

Brésil – Panorama institutionnel de la performance

Lucio Agra et Yasmine Sefraoui

Numéro 119, hiver 2015

Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73286ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Agra, L. & Sefraoui, Y. (2015). Brésil – Panorama institutionnel de la performance. *Inter*, (119), 53–55.

Pour parler de la relation entre les institutions culturelles et la performance au Brésil, il est inévitable d'évoquer certaines données historiques pertinentes, un contexte qui contribue à la compréhension des contradictions et des innovations, parfois surprenantes, qui composent le paysage de l'art moderne et de l'art contemporain brésiliens.

Tout d'abord, il convient de mentionner qu'avant même que le terme *performance artistique* ne circule dans les milieux culturels du pays, et peu de temps après la réalisation, à São Paulo, de la Semaine d'art moderne de 1922, événement acclamé comme fondateur du modernisme brésilien, un artiste tout juste arrivé d'un voyage d'études en Angleterre a fait un premier pas en direction d'un art brésilien de l'action. Il s'appelle Flávio de Carvalho. Intéressé par l'étude de la psychologie de masse, un thème qui sera beaucoup débattu ultérieurement dans le milieu politique fasciste, ce jeune architecte décide, en 1931, de faire ce qu'il nomme *Expérience numéro 2* – on ne sait rien d'*Expérience numéro 1*. Il marche, la tête couverte d'un chapeau vert, à l'encontre d'une procession catholique de la Fête-Dieu, s'opposant à la bigoterie et au clergé de l'époque. Il manque de peu d'être lynché.

> Flávio de Carvalho, *Experiência nº 3*, 1956.

Deux ans plus tard, Flávio de Carvalho crée le Teatro da Experiência (Théâtre de l'expérience), une entreprise qui, se servant de formes théâtrales ayant établi un long dialogue avec les avant-gardes européennes, préfigure les expérimentations que le théâtre dit « postdramatique » réaliserait quelques décennies plus tard. En 1933, avec la pièce *O bailado do deus morto* (*Le ballet du dieu mort*) dont il est l'auteur, il conteste de nouveau le statu quo clérical d'une ville provinciale comme l'est encore São Paulo. Après deux ou trois représentations, la pièce est interdite par la police.

Carvalho entretient, tout au long de sa carrière, un sérieux penchant pour la controverse et les actions inusitées. Son *Expérience numéro 3*, également intitulée *Traje de verão* (*Costume d'été*), bouscule de nouveau les coutumes en vigueur par l'élaboration d'une tenue qu'il juge bien adaptée au climat tropical, composée d'une jupe courte, d'une blouse et de bas résille. Vêtu de ce costume, Carvalho défile dans les rues principales du centre-ville de São Paulo des années cinquante, parvenant à entrer dans les cinémas où le port de la cravate était obligatoire pour les hommes.



Il convient de noter que la performance brésilienne, perçue sous cet angle, trouve ses origines dans la rue, et c'est là qu'elle y démontre sa présence la plus forte. Caractérisé par d'importantes expressions de la culture populaire, le Brésil possède, c'est bien connu, l'un des carnivals de rue les plus riches et diversifiés au monde. Des styles musicaux nombreux et variés se mêlent à des chorégraphies complexes, et des accessoires parfois riches en détails embellissent ceux qui y participent – plus de 3000 personnes dans le cas des grandes écoles de Samba de Rio de Janeiro ou des *bois* (bœufs)¹ de la région amazonienne. Du point de vue anthropologique, le pays porte en lui une histoire de la performance qui précède de quelques siècles l'invasion des colonisateurs portugais – hégémonique, mais avec des incursions françaises, hollandaises et anglaises.

Le mélange des cultures européennes, amérindiennes et afro-américaines produit des effets de performance étonnants, que souvent seuls les Brésiliens connaissent. Mais ils les connaissent dans et avec leur corps. C'est ce que la psychanalyste, commissaire et critique d'art Suely Rolnik, dans ses recherches sur Lygia Clark et l'art contemporain, nomme le *saber do corpo* (savoir du corps)².

Dans les années soixante surgit une nouvelle vague d'intérêt pour le corps et les actions artistiques qui l'impliquent, à cause notamment de l'intégration du happening qui, conjointement avec le Pop Art, prend d'assaut la culture au Brésil. Des institutions éphémères comme la Galerie REX, créée par un groupe d'artistes indépendants parmi lesquels se trouvaient Wesley Duke Lee et Nelson Leirner, réalisent de nombreux événements de la sorte. Le bruit circule jusque dans les médias et donne lieu à des chroniques et des débats. Publié en 1969, le livre de Jean-Jacques Lebel accompagne tardivement une activité déjà propagée.

