

Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité / Varia

« Études de la présence : pour une approche non interprétative du processus de création des pratiques performatives brésiliennes »

Gilberto ICLE

Résumé

Ce texte présente les Études de la Présence, en mettant en évidence des aspects épistémologiques pour la recherche sur les pratiques performatives. Il cherche à contextualiser la recherche ayant donné naissance aux Études de la Présence, en décrivant le contexte universitaire brésilien dans lequel est-elle émergée. Il s'agit de circonscrire le travail de recherche autour de l'analyse du processus de création de la compagnie théâtrale brésilienne Usina do Trabalho do Ator (Usine du Travail de l'Acteur), en mettant en perspective les connexions entre ce processus et l'aspect non-interprétatif de la recherche. Le travail de l'acteur est considéré comme la source à partir de laquelle les Études de la Présence sont envisagées et présentées en tant que possibilité d'élargissement de la dimension interprétative de la recherche, afin de concevoir les pratiques performatives à partir de concepts comme celui de l'anthropophagie. Cette analyse décrit la démarche créative du spectacle théâtral de rue *Mundéu o segredo da noite*, montrant comment la notion d'anthropophagie - construite à partir de l'utilisation de costumes et d'éléments étrangers - constitue une possibilité non-interprétative d'analyse pour la recherche sur les pratiques performatives. Enfin, cet article envisage les Études de la Présence en tant que critique et comme une manière d'élargir le regard porté sur les pratiques performatives. Des auteurs comme Hans Ulrich Gumbrecht sont invoqués dans la réflexion autour des notions de « culture de la présence » et de « culture de la signification ». La réflexion s'appuie, en outre, sur Michel Foucault et Jacques Derrida et emprunte des notions opératoires aux Études de la Performance et à l'Etnoscénologie.

Abstract

This paper presents the field of Studies on Presence, highlighting epistemological aspects for research on performance practices. It seeks to contextualize the research which originated Studies on Presence, describing the Brazilian university context in which it emerged. The research concentrates on the analysis of the creative process of the Brazilian theatre group Usina do Trabalho do Ator ("Actor's Work Factory"), putting into perspective links between creative process and non-interpretive aspects. The actor's work offered a basis to reflect upon and present Studies on Presence as a possibility to expand the interpretive dimension of the research, in order to conceive performance practices based upon concepts such as cannibalism. This analysis describes the creative process of the street theatre spectacle *Mundéu, O Segredo da Noite*, showing how the notion of cannibalism ? based on the use of foreign customs and elements ? is a non-interpretive possibility of analysis for research on performance practices. Finally, this article offers a reflection on Studies on Presence as critique and as a way to broaden the view on performance practices. Authors such as Hans Ulrich Gumbrecht were included in the reflection about notions of "presence culture" and "meaning culture." This reflection is also based on Michel Foucault and Jacques Derrida, taking operative notions from Performance Studies and Ethnoscenology.

Resumo

Este texto apresenta os Estudos da Presença, colocando em evidência aspectos epistemológicos para a pesquisa das práticas performativas. Ele procura contextualizar a pesquisa que deu origem aos Estudos da Presença, descrevendo o contexto universitário brasileiro no qual ela emerge. Trata-se de circunscrever o trabalho de pesquisa em torno da análise do processo de criação do grupo teatral brasileiro Usina do Trabalho do Ator ("Actor's Work Factory"), colocando em perspectiva as conexões entre esse processo criativo e aspectos não interpretativos da pesquisa. O trabalho do ator é considerado como fonte a partir da qual os Estudos da Presença são pensados e apresentados como possibilidade de alargar a dimensão

interprétative de la recherche, a fim de conceber as práticas performativas a partir de conceitos como o de antropofagia. Essa análise descreve o processo criativo do espetáculo teatral de rua *Mundéu o segredo da noite*, mostrando como a noção de antropofagia ? construída a partir da utilização de costumes e de elementos estrangeiros ? constitui uma possibilidade não interpretativa de análise para a pesquisa das práticas performativas. Enfim, este artigo pensa os Estudos da Presença como crítica e como maneira de alargar o olhar sobre as práticas performativas. Autores como Hans Ulrich Gumbrecht são invocados na reflexão em torno das noções de « cultura da presença » e de « cultura do significado ». A reflexão se apóia, ainda, em Michel Foucault e Jacques Derrida e toma noções operatórias dos Estudos da Performance e da Etnocologia.

