

Le Ballet IV Centenário de São Paulo, catalyseur de plurilinguismes verbaux et chorégraphiques (1953-1954)

Callysta Croizer

IFG Lab (Institut français de géopolitique), Paris 8 Université des Créations

Ancienne élève de l'ENS-Ulm, Callysta Croizer est doctorante contractuelle à l'université Paris 8/IFG Lab (Institut français de géopolitique). Dirigées par Armelle Enders (IFG Lab) et Isabelle Launay (Musidanse), ses recherches portent sur la construction du champ professionnel du ballet au Brésil entre 1945 et 1985.

Résumé

Cet article explore la dimension plurilingue, à la fois verbale et corporelle, du Ballet IV Centenário, créé à São Paulo à l'occasion des festivités du 400^e anniversaire de la ville. Composée de danseuses et danseurs aux profils culturels, linguistiques et pédagogiques variés, cette compagnie constitue un terrain fécond pour analyser les stratégies plurilingues mises en œuvre dans le processus d'apprentissage, de création chorégraphique et de transmission artistique. Dirigé par Aurél Milloss, chorégraphe hongrois aux influences européennes multiples, le Ballet IV Centenário conjugue langues vernaculaires (portugais, italien, espagnol, allemand...) et vocabulaire technique du ballet classique (en français), dans un contexte d'intercompréhension fluide. À travers l'étude des programmes de spectacles, d'archives journalistiques et de témoignages oraux recueillis sur plusieurs décennies, l'article met en lumière la co-construction d'un langage chorégraphique plurilingue entre artistes issues de parcours hétérogènes. Fondé sur une démarche historique, il interroge aussi les tensions entre modernité artistique, représentations folkloriques et stéréotypes de la « brésilianité », tout en valorisant la créativité des interprètes dans des processus pédagogiques souvent rigoureux et innovants. Enfin, il souligne l'héritage durable de cette expérience, malgré sa courte durée, dans le développement du ballet professionnel au Brésil.

Mots-clés : Aurél Milloss, chorégraphie, danse et langage, plurilinguisme, translangagier.

The Ballet IV Centenário de São Paulo: Catalyst of Vocal and Choreographic Forms of Multilingualism (1953-1954)

Abstract: This article explores the multilingual, verbal and physical dimensions of the Ballet IV Centenário, which was created in São Paulo to celebrate the city's 400th anniversary. With dancers hailing from diverse cultural, linguistic and educational backgrounds, the company provides a rich field to analyse the translingual strategies carried out in learning process, choreographic creation and artistic transmission. Directed by Hungarian choreographer Aurél Milloss, who was influenced by multiple European styles, the Ballet IV Centenário combines vernacular languages (such as Portuguese, Italian, Spanish and German) and the technical vocabulary of classical ballet (in French) in a context of flowing intercomprehension. Through the analysis of performance programmes, journalistic archives and oral testimonies collected over several decades, the article reveals how a multilingual choreographic language was co-constructed by artists from different backgrounds. Based on a historical approach, it also examines the tensions between artistic modernity, folkloric representations and stereotypes of "Brazilianness", while emphasising the performers' creativity in often rigorous and innovative educational processes. Finally, it highlights the lasting legacy of this experience in the development of professional ballet in Brazil, despite the company's short duration.

Keywords: Aurel Milloss, choreography, dance and language, multilingualism, translinguistic.

Introduction

Au Brésil, l'année 1954 marque le quatre-centième anniversaire de la fondation de la ville de São Paulo¹. À cette occasion, plusieurs mois de festivités sont organisés en l'honneur de la cité la plus peuplée et la plus riche du pays, mettant en avant son image de métropole moderne, industrialisée et dynamique. Outre la monumentalisation du mythe patriotique dans l'espace urbain, la célébration passe aussi par une vaste programmation culturelle, éducative et sportive. C'est dans ce contexte que naît le Ballet IV Centenário. Formée en 1953, la compagnie rassemble jusqu'à soixante jeunes danseuses et danseurs de niveaux amateur et professionnel, et d'origines géographiques et culturelles variées. Cependant, dans les rares études qui lui sont

1 Formée dès 1949, la Commission du quatrième centenaire, présidée par Francisco « Ciccillo » Matarazzo Sobrinho, est créée le 20 juillet 1951, [<https://leismunicipais.com.br/>]. Une sous-commission aux projets artistiques est chargée d'organiser la Biennale de São Paulo, le Congrès international du Folklore, la construction du Parc Ibirapuera et le Ballet IV Centenário.

consacrées², les dimensions linguistiques et socio-culturelles de cette expérience artistique ont souvent été négligées. Ainsi cet article propose d'explorer les plurilinguismes mis en œuvre par les artistes du Ballet IV Centenário dans le processus d'apprentissage et de création chorégraphique.

Compris comme une « diversité des parlers réels, individuels et non standardisés³ », le plurilinguisme est une pratique en actes où les locuteurs et locutrices mobilisent et inventent des ressources langagières pour prendre position dans des contextes relationnels. Dans le cadre d'une activité artistique, ce savoir-faire linguistique conjugue aussi des modes d'expression non verbaux dont les spécificités complexes sont peu étudiées. À ce titre, la danse présente pourtant des perspectives d'analyse fécondes. En tant que langage verbal et gestuel, l'art chorégraphique est fondé sur un vocabulaire de pas et sur des œuvres dont la transmission – orale, corporelle et écrite – est essentiellement médiatisée par les circulations d'artistes à l'échelle transnationale.

