

La pluridisciplinarité au coeur des arts de la scène brésiliens

Caroline Mangerel

Number 177 (1), 2021

Chimères et autres bêtes de scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95344ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

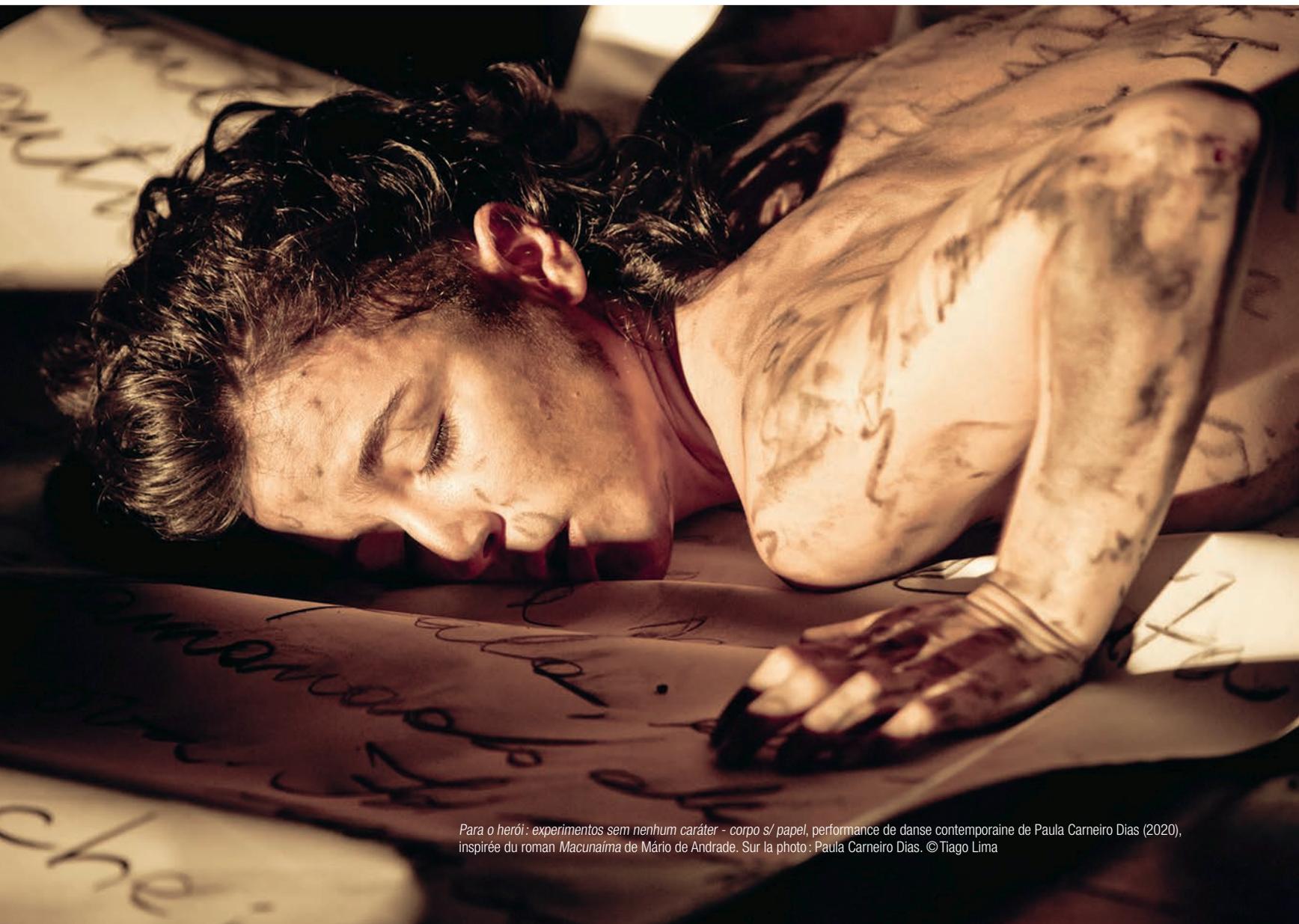
Cite this article

Mangerel, C. (2021). La pluridisciplinarité au coeur des arts de la scène brésiliens. *Jeu*, (177), 42–47.

