



Marsyas

Revue de pédagogie musicale et chorégraphique

la **vill**ette
cité de la Musique



80 francs

31

SEPT 94

APPRENTISSAGES
ET TRADITIONS

JOANA LOPES

La tradition ou la maîtresse invisible.

TRADITION ET APPRENTISSAGE, apprentissage et tradition celui qui danse peut-il renouveler la tradition sans couper ses racines, en réapprenant le sens du rite et en en reconnaissant les mythes ? Je résume et rassemble ainsi les mots essentiels qui orientent mes inquiétudes de metteur en scène et de professeur d'art dramatique en ce qui concerne, particulièrement, ma recherche de l'expression dramatique de la danse. C'est aussi avec ces mots que je dois construire cet article qui défie tout d'abord l'interaction avec un public dont les référentiels ne sont pas semblables à ceux que je propose comme réflexion sur la pratique que je développe, surtout à l'université de Campinas, d'un autre côté, ces référentiels sont ouverts à cette interaction car en rejoignant le mouvement universel des propositions esthétiques et philosophiques de Rudolf Laban je trouve le partenaire européen qui refonde la danse en ce siècle.

L'espace multi-culturel est proposé comme un besoin réel ressenti par les artistes, les pédagogues, les historiens, qui doivent répondre aux questions modernes posées par les courants migratoires suscités par la quête de meilleures conditions de vie. Le Tiers monde est présent au Premier monde (hiérarchiser la terre ?) dans l'éducation, les spectacles artistiques, l'activité des animateurs dans le domaine culturel et dans celui de la santé mentale, qui trouve dans l'art un pont avec la réalité. Des œuvres récentes d'Eugenio Barba ou de Philip

Glass, entre autres, présentent des courants de force qui tracent des nouveaux méridiens pour le XXI^e siècle.

Conséquence de dominations successives, le Brésil et ses danses traditionnelles apparaissent encore, aux yeux du public du Premier monde en général et également pour celui du Tiers monde – avec la dimension simple de l'exotique et du touristique –, comme quelque chose de très léger et passager, peu ou pas du tout sérieux, vidé de ses mythes et de ses rites. Cependant, à cette vision discriminatoire et bornée s'oppose la pratique et la réflexion d'artistes, professeurs et critiques du Premier et du Tiers monde qui s'efforcent d'élaborer les signes universels de la culture artistique brésilienne, symbologie qui permet de la relier à d'autres cultures. Cet effort transcende les schémas restreints imposés par le rapport colonisateur/colonisé, pour avoir lieu au cours du temps en tant que bien et patrimoine de l'humanité.

Ici, au « bout du monde », les contradictions se manifestent et s'infiltrent dans la quotidienneté du peuple, qui crée des musiciens et des musiques que le monde chante et danse, comme la *samba-enedo* des écoles de samba, dont l'opéra populaire rassemble l'Europe, l'Afrique et le Brésil, nom qui trouve son origine dans le rouge d'un bois noble trouvé dans ses forêts.

Temporalité

Mon action historique – artistique ou pas – révèle mes mythes, fruits de mes racines recouvertes par la terre, navigant par les mers, mais qui sont des ancrs comme mes pieds, mes racines, camouflées par les contextes culturels qui conditionnent les attitudes et les convenances, sont cependant révélées par mon corps qui, au contraire de mes concepts, bouge, porté par mes pieds ou ancré par eux. Nos peuples ancestraux ont laissé des empreintes que nous suivons dans le sexe, la mort, l'alimentation, le goût des couleurs, les sons, les dessins chorégraphiques et les dessins sur d'autres plans, ainsi que dans l'envoûtement par les cérémonies que les mythes de notre contemporanéité se chargent de transformer en cette tradition « génétique », en contraste avec les règles de la société de consommation qui se nourrit voracement de l'éthique-esthétique structurée tout le long de la formation nationale. D'un côté, ce fait maintient vivants des rites et des mythes, mais de l'autre, il fragilise la culture brésilienne à travers les concepts de consommation et de biens culturels. L'apprentissage des éléments structurants de la culture brésilienne passe – et reste – au large de ce qui est dit « brésilien et moderne » par les moyens de communication, d'éducation ou par les arts, car l'enseigne-

ment en est transmis par la maîtresse invisible qui va tissant, par la répétition, la séquence et les contrastes, la continuité des rites *la tradition*.