Dans ce texte, je vais exposer la manière dont j'envisage la présence dans le travail du performer et, dans cette perspective, comment je circonscris ce que j'appelle les Études de la Présence : une analyse des pratiques performatives qui vise à dépasser la dimension des significations. En m'interrogeant sur les concepts de signification et de présence, je vais réfléchir sur la crise de la représentation et sur les critiques à propos de l'interprétation, cherchant à montrer comment la présence constitue une dimension oubliée (et en même temps souhaitée) de la recherche axée sur les pratiques performatives. Il s'agit, dans une première approche, d'envisager la « présence » comme « ce qui est 'présent' [et qui] doit être tangible au sens propre, ce qui implique la possibilité d'un impact immédiat sur le corps humain » (Gumbrecht, 2010, p. 9). Pour ce faire, je m'appuierai sur deux exemples pratiques : 1) la description du processus anthropophage du spectacle *Mundéu, o segredo da noite* ; 2) la description de la spatialisation de la présence dans le processus de création du spectacle *A mulher que veio o mundo*.

Ces deux exemples cherchent ici à illustrer des modes d'appropriation du monde différents de la voie interprétative. Il s'agit d'aller au-delà de la possibilité de donner du sens au monde et d'envisager ce qui est tangible comme quelque chose susceptible de provoquer un impact sur le corps. En effet, ces modes d'appropriation du monde signifient, dans le contexte spéculatif de cet article, les manières de connaître le monde, les façons dont nous nous approchons des « choses du monde ». Et dans l'impossibilité de pouvoir réellement accéder aux objets et aux choses du monde, nous nous contentons ici d'envisager les « choses du monde » seulement comme le « désir de cette immédiateté » (Gumbrecht, 2010, p. 10).

Le contexte de recherche au Brésil

Avant tout, il convient d'exposer le contexte dans lequel ma recherche s'insère et les raisons qui la justifient.

Le contexte universitaire brésilien et la formation des professionnels des arts du spectacle vivant au Brésil sont assez différents de ceux que l'on peut trouver en France. Au Brésil, les conservatoires d'art dramatique sont très rares. En effet, la majorité des acteurs sont formés soit au sein même des compagnies théâtrales - de façon plus ponctuelle -, soit - et c'est le cas le plus fréquent - dans les études supérieures d'arts du spectacle proposées par les universités, essentiellement publiques. Le même phénomène s'observe chez les metteurs en scène, les scénographes et les enseignants de théâtre destinés au primaire et secondaire - formation qui, me semble-t-il, n'existe pas de manière équivalente en France. Au Brésil, contrairement à la France, les formations universitaires en arts du spectacle sont hybrides, elles forment des professionnels qui iront exercer leurs activités dans des milieux assez divers : des professionnels du spectacle vivant, des enseignants du primaire et du secondaire, et aussi ceux qui vont suivre une carrière dans la recherche universitaire, poursuivant leurs études dans le cadre des Masters et Doctorats, dont le fonctionnement est similaire à celui que l'on retrouve en France.

Cet aspect hybride des cours de formation supérieure au Brésil demande aux enseignants des universités d'avoir, dans leur grande majorité, un profil spécifique, à savoir : enseignants-chercheurs-artistes du spectacle vivant. Les recherches que ces enseignants développent sont, dans la plupart des cas, liées à leur activité professionnelle en tant qu'acteur et/ou metteur en scène.

C'est dans ce contexte universitaire que je m'insère. En tant que professeur à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dans laquelle j'enseigne en Licence pour des étudiants en formation théâtrale, en plus des séminaires et des directions de travaux de Master et Doctorat pour des professionnels du théâtre et de la danse qui souhaitent se préparer au métier de chercheur. Moi-même, je suis acteur et metteur en scène. J'anime, depuis 1992, une compagnie théâtrale qui est actuellement liée à

l'Université et objet de ma recherche.

Les universités brésiliennes soutiennent les compagnies théâtrales à condition que celles-ci soient liées aux activités de recherche. Ces compagnies fonctionnent selon des modalités très distinctes les unes des autres, mais se caractérisent, dans la plupart des cas, par la réunion de professeurs, élèves ou chercheurs attachés à l'université. Les activités artistiques des professeurs sont valorisées et prises en compte dans l'évolution de leur carrière universitaire.