La pluridisciplinarité de la scène brésiliens

Caroline Mangerel

À la fois thème, contexte et socle d'expression, la chimère est aujourd'hui indissociable des arts de la scène. Par quels mécanismes exprime-t-elle son hybridité monstrueuse? Par la déviance et la traduction. Deux artistes brésilien·nes nous montrent la voie.



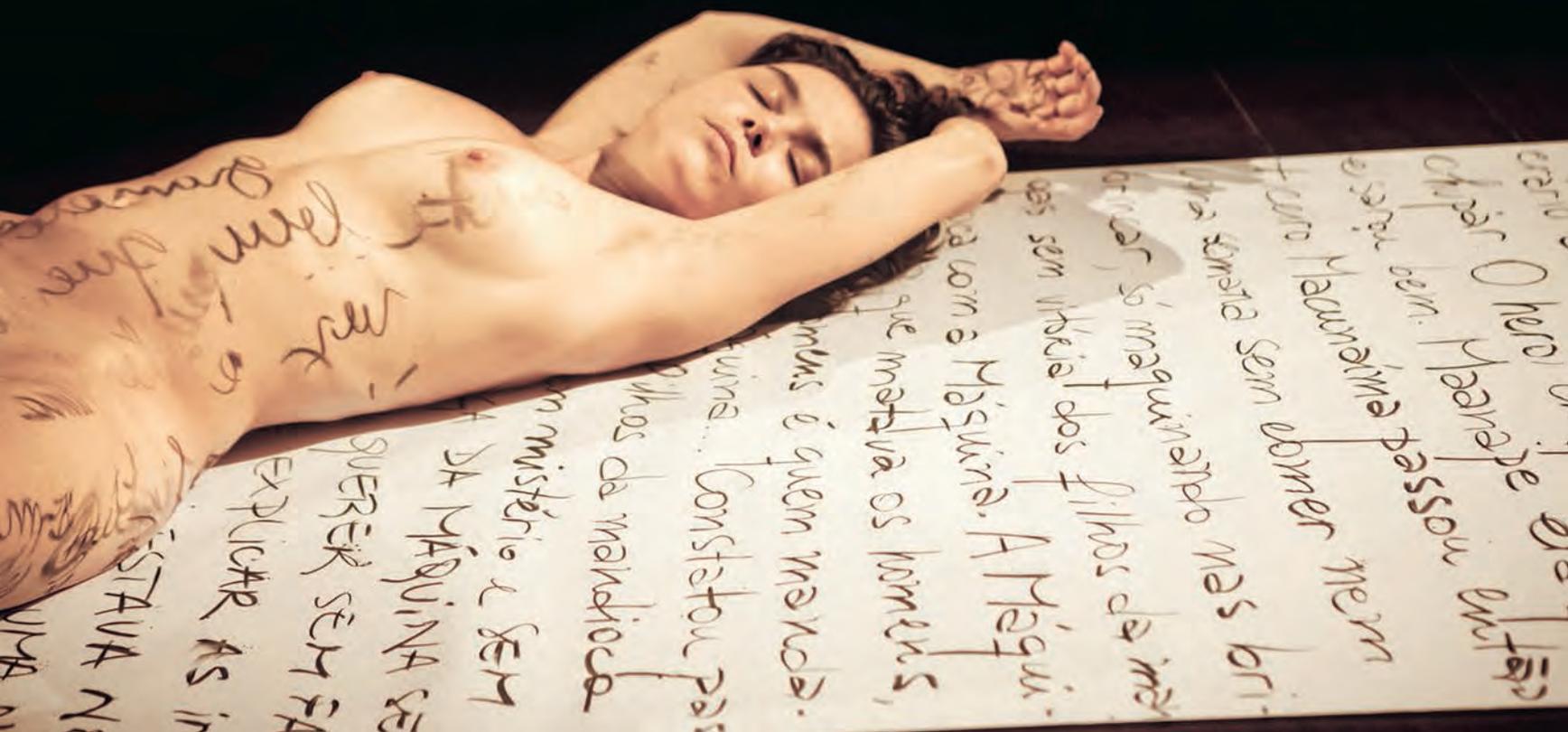
du cœur des arts

Dans l'imaginaire collectif, la chimère est un concept à deux têtes: d'une part, bête fantastique, composite, assemblage hétéroclite d'éléments disparates; d'autre part, création de l'esprit, illusion souvent dérisoire. L'une comme l'autre acception connotent la notion de la déviation par rapport à la norme. Surtout, on y retrouve l'idée de choc, celui du spectateur, de la spectatrice: surprise devant l'inattendu des amalgames, bouleversement esthétique, confrontation avec son propre imaginaire.