Au début des années soixante, le compositeur et chef d'orchestre Cláudio Santoro, invité à prendre la tête d'un département de la toute récente Université de Brasília, nouvelle capitale du Brésil, invite le groupe Música Nova (Musique Nouvelle), formé par de jeunes compositeurs dont Rogério Duprat et Damiano Cozzela, à enseigner et à produire des événements qui constituent de véritables happenings. Après un voyage en Europe, au cours duquel il prend contact avec des compositeurs allemands de musique concrète, le chef d'orchestre Rogério Duprat, *leader* du groupe, fait la découverte de l'« aléatorisme » et des expérimentations de John Cage. Ces nouveaux procédés permettent alors le développement d'une pratique d'interprétation musicale qui inclut des actions in situ et l'utilisation d'« instruments » non conventionnels tels que des journaux ou des rasoirs.

À São Paulo, le João Sebastião Bar, un *night club* très fréquenté à l'époque, accueille de nombreux happenings auxquels participe notamment Décio Pignatari, issu du mouvement de la poésie concrète. Il écrira d'ailleurs une chronique à ce sujet, anticipant le célèbre texte de Susan Sontag³.

Avec le coup d'État militaire de 1964 et le durcissement du régime à partir de l'Acte institutionnel n° 5 – qui ferme le Congrès et institue les arrestations et la censure arbitraire –, des événements tels que la Biennale de São Paulo, qui devait mettre cette tendance en avant, voient leurs actions restreintes. Des artistes aussi bien brésiliens qu'étrangers boycottent l'événement. Toutefois, la vocation pour l'art public sera encore présente au cours des années 1967 et 1968. En 1965, Hélio Oiticica décide de faire une première expérience collective avec ses *Parangolés*, des capes-œuvres d'art faites pour être portées par le spectateur. Il se rend donc à une exposition à laquelle il est invité au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, accompagné de plusieurs membres de l'école de Samba qu'il fréquentait, Mangueira, vêtus de *Parangolés*. L'entrée du Musée leur est alors interdite. Sa performance, comprenant de la *batucada* (musique de percussions) et l'intervention de plusieurs membres de l'école de samba, a finalement lieu sur la terrasse de l'institution.

En 1968, cependant, un groupe d'artistes auquel Oiticica lui-même appartient, ainsi que Lygia Pape, Lygia Clark, Rogério Duarte et même le poète Torquato Neto et le chanteur Caetano Veloso, se réunit pour occuper

le parc Aterro do Flamengo, un vaste espace public récemment inauguré à Rio de Janeiro. Un grand happening est alors organisé, qui dure toute une journée. Cet événement reçoit le curieux nom d'Apocalipopótese. Certains des artistes ayant participé à la 9^e Biennale de São Paulo, qui avait été marquée par la présence des grands noms du Pop Art (Jasper Johns, Warhol, Lichtenstein...), y prennent part. Mais la caractéristique principale de cet événement, à l'instar d'autres qui se déroulent malgré tout à l'apogée de la dictature du début des années soixante-dix comme les Domingos da Criação (Dimanches de la création) également réalisés au Parque do Flamengo, est la possibilité de manipuler des œuvres pour le public non spécialisé ou non habitué au circuit artistique, doublée d'une intensité corporelle et de la présence de l'artiste au côté de son œuvre, la produisant et en devenant même une part inextricable.

Toutefois, le climat répressif pousse plusieurs de ces artistes à l'exil ou à la réclusion. Antonio Manuel est presque arrêté pour être intervenu à l'occasion d'un salon d'art, auquel sa participation avait été refusée, toujours au Musée d'art moderne de Rio. Il y apparaît nu lors de l'inauguration. Par la suite, en 1970, il intitulera ce travail *Corpobra* (*Corpœuvre*). Malgré les difficultés, la pratique d'activités artistiques impliquant un corps en présence gagne de l'ampleur. À Rio, des performances de rue sont transformées en films comme *Nosferatu no Brasil* (*Nosferatu au Brésil*) d'Ivan Cardoso, filmé en Super-8, au début des années soixante-dix. Artur Barrio, un artiste portugais installé au Brésil, distribue des baluchons ensanglantés à travers la ville et exécute des déambulations sur quatre jours consécutifs, qu'il complémente de l'écriture de journaux détaillés (Rio et Belo Horizonte).

À São Paulo, un petit groupe appelé Arte-Ação (Art-Action) fait des interventions quasi clandestines dans le bâtiment de la Biennale, entre chaque exposition, et les photographie. Par ailleurs, au nord-est du Brésil, la figure singulière de Paulo Bruscky se fait remarquer, car il utilise tous les moyens à sa disposition pour produire des actions contestataires. Il produit par exemple une gigantesque enveloppe, s'inspirant de l'art postal, qu'il réussit à poster après l'avoir transportée avec l'aide de plusieurs personnes. Bruscky utilise tous les moyens possibles dans le cadre de ses expériences, se servant entre autres de vitrines, de photocopies et de photographies.