À travers l'exemple du Ballet IV Centenário, il s'agit d'examiner les modalités historiques, artistiques et socio-linguistiques d'une expérience translangagière. Comment les artistes de la compagnie de ballet mobilisent-ils·elles une pluralité de répertoires de mots et de gestes dans leurs activités chorégraphiques ? Tenant compte de la formation initiale de l'autrice, l'analyse est fondée sur une démarche historique. Elle prend d'abord appui sur des sources imprimées, dont les programmes des spectacles réalisés entre 1954 et 1955 à Rio de Janeiro et São Paulo, ainsi que sur des articles retraçant les actualités du groupe dans la presse locale. Une seconde perspective d'étude développe des éléments de réflexion linguistique grâce aux témoignages oraux d'ex-danseurs et danseuses du Ballet IV Centenário, recueillis entre 1998 et 2024 par le Museu da Pessoa et le Théâtre municipal de São Paulo. Ces récits de seconde main sont enrichis d'un entretien réalisé par l'autrice en octobre 2025 avec l'ex-danseuse Neyde Rossi, qui témoigne des situations de plurilinguisme vécues dans le studio du Ballet IV Centenário. Considérant la nature du corpus, seules traces aujourd'hui conservées d'une expérience artistique éphémère, l'analyse est principalement construite sur des discours indirects, non recueillis lors d'une séance de travail de la compagnie mais au cours d'entretiens réalisés entre quarante-cinq et soixante-dix ans après les faits. Cependant, la qualité et la densité de ces discours met en évidence des stratégies de communication sur et par la danse, soulignant l'engagement commun des artistes dans le processus d'apprentissage et de création. La présente étude tente alors de penser les rapports d'autorité entre chorégraphe et interprètes, nuancant les représentations hiérarchiques dans la pratique et la transmission du ballet.

2 Cláudia Leonor Guedes de Azevedo Oliveira, 2002, *Ballet do IV Centenário : estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo*, mémoire de master, Universidade de São Paulo, et Glaucia Amaral (dir.), 1998, *Fantasia Brasileira. O Balé do IV Centenário*, catalogue d'exposition, São Paulo, Sesc, Fundação Bienal.

3 Caroline Juillard, 2021, « Plurilinguisme », *Langage et société*, hors-série (HS1), p. 267, [<https://doi.org/10.3917/l.s.hs01.0268>].

Le Ballet IV Centenário de São Paulo : une compagnie polyglotte pour une métropole multiculturelle

Alors qu'au début des années 1950 la danse est peu intégrée aux institutions culturelles paulistes, la Commission organisatrice du quatrième centenaire de la ville de São Paulo engage des moyens financiers colossaux pour former la première compagnie professionnelle de ballet locale⁴. Si plusieurs professeurs de ballet officient déjà dans la cité pauliste, les coordinateurs entendent confier ce projet grandiose à un « directeur artistique qui, avec les fonctions de pédagogue, maître de ballet et chorégraphe, serait le principal responsable de l'imagination et de la réalisation du programme⁵ ». Outre son biais genré, la sélection du candidat serait avant tout déterminée par la capacité de celui-ci à « conserver strictement les bases techniques de la danse académique (classique) internationale [et] valoriser [les techniques] les plus multilatérales du développement technique et poétique du “ballet” moderne, comme celles du “ballet” inspiré par des éléments folkloriques⁶ » brésiliens. Plusieurs grands noms du ballet international sont alors proposés : Serge Lifar, Roland Petit, George Balanchine, Jerome Robbins et Aurél Milloss. C'est ce dernier que la Commission du IV Centenário engage en 1952.

D'origine hongroise, Aurél Milloss (1906-1988) présente le profil parfait pour ce poste. Comme le souligne l'historienne Patrizia Veroli, sa formation en danse classique, « hétérogène et non systématique⁷ », commence au début des années 1920 auprès de grand-es maître-ses de ballet, dont Nicola Guerra à Budapest et Nina Kirsanova à Belgrade. Il est ensuite initié à la danse dite « moderne » à Berlin, d'abord avec Hertha Feist puis avec Rudolf Laban. À l'Institut chorégraphique de ce dernier, Aurél Milloss étudie et enseigne la théorie et la mise en pratique « des facteurs de mouvement⁸ ». Dans les années 1940, après s'être illustré dans plusieurs théâtres d'Europe de l'Est, il devient maître de ballet au Teatro alla Scala de Milan et à l'Opéra

4 Igor Vicente Gomes da Silva, 2024, « Ficha técnica : profissionais do ballet IV centenário », in Anita de Souza Lazarim, Rafael Domingos Oliveira (dir.), *Índice de fontes : Ballet IV Centenário no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*, São Paulo, Sustenidos Organização de Cultura, [<https://www.theatromunicipal.org.br/>].

5 Correio da manhã, 5 septembre 1954, p. 6.

6 CEDOC/FTMRJ, décembre 1954, *Ballet IV Centenário*, Rio de Janeiro, Theatro Municipal de Rio de Janeiro, n° 042035, p. 13. Toutes les traductions de cet article sont de l'autrice.

7 Patrizia Veroli, 2019, « Une “modernité classique” ? Le cas d'un chorégraphe labanien, Aurel Milloss (1906-1988) », communication lors de la journée d'étude « Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ? », Pantin, Centre national de la danse.

8 L'enseignement, centré sur la relation à l'espace (choreutique) et la palette dynamique (eukinétique), comporte une base moderne (improvisation, composition, anatomie, notation du mouvement) mais intègre également des outils de technique classique (notamment les exercices à la barre). Annie Suquet, 2025, *Modernités critiques. Une histoire culturelle de la danse (1945-1980)*, Pantin, Centre national de la danse.

de Rome. Pour la Commission du quatrième centenaire de São Paulo, il incarne donc une figure prestigieuse de la chorégraphie, non rattachée à une tradition nationale spécifique, capable de fédérer et de s'adapter efficacement à des contextes de travail variés.