Avec les maîtres des arts traditionnels, nous apprenons à regarder ceux-ci en tant que langage que nous comprenons comme un geste articulé traversant le cadre social apparemment homogène et massifié. Avec ce geste se créent la céramique, les danses, les représentations et les musiques étrangères aux concepts de consommation et de biens culturels, ce sont des formes qui enchantent les uns et rebutent les autres, mais qui restent mystérieusement, même si elles ne sont pas consommées. La tradition est un mode d'apprentissage qui fonctionne comme un *professeur invisible* c'est « la voix qui parle par la parole et par la voix¹ ». Le mode d'apprentissage est toujours plus pénétrant qu'un enseignement offert sur un sujet-objet donné, dès lors qu'en se faisant apprentissage le rite est rempli par l'imaginaire en fonction de mythes symbolisables. Les espaces physique et mental que les danses de tradition occupent sont des « écoles » qui peuvent se situer dans les forêts, dans n'importe quel espace sacré-consacré les danses du *candomblé* ont lieu à un endroit quelconque, qui devient sacré lorsque le premier geste est fait, mais c'est dans la forêt que se trouve l'autel d'Oxum, au bord de l'eau douce, car elle est la reine des eaux calmes.

L'imaginaire artistique construit la poésie, qui est une maîtresse comme la tradition. En apprenant avec l'une et l'autre, le disciple trouve la forme et le contenu intégrés d'une façon aussi indivisible qu'un œuf. Mais combien de façons avons-nous de reconnaître qu'un œuf est un œuf ? De même, nous relisons nos mythes et nous changeons les rites, comme on peut le voir dans les danses populaires brésiliennes encore vivantes, c'est le mouvement continu qui maintient la vie des danses, comme le prouve le carnaval.

Le carnaval brésilien est, à travers le temps, le maître, conséquence de la rencontre entre carnaval romain, *taieiras* afro-brésiliennes et *congós* africains, au sein du carnaval, l'école de samba², institution éducative, parallèle à l'éducation officielle, est *art-école-libre*. L'école – officielle et publique – obéit encore à l'éducation « bancaire³ » et coloniale ayant pour but la soumission à un savoir déterminé par *l'intérêt de classe*. Mais l'école de samba éduque dans un autre sens, elle arme ses participants pour l'auto-détermination en fonction de leurs besoins subjectifs, faisant que ceux-ci deviennent des actions objectives.

Elle *déséduque* les modes d'apprentissage de l'autre école et crée l'éducation dialogique, bien que les critiques se partagent les uns affirment que les modes des exclus pénètrent l'école et que ses systèmes comportent de l'autoritarisme, tandis que d'autres affirment et soutiennent que l'école

de samba est une école de vie qui brise la soumission aux connaissances restreintes de classe – selon un projet comportant ses modes de penser et d'agir. Elle est éducation par le ludique, invention de technologies propres, production artistique dont les dimensions sont difficiles à calculer sans une expérience de participation directe à la communauté qui la réalise. A l'école de samba, les maîtres sont appelés « professeurs de samba », ils forment des disciples qui recréent la tradition dans les cadres de son temps historique, en mettant au clair le rapport éthique-esthétique, c'est-à-dire art = exercice des droits de l'homme.