C'est pour cette raison que je développe une recherche dans un domaine hybride qui se situe entre la théorie et la pratique artistique, en faisant de mon propre travail d'artiste l'objet de ma recherche. Celle-ci s'appuie sur l'utilisation de données provenant du travail de ma compagnie appelée *Usina do Trabalho do Ator* (Usine du Travail de l'Acteur), composée de collègues, professeurs de l'UFRGS, qui y participent en tant qu'acteurs et chercheurs. Point de départ de ma recherche, c'est à partir de cette activité « artistico-investigatrice » qu'elle se développe.

Ce caractère auto-référentiel - c'est-à-dire prendre le propre travail comme sujet de recherche - tente encore d'échapper aux automatismes les plus répandus dans le domaine de la recherche en théâtre et danse au Brésil, dont l'origine et les trajectoires sont fortement marquées par la linguistique, la sémiotique et les études littéraires ; autant d'approches qui ont systématiquement exclu le processus de création pour se concentrer exclusivement sur des oeuvres dites finies et envisagées en tant qu'objets fixes.

Étant auto-référentielle, cette recherche comporte inévitablement des éléments qui s'éloignent d'une épistémologie positiviste. Ainsi, ma curiosité et mon intérêt pour la question de la présence apparaît aussi bien dans mon parcours de chercheur, comme une réaction face à ce contexte fortement marqué par la sémiotique, que dans mes préoccupations artistiques premières, comme une manière d'envisager le travail de création et de contourner les clichés.

Pratique performative en tant que processus de création

Dans le cadre de cette recherche, il existe une différence de statut entre le processus de création artistique et la recherche universitaire : celle-ci implique la construction de problématiques d'ordre théorique, alors que la création artistique soulève des questionnements d'ordre pratique. Je ne sépare pas totalement la création artistique de la recherche sur la création artistique, cependant, elles ne coïncident pas de manière absolue. Il existe pour moi une différence importante. Je ne considère donc pas la création artistique comme recherche, tel que le courant des poétiques artistiques inspirées par la notion de « poétique » de René Passeron (2004, p. 10) et largement diffusées au Brésil l'envisage. Car dans cette approche connue au Brésil sous le nom de « poétiques artistiques », l'instauration même de l'oeuvre d'art constitue une recherche, une poétique, un « se faire » et une réflexion pendant le processus lui-même.

Je considère la recherche du processus de création comme une recherche « sur » le processus. Même si ces deux possibilités fonctionnent de manière complémentaire et s'il existe toujours des influences et des dialogues entre elles, il y a toujours pour moi un décalage temporel : la recherche universitaire exige un laps de temps qui la place toujours après le processus créatif. La création, à son tour, exige une exclusivité, elle demande une absorption durant le processus qui empêche un raisonnement plus linéaire qui constitue une exigence de la recherche universitaire. En outre, contrairement aux courants sémiotiques classiques, qui s'occupent exclusivement du produit fini, ce qui m'intéresse c'est justement de comprendre le processus de création ; en y ajoutant la prétention multifocale proposée par l'Ethnoscénologie, à partir d'une « approche systémique ⁽¹⁾ » (Pradier, 2000b, p. 41).

Les Études de la Performance - bien qu'elles professent certaines universalités, concernant l'idée que la performance « se produi[sen]t chez tous les peuples à travers le monde [...] » (Schechner, 2008, p. 27) -, apporte des contributions significatives à cette recherche, permettant d'envisager l'investigation des pratiques performatives dans un cadre élargi : quotidien et fiction sont déconstruits en catégories séparées. Cette idée que soutient Schechner, en affirmant que les « performances sont des actions » (2000, p. 1). C'est-à-dire que dans l'action, quotidien et fiction en tant que catégories séparées et opposées, ont tendance à se mélanger, empêchant une délimitation précise de chacune de ces notions. Ce mélange entre

quotidien (action naturelle dans la vie) et fiction (action représentée) a été largement développé dans les arts de la performance, notamment aux Etats-Unis à partir des années 1960.

Ainsi, à partir des contributions de l'Ethnoscénologie et des Études de la Performance, il serait dangereux de réfléchir en termes de séparation entre théorie et pratique de manière évidente et nécessaire. Au contraire, comme nous le verrons par la suite, de telles relations sont beaucoup plus complexes. Car l'objectif ultime de la recherche retrouve celui de la création. En paraphrasant Foucault (1984, p. 13), il s'agit de penser l'impensable, il s'agit de penser différemment de la façon dont on pensait auparavant.

