisação, eu dou esse exercício, e funciona bastante. Aí, depois de um estágio você toca, você adere, e você dá uma leve pressão. E o que é que eu pedia para os bailarinos? Para quem estava sendo tocado, eu pedia para empurrar em resposta daquela pressão da mão, só com aquela parte estava sendo tocada. Como como se criasse uma bolha. Porque, por exemplo, não era assim: a pessoa me tocou aqui, fez uma pressão, eu movo a articulação. Não. Quem estava olhando nem via o movimento. A pessoa tocou, ela fez a pressão com a mão, eu tentava empurrar a mão da pessoa só com aquela região que foi tocada. Por exemplo se foi aqui (no esterno), eu não ia com o tronco para a frente. Eu não ia com o esterno para a frente. É como se eu criasse... a sensação é como se criasse uma bolha naquela região da pele onde ela me empurrava. Então é um movimento que quase nem acontecia.

Simone Camargo:

Mas é esse tipo de imagem então que você usa sozinha? Mesmo sem você ter ninguém para empurrar, você vai por essa ideia, como se tivesse aderindo e depois exercendo uma leve pressão?

Valeska Gonçalves:

Não, esse mecanismo específico eu uso mais quando eu estou dançando com outra pessoa. Mas no meu solo *Titishka* (2019) (criação autoral de Valeska), por exemplo, logo no início, quando eu faço um movimento como se tivesse um vento passando por mim, apesar de não ter um vento eu tento imaginar totalmente que tem um vento ali. Que os meus braços são nada mais do que folhas no vento. Então eu fico tentando imaginar, criar um pouco dessa imaginação também. Tem um momento que tem água aí eu finjo como se tivesse uma água ali em volta de mim, e eu crio essa aderência dos meus braços com a água. Nesse solo específico eu tenho que usar a imaginação. Imagino os elementos água, fogo, ar. Em alguns momentos é como se fossem coisas quebrando. Uma máquina. Coisas mais pontiagudas... Eu imagino coisas fora do corpo e dentro também.⁴⁶

Pages 83 et 84 :

Simone Camargo:

E você conseguia adicionar a esse trabalho sobre os vetores de oposições, aquilo que você falou que você procura sempre usar, de estar dançando com a pele? Nesse solo *O que tinha de ser*, você tinha espaço para isso?

⁴⁶ *Ibid.*

Valeska Gonçalves:

Essa ideia de dançar com a pele eu pensava muito nisso em sala de ensaio. Na hora do palco, isso meio que vinha de uma forma mais natural, já nas minhas sensações. Porque eu procurava trabalhar isso nos ensaios, nos corredos, principalmente. Para não precisar ficar durante o espetáculo, no palco, buscando isso. Para que isso viesse de uma forma mais natural. Porque já tem tanta informação pra gente estar no palco, né? A cada palco você tem que parar num lugar diferente, às vezes a luz muda, né, enfim... Então, pra isso ser uma preocupação a menos. É como se eu já tivesse trabalhado isso junto com a coreografia. E aí às vezes eu sentia mais, às vezes eu tinha menos essa sensação.⁴⁷

Page 85 :

Valeska Gonçalves :

Quando eu ensaiava sozinha, era 90% das vezes sem música. Era só movimento por movimento. Eu trabalhava algumas partes específicas que eu achava mais difíceis, e também as mais fáceis de perder a agilidade. Eu passava mais com música quando ia passar algum corrido. No início, quando eu comecei a fazer esse solo, mesmo sozinha eu passava mais com música sim. Até porque eu tinha que aprender, eu tinha que colocar a coreografia na música, e a Erica mesma exigia que eu passasse na música para ela ver. Mas depois, quando ele já estava mais trabalhado, eu passava ele com música só nos corredos.

(...)