L'interdisciplinarité qui a lieu lors du processus de création de l'opéra présenté par l'école de samba au carnaval met en rapport histoire et danse, musique et littérature, mathématique et science du génie civil, qui interagissent en fonction des langages artistiques, les arts visuels – dessin, peinture, sculpture – y prenant une place saillante. Dans cette école privilégiée, depuis leurs premiers pas les enfants apprennent avec les rites de la samba à survivre au milieu de la violence urbaine, et non le contraire comme le prétendent les critiques de la morale civique. La gestion populaire de l'école de samba présente un degré d'efficacité analysé par le chercheur Shi Li Chung dans sa thèse, présentée à l'Institut de recherches technologiques de l'université de São Paulo, sur la ressemblance du système industriel japonais et de la production artistique de l'école de samba. Ce chercheur dit « (...) Une couturière-chef sait exactement quels plis on ne peut pas faire dans le costume du groupe de percussion, car ils empêcheraient les mouvements, et elle n'est arrivée au poste de couturière-chef que parce qu'elle était un vrai leader. » Il continue « Toute suggestion pour un char d'allégories est essayée, peu importe son origine. Un autre secret est la préparation intensive alors qu'une entreprise japonaise embauche un travailleur et le prépare pendant un an, l'enfant du bidonville se perfectionne des années durant pour devenir un remarquable danseur de samba, car il sait que, s'il le devient, il aura une ascension assurée. » Le point-clé des différences entre la grande industrie japonaise et l'école de samba – en tant que mode de production moderne, qui doit être copié – est que l'une vise le profit et l'autre une place dans l'humanité.

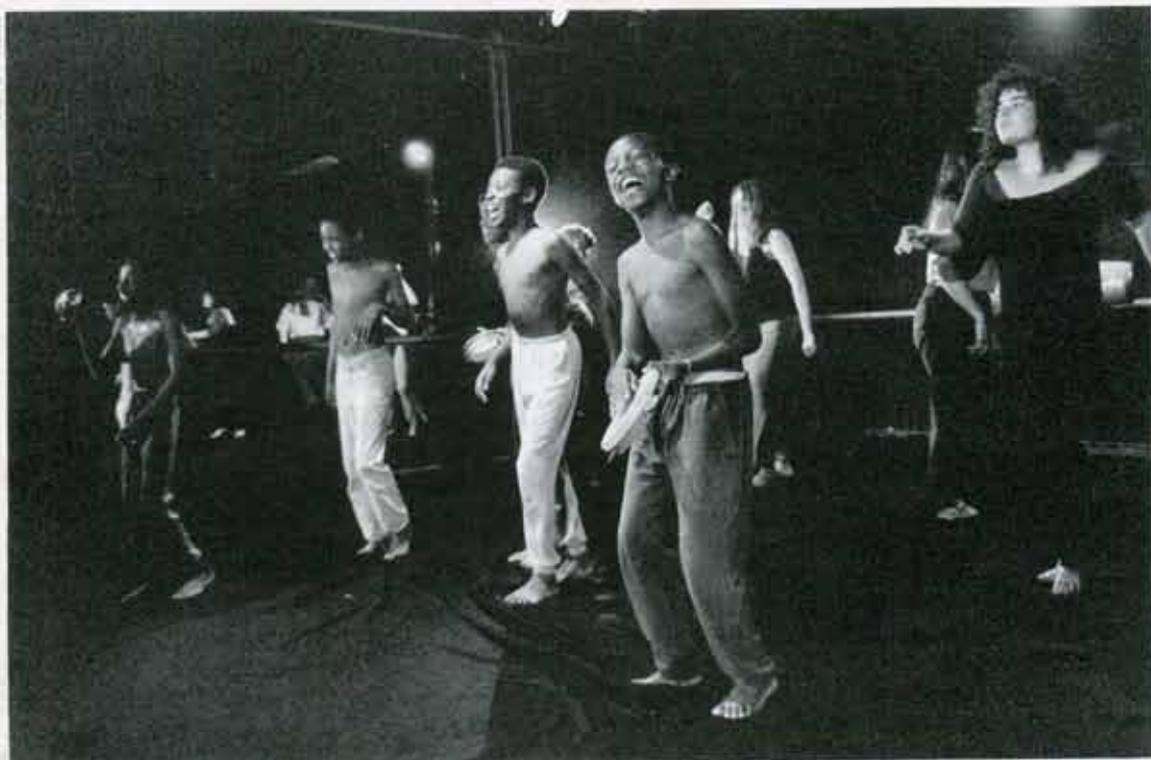
La « samba au pied » racines du corps

Nous apprenons avec le dicton populaire, construit patiemment par la tradition, à révéler par l'image et la métaphore les signes de nos mythes, exercice de liberté créatrice dans un territoire délimité par le rite, où la porte de la cage linguistique est ouverte et où

1. Définition faisant partie d'une composition populaire de Luiz Tati, musicien et professeur à l'École de communications et d'arts de l'université de São Paulo, et leader du groupe musical Rumô.