C'est à partir de cette troisième perspective, formulée par Foucault, que la recherche sur la présence que je développe prend une acception de vérité comme jeu de langage, c'est-à-dire comme une manière de dire, comme une pratique légitimant à travers le langage (ce que l'on dit, ce que l'on tait et, surtout, ce que l'on pratique) certaines façons de vivre ou de se comporter.

La vérité n'est pas la substance du monde, elle n'est pas non plus la construction de sens donnés au monde par le sujet, mais un espace vide de langage, auquel nous adhérons ou non (Fischer, 2004, p. 218-219). À partir de cette conception de la notion de vérité, la recherche, pour moi, ne peut pas dire ce que sont les choses du monde, mais elle peut montrer, décrire, la manière dont les hommes (et les femmes) se sont employés à rendre certains objets de la pensée importants pour certains groupes sociaux, à certaines époques. Il convient, en revanche, de s'interroger : comment certaines idées sont devenues hégémoniques au détriment d'autres ? Comment les pratiques discursives, comprises ici comme des modèles de subjectivation et d'assujettissement, ont pu rendre certains objets de la pensée normatifs pour nous, c'est-à-dire des objets sur lesquels nous devons réfléchir ? Ces sont donc ces trois perspectives qui servent de base aux Études de la Présence.

La présence en tant que force de l'acteur

Je commence par esquiver la question la plus triviale : qu'est-ce que la présence ? Question qui serait sans doute orpheline de réponses. En revanche, je préfère me demander : comment la présence est devenue pour nous une vérité aussi importante ? De quelle manière la notion de présence nous subjectivise, nous engendre et nous forme comme des sujets acteurs qui ont le besoin et le devoir d'être présents ? Comment la présence, à son tour, constitue une tentative de minimisation de la force d'attraction que la rationalité (instrumentale) moderne nous a léguée, force qui tend à tout nommer et à tout expliquer créant un espace de possibilités pour que l'expérience aille au-delà des signifiés ?

Tous ces questionnements m'ont conduit à élaborer une recherche visant à développer une réflexion sur l'étude du travail de l'acteur et sur la présence en tant que culture.

La notion de présence apparaît dans le discours théâtral brésilien, ces dernières années, fortement liée à l'idée d'une qualité de l'acteur. Elle est devenue un impératif, même si l'on ne sait pas exactement de quoi il s'agit : nous devons être présents, être des acteurs présents, car la présence devient la mesure d'une bonne ou mauvaise prestation scénique. Être présent signifie avoir un jeu efficace. Nous disons par exemple : *tel acteur a de la présence*, pour dire qu'il s'agit d'un bon travail. Mais liée à cette idée, apparaît une notion plus ancienne, déjà répétée de diverses manières, aussi bien dans les témoignages des différents publics que dans ceux des artistes même de la scène. Il s'agit d'un « je ne sais quoi » (Farcy, 2001, p. 15) ; d'un feu ; d'une force d'attraction ; d'une transfiguration magique, d'une irradiation.

Apparemment, l'idée de présence est déjà esquissée dans l'histoire du théâtre euro-américain depuis longtemps, encore que l'usage du terme présence soit bien plus récent. Les travaux de Stanislavski, dans le souci d'aboutir à un jeu de meilleure qualité et en se reportant à des éléments corporels, énoncent déjà la question de la présence, sans pour autant la nommer explicitement. La question des pouvoirs de l'acteur sur scène est l'objet de toute la pédagogie théâtrale du XX^{ème} siècle, de Jacques Copeau à Etienne Decroux, d'Antonin Artaud à Jerzy Grotowski ; et avant eux, la préoccupation du sens et les paradoxes du jeu faisaient déjà l'objet de textes classiques comme chez Denis Diderot et Heinrich Von Kleist.