La première mission d'Aurél Milloss consiste à donner corps au Ballet IV Centenário. Contraint par le calendrier des festivités, le concours de recrutement de la compagnie est organisé en janvier 1953, quelques jours à peine après l'arrivée au Brésil du nouveau directeur⁹. Sur les 164 inscriptions enregistrées, une trentaine de candidat-es est sélectionnée et classée suivant le modèle des compagnies internationales (Première danseuse ou Premier danseur, solistes, corps de ballet et stagiaires). À cette hiérarchie principale s'ajoute un groupe d'aspirant-es non contractualisé-es, qui suivent les cours de la compagnie dans l'espoir d'y être engagé-es. Enfin, pour pallier le manque de danseurs paulistes, le maître de ballet recrute des solistes masculins dans les pays voisins, dont Ismael Guiser, Cristian Uboldi, Raul Severo et Juan Giuliano, originaires d'Argentine et d'Uruguay. Après six mois de travail, les effectifs de la compagnie se stabilisent. Dès la fin d'octobre 1953, Aurél Milloss annonce dans un entretien accordé au quotidien *Folha da noite* qu'il a « pu promouvoir la danseuse pauliste Lia Marques et la danseuse de Rio de Janeiro Ady Addor aux postes de premières danseuses [et que] presque tous les aspirants et les stagiaires ont été promus récemment au poste définitif d'éléments du corps de ballet, de sorte que maintenant, [la compagnie] compte plus de trente danseuses et vingt danseurs¹⁰ ». Lors de la première représentation de la troupe à São Paulo en novembre 1954, la distribution dénombre cinquante-huit interprètes :

Chorégraphe	Aurél Milloss
Assistants du chorégraphe	Edith Pudelko, Lia Dell'Ara
Premiers danseurs et Premières danseuses	Ady Addor, Edith Pudelko, Lia Dell'Ara, Lia Marques, Raul Severo
Premiers et Premières solistes	Alzira Máttar, Noêmia Wainer, Cristian Uboldi, Eduardo Sucena, Juan Giuliano
Deuxièmes solistes	Neyde Rossi, Djalma Brasil, Ismael Guiser, Michel Barbano, Nerberto Neri, Paulo Leandro, Ricardo Abellan, Victor Aukstin
Corps de ballet	Aládia Centenário, Anette Monteiro, Cecília Nardelli, Consuelo Griffiths, Eleonor Orlando, Elisabeth Sewell, Eveline Barée, Helena A. Weber, Isabel Fernandes, Lúcia Villar, Luísa Splendore, Maria Helena Freire, Márka Gidali, Marisa Magalhães, Myriam Hirsch, Orlete Barros, Rachel Wainer, Raymonde Camewall, Ruth Rachou, Sioma Fantauzzi, Susanna Faini, Tatiana Iewlewa, Vera Maia, Yára Vizzoni, Yara von Lindenau, Yoko Okada, Yolanda Verdier, Acir Giannaccini, Alberto Ribeiro, Alvaro Ribeiro, Carlos Villar, Ernesto Tecerari, Francisco Schwartz, Gil Saboya, Hamilton Oliveira, Michel Weber, Mozart Xavier, Oderagy Magnani, Olympio de Araujo, René Chomette

Composition du Ballet IV Centenário (programmes de spectacles, stade du Pacaembu, 6-15 novembre 1954)

Source : Complexo Teatro Municipal de São Paulo, *Ballet IV Centenário*, São Paulo, 6-15 novembre 1954, p. 10-11, [<https://acervo.theatromunicipal.org.br/>].

⁹ *Correio Paulistano*, 30 décembre 1952, p. 8.

¹⁰ *Folha da noite*, 29 octobre 1953.

D'un point de vue linguistique, la configuration du Ballet IV Centenário couvre un large spectre de langues vernaculaires. D'après Neyde Rossi, Aurél Milloss, hongrois d'origine, parlait « un mélange [d']italien, portugais [et d']espagnol¹¹ » et que ces trois langues pouvaient être employées « dans la même phrase¹² » tout en restant intelligibles. Son assistante, la danseuse italienne Lia Dell'Ara, s'exprime principalement en italien, et les solistes Raul Severo, Cristian Uboldi, Juan Giuliano, en espagnol. Quant au portugais, en tant que langue officielle du Brésil, il est pratiqué par la majorité des membres du corps de ballet. Mais son emploi est aussi marqué par des spécificités régionales : ainsi Ady Addor, originaire de Rio de Janeiro, dit se sentir « étrangère¹³ » à São Paulo en raison de son accent carioca.