Eu sempre fui assim com tudo, com todas as coreografias, e com essa também. Eu procurava ensaiar bastante, ficar bem segura, ficar bem matemática com o movimento... Isso naquela época. Porque agora eu trabalho um pouco diferente. Não muito, mas tem umas diferenças. Naquela época eu procurava sempre ser bem matemática. Principalmente quando eu trabalhava sozinha. Porque quando eu ia passar um corrido, por exemplo, eu levava um pouco dessa matemática ainda. E por matemática eu quero dizer: agora o braço vem aqui, agora ali, e assim em diante... Mas assim, eu me permitia me envolver emocionalmente com a coreografia e com o espetáculo. Vivenciar a atuação de uma forma mais emocional.⁴⁸

Page 85 :

Valeska Gonçalves :

E eu sempre achei que esse se envolver com outras coisas, esse emocional, também deve ser trabalhado no estúdio. Não se deve levar isso só para o palco. E eu trabalhava isso nos corredos. Mas como é que eu fazia isso? Agora vai começar um ensaio corrido do espetáculo tal: Eu vou me permitir viver cada momento e me envolver com cada momento, sem ser tão matemática com o movimento. No solo, por

⁴⁷ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

⁴⁸ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

exemplo, nesse solo eu criava uma história: eu pensava no Eric (marido de Valeska) durante o solo, como se eu tivesse... como se as palavras dela (Elis Regina) estivessem sendo direcionadas para ele. Eu trazia isso, só que eu só trazia isso ou no corrido, ou no palco. Quando eu estava ensaiando sozinha, mesmo quando eu passava com música, eu não trazia essa essa memória do Eric. Eu só trazia isso quando eu ia passar um corrido, ou quando eu ia para o palco.⁴⁹

Page 86 :

Valeska Gonçalves :

Mas eu sabia que eu tinha que passar alguma coisa para a plateia. E eu tinha noção mais ou menos do que eu tinha que passar. Então, eu sabia que o movimento acelerado em alguns momentos causava essa coisa que é quase angustiante na plateia, da letra, da música e daquele movimento super rápido, sabe? Então às vezes eu fazia não por obrigação, mas por sentido de dever: eu sei que essa hora tem que ser assim.

Simone Camargo:

O que você sentia que você tinha que passar para a plateia em relação ao solo? De onde vinha essa informação sobre o que você tinha que passar para a plateia?

Valeska Gonçalves:

Vinha um pouco da sensação que eu tinha quando eu via a Lavinia e a Erica fazendo. Porque eu gostava do que eu sentia, eu gostava do que eu via, e eu queria que as pessoas também sentissem aquilo que eu sentia ao assistir. Eu gostava muito de assistir aquele solo. Aliás, aquele espetáculo inteiro. Quando a gente não estava dançando alguma coisa, eu fazia questão de sentar e assistir. Eu gostava de ver. E é engraçado que elas duas dançavam de maneira muito diferente, né? Mas elas passavam, de formas diferentes, passavam essa agonia, essa angústia... Mas não era uma coisa ruim. E era belo, não tem como dizer que não. Era bonito de se ver.⁵⁰

Pages 86 et 87 :

Valeska Gonçalves :

E no final, era interessante ver esse estado assim: tem aquela pessoa ali no chão, de repente ficou em pé e olhou pra frente. Era o único momento em que eu olhava realmente para a plateia. Porque os outros olhares, que eu fazia durante o solo, não era nenhum olhar para a plateia. Mesmo que fosse para a frente, eu estava muito numa bolha.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

Simone Camargo:

E isso era uma escolha sua de olhar, de realmente olhar para a plateia no final? Você se lembra? Ou veio de alguma indicação de alguém, para você fazer dessa forma?