Mais le point de repère de sa formulation, au Brésil, est sans doute, le travail d'Eugenio Barba (2001) qui, aussi bien pour ma trajectoire personnelle que pour la thématique en tant que telle, véhicule une pratique

discursive significative en proposant un ensemble de « bons conseils » aux acteurs, dans ce qu'il a appelé « l'Anthropologie théâtrale » (Barba, 2001). Selon ses explorations, « [...] la présence physique et mentale de l'acteur se modèle selon des principes différents de ceux de la vie quotidienne » (Barba, 1993, p. 29), il existerait donc un niveau sous-jacent au niveau expressif du jeu, qu'il désigne par le terme *pré-expressif* et dans lequel le préfixe *pré* se reporte au sens logique et non pas chronologique. Ce niveau organiserait la présence de l'acteur, autrement dit, sa capacité à attirer l'attention du public, parallèlement au niveau sémantique. Il s'agirait d'une force d'attraction organisée par le *bios* scénique, au niveau de ce qui anime le corps et non pas par la rationalité instrumentale. Pour lui, « [...] la présence de l'acteur, son *bios* scénique, est [-elle] en mesure de solliciter l'attention du spectateur *avant* de transmettre un quelconque message » (Barba, 1993, p. 29).

Telle croyance, au-delà du fait d'impliquer la possibilité d'un jeu pédagogique qui pourrait agir spécifiquement sur la présence, encore qu'une séparation entre le pré-expressif et l'expression n'est peut être que virtuelle, impliquerait aussi l'existence d'une attention au non interprétatif, au non sémantique ; une attention à la dimension de l'expérience qui échappe au pouvoir hégémonique des signifiés.

C'est à partir de là que je commence à m'interroger sur le désir de présence, sur une volonté de présence, comme la revendication de certains artistes qui aspirent à des expériences centrées sur la présence, c'est-à-dire sur la spatialisation des relations humaines. La piste fournie par Eugenio Barba m'a fait parcourir un chemin plus long et considérer les pratiques performatives comme des exemples d'une « culture de la présence » (Gumbrecht, 2010), comme une expérience humaine qui affronte, dépasse et suspend la dimension de la signification comme élément exclusif d'accès à la vérité et à la connaissance. À partir de là, j'ai commencé donc à envisager la présence comme une manière de comprendre la relation que nous avons avec les connaissances - avec l'expérience esthétique plus précisément - et non seulement comme une qualité du travail de l'acteur.

Pour cette raison, ma recherche n'est pas une interrogation sur ce qu'est la présence de l'acteur, sur la manière dont la présence se produit et est vécue par l'acteur et par le public, mais, - suivant les conseils de l'Anthropologie Théâtrale, de l'Ethnoscénologie et des Études de la Performance, qui, pour éviter les ethnocentrismes, analysent les cultures corporelles à partir de la description de certaines pratiques performatives -, il s'agit d'envisager la présence comme possibilité d'approche d'investigation pour comprendre les pratiques performatives en tant que phénomène non sémiotiques. À commencer par la description de mon propre processus de création puis d'autres pratiques performatives du sud du Brésil.

Les Études de la Présence

J'envisage, en effet, les Études de la Présence comme une méthode spécifique d'analyse des pratiques performatives, à partir de la notion de « production de présence » ; cela veut dire que « [...] l'effet de tangibilité provenant des matérialités de la communication est également un effet constamment en mouvement » (Gumbrecht, 2010, p. 38-39). Ce type d'analyse vise à mettre en exergue la dimension de la *présencialité*, de la tangibilité et de la *choséité* (Gumbrecht, 2010) que ces pratiques possèdent, cherchant ainsi à minimiser l'importance de la signification que nous leur attribuons. Ainsi, les Études de la Présence s'articulent de manière à éviter l'interprétation comme le seul et exclusif accès à la vérité et à la connaissance.

Ce type de discussion n'a été possible que grâce à la crise de la représentation (Foucault, 1999), qui a donné lieu à une critique à l'herméneutique comme méthode d'accès unique à la vérité et aux choses du monde. De ce point de vue, il est inévitable, pour moi, d'invoquer la voix philosophique de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) qui montre comment la culture de la signification a eu tendance, à partir de l'ère moderne, à se superposer, dans notre société, à la culture de la présence.

Gumbrecht rappelle, par exemple, qu'il existe d'autres formes d'appropriation du monde qui dépassent l'interprétation. Il parle de « manger les choses du monde » (2010, p. 136), manger comme dans l'anthropophagie. Et aussi de « pénétrer le monde ». Autant de formes de fusion avec le monde ou avec d'autres corps : « la pénétration des choses et des corps, c'est-à-dire le contact corporel et la sexualité, l'agression, la destruction [...] » (2010, p. 137). Il s'agit, enfin, de « posséder le monde », comme dans un désir de conscience pleine, par laquelle on atteint une possession du monde ou des esprits du monde. La possession constitue en effet une croyance dans la perte de soi-même, « c'est ce que l'on appelle le *mysticisme* » (2010, p. 138).