La diversité vernaculaire des praticien·nes est une caractéristique récurrente des compagnies de ballet à l'échelle globale *a fortiori* au XX^e siècle. L'état actuel de la recherche ne permet pas d'étudier d'éventuelles traces de communication écrite entre les artistes du Ballet IV Centenário. Par ailleurs, la danse étant majoritairement conçue comme art du geste, les œuvres chorégraphiques ne mobilisent pas la parole par les interprètes. Cependant, la pluralité des langues vernaculaires est catalysée par la langue de travail des artistes. Dans un témoignage recueilli pour le Museu da Pessoa en 2007, Ady Addor se rappelle qu'Aurél Milloss « parlait italien et comptait les ballets en français [si bien] qu'après le premier mois, tout le monde comptait la musique en français¹⁴ ». Le processus d'apprentissage du langage gestuel s'accompagne donc de l'assimilation d'un langage verbal, à travers le décompte de la musique et le vocabulaire de la danse classique. Cependant, le français n'est pas érigé en langue hégémonique. Réemployé de manière fluide par les artistes du ballet, il s'intègre à leurs discours multilingues. À ce titre, le cas de Lia Dell'Ara est exemplaire. Dans un reportage pour la revue *Carioca* publié en 1953, le journaliste Wally Samy souligne le caractère international de l'expression orale de la danseuse, composée d'« un mélange de castillan, d'italien, de français et d'allemand et, maintenant, un peu de portugais¹⁵ ». Sur une photographie où la danseuse pose un carnet entre les mains, la légende indique qu'elle « tente de lire des notes en portugais¹⁶ », dans un effort pour s'adapter au contexte linguistique local. En retour, les artistes brésilien·nes mobilisent des langues vocales secondaires pour communiquer avec leurs homologues

11 Neyde Rossi, entretien avec Callysta Croizer, São Paulo, domicile de Neyde Rossi, 1^{er} octobre 2025, 115 minutes.

12 *Ibid.*

13 Museu da Pessoa, 27 novembre 2007, *Depoimento de Ady Lúcia Addor Gilioli*, Projeto Ponto de Cultura/Museu Aberto, entretien réalisé par Ana Carolina Aguiar et Cláudia Leonor, transcrit par Rosângela Maria Nunes Henriques, São Paulo, PC_MA_HV088, [<https://museudapessoa.org/>].

14 *Ibid.*

15 *Carioca*, 11 juillet 1953, p. 63.

16 *Ibid.* Lia Dell'Ara avait déjà séjourné à Rio de Janeiro et São Paulo avant 1953.

étrangers. Au cours du XIX^e siècle, et surtout dans la première moitié du XX^e siècle, les migrations européennes vers le Brésil ont favorisé la formation de communautés germanophones et italophones dans la région de São Paulo¹⁷. Par exemple, Ruth Rachou effectue plusieurs séjours en Allemagne, pays d'origine de ses parents, dans les années 1930 et côtoie des professeurs de danse classique et moderne germanophones à São Paulo. Une fois dans le Ballet IV Centenário, elle communique parfois en allemand avec Aurél Milloss. La mixité linguistique favorise donc la flexibilité des locuteurs et locutrices indépendamment de leur position dans la hiérarchie de la compagnie de ballet et sans appliquer de schéma prédéterminé.

La danse, dénominateur commun ? Composer avec le plurilinguisme pédagogique du Ballet IV Centenário

À rebours de sa diversité vernaculaire, le Ballet IV Centenário devait trouver dans la danse un langage fédérateur. En confiant à un seul homme l'enseignement et la création chorégraphique, la Commission du quatrième centenaire souhaitait modeler le style de la compagnie sur l'expression artistique d'Aurél Milloss. Dans cette perspective, Lia Dell'Ara compare le rôle joué par le chorégraphe italo-hongrois dans le développement du ballet en Italie et au Brésil : de même qu'il avait relevé le niveau des écoles de l'Opéra de Rome et de la Scala de Milan, il ferait éclore le ballet pauliste, alors « un embryon [...] avec beaucoup de vivacité et d'intelligence¹⁸ ». Cette description met en évidence un double constat : le Ballet IV Centenário est à la fois une jeune compagnie et une compagnie de jeunes. Âgé-es pour la plupart de 15 à 21 ans, les candidat-es auditionné-es en janvier 1953 ont majoritairement une pratique amatrice, occasionnelle et non systématique de la danse.

La composition de la troupe reflète alors le panorama de formation en danse classique à São Paulo au début des années 1950. Deux célèbres professeures de la capitale, Maria Olenewa et Halina Biernacka, fournissent l'essentiel des contingents de la compagnie. Toutes deux héritières de la tradition russe, elles ont formé la première danseuse Edith Pudelko et la soliste Neyde Rossi¹⁹, ainsi que des membres du Corps de ballet comme Aládia Centenário, Eleonor Orlando et Raymonde « Muni » Carnewall²⁰. Mais d'autres recrues ont fait leurs débuts avec des professeures de danse moderne, telles Chinita Ullmann et Kitty Bodenheim, qui enseignent les méthodes d'improvisation développées par Mary Wigman et Rudolf Laban. L'une de leurs

17 Sur la question de l'immigration au Brésil, voir IBGE, 2007, *Brasil : 500 anos de povoamento*, Centro de Documentação e Disseminação de Informações, Rio de Janeiro.

18 *Carioca*, 11 juillet 1953, p. 63.

19 *Correio Paulistano*, « Pensamento e Arte », 24 mars 1952, p. 8.

20 D'autres danseuses encore, comme Márika Gidali, ont étudié avec une autre professeure de ballet pauliste, Maria Carmem Brandão, prétendument formée à l'Opéra de Paris et à la Scala de Milan.

élèves, Yara von Lindenau, explique ainsi que, pour passer l'audition du Ballet IV Centenário, elle a appris quelques bases en technique classique avec une autre professeure, Assia Korsova²¹. Enfin, les premières danseuses et les solistes recrutés à l'étranger élargissent le spectre de formation : Ady Addor et Lia Marques sont diplômées des écoles des théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo, tandis qu'Ismael Guiser s'est formé avec Esmée Bulnes et Michel Borowski à l'école de danse du Théâtre Colón puis à Paris auprès de maître-sses de ballet du célèbre Studio Wacker²².