On retrouve dans l'Occident des 18^e et 19^e siècles deux grands axes d'imaginaire chimérique. Dans le sillage des colonisations, tout d'abord, les métissages culturels et biologiques donnent naissance à un corpus impressionnant de traités scientifiques. Des «experts» établissent des taxonomies, condamnent le métissage, proclament l'infertilité des individus de sangs mêlés. Puis, le monstre gothique, Frankenstein ou Dracula, à la genèse difforme et à l'esthétique hétéroclite, incarne des changements technologiques trop rapides pour être absorbés au fur et à mesure par les sociétés.

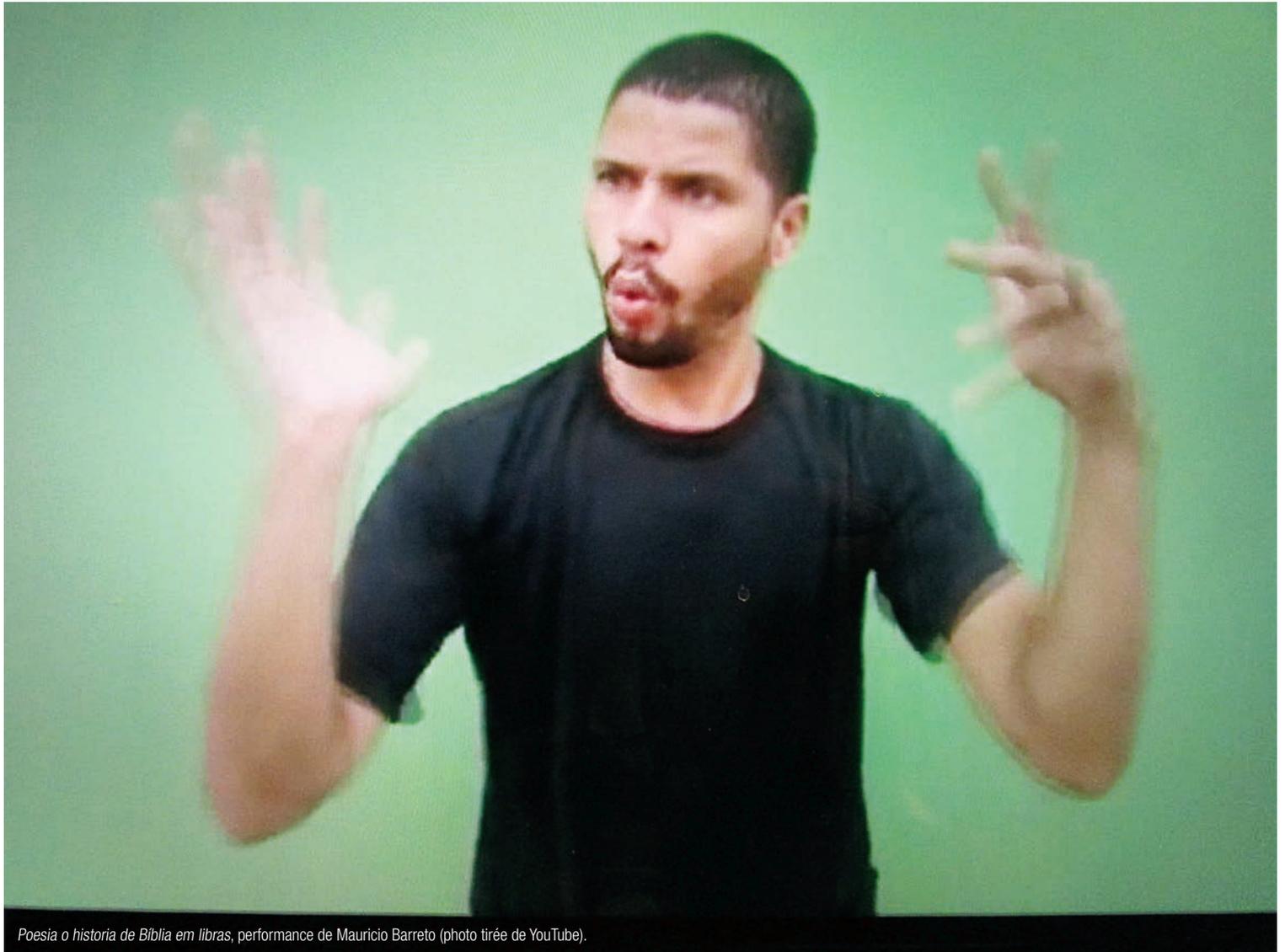
Pour remplir son rôle, l'essence même de son existence, la chimère doit être vue, reçue par un auditoire. Comme l'art vivant, elle a donc pour objectif principal de se montrer et de provoquer une réaction. Or, après avoir été assujettis pendant longtemps à une forme indéniable de pureté disciplinaire, les arts de la scène ne sauraient aujourd'hui être dissociés de l'hybridité de pratiques et d'esthétiques. La chimère se montre enfin dans toute sa gloire à partir du 20^e siècle, délaissant ses maléfices pour ne conserver que le feu sacré de la création.