L'analyse du processus créatif

En prenant mon propre travail comme un premier exemple, je voudrais réfléchir sur la dimension anthropophagique présente dans le processus de création artistique que j'ai étudié, pour essayer de montrer comment des manières de s'approprier le monde - différentes de la forme interprétative - peuvent être envisagées comme des dimensions dans lesquelles les significations sont insuffisantes, partiales, réductrices. Il ne s'agit pas, cependant, de diaboliser les significations ou l'interprétation, loin de là, mais plutôt d'accentuer le fait que les modèles d'appropriation du monde constituent des oscillations entre les effets de présence et les effets de signification.

Mundéu, o segredo da noite est un spectacle produit pour la rue en 1998 et présenté jusqu'en 2001. Comme d'habitude dans le travail de la compagnie, le spectacle a été réalisé non pas à partir d'un texte préalable, mais à partir d'éléments de la culture populaire du sud du Brésil et d'une constellation d'influences, d'images, de techniques corporelles, de récits populaires et, en particulier, de personnages des légendes du sud du Brésil.

Ces personnages ont été empruntés à un récit littéraire du début du XX^{ème} siècle, dans lequel l'auteur *gaúcho* (habitant du Rio Grande do Sul, État du sud du Brésil) Simões Lopez Neto (s/d), a enregistré certaines légendes. Le travail des acteurs, cependant, n'a pas eu comme point de départ les légendes, il a commencé par l'exécution de tâches corporelles comme, par exemple, l'utilisation d'objets. C'est seulement dans une deuxième étape du travail que les acteurs devaient faire un mélange entre les séquences de mouvements et l'imaginaire de l'un des personnages des légendes. Ce mélange a permis à chaque acteur de concevoir un répertoire d'actions avec lesquelles il pouvait ensuite agir et improviser dans l'espace.

Une troisième étape du travail a consisté en la construction de la dramaturgie. Celle-ci ne s'appuyait pas sur le récit des légendes populaires, ni non plus sur la façon dont elles ont été racontées par Simões Lopez Neto, elle se concentrait seulement sur les personnages. En effet, la dramaturgie du spectacle a été construite à travers des improvisations en duos qui visaient à répondre à une seule question : puisque les personnages choisis par les acteurs venaient de différentes légendes, que se passerait-il si soudain ils se rencontraient ?

La réponse pratique donnée par ces improvisations a engendré, dans un long processus de répétitions - environ huit mois -, la dramaturgie du spectacle. Ajouté à cela, un répertoire de techniques corporelles, subsumé dans l'action des acteurs, a été mis en oeuvre. Les acteurs ont appris - ou ont transmis aux collègues lorsqu'ils possédaient déjà quelques habilités préalables - quelques techniques étrangères comme par exemple le *Bharata Natyam*, le *Flamenco*, le *Shaolim* ou l'acrobatie.

Ces techniques corporelles étrangères - terme utilisé pour les opposer aux récits *gaúchos* - ont été, dès le départ (et, effectivement, ce travail sur les techniques corporelles a précédé le processus de création du spectacle proprement dit), un travail d'anthropophagie culturelle, dans la mesure où ces aspects étrangers n'étaient pas le thème du spectacle, mais l'outil à travers lequel les acteurs arriveraient à la conception de la scène. Il est important de souligner que cette « anthropophagie culturelle » a été adoptée par la compagnie comme méthode de travail, comme un chemin pour la création du spectacle. Ainsi, aux yeux du public, le mélange d'éléments étrangers et de l'imaginaire local faisait en sorte que ces éléments étrangers n'apparaissent pas du premier coup d'oeil dans les scènes. Ils se trouvaient, la plupart du temps, subsumés dans les actions des acteurs. Ce type de travail ne visait donc pas à la conception d'un spectacle explicitement contaminé par des aspects étrangers. D'ailleurs, le processus de « digestion » de telles techniques a fini par mettre en échec cet aspect étranger que l'on avait apparemment au début.