Pour unifier le caractère « hétérogène²³ » de la compagnie dans les délais imposés par les festivités, Aurél Milloss met en place des stratégies d'organisation basées sur une division du travail par groupes. Selon Vera Helena Andrade de Campos Maia, le chorégraphe répartit les soixante interprètes en plusieurs classes lors des cours matinaux puis en groupes de répétition l'après-midi. Ainsi, dès la première pièce, *Passacaglia*, les groupes « jaune » et « vert » (en référence aux costumes des interprètes) ont des sessions de travail différentes du groupe « des couples²⁴ » (qui semble concerner les solistes). Avec ce cadre rigoureux, le Ballet IV Centenário promeut la danse comme pratique professionnelle.

De plus, l'éclectisme des interprètes permet au maître de ballet de personnaliser son enseignement. Dès les années 1940, Aurél Milloss recherche un « accord entre les lois traditionnelles du ballet et [s]es initiatives personnelles en tant que créateur²⁵ ». Cette ambition fait écho à celle de nombreux chorégraphes classiques et modernes basés en Europe qui, dans les années 1950, tentent d'élaborer une synthèse entre un langage classique rigoureusement codifié et une expression originale de leur génie créateur²⁶. Suivant cette logique, le maître de ballet demande d'abord aux interprètes de faire table rase de leurs précédentes formations en

21 Théâtre municipal de São Paulo, Ana Teixeira, Ana Lucia Lopes (dir.), août 2024, « Ballet IV Centenário », table ronde du cycle de rencontres *Memórias, Histórias e Contextos : Ballet IV Centenário 70 anos*, São Paulo, en ligne sur Youtube.

22 Il étudie avec Olga Preobrajenska, Lubov Egorova, Boris Kniazeff, Nora Kiss et Vera Volkova entre 1952 et 1953.

23 Théâtre municipal de São Paulo, Ana Teixeira, Ana Lucia Lopes (dir.), août 2024, « Ballet IV Centenário », art. cit.

24 Museu da Pessoa, 26 mars 2007, *Depoimento de Vera Helena Andrade de Campos Maia*, Projeto Ponto de Cultura/Museu Aberto, entretien réalisé par Erick Krulikowski et Ana Caroline de Aguiar, transcrit par Suely Aguiar Branquilha Montenegro, São Paulo, PC_MA_HV001, [<https://museudapessoa.org/>].

25 Aurél Milloss, 1948, « Les bases de mon esthétique », *Revue de la danse*, n° 5, p. 33 [<http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/>].

26 À l'instar d'Aurél Milloss, des chorégraphes comme Tatiana Gsovsky et Yvonne Georgi s'engagent dans ce travail dès l'entre-deux-guerres. Voir Annie Suquet, *Modernités critiques. Une histoire culturelle de la danse (1945-1980)*, op. cit.

danse. Cette exigence repose sur une conception de l'interprète comme « corps disponible²⁷ », qui serait capable de « désapprendre sa corporéité pour se mettre en recherche d'un autre corps²⁸ ». Dès lors, afin d'oublier leurs savoir-faire initiaux, les artistes du Ballet IV Centenário devaient néanmoins mobiliser un « savoir vernaculaire et tacite²⁹ » développé dans leur pratique antérieure de la danse.

Il arrive cependant que, dans le contexte plurilingue de la compagnie, des malentendus entre langues vocales perturbent l'exécution des gestes chorégraphiés. Neyde Rossi raconte ainsi un cours de danse où Aurél Milloss demande aux interprètes d'exécuter un enchaînement précis de pas : *jeté, coupé, manège* [et] *première arabesque*³⁰. Les termes de la consigne, clairement codifiés par le vocabulaire de la danse classique, sont parfaitement compris par la danseuse qui les traduit ensuite en gestes. Mais alors qu'elle s'exécute, Neyde Rossi est surprise par la réaction du chorégraphe : « Je suis passée devant lui et il a dit “*c'est ça !*” ; et je me suis arrêtée³¹. » La danseuse avait en effet perçu les mots d'Aurél Milloss en langue portugaise et interprété « *cessa !* », soit la forme impérative du verbe « *cessar* » qui signifie « arrêter ». En termes linguistiques, si l'on se réfère aux principales classes d'actes de langage identifiées par Chiara Minoccheri, Aurél Milloss réalise un acte expressif visant « l'expression d'un état psychologique précisé par le contenu propositionnel³² », que Neyde Rossi perçoit comme un acte directif destiné à « obtenir la réalisation motrice de l'énoncé prononcé³³ ». Ainsi, au lieu de recevoir l'expression du chorégraphe comme une approbation, la danseuse perçoit l'ordre de mettre fin au mouvement. Ici, le phénomène d'homophonie entre les langues française et portugaise permet d'éclairer un paradoxe linguistique : alors que le vocabulaire de la danse classique fournit assez d'information pour assurer une représentation mentale claire des mouvements à effectuer, y compris dans un énoncé grammaticalement incomplet, un acte de langage spontané appréciant, par un énoncé court, le mouvement en cours d'exécution aboutit à l'interruption de celui-ci. Les locuteur·rices parviennent à une communication plus fluide en

27 Lise Saladain, 2022, « Conditions d'existence et de diffusion des savoirs chorégraphiques : ré-animer le débat », *Recherches en danse*, n° 11 [<http://journals.openedition.org/danse/5446>].

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Neyde Rossi, entretien avec Callysta Croizer, *op. cit.*

31 *Ibid.*

32 Chiara Minoccheri, juin 2020, « La linguistique à la rencontre de la création chorégraphique. Analyse sémantique des instructions de chorégraphes de danse contemporaine », *Multidimensionnalité, transdisciplinarité : à la croisée des approches en sciences du langage*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, École Doctorale 268 “ Langage et langues ”, p. 5, [<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/>].