*Para o herói: experimentos sem nenhum caráter - corpo s/ papel, performance de danse contemporaine de Paula Carneiro Dias (2020), inspirée du roman Macunaíma de Mário de Andrade.
Sur la photo: Paula Carneiro Dias. © Tiago Lima*





Poesia o história de Bíblia em libras, performance de Maurício Barreto (photo tirée de YouTube).



Poesia o historia de Bíblia em libras, performance de Mauricio Barreto (photo tirée de YouTube).

CHORÉGRAPHIES ORCHESTRALES ET TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

Pour amorcer une exploration conceptuelle et sémiotique de l'hybridité dans les arts de la scène, qui de mieux que des artistes brésiliens ? C'est en effet Gilberto Freyre¹ qui, dès les années 1940, publie un manifeste visant à s'opposer aux théories sur la dégénérescence causée par les mélanges raciaux en affirmant qu'au contraire le métissage renforce l'espèce humaine.

Les rencontres chimériques mises de l'avant par la chorégraphe Paula Carneiro Dias et le poète sourd Mauricio Barreto existent grâce à un travail de création proche à la fois de la direction d'orchestre et de la traduction, qui

1. Gilberto Freyre (1900-1987) est un écrivain et sociologue brésilien qui a notamment réalisé une étude magistrale des rapports de races et de classes au Brésil. Cette œuvre s'inscrit dans un mouvement latino-américain des années 1930-1940 qui vise à redéfinir la nation selon de nouvelles bases, séparées des valeurs du pays colonisateur. À l'instar d'Octavio Paz au Mexique ou de Fernando Ortiz à Cuba, Freyre vante les mérites du métissage et le définit comme l'une des bases de la nation brésilienne.

savent décliner une œuvre selon plusieurs ensembles de codes pour l'offrir au public dans de nouveaux atours. On y discerne une forme de traduction, de transposition entre les systèmes de signes non linguistiques — appelons-la *traduction intersémiotique*² — c'est-à-dire un travail de création basé sur l'interprétation, le décodage et le réencodage entre les formes artistiques mises en relation. Notons que plus on s'écarte des structures artistiques verbales, plus il devient difficile d'établir des rapports étroits entre l'original et l'œuvre qui en est issue.