Ainsi le processus anthropophagique qui a donné naissance à la création de *Mundéu, o segredo da noite*, n'a cessé d'apparaître dans pratiquement tous les choix créatifs que le groupe a effectué : depuis l'organisation de l'espace scénique empruntée au *Bharata Natyam* (un groupe d'acteurs raconte l'histoire pendant que l'autre la joue), jusqu'au côté visuel et à la notion de masque (en opposition à celle de personnage) inspirés du défilé de carnaval brésilien, en passant par la musique, spécialement composée à partir d'un ensemble de rythmes brésiliens, non seulement du sud du Brésil, mais aussi d'ailleurs, dont certains nous semblent presque aussi lointains que ceux du *Bharata Natyam*.

C'est dans ce contexte de production que le spectacle a été créé et présenté comme une sorte de rituel dans lequel on racontait l'histoire d'un couple d'amoureux qui affronte les forces de la nature, représentées par *Boitatá* (serpent de feu qui mange les yeux de l'amoureuse) et par *Anhanga-Pitã* (démon conçu à partir des restes de la nature). Le couple compte sur l'aide de *Salamanca do Jarau* (princesse maure transformée en salamandre) pour récupérer les yeux de la jeune femme et rétablir l'ordre.

Mettant en exergue les modes d'appropriation anthropophagiques à l'oeuvre dans le processus de création de *Mundéu*, cette approche vise à sortir un peu du domaine de l'interprétation, si courant dans les recherches en arts du spectacle au Brésil.

La recherche en sciences humaines et en arts au Brésil, de manière générale, a adhéré progressivement à l'instauration du signifié comme procédé unique et exclusif. Cela a été possible grâce à un ethnocentrisme, travesti de logocentrisme, car placer la raison à la base de l'expérience humaine n'a été autre chose, pour notre société, qu'un ethnocentrisme hégémonique qui a systématiquement annulé d'autres formes de relation avec le monde. Jean-Marie Pradier démontre bien dans son ouvrage *La scène et la fabrique du corps* (2000a), comment ce logocentrisme hégémonique a contribué à ce qu'une vision compartimentée du corps, mise en évidence par l'anatomie, finisse par générer une tendance discursive du théâtre occidental, produisant encore aujourd'hui une confusion entre théâtre et littérature.

Le Brésil, cependant, est rempli de pratiques performatives qui ne sont pas littéraires et de formes de relation avec le monde qui ne trouvent pas dans la raison instrumentale un appui catégorique. François Laplantine (2009) le montre bien en analysant la *ginga* brésilienne (façon de bouger très caractéristique de la démarche des Brésiliens), en tant qu'élément sensible et impossible d'être appréhendé par les outils du langage.

Il s'agit donc d'envisager les pratiques performatives à partir de ses éléments de spatialité. Gumbrecht envisage la notion de la présence comme spatialité, par rapport à la signification conçue comme temporalité. Cette manière de décrire le processus de création est présente dans le deuxième exemple que j'évoque ici. Il s'agit également d'un spectacle de rue de ma compagnie, bien plus récent cette fois-ci, créé en 2006 et présenté encore aujourd'hui, *A mulher que comeu o mundo* (La femme qui mangea le monde).

Ici, l'appropriation des récits populaires se produit dans un domaine qui va au-delà de l'interprétation. Certes, il s'agit d'une interprétation de fragments de contes et de récits populaires racontant l'histoire d'une femme qui, depuis la mort de son père - dont elle avait auparavant mangé le corps pour apaiser sa douleur - commence à développer une gourmandise démesurée, capable de tout avaler, y compris elle-même.

Outre l'interprétation de l'histoire, il existe un mode d'appropriation des costumes, des comportements, des jeux, et de l'usage des masques qui extrapole l'interprétation (la représentation d'un personnage par l'acteur et la décodification des signes articulés dans le texte de l'acteur) et prend les contours d'une possession. Les acteurs, durant le processus de création de ce spectacle, n'ont pas seulement interprété le conte comme procédé linéaire de traduction, c'est-à-dire l'adaptation des signifiés d'un contexte culturel pour les synthétiser dans le spectacle. Les acteurs, eux, donnent corps à un temps passé, ils incarnent certains modèles *gaúchos*, donnent chair au récit qui ne peut trouver sa place que dans la spatialisation de la présence. Le temps dans ce processus et dans la pratique performative qu'il a engendré n'est autre chose qu'une brève durée, et l'histoire que l'on raconte n'est qu'un outil par le biais duquel la relation tangible avec le public s'établit. Il ne s'agit pas, ainsi, d'une sémiotique des perceptions, mais de la matérialité même de la communication, du corps devenant espace, de sa présence dans la force de son attraction.