Valeska Gonçalves:

Não, ninguém falava pra eu olhar para frente. Mas quando eu via as meninas fazendo isso, achava bonito. Dava uma fragilidade, eu acho. Porque todas, não tinha como, todas estavam tão exaustas no final, que o olhar para frente não era um... ele não conseguia ser um olhar... Como é que eu vou dizer? Colocado. Era um olhar muito sincero. Era simplesmente: "Acabei, eu vou olhar para frente." Sabe? E eu acho que isso passava uma fragilidade. E eu achava bonito isso, ver essa pessoa ali, frágil, se colocando depois de fazer aquilo tudo. As minhas impressões, Simone, depois que eu fui fazer vinham muito do que eu tinha visto antes. Do que eu achava bacana. Do que eu achava que podia ser. De como eu faria se eu tivesse fazendo. Porque eu assisti demais antes de dançar. Então não tinha como eu não ter referências das outras bailarinas, eu tinha muitas referências.⁵¹

Pages 87 et 88 :

Simone Camargo:

Existiam elementos da sua interpretação que eram específicos da situação de palco?

Erica Bearlz:

Eu sempre me envolvi muito com o movimento em si. Então, nesse solo, tinha a dramaturgia, mas tinha o movimento. Então eu realmente buscava fazer aquele movimento gerar uma situação no meu corpo que fosse expressiva. No caso deste solo, depois, com o tempo, que eu fui ficando mais à vontade, eu comecei a pesquisar assim algumas oposições que geravam um conflito, porque tinha a ver com a dramaturgia. Então eu buscava pela qualidade do movimento, me envolver com qualidade do movimento, e tentar ser muito puro. O máximo que eu conseguisse me envolver com isso, no sentido de, como se fosse assim: Eu estou com a plateia. Eu preciso fazer isso reverberar em mim a ponto de chegar no outro. Não pode ficar só comigo. Como é que eu faço para essa sensação criar volume e se expandir? Então, o que diferenciava mais pra mim era um esforço extra na entrega. É como abrir o bagaço da laranja e realmente mostrar o máximo que eu pudesse essas construções. Como se fosse assim: se você for numa casa, numa construção, e você tirasse a massa, e fosse ver o cimento concreto, fosse ver do que é feito. Eu sempre tive uma relação assim com o movimento, dessa construção. Então, quando eu estava em cena, eu tentava ser o mais fiel possível a essas construções internas do movimento, a tentar evidenciar essas estruturas. Porque é o meu canal de movimento, sempre foi esse. Eu percebi que tinha um extra. Eu tentava me conectar mais e aumentar o volume disso. O que eu mais me lembro que eu fazia era isso. Só que depois de um tempo eu comecei a procurar me divertir mais em cena. A fazer menos para fora. Quando eu achei que já estava assim, tudo bem já, já estou fazendo

⁵¹ *Ibid.*

para fora, ok, deixa eu me entreter também. Mas isso foi mais para o final da minha atuação na Quasar. Eu tinha uma preocupação em fazer o que era para ser feito. E como eu entendia que eu conseguia fazer o que era para ser feito, ativando essas coisas internas, então era como se eu tentasse fazer isso o máximo possível para que isso acontecesse da melhor forma.⁵²

Page 88 :

Erica Bearlz :

Então, eu acho que na verdade o que mais diferencia é que o ambiente do estúdio nunca é igual ao ambiente de palco, pelo menos nas companhias menores. A gente não ensaia com as coisas, com a luz, para que aquilo faça parte da nossa cinestesia. Então é sempre uma novidade. E para mim isso não é tão confortável, porque eu uso o espaço para me orientar. E quando o espaço muda, isso gera uma diferença. Mas nada, assim, absurdo, né. Mas ao mesmo tempo essa escuridão em volta dava uma hiper concentração. Até para vencer essa escuridão, vencer e não vacilar, dava um estado de alerta maior do que nos estúdios. No caso assim, ficava com a antena mais ligada ainda, até por medo de se perder em relação às referências do espaço. Então isso me obrigava a ficar mais ligada.⁵³

Page 89 :

Erica Bearlz :