33 *Ibid.*, p. 6.

utilisant leur langue de travail, destinée à la transmission d'instructions verbales visant la réalisation de mouvements ciblés, plutôt qu'en employant leurs langues maternelles respectives. Si elle ne cite que cet exemple, Neyde Rossi affirme – sur un ton amusé – que ce genre de confusion « est arrivée plus d'une fois ». Les contresens restent cependant de l'ordre de l'anecdotique dans le flux de communication global entre le chorégraphe et les interprètes. En outre, la rigueur et le dévouement des artistes dans l'apprentissage se traduisent par des progrès rapides, permettant au maître de ballet de mettre en œuvre un répertoire ambitieux avec la compagnie³⁴.

La création du répertoire du Ballet IV Centenário, ou les plurilinguismes à l'œuvre entre modernité et « brésilianité »

Si le modèle du Ballet IV Centenário rappelle autant celui des Ballets russes, c'est qu'il semble chercher à réactiver le souvenir de leur passage au Brésil en 1913. De même que la troupe de Serge Diaghilev cultivait la parité des arts avec des créations totales et avant-gardistes, Aurél Milloss dit rechercher un « parallélisme entre la danse, la musique, le décor et les costumes, n'admettant aucune servitude réciproque³⁵ » dans ses pièces. Au Ballet IV Centenário, le chorégraphe concrétise d'abord cette ambition en concevant des ballets avec le concours de musiciens et plasticiens du Brésil³⁶. Fruit de ces collaborations inédites, le répertoire de la compagnie pauliste est caractérisé par son caractère éclectique et novateur : sur les seize ballets montés par Aurél Milloss, neuf sont des créations sur mesure³⁷ tandis que les sept autres sont des pièces remontées à partir de versions préalablement réalisées pour des compagnies européennes³⁸. Tandis que certaines œuvres témoignent d'un réemploi créatif des registres littéraires (*No Vale da Inocência* est ainsi défini comme « ballet idyllique », *Loterie Viennoise* comme « ballet satirique » et *Fantasia Brasileira* comme « ballet allégorique »), d'autres mettent la danse au second plan (*Passacaglia* est présenté comme « hymne chorégraphique »,

34 *Folha da noite*, 29 octobre 1953.

35 Aurél M. Milloss, « Les bases de mon esthétique », art. cit.

36 Parmi ces artistes figurent les plasticiens Heitor dos Prazeres, Candido Portinari et Lazar Segall ainsi que les compositeurs Heitor Villa-Lobos, Souza Lima et Camargo Guarnieri.

37 Il s'agit de *Passacaglia*, *No Vale da Inocência*, *Lenda do Amor Impossível*, *Indiscrições*, *Fantasia Brasileira*, *Cangaceira*, *Uirapuru*, *O Guarda-Chuva*, *Sonata de Angustia*.

38 D'après les livrets de spectacles, Aurél Milloss crée *Le Mandarin merveilleux* en 1942 à La Scala de Milan, repris à l'Opéra de Rome en 1945, où il présente également *Loterie viennoise* en 1942, ainsi que *Caprichos* et *Bolero* l'année suivante. Créés en 1943, *Les Quatre Saisons* et *Deliciae Populi* ont été mis en scène à Paris, Rome, Florence, Stockholm et Buenos Aires. Sa version de *Petrouchka*, d'après la création de Michel Fokine, est présentée à l'Opéra Royal de Budapest en 1933. Les productions sont remontées avec des costumes et des décors spécialement créés pour le Ballet IV Centenário par les artistes plasticiens locaux.

Uirapuru comme « poème chorégraphique », et *Bolero* comme « hallucination chorégraphique »).

Du point de vue de l'expression corporelle, Aurél Milloss dit composer ses ballets sur une « base technique et académique [...] abstraite, c'est-à-dire, universelle ou multilatérale », qui lui permettrait de « réaliser n'importe quelle forme de danse artistique³⁹ ». Autrement dit, il pourrait fusionner les sphères culturelles européennes et brésiliennes. C'est pourquoi, dans le sillage du modèle pédagogique développé par Rudolf Laban, le maître de ballet italo-hongrois sollicite l'initiative et la créativité de ses interprètes dans le processus de création, en leur demandant par exemple quel type de mouvements leur inspire une séquence musicale donnée⁴⁰. Sa posture est donc moins celle d'un instructeur que d'un médiateur dans un processus collaboratif d'apprentissage, où les apprenant-es sont également actifs. De plus, accaparé par la conception matérielle et musicale des ballets⁴¹, Aurél Milloss désigne deux « assistantes pédagogiques-chorégraphes⁴² », Edith Pudelko et Lia Dell'Ara, pour le remplacer lors des cours matinaux et collaborer à la chorégraphie. Il leur délègue alors une partie de son autorité pour transmettre des bases techniques en accord avec sa propre vision artistique.

Les parcours respectifs des deux danseuses invitent à nuancer le postulat du « retard » du ballet au Brésil par rapport à l'Europe en matière de formation professionnelle : d'un côté, Lia Dell'Ara s'est formée puis illustrée dans les grandes maisons d'opéra européennes (Milan, Rome, Prague, Berlin, Munich et Vienne) avant de diriger l'École de Ballet du Théâtre Sodre de Montevideo ; de l'autre, Edith Pudelko a fait ses classes à São Paulo avec Chinita Ullmann, Vaslav Veltschek et Maria Olenewa, et dansé dans des compagnies à rayonnement régional et national⁴³. S'il y a bien une différence d'échelles entre les accomplissements de leurs carrières respectives, Aurél Milloss pose une égalité hiérarchique entre les deux danseuses dans le cadre du Ballet pauliste. Par ailleurs, le chorégraphe affirme que la compagnie possède, en seulement quelques mois de travail, « les qualités et les caractéristiques de n'importe quel institut international⁴⁴ ». Si les interprètes fournissent bien un travail colossal d'apprentissage du ballet en un temps très court, il s'agit ici de souligner la dimension politique des discours mobilisés par le chorégraphe. En posant une équivalence entre les artistes de part et d'autre de l'Océan

39 *Folha da noite*, 29 octobre 1953.