2. L'école de samba est née à une date incertaine, à Rio de Janeiro, à partir du rôle de maître de samba – le professeur, celui qui fait des disciples. Cependant, des *sambistes* comme Ismael Silva, un « vieux de la vieille », s'en attribuent la dénomination, suggérée par la proximité de l'École normale du quartier Estácio de Sá. La première école de samba a été, d'après certains chercheurs, l'école de samba Portela créée en 1923.

3. C'est ainsi que Paulo Freire appelle l'éducation traditionnelle, expositive et passive.



Répetitions d'« Images du Brésil », chorégraphie de groupe mise en scène par Joana Lopes, au département d'arts corporels de l'université de Campinas.

les concepts sont surclassés par les mouvements qui s'éteignent ou se transforment eux-mêmes, en modifiant les dynamiques et en créant de nouveaux rapports entre poids, espace et temps.

L'art populaire – le dicton du peuple – conduit à nous demander ce qui s'enseigne dans l'art⁴, lequel est indissociable des mythes et des rites pratiqués dans la vie et qui sont vus avec une clarté religieuse dans les communautés considérées en marge de la production des biens culturels. Mais on se demande – est-il possible d'apprendre avec l'art populaire – en rendant visible la maîtresse invisible – dans un département d'arts de l'université, en dehors du contexte d'intégration entre le rite et le mythe ?

L'enseignement de la danse lié à la culture brésilienne est d'une tradition toute récente. Vingt et quelques années seulement se sont écoulées depuis la fondation de l'École de danse de l'université fédérale de Bahia, tandis que le département d'Arts corporels de l'université de Campinas-Institut d'arts n'a que neuf ans d'existence. Mais il est important de percevoir à quel point ces deux cours académiques essayent de trouver le chemin pour éduquer les danseurs dans le contexte de leur culture, en contraste avec la base de leur formation presque totalement classique ou de styles nord-américains, parmi lesquels le jazz, appris dans les académies de gymnastique.

Le langage de la danse brésilienne ouvre au danseur un nouvel univers d'apprentissage corporel. Il est entraîné à être un *brincante* – c'est comme cela qu'on appelle l'acteur et le danseur de fêtes comme le *maracatu*, le *congo*, la *folia*, alors qu'on appelle *bamba* les maîtres de samba, dont les styles sont variés.

L'art de la danse brésilienne *désinforme le corps occidental*, qui porte la loi *empreinte* en lui – lois d'une société de consommation, industrielle et informatisée, par opposition et en contraste avec la nature biologique, une société qui impose *le corps comme simulacre*. L'analyse des produits corporels dans la publicité, la télévision, véhiculés par les médias, confirme que la société de consommation construit un corps qui lui est favorable, et toute danse qui prend en charge la réalité donnée comme étant la sienne est visiblement détruite, car elle-même tue aussi l'acte simple de danser la vie.

Ma pratique avec des élèves brésiliens – acteurs et danseurs –, mais aussi italiens et d'autres nationalités, à l'université et dans des ateliers, me conforte dans l'idée que la *désinformation* produite par la danse brésilienne – musique dansée ou danse mise en musique – restitue la danse par la danse et agit comme *contre-information*, déconditionnant le corps de la *tradition industrielle* et ouvrant à la danse ancestrale, celle qui utilise la potentialité biologique, intelligente et sensible, en

4. Référence à une des questions proposées à l'auteur par le pédagogue Paulo Freire dans un entretien en novembre 1991, lors de la commémoration des 25 ans de la première édition de son livre, *La pédagogie de l'opprimé*.