Em cena eu sempre tive uma relação... Assim, na minha superstição, né, abraçar, e conversar, e pedir oração, cada um tem o seu, né... Eu sempre é... eu não vou lembrar a frase... eu sempre tive uma frase assim: "Que eu possa..." Uma vez eu vi isso em algum lugar, eu não inventei isso. Mas é algo assim: "...ser vento." Eu falava assim: "que eu possa ser vento numa plateia de dunas, e que eu possa ser a duna em olhares de vento. Que hoje eu possa vivenciar isso." "Que eu possa oferecer algo que modifique as pessoas, mas que não seja insensível e que elas me devolvam, e que eu também saia modificada da experiência de hoje." A minha oração era sempre com essa frase, que para mim tinha esse sentido, né, que eu consiga... uma pessoa na plateia, que eu consiga de alguma forma mudar o humor dela, fazer alguma diferença na vida de alguém. Que isso possa acontecer. E que também eu possa ter algum feedback diferente, sentir alguma coisa diferente, perceber alguma coisa... Eu sair melhor também do que quando eu cheguei enquanto artista, pessoa... Então tinha essa relação. Então, eu também me preocupava realmente em tentar entregar, o que eu podia, e também tentar prolongar momentos para receber. Por exemplo, em um momento de silêncio eu tentava me concentrar em escutar a plateia, e perceber... Em não esquecer que tem gente ali olhando. De alguma forma tentar me conectar e tentar mostrar algo para essas pessoas. Não mostrar a minha dança. Mas alguma coisa que era meio abstrata. Então eu tinha essa viagem assim... Então claro que isso também modificava o

⁵² BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

⁵³ BEARLZ, Erica. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 26 juillet 2021.

estado performático, de estar em cena, ele tem uma diferenciação. Mas aí essas questões que a gente conversou todas, que eram trabalhadas sempre muito, assim, no estúdio, aí, na hora da apresentação, acontecia o que estava mais treinado. Tem horas que não aconteciam coisas. Mas eu tentava ficar bem. Pensar que meu papel não era... eu tentava, não era uma coisa fácil. Mas eu falava para mim assim: "O meu papel não era fazer o melhor e arrasar. O meu papel era estar lá para dar e receber." "Se o meu erro deu risos em alguém, que bom que eu errei, deixei alguém feliz. Então isso valeu." Ter essa humildade. Eu tentava ficar nesse lugar. Então eu não ficava nessa paranóia em cena, não. Eu tentava confiar que o trabalho anterior me deu a possibilidade de poder usufruir daquele momento. E fazia isso até com os colegas também: eu tentava escutar. Com os novatos não fazia não. Mas o Camilo Chapela, por exemplo, que era velho, a gente conversava muito dançando, era muito engraçado. A gente se divertia, a gente conversava, a gente se zoava, era engraçado. Nunca ninguém te segurou antes de você entrar em cena? Tipo, você vai entrar no sete, a pessoa que segura até o seis? Não? Na coxia? Acontecia demais. Zueira, assim, esconder a roupa. Você procura a marca da luz no chão, você vai pro lugar e a marca não está ali. Só pra sacanear. Mas tipo numa boa, não era para prejudicar o outro, era mais de brincadeira mesmo.⁵⁴

Pages 90 et 91 :

Lavinia Bizzotto :

Se era dia de marcação de palco não dava muito tempo. Mas numa temporada, depois que já está com tudo pronto no teatro, e que você só vai pro teatro para se aquecer e dançar, eu conseguia o meu tempo para fazer a minha preparação sozinha. Para me trabalhar. Para acordar realmente todas essas camadas, que para mim faziam sentido, no trabalho como um todo. Eu sempre gostava de passar por todas as coreografias que eu dançava. Tentando sempre passar por todos esses corpos. Porque para mim cada coreografia falava sobre uma coisa, trabalhava um tipo de corpo. Um jeito do corpo. Por mais que fosse a mesma linguagem no macro, da obra. Mas tinham as intenções, tinha uma narrativa. Então eu sempre gostava de passar. Até para lembrar o meu corpo.

Simone Camargo:

Quando você fala passar, você quer dizer passar fisicamente mesmo, ou era um trabalho mais mental?