40 Théâtre municipal de São Paulo, août 2024, Ana Lucia Lopes (dir.), « Ballet IV Centenário », art. cit.

41 *Correio da manhã*, 5 septembre 1954, p. 6.

42 *Tribuna da imprensa*, 12 juillet 1954, p. 18.

43 Dans les années 1940, elle est Première danseuse du Théâtre municipal de Rio de Janeiro et du Ballet da Juventude dirigés par Igor Schwetsov, ainsi que du Ballet de São Paulo de Maria Olenewa, lors d'une tournée sur le littoral brésilien en 1949.

44 *Folha da noite*, 29 octobre 1953.

Atlantique, Aurél Milloss abonde dans la rhétorique laudative diffusée au sujet de la capitale pauliste en fête, valorisant au passage son propre travail de créateur. Cependant, les discours médiatisés par le Ballet IV Centenário sont ambivalents car ils affirment, en creux, la supériorité des compagnies étrangères, présentées comme échelle de référence à laquelle la troupe brésilienne se serait hissée.

Les distinctions entre compagnies sont d'autant plus évidentes dans les discours d'Aurél Milloss lorsqu'il évoque chez les artistes locaux « une qualité particulière de chaleur expressive et de cordialité⁴⁵ » qui serait « le propre des éléments brésiliens⁴⁶ ». Cette perception ambiguë, à la fois universalisante et exotisante⁴⁷, influence directement le travail du chorégraphe. S'agissant des ballets du répertoire international, il affirme que « l'ensemble interprète très fidèlement les textes chorégraphiques » précisément parce qu'il évite de « traduire [...] son tempérament national⁴⁸ ». Ces productions remportent l'adhésion du public et de la critique⁴⁹. Par exemple, Eurico Nogueira França salue la version de *Petrouchka* montée par Aurél Milloss d'après Michel Fokine, comme « l'œuvre du répertoire chorégraphique universel la mieux présentée qu'il ait jamais vue, incomparablement, par une compagnie brésilienne et même, sur un plan difficile à dépasser, par les compagnies étrangères⁵⁰ ». À l'inverse, le maître de ballet tend à survaloriser des caractéristiques du vocabulaire kinésique qu'il juge « brésiliennes⁵¹ » dans ses créations inspirées du folklore local. De ce fait, malgré sa collaboration avec les artistes et ses propres recherches, le travail d'Aurél Milloss véhicule des représentations stéréotypées du Brésil à destination des contemporains autochtones. C'est le cas dans *Fantasia Brasileira*, que Máríka Gidali qualifie de ballet « décoratif » et dont Eurico Nogueira França, critique du journal carioca *Correio da Manhã*, déplore le réemploi « conventionnel et falsificateur » des danses brésiliennes (bumba-meu-boi, samba et frevo)⁵². Pourtant, la description du ballet par le chorégraphe ne semblait pas viser une dimension naturaliste : l'emploi du terme « *fantasia* » (« fantaisie », « imagination » en français) dans le titre indiquait plutôt une dimension

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Sophie Jacotot, 2008, « Danses de société des Amériques en France dans l'entre-deux-guerres. Les mirages de l'exotisme », *Hypothèses*, n° 11(1), p. 57-66, [<https://doi.org/10.3917/hyp.071.0057>].

48 *Folha da noite*, 29 octobre 1953.

49 *Correio da manhã*, 10 décembre 1954, p. 13.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 Karita Soares, 2020, *Os Figurinos de Flavio de Carvalho para Cangaceira (1954) : da criação artística ao patrimônio cultural*, thèse de doctorat, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 111 ; *Correio da manhã*, 10 décembre 1954, p. 13.

fictionnelle et fantasmée, appuyée par le sous-titre « ballet allégorique⁵³ ». Les choix expressifs du chorégraphe pour décrire son ballet au regard de sa traduction scénique se heurtent donc à l'interprétation des artistes et du public locaux. De même, le ballet *Cangaceira*⁵⁴ est rejeté pour son interprétation trop littérale du folklore brésilien. Ce rapport d'attirance et de mise à distance⁵⁵ dans les représentations du Brésil soulève l'ambivalence fondamentale du projet du Ballet IV Centenário : d'une part, ses interprètes devaient transcender de prétendus caractères nationaux par l'apprentissage d'une technique universelle de ballet ; d'autre part, son chorégraphe devait mettre en scène une « brésilianité » perçue comme exogène, dans un lieu et pour un public identifiés à cette altérité. De ce fait, alors qu'il parvient à conjuguer une pluralité de langues et de cultures dans un même répertoire d'œuvres dansées, les mots employés par le chorégraphe pour présenter ses créations font l'objet d'interprétations discordantes de la part des récepteur-rices brésilien-nes. Ces malentendus, symptomatiques des problématiques générales de traduction et de transmission des discours en contextes étrangers, n'épargnent donc pas la danse.