À la fin de cette décennie, un trio de jeunes artistes, Mário Ramiro, Hudi-nilson Jr et Ricardo França, se rassemblent sous le nom 3nós3 (3 nous3) pour faire des interventions clandestines dans la ville (emballage de monuments, déroulement de longues bandes de tissu sur la voie publique...). Ils n'ont jamais divulgué leur travail et n'ont gardé pour toute documentation que les reportages télévisés qui en étaient faits. Leurs œuvres étant éphémères, c'est la seule trace qu'il en reste.

Avec la fin graduelle de la dictature, dans les années quatre-vingt, la performance gagne du terrain. Renato Cohen, tout juste arrivé d'un voyage aux États-Unis, introduit les nouveaux mouvements punk et new wave. Il est chargé de la programmation du premier Centre culturel du Brésil et est le premier à utiliser la stratégie postmoderne de resignification d'un bâtiment. L'architecte d'origine italienne Lina Bo Bardi, qui projettera par la suite le Musée d'art de São Paulo (MASP), est alors sollicitée pour recycler une usine désaffectée. Le nouvel espace créé est le SESC Pompéia, qui devient ensuite un lieu de référence pour des événements comme les 14 noites de performance (14 nuits de performances) et le festival punk O começo do fim do mundo (Le commencement de la fin du monde). Simultanément, de nouvelles boîtes de nuit comme le Carbono 14, le Rose Bom Bom et surtout le légendaire Madame Satã deviennent le théâtre de divers nouveaux groupes de rock, qui surgissent en permanence, et de très nombreuses performances. Au Madame Satã, il y a des performeurs en résidence. Cohen lui-même s'y présente. Cette période d'une dizaine d'années aboutit à l'écriture du livre *Performance como linguagem* (*La performance comme langage*), ouvrage de référence publié en 1989.

Bien que le SESC Pompéia continue à fonctionner, le développement de la performance est compromis par la durée de vie éphémère de ces

établissements et son utilisation excessive, festive et de faible dimension critique. Dans les années quatre-vingt-dix, la performance semble avoir disparu pour toujours. Les nouvelles générations sont généralement amenées à croire que la performance, également appelée *body art*, est restreinte aux années soixante et soixante-dix, et, de ce fait, qu'elle est historique et anachronique. Les artistes qui militaient jusque-là en sa faveur se répartissent entre la technologie, la danse et le théâtre. Ceux qui se rattachaient aux arts visuels disparaissent ou reviennent à la peinture. José Roberto Aguilar constitue une exception notable dans ce domaine. Peintre, il a toutefois créé et maintenu son groupe Banda Performática, donnant des représentations définies par des situations surprenantes en divers lieux, notamment son *Concerto para piano e luvas de boxe* (*Concert pour piano et gants de boxe*).

Cet intérêt existe déjà de manière isolée en anthropologie et même en études théâtrales, dans les principales capitales du Sud-Est brésilien, à Rio (UNIRIO), à São Paulo (USP) et à Belo Horizonte (UFMG) où un groupe de recherche sur la relation entre la performance et l'écriture est formé. À Rio et à São Paulo, l'influence évidente de professeurs sortis du cursus en Performance Studies de New York (dirigé par Richard Schechner) se poursuit avec une étude de la performance proche des pratiques rituelles et folkloriques.

Le décès soudain de Renato Cohen en 2003, que l'on associe à un intérêt croissant pour la performance, suscite une série de mobilisations ravivées dès les premières années du XXI^e siècle à l'intérieur et à l'extérieur du circuit universitaire. En 2005, deux groupes composés d'artistes et de chercheurs de troisième cycle en études théâtrales consacrent leurs recherches à la performance. Cinq ans plus tard, en 2010, l'association Brasil Performance est fondée à São Paulo. Ses assemblées et rencontres annuelles se tiennent encore à ce jour. On constate qu'un réseau se crée progressivement, regroupant divers événements isolés et encourageant la production d'autres. La formule des festivals à petit budget, organisés sous forme collaborative par Internet, donne à la performance un élan formidable. Pour n'en nommer que quelques-uns existant toujours aujourd'hui, nous pouvons mentionner ceux-ci : Perfor (São Paulo), Circuito Bode Arte (Natal, Rio Grande do Norte), Performance, corpo, política (Brasília) et récemment pArte (Curitiba, Paraná) et Convergência (Palmas, Tocantins). Plus récemment encore et particulièrement depuis 2010, des institutions importantes, entre autres le SESC, commencent timidement à ouvrir leurs portes à des festivals de performance comme l'Integração (SESC Vila Mariana et Le Lieu) en 2010-2011 et Promptus (SESC Santo Amaro e Transmuted, Mexico) en 2014. Néanmoins, le caractère international de ces festivals contamine tous les autres, y compris ceux qui se produisent sans lieu fixe tels que le Festival do Apartamento réalisé de manière autogérée dans différentes villes brésiliennes de province.