Lavinia Bizzotto:

Passar fisicamente. Não necessariamente fazer valendo, mas sim, passar por alguns movimentos que eram mais difíceis talvez, para mim. Então eu gostava de passar por eles. Às vezes eu ouvia a música. Eu tinha um fone, então eu gostava de ouvir, gostava de passar determinadas partes para poder me lembrar. Às vezes partes que eu achava que eram mais desafiadoras. É como se fosse atualizando mesmo o trabalho a cada dia. Porque é isso, a cada dia vai abrindo mais as camadas em relação àquela aquela movimentação. E especificamente o solo, que para mim era muito desafiador, tanto

⁵⁴ *Ibid.*

tecnicamente, principalmente, porque tinha todo aquele aspecto de muita precisão e soltura ao mesmo tempo. Eu passava ele todo. Eu sempre passava. Até eu sentir, por exemplo... Às vezes, já aconteceu de eu não passar e dançar no dia. Eu sentia que não era a mesma coisa. Porque é quase como se eu tivesse, quando eu fazia na hora, sem passar nada, isso foram raras as vezes em que eu fiz isso, eu via que meu mental me atrapalhava. Porque aí parece que eu estava lembrando ali... Como se fosse essa passada que eu dou antes, parecia que era o que estava acontecendo na hora da apresentação. Então eu vi que isso pra mim não funciona, eu, Lavinia, como intérprete. Então, eu gostava de passar e eu não precisava que colocassem a música. Eu ficava ali no meu canto. Eu até podia fazer em outro espaço que não fosse o espaço mesmo do solo. Porque às vezes o palco está cheio, tem muita gente... Mas eu gostava de passar, eu fazia os saltos. E sempre tentando atualizar, para transformar, para deixar isso vivo. Porque às vezes eu mesma ficava muito cansada de ficar num automatismo. Todo dia, ainda mais quando você tem temporada, de quinta a domingo. Então eu ficava sempre tentando achar maneiras de renovar ele para mim. Por mais que o que o público fosse ver aquela mesma movimentação, aquela mesma precisão. Às vezes eu até fazia ele em outra dinâmica sozinha. E ali eu trazia um pouco a movimentação para o meu corpo, através de uma outra qualidade de movimento. Eu ia aquecendo o meu corpo para esse contato com o chão... Aí depois dali eu já acelerava um pouco, já trazia a movimentação para o que ele era, para o tempo que era. E aí ali eu sempre encontrava algo que me dava de novo um estímulo. Uma qualidade em que eu não tivesse pensado, que eu não tinha percebido antes. Uma possibilidade de ampliar um movimento ou outro. Às vezes, por exemplo, um movimento partia do braço, eu tinha que sair do chão e fazer isso, esse desenho, e aí às vezes... Teve uma vez em que eu me lembro disso, ao invés de eu pensar em sair pelo braço eu tenho que sair pelo meu esterno puxando. Então isso para mim já trouxe um outro movimento de coluna, e aí isso já me renovava. E aí visualmente também, eu percebi que o movimento não saía só pela extremidade, ele vinha do centro, então isso ampliava também o movimento. Então eu ia descobrindo coisas assim. Porque é muito fácil você cair nesse automatismo mesmo.⁵⁵

Pages 91 et 92 :

Simone Camargo:

E aí você mencionou que quando tinha plateia você sentia a diferença?

Valeska Gonçalves

Na emoção em si. Na emoção. Porque aí é luz, cenário, figurino, né... É diferente.⁵⁶

⁵⁵ BIZZOTTO, Lavinia. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 31 juillet 2021.

⁵⁶ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 3, avec Simone Camargo. Réalisé le 21 juillet 2021.