Toutefois, la tentative de synthèse des langages chorégraphiques à l'épreuve des langues et cultures différentes portées par les artistes a pris une forme innovante à travers le ballet *Lenda do amor impossível*. D'après Márika Gidali, le chorégraphe se serait inspiré de la légende de la divinité aquatique Yara⁵⁶ pour « la raconter dans un autre langage, non brésilien⁵⁷ ». D'une part, il développe une « technique libre⁵⁸ » et expérimentale, plus proche de la danse d'expression. D'autre part, au lieu d'une partition instrumentale, le chorégraphe demande aux danseurs et danseuses de faire des bruitages sur scène pour imiter « le bruit du vent, les cris des êtres sauvages qui habitent le lac⁵⁹ ». Ainsi Márika Gidali souligne que *Lenda do amor impossível* était « très moderne pour l'époque [et] la seule œuvre brésilienne qui ait réellement

53 Complexo Teatro Municipal de São Paulo, *Ballet IV Centenário*, op. cit., p. 32.

54 Le *cangaceiro* est le nom donné au paysan pauvre impliqué dans le banditisme dans la région du Nordeste aux XIX^e et XX^e siècles. Ici, le ballet est composé de huit variations sur le destin d'une « cangaceira » (les souvenirs d'enfance, la défloration, l'entrée dans le *cangaço* par la magie de la superstition, la vie déchaînée, la tentation avec l'homme saint, la crise religieuse, le vandalisme et la solitude).

55 Les idées stéréotypées d'Aurél Milloss ont pu être influencées par la vogue des danses des Amériques en Europe pendant l'entre-deux-guerres.

56 Dans la mythologie tupi-guarani, peuple natif du Brésil, Yara est une créature vivant dans le fleuve Amazone. Chez Aurél Milloss, ce personnage inspire aux hommes un amour puissant qui les conduit à la mort.

57 Karita Soares, *Os figurinos*, op. cit.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

fonctionné⁶⁰ », tandis que le critique du magazine *O Cruzeiro* Ary Vasconcellos distingue ce ballet comme « le plus original de tous ceux présentés⁶¹ ». Paradoxalement, il apparaît que les attentes des contemporains locaux projetées sur le ballet « brésilien » visent moins la traduction littérale et rigoureuse du folklore local que la recherche d'une « modernité » musico-chorégraphique créative, rattachant la capitale pauliste au champ global du ballet.

Conclusion

Compagnie polyglotte et multiculturelle, le Ballet IV Centenário a puisé dans la diversité linguistique de ses artistes le sel d'un riche répertoire de créations chorégraphiques. Loin de faire obstacle, les langues vernaculaires font l'objet de réemplois créatifs permettant une communication globalement fluide entre le chorégraphe et les interprètes. Alors que des malentendus se produisent à la marge, sans conséquence majeure pour le développement du travail en studio, la langue la mieux partagée par les artistes est celle de la chorégraphie. En tant que projet commun de la compagnie, la danse vient transcender les différences culturelles et linguistiques. Son vocabulaire, fixé en français, est d'abord mobilisé dans un usage technique visant la création de ballets, mais sert plus largement une réflexion socio-politique sur les pratiques et les perceptions du monde de ses locuteur-rices.

Du processus de création aux premières représentations publiques, la trajectoire du Ballet IV Centenário déjoue les projections des contemporains sur le ballet « brésilien ». L'étude des discours élaborés par les artistes et le public pour caractériser l'œuvre de la compagnie met en lumière des tensions entre modernité globale multiforme, folklore local fantasmé et stéréotypes de la « brésilianité ». Malgré l'interruption brutale de ses activités en 1955, pour des raisons politiques et financières, le Ballet IV Centenário aura servi de tremplin à la danse classique professionnelle à São Paulo. Dès l'année suivante, ses ex-artistes-interprètes, dont plusieurs non-lusophones, poursuivent la diffusion de la danse classique dans la capitale pauliste à travers la création de nouvelles compagnies (Ballet Cultura Artística, Ballet Museu da Arte de São Paulo, Ballet Amigos da Dança) et d'écoles privées. Dans les années 1960, leurs initiatives contribuent à diversifier la pratique du ballet dans les industries culturelles et des structures indépendantes. Certain-es rejoignent des compagnies permanentes au Brésil – notamment au Théâtre municipal de Rio de Janeiro – et à l'étranger, où ils et elles sont confrontés à d'autres langues vernaculaires, comme l'anglais et le français, avec leurs partenaires de scène ou les

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *O Cruzeiro*, 26 février 1955, p. 44.

chorégraphes. Dans tous les cas, les ex-membres du Ballet IV Centenário se distinguent tout au long de leurs carrières par des capacités d'apprentissage hors normes⁶².

Soixante-dix ans plus tard, les ex-interprètes entretiennent la mémoire de cette expérience unique pour la danse classique à São Paulo. Pourtant, le répertoire d'Aurél Milloss est progressivement tombé dans l'oubli. Après son retour en Italie en 1955, seul *Indiscrições*, créé pour la compagnie pauliste, est remonté à l'Opéra de Rome. Si les détails de la transmission et de la réception de la pièce outre-Atlantique ne sont pas connus, elle témoigne du caractère bilatéral des circulations chorégraphiques entre le Brésil et l'Europe. Ainsi le Ballet IV Centenário représente à la fois un agrégateur et un catalyseur de plurilinguismes parlés et dansés, sans équivalent dans le Brésil du milieu du XX^e siècle.

62 Théâtre municipal de São Paulo, Ana Teixeira, Ana Lucia Lopes (dir.), août 2024, « Intersecção entre memórias, gestos, danças e palavras », table ronde du cycle de rencontres *Memórias, Histórias e Contextos : Ballet IV Centenário 70 anos*, São Paulo, en ligne sur Youtube.