5. La conceptualisation de la *samba-enredo* comme livret d'opéra populaire mis en scène par l'école de samba suggère une nouvelle dimension du défilé de l'école de samba, de la façon dont en parlent les

tant que danse amoureuse et archaïque.

Les rythmes africains amenés au Brésil par la masse d'esclaves sont des rythmes ancestraux, parmi ces rythmes la samba, à l'origine *semba*, mot angolais qui désigne le coup de nombril que les danseurs se donnent, y compris pour appeler un autre à la danse. En prenant la samba comme danse et musique en confrontation et en opposition au *corps simulacre dans la danse simulée*, nous observons que tout commence par le pied. Lui, le danseur, le *brincante*, fait, comme on dit en bon brésilien, de la « samba au pied ». Il y a plusieurs modalités de samba, comme la *samba-enredo*, qui est celle de l'école de samba, mais aussi la *samba de roda*, le *partido alto*, et d'autres.

La *samba-enredo*, en tant que samba mise en scène, est une occasion de faire usage du corps qui danse dans la dimension de la récréation, du jeu, de la danse pour la danse, mais d'un autre côté, elle impose une chorégraphie complexe en ligne droite, qui doit intégrer virtuosité personnelle et harmonie de groupe, ou la création de ce que nous appelons *l'évolution*.

La *samba-enredo* est un texte de dramaturgie⁵ qui structure l'opéra populaire joué par l'école de samba, noyau d'apprentissage d'art populaire défiant le danseur-acteur au sein du chœur dansé par cinq mille participants, évoluant dans l'espace à partir d'une structure formelle constituée par le *gestus*, chaque école a son ensemble de signes (*gestus*) que nous percevons dans tous les éléments, du drapeau porté par la première danseuse aux couleurs employées pour construire tous les projets visuels.

C'est le *gestus* qui identifie l'école et qui transforme le danseur en un acteur-danseur. Autour de la *samba-enredo* se développent la création artistique et l'apprentissage des techniques, qui n'auront pas la froideur de la didactique mais la chaleur d'un apprentissage poétique. Ce ne sera pas la technique détachée de l'acte poétique qui enseignera, mais la joie de découvrir et de systématiser avec un style propre tout ce que le corps peut faire, au delà de ses limites apparentes. C'est la culture comme éducation collective.

Dans la samba, le danseur serpente et « soulève de la poussière », il danse entre l'espace suspendu et l'autre, la terre, où il dessine l'évolution chorégraphique. Sa danse engendre le dépassement des problèmes corporels rencontrés dans les rapports poids/temps – le dessin de la danse, le danseur le fait naître des pieds à la vitesse nécessaire pour faire face structurellement au défi de la gravité, il travaille avec celle-ci et non pas contre elle, ce qui lui donne une légèreté incomparable.

Les élèves de l'université soumis à des leçons de technique, et non pas à des séances de poésie de la danse, ont du mal à se relier à leur culture – je

parle du Brésil –, mais c'est une fonction de l'enseignement que de les y aider afin qu'ils soient des artistes organiques⁶. Dans ce sens, un chorégraphe non brésilien a réussi à relier société, enseignement et art, dans une expérience pédagogique à l'École de danse fédérale de Bahia. Il travaille avec la tradition dans l'apprentissage de la danse, en rattachant les racines de ses élèves à un noyau de légendes d'une grande signification non seulement pour les Brésiliens, mais sans doute pour tous ceux qui ne craignent pas de retrouver en eux-mêmes de vieux mythes.

Danser avec les racines

Le chorégraphe américain Clyde Morgan et le Groupe de danse contemporaine de l'université fédérale de Bahia ont trouvé, grâce à leurs travaux, un langage corporel pour mettre en scène un mythe afro-brésilien, proposant le mythe comme un code des angoisses et des obsessions humaines transmis par la danse-théâtre ou par un théâtre du mouvement expressif qu'ils se proposaient de créer.