Carneiro Dias et Barreto font appel à plusieurs techniques et modes d'expression complémentaires. En ce qui concerne la première, c'est sa performance de danse contemporaine *Para o herói: experimentos*

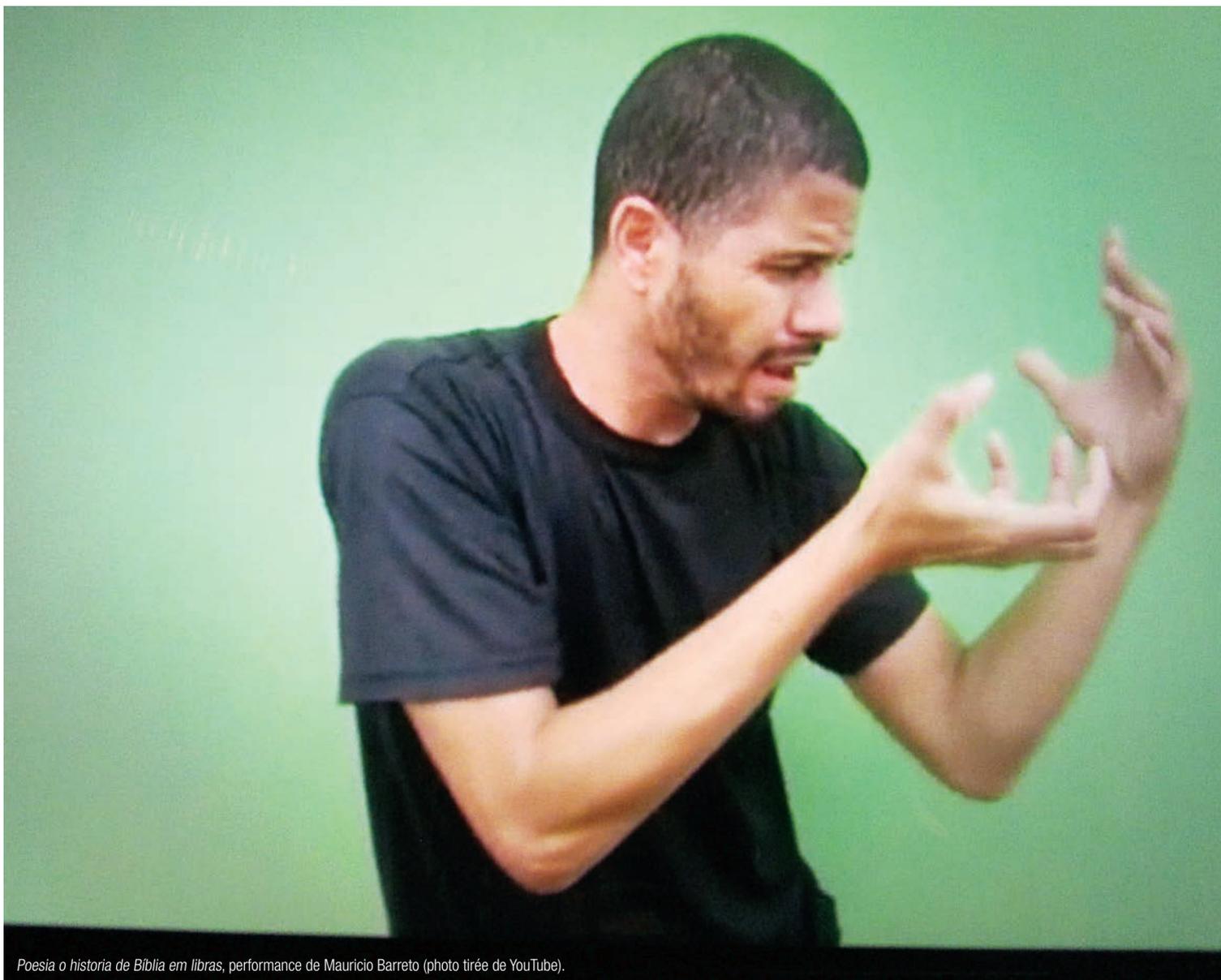
2. Terme inventé par le linguiste Roman Jakobson, qui l'oppose à la traduction « interlinguistique » ordinaire. Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation », dans *The Translation Studies Reader* (ed. L. Venuti), Londres, Routledge, 2000 [1959], p. 113-118.