Pour une approche non interprétative

C'est donc à l'intérieur d'un travail de recherche non interprétatif que la description du processus de création peut s'insérer, dans la mesure où elle décrit certains modes d'appropriation du monde qui résistent aux forces attractives des significations. Ces modes d'appropriation du monde n'accordent souvent pas « [...] presque automatiquement une valeur positive à la 'profondeur' » (Gumbrecht, 2010, p. 45), une importance exclusive à la dimension de la profondeur, ils attirent aussi l'attention sur la surface.

Ainsi, les pratiques performatives que nous analysons impliquent une tangibilité, une matérialité qui rend

ces performances encore plus intéressantes du point de vue de ce que Laplantine appelle le sensible (2009). Par conséquent, tout ce qui est significatif, qui a une signification, renvoie et atténue les effets de présence. Car dans la signification il y a simplement la promesse de présence de la chose représentée, une promesse toujours reportée, comme nous l'a appris Derrida, en affirmant que « le concept signifié n'est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu'à elle-même » (1972, p. 11).

Enfin, ce que les Etudes de la Présence proposent comme défi, c'est justement d'aller au-delà de ces esquisses mal formées, faites par l'analyse sémiotique et sémiotisante. Il s'agit de toucher l'aspect présent du sensible, de faire voir, de mettre en lumière, de mettre à nu les limites de l'interprétation unique.

Ce que les études de la présence cherchent c'est justement de nouveaux concepts pour pouvoir travailler avec des dimensions de l'expérience humaine qui puissent être décrites en tant que vibrations de la présence. Ces vibrations, ces mouvements, ne peuvent avoir lieu que dans notre expérience de la spatialité. Ils résistent à la temporalité et à la durée. Il suffit de se rappeler que les meilleurs moments de notre expérience esthétique en tant que spectateur, dit Gumbrecht (2010), ces moments dans lesquels nous nous sentons en contact direct avec une pratique performative, sont des moments de forte présence. Ce sont des instants pendant lesquels notre corps vibre.

Notre expérience est ainsi toujours faite de cette oscillation entre ces effets de présence et les effets de signification. En fin de compte, dans le contexte de cette recherche, la présence est seulement un effet.

Bibliographie :

BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier*, Paris, Entretemps, 2001.

BARBA, Eugenio, *La Canoa di Carta*, Bologna, Il Mulino, 2001.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

FARCY, Gérard-Denis, « Du Singulier au Pluriel », in FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, Renè, *Brûler les Planches, Crever l'Écran*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2000, p. 13-20.

FISCHER, Rosa Maria Bueno, « Na Companhia de Foucault, multiplicar acontecimentos », *Educação & Realidade*, Porto Alegre, UFRGS, v.29, n.1, jan./jun. 2004, p. 215-227.

FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade 2 : o uso dos prazeres*, Rio de Janeiro, Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Éloge de la présence, Ce qui échappe à la signification*, Paris, Libella Maren Sell, 2010.

LAPLANTINE, François, *Le Social et le Sensible, Introduction à une Anthropologie Modale*, Paris, Téraèdre, 2009.

LOPES NETO, Simões, *Contos gauchescos e lendas do sul*, São Paulo, Ediouro, s/d.

PASSERON, Réne, « A poética em questão », *Porto Arte*, Porto Alegre, n.21, v.1, jul./nov.2004, p. 9-15.

PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », in *La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire*, Maison des cultures du monde, n.05, 1996, p. 13-41.

PRADIER, Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps : Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.C. ? XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires Bordeaux, 2000a.

PRADIER, Jean-Marie, « Os Estudos Teatrais ou o Deserto Científico », *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, UFBA, v.3, n.4, 2000b, p. 38-41.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies, an introduction*, New York: Routledge, 2000.

SCHECHNER, Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris : Éditions Théâtrales, 2008.

Notes :

1. Original en Portugais.

Pour citer ce document:

Gilberto ICLE , « Études de la présence : pour une approche non interprétative du processus de création des pratiques performatives brésiliennes », *Cultures-Kairós* [En ligne], Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité, Varia, Mis à jour le 14/12/2012

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=507>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)