Sous le titre *Oxosse N'Aruanda*, Morgan a adapté pour la scène les légendes et les rituels du Orixá Oxosse pratiqués, lors des fêtes de commémoration dans les *terreiros* (lieux de culte du *candomblé*) de Bahia, avec les prêtres de la communauté⁷. Le chorégraphe fait alors face à la première dimension de ce voyage à travers l'apprentissage *versus* la tradition, lorsqu'il transforme et codifie en symboles théâtraux (ceux qui sont historiquement périssables) les essences et les images qu'il donnera à connaître, loin des origines religieuses – lieu, rituel, participation.

Pour cela, il commence en affirmant que les communautés afro-brésiliennes ont leurs mythes dans la tradition orale, et dans *Oxosse N'Aruanda* il reconnaît les constantes de base de tous les mythes. Celles-ci sont les structures fondatrices du langage, religieuses ou artistiques elles sont aussi présentes en d'autres événements et se révèlent lors de dangers ou de louanges collectifs.

Une des légendes sur Oxosse raconte qu'il n'est pas né Orixá mais a été ainsi transformé grâce à la miséricorde de la très respectée déesse Ifá qui l'avait châtié à cause d'un geste de désobéissance. Dans ce temps-là, Oxosse s'appelait Odé et était le mari d'Oxum, n'écoulant point ses appels, il sortit chasser un jour interdit par Ifá⁸. Dans la forêt, il trouva un serpent coloré du nom d'Oxumaré⁹ qui lui chanta « Je ne suis pas une bête qu'Odé peut tuer. » Odé, ne comprenant pas, tua le serpent, ensuite, il le coupa pour l'emporter chez lui. Mais tout au long du chemin, il continua à entendre le chant du serpent le harceler. Chez lui, tandis qu'il mangeait voracement

commentateurs du carnaval au Brésil et à l'étranger. Nous avons présenté cette perspective, au séminaire intitulé *De la parole au mouvement/Du mouvement à la parole dans la danse dramatique du Brésil* organisé par le département Musique et Spectacle de l'université de Bologne en janvier 1993, dans un texte du même titre.

6. *Organiques*, dans le sens donné par Antonio Gramsci in *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Turin, 1949.

7. Oxosse, roi de Queto, est saint Georges tuant le dragon. Dieu de la chasse, des forêts humides, il se sert de l'*ofá* (arc et flèche), tue des sangliers, est l'invincible chasseur. Queto est un village du Bénin d'où est venu à Bahia un grand contingent d'esclaves noirs.

8. Ifá, ou Orumitá, est le dieu de la divination; ses habits sont blancs et il porte l'*opelé* (collier) pour pouvoir répondre aux questions du jeu des divinations. Il porte toujours sur soi un sac contenant des noix de palme.

9. Oxumaré est l'arc-en-ciel, l'*orixá* des *jejes*, le serpent, dont le symbole est un serpent en fer. Dans le syncrétisme afro-catholique, il est saint Barthélemy. D'après la légende, il a été chargé de transporter l'eau de la mer au palais de feu de Xangô. Certains disent qu'il est à la fois mâle et femelle.

10. Oxum est la déesse du charme, de l'élégance, du luxe, de la richesse et de la beauté. Déesse des fleuves, elle a été la deuxième femme de Xangô. Elle a trompé Obá, sa rivale, dans le lit du mari, en l'amenant à couper sa propre oreille. Avant d'être la femme de Xangô, elle a été celle d'Oxosse.

l'animal, sa femme Oxum¹⁰ s'enfuit vers la forêt. Le lendemain, elle rentra et trouva son mari mort ; des traces de serpent allaient du côté de la forêt. Désespérée, Oxum appela Ifá, lui demandant grâce ; la déesse reconsidéra son geste et fit disparaître le corps d'Odé. Sept ans plus tard, il réapparut comme Orixá, s'appelant désormais Oxosse.