*sem nenhum caráter — corpo s/ papel*³ (2010) qui nous intéresse, alors que pour Barreto, c'est sur plusieurs de ses poèmes que nous nous appuyons, notamment : *Eu quero milagres ouvi* (2009); *Farol da Barra* (2012); *Dia do intérprete* (2019).

LE HÉROS SANS CARACTÈRE

L'œuvre de Paula Carneiro Dias est basée sur le roman *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928), lui-même conçu à partir d'un corpus de légendes des peuples autochtones d'Amazonie. Défini comme un « héros sans caractère », le protagoniste du livre, Macunaíma, est en réalité surchargé de personnages de toutes sortes puisqu'il peut changer d'âge, d'apparence et de race comme bon lui semble. Le roman se veut une introduction littéraire du concept

3. « Pour le héros : expériences sans aucun caractère — corps sur rôle » (ici, le terme *papel* prend un double sens, car il signifie à la fois « rôle » et « papier »). Traduction de l'auteure.



Poesia o história de Bíblia em libras, performance de Mauricio Barreto (photo tirée de YouTube).

moderniste d'anthropophagie culturelle, une forme de métissage revendiquée par des écrivain-es et des artistes du début du 20^e siècle pour penser l'identité brésilienne⁴.

Pour traduire à la scène un ouvrage de presque 100 ans, basé de surcroît sur un corpus d'origine orale, Carneiro Dias choisit de réinventer les codes. C'est l'écriture qu'elle privilégie et qui devient l'héroïne de son histoire. Sur la scène sont disposés de longs rouleaux de papier blanc sur lesquels l'artiste, habillée de blanc —référence à une tradition cérémoniale afro-brésilienne—, écrit des extraits de *Macunaíma* au fusain. Quand elle arrive à la fin du papier, elle retire ses vêtements et se roule lentement sur les

feuilles, d'un bout à l'autre de la scène, imprimant sur sa peau pâle les phrases au crayon noir. Si, au début, les mots sont bien lisibles, elle crée au cours de sa progression un chaos et une grande confusion, autant sur les feuilles que sur sa peau. Au fur et à mesure, elle métamorphose son corps pour évoquer diverses formes animales. À la fin, elle a effacé et brouillé le texte, a avalé l'histoire et l'a restituée sous une autre forme. Elle est vêtue de texte.

Sa trajectoire anthropophage présente le thème du corps écrivant qui devient canevas, le corps palimpseste qui efface et récrit, le corps autophage qui dévore et régurgite les identités. Carneiro Dias présente sa démarche dans un blogue qui précède et accompagne les représentations de son spectacle. On y découvre plusieurs projets de cette artiste pluridisciplinaire,

théoricienne autant que praticienne des arts, ainsi qu'une passion pour ce qu'elle appelle « les aventures du métissage⁵ ».

MAURICIO BARRETO, LA GRÂCE ET LE SILENCE

Mauricio Barreto est, aux antipodes de Carneiro Dias, un artiste autodidacte au parcours peu documenté. Il présente, presque uniquement sur sa chaîne YouTube, de courtes vidéos sur lesquelles on le voit « déclamer » en langue des signes des poèmes faits de gestes, d'expressions faciales, impliquant le corps. Souvent filmées devant un décor peu étudié ou naïf, qu'il s'agisse d'un rideau épinglé sur un mur ou d'une

4. Daniella Aguiar et João Queiroz, « Semiosis and Intersemiotic Translation », *Semiotica*, 2013, vol. 196, p. 283-292.

5. « As aventuras da mestiçagem » (traduction de l'autrice). Blogue : Paula Carneiro Dias, « Para o herói : experimentos sem nenhum caráter — fluidos s/TV e corpo s/ papel », <<https://paraoheroi.blogspot.com/>>, consulté le 25 septembre 2020.

animation sommaire, ses performances alliant la grâce du danseur et une étonnante expressivité d'acteur font rapidement oublier l'austérité environnante. L'un de ses thèmes de prédilection est la Bible et le discours chrétien, et il commente aussi bien l'actualité que des sujets liés à la communauté sourde et à la langue des signes. *Farol da Barra*, l'un de ses poèmes les plus lyriques, reprend une chanson brésilienne connue qui parle du phare de Salvador de Bahia, au Brésil, de sa beauté brutale et de sa lumière sur la houle.