D'autres institutions comme le Paço das Artes, qui dépend du gouvernement, se mettent à organiser des événements annuels tel le Performa Paço (déjà à sa troisième édition). De nouveaux curateurs font leur apparition et les termes *performance* et *performativité* sont de plus en plus présents dans les débats et discussions les plus divers. Aujourd'hui, on remarque au Brésil une sorte de ruée vers tout ce qui s'y rapporte. Le théâtre et la danse intègrent, comprennent et s'approprient la performance de différentes façons. Les cours et ateliers prolifèrent, et une maîtrise en performance existe déjà à l'Université fédérale de Goiás.

Dans le domaine privé, il est essentiel de mentionner la Galerie Vermelho qui a produit tous les ans, dès le début des années deux mille, un festival de performance, le Mostra Verbo, qui est né de l'effort de créer une agence dans le genre de la Live Art Development Agency anglaise. Le Mostra Verbo, sans aucune aide publique, a préservé les représentations culturelles des pays européens et a maintenu vivante la scène de la performance de São Paulo avec les artistes de sa propre galerie et ses invités sélectionnés. Le rôle du Mostra Verbo est très important dans le cadre de la performance au Brésil et à São Paulo.

Néanmoins, cet incroyable élan n'est pas suffisant pour sensibiliser les mécanismes de financement public, entravés par l'absence de politiques

transparentes, la bureaucratie et un manque d'information absolu au sujet de la performance. Seul un appel à projet, de la Fundação Nacional de Artes (Fondation nationale des arts), en 2010, a rendu possible la production de trois festivals, dont l'un d'entre eux de nature rétrospective a eu lieu au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro. Malheureusement, l'octroi d'aides financières pour le genre a cessé.

Aujourd'hui, le plus grand défi pour les artistes de performance au Brésil est celui de la visibilité et de la reconnaissance de leur pratique. Bien que la scène de la performance soit très animée, le budget public alloué à la culture ainsi que celui des principales institutions privées de soutien aux arts, telles que le SESC et l'Itaú Cultural, s'entêtent à ignorer les spécificités de la performance, l'assimilant systématiquement à la danse ou au théâtre, ou encore se perdant dans des débats stériles pour savoir si la performance doit être comprise comme un sous-genre du théâtre ou des arts visuels.

Il n'est pas encore possible de parler d'institutions qui accueillent la performance, mais plutôt d'une lutte constante. Certaines, comme celles mentionnées ci-dessus, se montrent plus réceptives, mais on invite encore des performeurs à se présenter à l'occasion de vernissages, au nom d'une conception dépassée de la performance qui la considère encore comme une simple distraction réalisée par des artistes excentriques et marginaux.

Cette perception demeure sans doute partiellement similaire à une perception mondiale courante de la performance. Mais on prévoit que, grâce à l'immense volume de textes et de livres publiés à son sujet au Brésil, à la multiplication des festivals qui s'y consacrent, plus de 30 à ce jour, et au grand contingent de jeunes artistes performeurs, cette situation d'indifférence se verra contrainte de changer considérablement dans un court laps de temps... ◀

Traduction du portugais vers le français : Yasmine Sefraoui.

Notes

- 1 NdT : Les *bois* ou *bois bumbas* sont des célébrations dansantes folkloriques du Nord et du Nord-Est du Brésil. Elles comportent des personnages humains et des animaux fantastiques qui évoluent autour de la mort et de la résurrection d'un bœuf.
- 2 Cf. Suely Rolnik, *La mémoire du corps contamine le musée* [en ligne], janvier 2007, www.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/fr.
- 3 Décio Pignatari, « O que acontece quando o happening acontece » [Ce qui a lieu quand le happening a lieu] (1966), *Contracomunicação, Perspectiva*, 1973 (2^e éd.). Le livre de Sontag *Contra a interpretação* (*Contre l'interprétation*) date aussi de 1966. S'il ne le précède pas, le texte de Décio Pignatari est, au moins, produit au même moment, mais avec l'inconvénient de provenir d'un pays périphérique.

Lucio Agra vit et travaille à São Paulo depuis dix ans. Il a fait ses études en langues modernes à l'UFRRJ et a terminé une maîtrise ainsi qu'un doctorat en communication et en sémiotique à la PUC-SP (Université pontificale catholique de São Paulo), où il est actuellement professeur adjoint au Département des langages corporels. Parallèlement à son parcours universitaire, il pratique depuis 1995 la poésie, la musique et la performance. Il est l'auteur de plusieurs poèmes numériques, publiés sur Internet et dans la presse écrite, et il a présenté sa poésie électronique dans plusieurs événements nationaux et internationaux.