Page 93 :

Valeska Gonçalves :

Antes do espetáculo, do *Só Tinha de Ser com Você* por exemplo, eu sempre fazia um aquecimento mais para soltar a minha musculatura. Eu não fazia... era diferente de *Céu na boca* (2009), porque *Céu na boca* como começava já intenso, já saltando, eu fazia uma coisa mais de braço, fazia uma coisa mas de força, de deixar o corpo mais vivo, mais enérgico. Principalmente se eu estava cansada. Já o *Só tinha de ser com você*, para mim era um espetáculo que já ia me aquecendo. Porque ele começava no chão, toda aquela movimentação dava uma aquecida. Aí depois tinha também *Fotografia*, que também era no chão. Depois tinha *Modinha*... Então, eu sempre falava que o *Só*, para mim, ele ia gradativamente me deixando preparada para a próxima coreografia. O chão me preparava para *Fotografia*. *Fotografia* ia subindo e me preparando para *Modinha*, e assim por diante. Então o meu aquecimento individual era sempre mais no chão, mais para soltar o corpo, para alongar... Era bem diferente a maneira como eu me preparava para entrar no *Só*, por exemplo, só para te dar um exemplo, da maneira que eu me preparava para entrar em *Céu na boca*. O estado do meu corpo tinha que estar muito diferente. No *Céu na boca* eu já tinha que estar com uma adrenalina, sabe? No *Só* não, o contrário. Eu fazia aquele chão bem tranquilinho... Aí quando chegava a hora do solo eu já estava preparada. Com relação à preparação, já estava tudo preparado. Já tinha feito o chão, já tinha dançado em pé, já tinha feito tudo. Eu sempre, independente do espetáculo, eu sempre fazia ioga. Aí, se tinha alguma aula de alguém, eu fazia, independentemente se fosse balé, se fosse contemporâneo, as aulas no palco. Se não tinha aula, eu fazia um aquecimento com exercícios de chão, tipo cloche, exercícios para soltar... Aí depois que eu me arrumava, porque a gente se arrumava, aí tinha ensaio e tal. Quando tinha tempo, né Simone, porque às vezes a gente passava o ensaio corrido no palco e já ia se arrumar, e entrava no espetáculo do jeito que estava, não é? Mas quando era alguma temporada, em que a gente chegava no dia seguinte e não precisava passar um ensaio corrido do espetáculo, aí eu ficava fazendo exercícios no chão. Eu deitava, fazia cloche, fazia exercícios para soltar o ombro, para soltar o braço, para soltar a articulação da coxa, quadril...⁵⁷

Page 97 :

Erica Bearlz :

Como o meu corpo resolveu aqueles movimentos, eu nunca conversei disso como Henrique. Nunca, nos meus nove anos de ensaiadora, eu nunca falei que eu fazia isso no trabalho dele. Eu só trabalhava as coisas, e ele assistia. E dizia: "É isso ou não é isso." E aí, com o tempo, foi sendo mais tranquilo. Eu já sabia mais o que ele queria. Mas eu nunca, só pra te falar assim, não era uma coisa que... Aliás, acho que se ele escutasse, ele iria falar que não, que não era pra fazer nada daquilo, ele ia dar uma outra rota. Então eu não falava essas coisas pra ele não.⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ BEARLZ, Erica. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 19 juillet 2021.

Page 98 :

Valeska Gonçalves :

Na Quasar eu usava muito espelho porque o trabalho era muito estético, né? Então eu tinha esse costume de fazer as coisas pro espelho, pra eu me ver. Mas quando eu queria sentir o movimento - eu lembro que teve uma época em que eu levava um tablet - me ajudava quando eu fazia sem o espelho e me filmava. Porque eu descobri que muitas vezes eu achava que eu estava fazendo de um jeito, quando eu via no vídeo, estava totalmente diferente do que eu estava sentindo e imaginando, sabe? Então na verdade chegou um certo ponto em que o vídeo me ajudava mais do que o espelho. É como se o espelho não me mostrasse a real verdade. Mas de qualquer forma, depois que eu comecei a usar o vídeo, eu não deixei de usar o espelho. Eu usava um pouco de cada.⁵⁹