Ce qui frappe chez Barreto, c'est l'hétérogénéité réellement chimérique: en effet, les codes convoqués, mutuellement exclusifs pour un même public (musique et langue des signes, visuel portugais et —parfois— paroles en anglais, détournement des codes à divers niveaux), ne devraient même pas occuper un même espace performatif. Et la question de la compréhension sémantique est à la fois fondamentale et insignifiante: parce que la plupart de ses spectatrices et spectateurs ne comprennent pas la langue des signes, ils ratent une grande partie du message, mais n'en voient sans doute que davantage la fluidité du mouvement et la mobilité du visage.

Dans certaines de ses vidéos plus anciennes (2009-2012), il ajoute des signifiants qui permettent de comprendre encore mieux, comme des images du phare et de la mer dans le poème déjà cité. Il interagit même avec certains éléments du décor. Dans les plus récentes, il se débarrasse des artifices: on ne voit que lui, toujours en simple chandail à manches courtes, généralement peu ou pas rasé, devant un mur blanc, sans musique. Il occupe tout l'objectif et capte toute l'attention; le rythme que l'on entendrait chez un poète parlant est néanmoins présent dans la cadence de ses gestes, très étudiée. Enfin, l'absence de musique signifie que l'on entend —du moins son public non-sourd— les sons qu'il produit: exclamations, halètements, parfois des syllabes, le tout résonnant entre les murs nus. Ce curieux silence entrecoupé des bruits que l'artiste

n'entend pas lui-même produit l'effet d'une singulière intimité ou, plus encore, d'un voyeurisme auditif de la part du public, qui amplifie d'autant plus l'intensité de l'expérience.

CONTRASTE ET JUXTAPOSITION

L'amalgame auquel ont recours les deux artistes devient en quelque sorte le sujet même de leurs œuvres, écho de l'interdisciplinarité dans laquelle l'une et l'autre s'inscrivent. Dans le cas de Carneiro Dias, on parlera de traduction *iconique*, selon la définition de Julio Plaza, c'est-à-dire que l'artiste se sert des principes de ressemblance avec l'œuvre originale pour créer de nouvelles analogies inventives, alors que Barreto est un traducteur plutôt symbolique, imaginant un code d'équivalence pour transformer une forme en une autre à partir d'une relation arbitraire⁶.

De plus, on constatera que chacun-e compose sa chimère différemment à cet égard. Carneiro Dias, dans son approche remarquablement formelle, effectue réellement une traduction du langage de la littérature vers celui de la danse, mêlant les signifiants pour mieux souligner la pluridisciplinarité touffue de sa démarche. Chez Barreto, par contraste, les systèmes mis en présence exercent une tension sémiotique constante les uns sur les autres, sans qu'on puisse véritablement dire lequel domine.

Revenons justement, pour conclure, sur la traduction dite intersémiotique. Selon Julio Plaza, il s'agit d'un «espace où le conflit a lieu (productivement) parmi les codes et les divers éléments du système artistique». Or, c'est précisément de ce conflit que naît le sens, c'est cette dissonance des éléments de la chimère qui donne lieu à l'œuvre artistique dans toute sa gloire hybride et plurisémiotique. Le choc est ce qui fait en sorte que l'œuvre est bien plus qu'une somme de ses parties. Voir le résultat dans

6. Ces définitions sont tirées de l'ouvrage de Julio Plaza, *Tradução intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

toute son hybridité, c'est se faire montrer à la fois le mur blanc, la vidéo dépouillée, l'ondulation limpide des longues phalanges et la mimique moqueuse, comprendre qu'on ne comprend pas tout, se laisser déconcerter par une expérience esthétique étonnante, et bousculer par le sentiment qu'elle provoque en nous, prendre acte de la rupture et se voir submerger par un ravissement ineffable. •

Caroline Mangerel est docteure en sémiologie et traductrice. Cette amoureuse des mots déploie l'éventail empenné de son écriture au gré des circonstances, de la rigueur universitaire à la délicatesse du texte de vulgarisation. Après un postdoctorat en Afrique du Sud, elle siège au comité de rédaction de la revue *Circuit*.