A une question sur sa collaboration – lui, chorégraphe nord-américain – avec des artistes brésiliens, Morgan répondit : « Le but de tout travail artistique est d'incorporer les sentiments les plus profonds et inexplicables, les mystères et les rêves des sociétés, en les présentant sous un jour plastique et objectif. C'est le but de notre collaboration, comme nous le faisons dans la vieille Afrique pour notre communauté – un programme de danse et de musique qui est notre héritage et notre inspiration. »

A propos du processus d'apprentissage en laboratoire Morgan parle de la musique qui interfère dans la performance corporelle, dans le sens déjà signalé plus haut de *désinformation* (*des-information*) d'un corps marqué par les lois sociales qui effacent la mémoire. Désinformation qui destitue l'information figée et conditionnante pour permettre au corps de revivre les racines qui font circuler le sang d'un mouvement utilisant les combinaisons infinies permises par les dynamiques dans les limites de la structure de ce corps. Morgan signale la polyrythmie de la musique africaine, qu'il a appliquée à son travail, et il souligne dans ce sens que certains rythmes suscitent une qualité spécifique de mouvements et de niveaux d'énergie qui, dans le schéma africain, sont des thèmes rythmiques auto-générateurs et auto-diffuseurs, précisément à cause de leur nature polyrythmique.

Ce genre de rythme atteint le système nerveux, produisant des réponses en diverses parties du corps et provoquant l'apparition, à des moments différents, d'une distribution rythmique corporelle qui concerne les pieds, la région pelvienne, le cou, et aussi les épaules et la tête, dans une onde de mouvement pulsée à partir du contact des pieds et du sol. Les bras et les mains accompagnent les pieds et les jambes, mais seulement en tant qu'éléments de contrepoids.

Ce sont les rythmes des danses originelles qui se manifestent organiquement pour symboliser les mythes. Vu sous cet angle, l'entraînement de notre élève ne sera pas un dressage mécanique, une technique froide, mais bien un acte de réapprentissage esthétique-éthique. L'apprentissage dans la tradition, avec des dimensions nouvelles données par la contemporanéité, c'est ce que nous proposons comme « danser la vie ». Quand nous agissons pédagogiquement dans ce sens, nous offrons au corps de l'élève danseur l'occasion de résoudre, par

l'auto-pédagogie, un autre assemblage spatial, temporel et dynamique, à savoir démonter le corps-loi obéissant et limité pour le transformer en corps-âme, transgressif, rituel et diffuseur.

Se tourner vers la reconnaissance temporelle des racines et donner une nouvelle dimension à la tradition, cela ouvre à d'autres configurations qui, dans le cas brésilien, peuvent se situer au delà – dans le temps – des influences africaines et indigènes. Vivant dans une société encore sensible aux cérémonies, on peut proposer une relecture, par exemple, de l'hymne de notre pays, comme nous l'avons fait lors de la mise en scène de la chorégraphie *Images du Brésil*, en retrouvant, dans les rapports entre les danseurs et l'hymne, d'antiques mythes ancestraux comme la louange du héros, la défense de la mère ancienne, la délimitation du territoire, mais aussi les tristesses de l'actualité historique, symbolisées dans le rapport entre le danseur et le pays, et démontrées surtout par le corps prisonnier des lois. C'est ainsi qu'entre le passé et le présent existe le futur, qui engendre les rêves, projets de danses.

Nous apprenons avec les formes ancestrales beaucoup plus qu'à assurer la continuité des rites et des mythes, quelques-uns persistant dans notre actualité ; ces formes de danses et de jeux sont la source véritable d'un apprentissage limpide, un exemple en est donné par les jeux traditionnels enfantins¹¹, qui se maintiennent à travers la tradition, mais c'est son caractère archaïque-humain qui relie apprentissage et tradition, dans un rapport dialectique circonstancié mais néanmoins ouvert à un renouvellement ne dépendant que de l'acte créateur.

J.L.

11. Les jeux archaïques appris dans l'enfance appartiennent au patrimoine de l'humanité : c'est en eux que nous pouvons vérifier avec netteté les qualités qui caractérisent également l'art. Sur ce sujet, nous avons publié *Pegá Teatro*, Ed. Papirus, 1989, 2^e éd., São Paulo, Brésil.