Na Quasar eu sempre usava o espelho. O momento que eu que eu passava sem nenhum recurso, espelho, ou vídeo, era no momento em que eu estava com o restante do elenco. E esse era um momento em que eu falava assim: "Agora, entrega". Depois que eu já tinha trabalhado tudo o que eu podia trabalhar "Agora entrega, aqui com os seus companheiros. Compartilha com eles agora, na coreografia, o que você trabalhou". Eu gostava muito de trabalhar duos, de estudar junto com os outros bailarinos. Só que às vezes eu não encontrava um parceiro ou uma parceira que gostasse de estudar. Você estudava muito junto, né, a gente teve duetos, a gente trabalhava bastante... Eu ficava querendo descobrir, sempre descobrir uma maneira de fazer com que o movimento ficasse mais orgânico, ficasse mais verdadeiro. Eu gostava disso.⁶⁰

Page 99 :

Valeska Gonçalves :

Eu ia por uma via muito técnica da qualidade de movimento. De descobrir os momentos em que eu soltava o peso, de qual membro eu iria soltar o peso no chão, em qual momento eu iria suspender... O tamanho de cada movimento... Era tudo muito calculado. Muito. Então, eu estava o tempo inteiro buscando esse aprimoramento. Mais da qualidade. De peso, de suspensão, de agilidade... De movimentos que eram mais encorpados, movimentos que eram mais suaves, tudo isso mais do que o desenho em si. Tanto que esse solo, por incrível que pareça, eu trabalhava ele mais sem espelho do que com espelho. Porque essas qualidades de denso, de rápido, de lento, de encorpado, de pesado de suspenso, davam mais a forma da coreografia do que o desenho em si. E esse solo tinha o desenho, mas como ele era todo no chão, essas qualidades de densidade, de peso, de aderência ao chão, tudo isso contava muito mais do que a forma. E isso trazia a forma da coreografia, então a gente trabalhava isso.

⁵⁹ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 1, avec Simone Camargo. Réalisé le 8 juillet 2021.

⁶⁰ *Ibid.*

Então era uma coreografia em que eu praticamente não usava o espelho. Porque quando esse solo ia muito para a forma, ou para o desenho do movimento, ele se perdia, sabe?⁶¹

⁶¹ GONÇALVES, Valeska. Entretien n° 2, avec Simone Camargo. Réalisé le 14 juillet 2021.

Résumé

Cette recherche s'est basée sur la pratique de trois interprètes en danse : Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto et Valeska Gonçalves. Les études de cas ont été utilisées comme point de départ pour mettre en évidence des manières spécifiques à chaque interprète de travailler le même extrait chorégraphique, partie du répertoire de la *Quasar Cia de Dança*. Les bases théoriques des analyses reposent sur les études en danse qui traitent des spécificités de l'interprétation, ainsi que ses liaisons avec des domaines connexes comme la philosophie et les sciences cognitives. L'objectif de cette recherche est de contribuer à la diffusion de l'histoire orale en danse à partir des discours des interprètes et à la prise en compte des danseurs comme collaborateurs actifs dans les processus de création et dans l'expérience du spectateur.

Mots-clés : interprétation en danse, discours des danseuses, auctorialité, processus de création en danse, Quasar compagnie de danse

Abstract

This research was based on the practice of three dance performers: Erica Bearlz, Lavinia Bizzotto and Valeska Gonçalves. The case studies were used as a starting point to highlight the specific ways in which each dancer works with the same choreographic excerpt, part of the *Quasar Cia de Dança's* repertoire. The theoretical bases of the analyses are based on dance studies that deal with the specificities of interpretation, as well as its connections with related fields such as philosophy and cognitive sciences. The aim of this research is to contribute to the dissemination of oral history in dance based on performers' discourses and to the consideration of dancers as active collaborators in the creative processes and in the spectator's experience.

Keywords: dance performance, dancers' discourse, auctoriality, dance creation process, Quasar dance company